

МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2018



**МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2018**

МЕЖДУНАРОДНАЯ  
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

ISBN 978-5-6040693-8-7



9 785604 069387

Санкт-Петербург  
2018

МЕЖДУНАРОДНАЯ  
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ  
КОНФЕРЕНЦИЯ

СПГХПА  
ИМЕНИ  
А. Л. ШТИГЛИЦА

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

---

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

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

## **МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2018**

Материалы международной научно-практической конференции  
21–22 марта 2018 г.

Сборник научных статей

Санкт-Петербург  
2018

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:

*Сергей Васильевич Анчуков* – доктор педагогических наук, профессор РГПУ им. А. И. Герцена.

*Анна Владимировна Корнилова* – доктор искусствоведения, профессор СПГХПА им. А. Л. Штиглица

**М53 Месмахеровские чтения – 2018** : материалы междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2018 г. : сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»; науч. ред. А. О. Котломанов. – Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. – 567 с.

ISBN 978-5-6040693-8-7

В сборник вошли материалы международной научно-практической конференции «Месмахеровские чтения – 2018», посвященной 120-летию первой выставки объединения «Мир искусства» в Центральном училище технического рисования барона Штиглица. Тематика научных статей отражает опыт осмысления актуальных проблем архитектуры, изобразительного и прикладного искусства и дизайна, художественного образования, сохранения и изучения культурного наследия.

**ISBN 978-5-6040693-8-7**

- © ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица», 2018
- © Коллектив авторов, 2018

---

# СОДЕРЖАНИЕ

---

## 1. Историческое наследие

- А. Н. Кислицына*  
Выставки в музее барона А. Л. Штиглица как квинтэссенция поисков журнала и объединения художников «Мир искусства»..... 11
- A. N. Kislitsyna*  
Exhibitions in the Stieglitz Museum of Applied Arts as quintessence of searches for magazine and artistic group “World of Art” ..... 11
- А. И. Бартнев, Г. Е. Прохоренко*  
Выставка русских и финляндских художников 1898 года: у истоков художественного объединения «Мир искусства»..... 18
- A. I. Bartenev, G. E. Prokhorenko*  
Exhibition of Russian and Finnish artists 1898: at the origin of the “World of Art” society.... 18
- А. В. Власов*  
Мир искусства Сергея Дягилева: полемические диалоги о выставках в музее Центрального училища технического рисования барона Штиглица..... 26
- A. V. Vlasov*  
Dyaghilev’ World of Art: journalistic controversy with V. V. Stasov about International Exhibitions in the Stieglitz Museum of Applied Arts..... 26
- Д. В. Легкова*  
Произведения Анри Дассона в коллекции художественной мебели музея Центрального училища технического рисования барона Штиглица..... 34
- D. V. Legkova*  
Masterpieces by Henry Dasson in the collection of furniture from the Museum of the baron Stieglitz Central School of Technical Drawing..... 34
- Г. А. Власова*  
Коллекция Тангка Музея прикладного искусства Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица..... 38
- G. A. Vlasova*  
The Collection Of Tanga-kha In The Applied Arts Museum Of The St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts And Design ..... 38

- Е. В. Бакалдина*  
Деятельность М. П. Боткина в совете Центрального училища технического рисования барона Штиглица..... 52
- E. V. Bakaldina*  
Activity of M. P. Botkin at the Council of the baron Stieglitz Central School of Technical Drawing..... 52
- А. В. Карпов, Н. Н. Мутья*  
Владислав Измайлович – художник монументально-декоративного искусства... 56
- A. V. Karpov, N. N. Mutya*  
Vladislav Izmailovich – artist of Monumental and Decorative Art ..... 56
- М. С. Штиглиц*  
Архитектор В. Д. Кирхоглани – профессор ЛВХПУ имени В. И. Мухиной ..... 63
- M. S. Stieglitz*  
Architect V. D. Kirkhoglani – Professor at the Vera Mukhina Higher School of Art and Design ..... 63
- И. С. Голикова*  
Владимир Иванович Шистко – художник и педагог: к 90-летию со дня рождения .... 74
- I. S. Golikova*  
Vladimir Ivanovich Shistko – artist and teacher: on the 90<sup>th</sup> Anniversary..... 74
- А. К. Злобин*  
Педагогические рассказы: Д. А. Шувалов .. 78
- A. K. Zlobin*  
Pedagogical Stories: Dmitry Shuvalov ..... 78

## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре

- Б. М. Кириков*  
Классицистические основы петербургской эклектики..... 82
- B. M. Kirikov*  
Classical basics of St. Petersburg Eclecticism..... 82
- И. О. Бембель*  
О двух «суперстилях» в архитектуре ..... 91
- I. O. Bembel*  
About two “superstyles” in architecture ..... 91

<i>А. Ю. Шолохов</i> Таллинская архитектурная биеннале: площадка сотрудничества мастерских и художественных школ ..... 98	<i>А. И. Лельчук</i> Реставрация иконы «Святой Великомученик Димитрий и Святой Великомученик Георгий» ..... 138
<i>А. Yu. Sholokhov</i> Tallinn Architectural Biennale: site of cooperation of art schools and studios..... 98	<i>A. I. Lelchuk</i> Restoration of the icon of Holy Great Martyr Demetrius and Great Martyr George ..... 138
<i>В. Л. Вайнгорт</i> Архитектура реновации жилья: социально- экономические требования и ограничения (на опыте Эстонии) ..... 103	<i>А. В. Большакова</i> Реставрация иконы «Святой апостол евангелист Марк» на кафедре живописи и реставрации СПГХПА им. А. Л. Штиглица ..... 142
<i>V. L. Vaingort</i> The Architecture of renovation of housing: socio-economic requirements and constraints (On the experience of Estonia) ..... 103	<i>A. V. Bolshakova</i> Restoration of the icon of Holy Apostle Evangelist Mark at the Department of Painting and Restoration at the St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design ..... 142
<i>С. В. Куприянов</i> Изобразительный язык архитектурного проектирования ..... 110	<i>Е. В. Борщ</i> К Истокам интерьерного антуража французской литературной иллюстрации первой четверти XVIII в. .... 145
<i>S. V. Kupriyanov</i> Pictorial language of the architectural project ..... 110	<i>E. V. Borshch</i> Origins of an image of an interior in the French literary illustration of the first quarter of the 18 <sup>th</sup> Century ..... 145
<b>3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра</b>	
<i>Ю. И. Арутюнян</i> Полихромия в скульптуре: попытка классификации ..... 114	<i>Ю. И. Чежина</i> Новое о портрете Сарры Фермор кисти И. Я. Вишнякова ..... 149
<i>J. I. Arutyunyan</i> Polychromy in sculpture: an attempt of classification ..... 114	<i>Iu. I. Chezina</i> Some new facts concerning the portrait of Sarah Eleonora Fairmore by Ivan Vishnyakov ..... 149
<i>И. Б. Кузьмина</i> Скульптура в интерьере Георгиевского собора (1230–1234) города Юрьев- Польского ..... 123	<i>Е. А. Поллак</i> Александр Тургенев об искусстве на страницах «Вестника Европы» ..... 154
<i>I. B. Kuzmina</i> Sculpture in an interior of St. George's Cathedral (1230–1234) in Yuryev-Polskoj ... 123	<i>E. A. Pollak</i> Alexander Turgenev on the Art on the pages of the “Herold of Europe” ..... 154
<i>А. А. Голубева</i> Пространство и время. Роль цветовых характеристик в построении цветовой композиции ..... 131	<i>С. К. Зауст</i> «Графика» женской рубахи в живописи А. Г. Венецианова ..... 158
<i>A. A. Golubeva</i> Space and Time. The role of color characteristics in the formation of the color composition ..... 131	<i>S. K. Zaust</i> The Image of the women's body shirt in A. G. Venetsianov painting ..... 158
<i>Т. В. Кармановская</i> Применение различных составов для утоньшения лаковых покрытий ..... 134	<i>Р. А. Федотова</i> Об отдельных аспектах отечественной теории искусства XX в. (П. Флоренский, Ф. Шмитт, Р. Климов) ..... 164
<i>T. V. Karmanovskaya</i> Application of various compositions for thinning lacquer coatings ..... 134	<i>R. A. Fedotova</i> Some features of the Russian Art Theory of the Twentieth Century (P. Florensky, F. Schmitt, R. Klimov) ..... 164

<i>О. А. Кочнова</i> Сравнительно-сопоставительный анализ творчества М. Волошина и К. Богаевского (Крымская тематика) ..... 167	<i>Шань Цзинюй</i> Стенопись пекинского столичного аэропорта «Водный фестиваль – Ода жизни» ..... 195
<i>О. А. Kochnova</i> Comparative analysis of M. Voloshin's and K. Bogaevsky's Creativity (Crimean Subjects)..... 167	<i>Shan Jingyu</i> The Murals of the Beijing Capital Airport "Water festival – Ode to Life" ..... 195
<i>А. С. Ергина</i> Комплексное проектирование монументально-декоративной живописи «Образы исторических событий обороны Севастополя 1941–1942 Гг.» музейного историко-мемориального комплекса героическим защитникам Севастополя «35-я береговая батарея» ..... 171	<i>Юй Вэй</i> Произведение искусства и рынок: Чэнь Ифэй ..... 198
<i>А. S. Ergina</i> Design of monumental and decorative painting "Images of historical events of the Defense of Sevastopol in 1941–1942" at the Museum Historical Memorial Complex of Heroic Defenders of Sevastopol "35 <sup>th</sup> Coastal Battery" ..... 171	<i>Yu Wei</i> Art and Market: Chen Yifei ..... 198
<i>М. А. Тычков</i> Художественные процессы в искусстве книжного оформления в 1920-х гг. По рецензиям Б. В. Шергина ..... 177	<i>В. М. Лихачева</i> Запад – Восток: продолжение сотрудничества. Петербургские художники на международной выставке Shanghai Art Fair 2017 ..... 202
<i>М. А. Tychkov</i> Artistic processes in the art of book design in the 1920s by B. V. Shergin Reviews ..... 177	<i>V. M. Likhacheva</i> West-East: continuation of cooperation. St. Petersburg Artists at the International Exhibition Shanghai Art Fair 2017 ..... 202
<i>Н. В. Жиденко</i> Бытование печатной графики в сфере книжной торговли ..... 183	<b>4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне</b>
<i>N. V. Zhidenko</i> Printed Graphics in Bookselling Area ..... 183	<i>Н. В. Панфилов</i> Роль духовного мира традиционной культуры в формировании культуры современного художника-дизайнера ..... 205
<i>Чжан Жун</i> Совместное творчество Лу Синя и Тао Юаньцина в контексте развития книжной графики Китая в 1920-х гг. .... 187	<i>N. V. Panfilov</i> The role of the traditional culture spirituality in shaping of the modern artist-designer culture ..... 205
<i>Chang Jung</i> Innovative Art by Lu Xun and Tao Yuanqing and the development of Chinese Graphics for books in 1920s ..... 187	<i>Т. В. Суховольских</i> Искусствоведческий анализ древнего искусства на примере изучения скифо-сибирского звериного стиля ..... 209
<i>А. Ю. Паюк</i> Особенности эволюции женского образа в изобразительном искусстве Японии начала XX в. .... 190	<i>Т. V. Suhovolskih</i> Art history analysis of Ancient Art on the example of studying the Scythian-Siberian Animal Style ..... 209
<i>А. Y. Payuk</i> Some facts of evolution of the woman's image in Japanese Art of the Twentieth Century ... 190	<i>Т. П. Христоробова</i> «Сибирский стиль» в декоративно-прикладном искусстве дореволюционного Томска ..... 215
	<i>T. P. Khristolyubova</i> "Siberian Style" in the decorative and applied art of Tomsk in Prerevolutionary Period ..... 215
	<i>Я. А. Александрова</i> Станковая эмаль в России: истоки ..... 219
	<i>Y. A. Alexandrova</i> Easel Enamel in Russia: the origins ..... 219

<i>В. В. Скурлов</i> Портсигары из Кабинета Его Величества на антикварном рынке ..... 227	<i>Т. Ю. Чужанова</i> Современный интерьер – новаторство и традиции ..... 264
<i>V. V. Skurlov</i> Gifts awards from His Majesty's Cabinet in the antique market (by the example of cigarette cases)..... 227	<i>T. Yu. Chuzhanova</i> Modern interior – innovation and tradition... 264
<i>Н. Н. Сапфирова</i> Архитектурные орнаменты в художественных стилях декоративно-прикладного искусства: на примере продукции киевских ювелиров конца XIX – начала XX в. .... 234	<i>А. Н. Огарков, О. С. Субботина</i> Что отражается в зеркале мира? Обзор выставки горячей эмали..... 267
<i>N. N. Sapfirova</i> Architectural ornaments in the artistic styles of decorative and applied art: the example of the production of Kiev jewelers of the late Nineteenth – early Twentieth Centuries..... 234	<i>A. N. Ogarkov, O. S. Subbotina</i> What is reflected in the Mirror of the World? Overview of the Exhibition of hot enamel... 267
<i>Т. М. Журавская</i> К вопросу о влиянии искусства русского авангарда на современный дизайн и архитектуру ..... 239	<i>Е. А. Карпова</i> Художественные возможности росписи акрилом в дизайне моделей одежды и аксессуаров ..... 275
<i>T. M. Zhuravskaya</i> The question about influence of Russian Avant- garde on modern design and architecture ... 239	<i>Е. А. Карпова</i> Artistic possibilities of painting with acrylic in design of clothes and accessories..... 275
<i>Н. Н. Цветкова</i> Взаимовлияния живописи русского авангарда и искусства текстиля ..... 244	<i>О. Ф. Никандрова</i> Графический дизайн в системе маркетинга и рекламы ..... 278
<i>N. N. Tsvetkova</i> The interaction of Russian Avant-garde painting and textile art ..... 244	<i>О. Ф. Nikandrova</i> Graphic design in the marketing and advertising system..... 278
<i>А. В. Семенов</i> Эксперимент на грани: неудобные вещи, безвкусица или лучшее в советском мебельном дизайне?..... 249	<i>Н. А. Павлова</i> Шрифтовая композиция как поле для графических экспериментов ..... 282
<i>A. V. Semenov</i> The experiment close to failure: uncomfortable things, bad taste or best in the Soviet Furniture Design? ..... 249	<i>N. A. Pavlova</i> Lettering as a field for graphic experiments... 282
<i>Н. С. Гуркина</i> Вера, воплощенная в дизайне: к истории шейкерского стула ..... 253	<i>Н. А. Пивоварова</i> Работа с жанровым текстом для визуализации сказки (на материале эксперимента в учебном процессе)..... 287
<i>N. S. Gurkina</i> Faith embodied in design: notes to the history of Shaker Chair ..... 253	<i>N. A. Pivovarova</i> Working with the genre text for visualizing the fairy tale (On the material of the experiment in the training process)..... 287
<i>Т. В. Ковалева</i> Увлечение предметным дизайном в интерьере начала XXI в. .... 259	<i>Е. Я. Голубева</i> Анимация в рекламном пространстве..... 292
<i>T. V. Kovaleva</i> A passion for object design in the interior of the beginning of the Twenty First Century..... 259	<i>Е. Я. Golubeva</i> Animation in the advertising space..... 292
	<i>М. В. Панкина</i> Арт-дизайн с экологическим контекстом .. 297
	<i>М. В. Pankina</i> Art design with an ecological context..... 297
	<i>Н. И. Лебедев</i> Принципы стандартизации в дизайне: к вопросу об уточнении понятий..... 301
	<i>N. I. Lebedev</i> Principles of standardization in design: the question of the verification concepts..... 301

<i>А. В. Дубровская</i> Роль инновационных технологий в создании современных музейных экспозиций и в поиске новых форм взаимодействия музея и зрителя (на примере экспозиции визит-центра Государственного природного заповедника «Костомукшский»).....	306	<i>С. Н. Крылов, С. П. Пономаренко</i> Выставки проекта «V-gallery» как положительный опыт творческой мотивации студентов СПГХПА им. А. Л. Штиглица ..	334
<i>A. V. Dubrovskaya</i> The role of innovative technologies in creating modern museum exhibitions and in search for new forms of interaction between the museum and visitors (the case of the exhibition in the visitor centre of the Kostomuksha State Nature Reserve)...	306	<i>S. N. Krylov, S. P. Ponomarenko</i> Exhibitions of the V-gallery project as a positive experience of creative motivation of students of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.....	334
<i>О. В. Петрухина</i> Медиафестивали: цели и смыслы.....	312	<i>Л. В. Королева</i> Санкт-Петербург – лидер «столичного» образования в области дизайна костюма? .....	339
<i>O. V. Petrukhina</i> Media Festivals: purpose and meaning.....	312	<i>L. V. Koroliova</i> Is St. Petersburg the leader of fashion design education?.....	339
<i>С. М. Кадиев</i> Поисково-демонстрационный способ макетирования на основе полигонального раскроя и полимерной глины.....	316	<i>С. В. Королева</i> СПГХПА им. А. Л. Штиглица – к вопросу конкуренции в области образования по направлению моделирования костюма ...	342
<i>S. M. Kadiev</i> Search and demonstration method of maketing on the basis of polygonal nesting and polymeric clay.....	316	<i>S. V. Koroliova</i> Stieglitz Academy: the question of rivalry in the field of modeling of costume education..	342
<b>5. Художественно-промышленное образование в России и за рубежом</b>			
<i>О. Л. Некрасова-Каратеева</i> Китайское ДПИ в научных исследованиях китайских аспирантов в Санкт-Петербурге.....	320	<i>Б. Н. Малык</i> Прогнозирование в индустрии моды и предпроектный анализ в вопросах образования .....	346
<i>O. L. Nekrasova-Karateeva</i> Chinese decorative and applied arts in scientific research of chinese postgraduate students in St. Petersburg.....	320	<i>B. N. Malyk</i> Forecasting in the fashion industry and pre-project analysis in education.....	346
<i>Е. П. Сталинская</i> Сравнительный анализ образовательных систем в художественных вузах Санкт-Петербурга .....	325	<i>Л. Н. Хоманько</i> Шпалерное ткачество в СПГХПА им. А. Л. Штиглица: от истоков до инноваций .....	350
<i>E. P. Stalinskaya</i> Comparative analysis of educational systems at artprofile universities in St. Petersburg ...	325	<i>L. N. Khomanko</i> Tapestry weaving in St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design: from beginnings to innovations .....	350
<i>А. К. Ярмухаметова</i> Художественное образование в Казанском государственном институте культуры: опыт и перспективы .....	331	<i>Л. В. Михайлова, А. А. Семенова</i> Мотивы флоры и фауны в текстильных изделиях на примере дипломных работ бакалавров СПГХПА им. А. Л. Штиглица (по направлению подготовки «Дизайн текстиля») .....	360
<i>A. K. Iarmukhametova</i> Fine art education in the Kazan State Institute of Culture: experience and perspectives .....	331	<i>L. V. Mikhailova, A. A. Semenova</i> Motifs of flora and fauna in textile products based on the graduation design projects of bachelors in the Stieglitz Academy (Textile Design).....	360



<i>М. С. Широковских</i> Дисциплина «Ручное ткачество»: перспективы развития практического курса ..... 367	<i>М. В. Петрова-Маслакова</i> Использование «смешанной техники» в ведении учебных заданий раздела «специальная живопись» (графический дизайн) ..... 400
<i>M. S. Shirokovskikh</i> Academic subject “Tapestry”: possibilities for development of practical course..... 367	<i>M. V. Petrova-Maslakova</i> Using mix technique during the academic discipline “Speacial Painting” (Graphic Design)..... 400
<i>А. К. Векслер</i> «Живопись» и «современная горячая эмаль». Междисциплинарные связи в педагогической практике И. В. Дьякова.. 373	<i>Т. Е. Гудова</i> Наброски в учебном процессе ..... 404
<i>A. K. Veksler</i> Painting and contemporary enameling: interdisciplinary connections in teaching practice of Ivan Dyakov..... 373	<i>T. E. Gudova</i> Sketch drawings in the educational process... 404
<i>К. Б. Пименов</i> Подготовительные курсы. Зачем они нужны? ..... 382	<i>П. М. Якимчук</i> Монументально-декоративный натюрморт.Методика рисования..... 408
<i>K. B. Pimenov</i> Preliminary courses and why do we need them ..... 382	<i>P. M. Yakymchuk</i> Monumental decorative still life: methods of drawing..... 408
<i>С. А. Давудов</i> Должен ли дизайнер по костюму уметь рисовать?..... 386	<i>С. И. Ващенко, В. В. Перхун</i> Правила и термины при рисовании шара.. 412
<i>S. A. Davudov</i> Should the fashion designer be able to draw?..... 386	<i>S. I. Vashchenko, V. V. Perkhun</i> Rules and terms in the drawing of a sphere... 412
<i>И. А. Борodziуля</i> Курс цветоведения (цветоформообразования) применительно к задачам современного дизайна ..... 389	<i>Т. И. Некрасова</i> Лепка обнаженной модели для студентов ДПИ и дизайна, изучающих дисциплину «академическая скульптура»..... 419
<i>I. A. Borodziulia</i> The course of chromatics and problems of modern design..... 389	<i>T. I. Nekrasova</i> Sculpting nude model for students of Decorative Arts and Design studying the Academic Sculpture ..... 419
<i>И. Р. Четышов</i> Особенности преподавания живописи на кафедре монументально-декоративной живописи СПбХПА им. А. Л. Штиглица .. 392	<i>Г. Г. Дьячкова</i> Бионика как основа мышления будущего художника декоративно-прикладного искусства и дизайна ..... 422
<i>I. R. Chetyshov</i> Features of teaching of painting at the department of monumental and decorative painting at the St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design ..... 392	<i>G. G. Diachkova</i> Bionics as the basis of thinking of the future artist of decorative and applied art and design ..... 422
<i>Л. Н. Дутов</i> Дистанционное обучение живописи: плюсы и минусы..... 397	<i>Л. М. Курсанова</i> Особенности разработки курса композиции для студентов академического бакалавриата кафедры живописи и реставрации ..... 426
<i>L. N. Dutov</i> Distance learning painting: the pros and cons..... 397	<i>L. M. Kirsanova</i> Features of development of the course of composition for students of the academic bachelor degree of the department of painting and restoration..... 426

<i>Д. Д. Нигматулин</i> Копирование как способ изучения пластически-образного пространства произведений старых мастеров ..... 429	<i>Л. В. Ярошевская</i> Художественное учебные заведение как площадка для создания арт-кластера ..... 457
<i>D. D. Nigmatulin</i> Copying as a way of studying the works of old masters ..... 429	<i>L. V. Yaroshevskaya</i> Art educational institution as a basis for art cluster ..... 457
<b>Студенческая секция</b>	
<i>К. В. Лещинский</i> Выполнение копий голландских цветочных натюрмортов XVII в. .... 432	<i>У. А. Гордеева</i> Костюм и статус женщины в раннесредневековой Скандинавии (по письменным источникам) ..... 460
<i>K. V. Leshchinskii</i> Making the copies of the Seventeenth Century Dutch flower still lifes ..... 432	<i>U. A. Gordeeva</i> Costume and social status of woman in early medieval Scandinavia (from written sources) ..... 460
<i>Д. Ю. Брагилевский</i> Ошибки студентов-художников ..... 435	<i>Т. А. Кривулько, П. А. Жукова</i> Превентивные исследования в реставрации. Бытование Зала Людовика XIV в СПГХПА им. А. Л. Штиглица, современное состояние настенной живописи ..... 466
<i>D. Y. Bragilevsky</i> Mistakes art students make ..... 435	<i>T. A. Krivul'ko, P. A. Zhukova</i> Preventive research in restoration. The existence of the Hall of Louis XIV in the St. Petersburg State Stieglitz Academy of Art and Design, the current state of wall paintings ..... 466
<i>Т. М. Пикар</i> Методические рекомендации к использованию релаксационных упражнений в учебных занятиях по ритмической гимнастике ..... 441	<i>А. А. Иванова</i> Скульптура из стекла американского художника Фредерика Кардера в технике <i>Cire Perdue</i> ..... 475
<i>T. M. Pikar</i> Methodical recommendations on the use of relaxation exercises in the training of rhythmic gymnastics ..... 441	<i>A. A. Ivanova</i> Glass sculpture of american artist Frederick Carder in <i>Cire Perdue</i> process .... 475
<i>Г. М. Котельникова</i> Основы организации и проведения занятия по фитнес-аэробике ..... 445	<i>А. М. Айгистова</i> Литографические рисунки П. Н. Филонова к «Изборнику с послесловием Речяря» как идеограмма хлебниковского текста ..... 479
<i>G. M. Kotelnikova</i> The bases of the organization and carrying out of employment by fitness aerobics ..... 445	<i>A. M. Aygistova</i> Lithographic drawings by P. N. Filonov for Izbornik by V. Khlebnikov as ideograms .... 479
<i>Д. П. Лобачева</i> Использование фитнес-программ в художественно-промышленном вузе как средства улучшения физического и психологического здоровья ..... 449	<i>Е. В. Ярмоленко</i> Театрально-декорационное оформление балета «Жар-птица»: музыка, воплощенная в орнаменте ..... 484
<i>D. P. Lobacheva</i> Use of fitness programs in an art and design high school as a means of improving physical and psychological health ..... 449	<i>E. V. Yarmolenko</i> Theatrical stage design of the ballet “Firebird”: music, embodied in the ornament ..... 484
<i>Л. А. Подольнец, С. П. Радионова</i> Потенциал использования вузовских и отраслевых музеев Санкт-Петербурга для повышения привлекательности высшей школы и туризма ..... 452	<i>И. С. Карасева</i> ..... 489
<i>L. A. Podolyanets, S. P. Radionova</i> The potential use of St. Petersburg university museums and minor museums to increase the attractiveness of higher education and tourism ..... 452	<i>В. Э. Мейерхольда (1923–1935)</i> ..... 489
	<i>I. S. Karaseva</i> Constructivists in the Vsevolod Meyerhold Stagings (1923–1935) ..... 489

<i>Е. В. Больдт</i> Детская авторская книга Мая Митурича «Командорские острова»..... 494	<i>М. Н. Тарабаева</i> Нунофелтинг – современная интерпретация традиций войлоковаления ..... 527
<i>Е. V. Boldt</i> “Commander Islands” – author’s book of May Miturich..... 494	<i>M. N. Tarabaeva</i> Nuno Felting: modern reading of the felting’s traditions ..... 527
<i>Д. В. Чикова</i> Использование тонального контраста в рисунке пейзажа ..... 498	<i>К. Р. Сулимова</i> Особенности предпроектного анализа латинской версии шрифта с целью его кириллизации ..... 531
<i>D. V. Chikova</i> Using the tonal contrast in a landscape drawing ..... 498	<i>K. R. Sulimova</i> The features of predesign analysis of the latin font version for its cyrillisation..... 531
<i>Е. О. Лежнева</i> Предмет как объект в творчестве Армана.. 502	<i>Д. Я. Терентьева</i> Принципы создания графических коррекционных материалов для дислексиков и дисграфиков на основе анализа их визуального восприятия ..... 535
<i>Е. О. Lezhneva</i> Object as subject of Arman’s Art ..... 502	<i>D. Y. Terenteva</i> Principles of creation of graphic correctional materials for dyslexics and dysgraphics on the basis of analysis of their visual perception ... 535
<i>А. А. Лемешинский</i> Третьяковская галерея на Кадашевской Набережной. Проблемы архитектурного развития ..... 506	<i>Л. А. Шманько</i> Интернет вещей. Особенности дизайн-про- ектирования пользовательского интерфейса для устройств с разными экранами..... 543
<i>А. А. Lemeshinski</i> The Tretyakov Gallery at the Kadashovskaya Embankment. The problems of architectural development..... 506	<i>L. A. Shmanko</i> The Internet of Things. Special aspects of the user interfaces design for the devices with different screens ..... 543
<i>М. Е. Белоусова</i> Современные особенности благоустройства «Соляного Городка» (вторая очередь)..... 510	<i>Т. С. Выхристюк</i> Энергия будущего глазами современников (международная выставка Экспо-2017).. 550
<i>М. Е. Belousova</i> The modern features of the improvement of the Solyanoy Town (Second Phase) ..... 510	<i>T. S. Vykhristyuk</i> Energy of the future eyes contemporary (International Exhibition Expo 2017) ..... 550
<i>Д. А. Гугучкина</i> Право следования как инструмент регулирующего современного художественного рынка..... 515	<i>И. О. Семенова</i> Роль дизайна в создании бренда сетевой организации туристической дестинации ... 554
<i>D. A. Guguchkina</i> Artist resale Royalty Right as a regulator of contemporary art market..... 515	<i>I. O. Setyonova</i> The Role of Design in creating the brand of a network organization of a tourist destination .. 554
<i>Е. Р. Ишо</i> Бренды высокой моды в творчестве современных художников..... 520	<i>Н. М. Рясов</i> Дизайн как составляющая туристического развития северных районов на примере Республики Карелия ..... 563
<i>Е. R. Isho</i> Penetration of Fashion Brands in art..... 520	<i>N. M. Riasov</i> Design as a component of the tourist development of the Northern Regions on the example of the Republic of Karelia ... 563
<i>А. Д. Игнаткова</i> Жаккардовые ткани в коллекциях современных дизайнеров моды ..... 524	
<i>A. D. Ignatkova</i> Jacquard fabric in the collections of contemporary fashion designers ..... 524	

---

# 1. ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

---

УДК 7.03

*А. Н. Кислицына*

## **ВЫСТАВКИ В МУЗЕЕ БАРОНА А. Л. ШТИГЛИЦА КАК КВИНТЭССЕНЦИЯ ПОИСКОВ ЖУРНАЛА И ОБЪЕДИНЕНИЯ ХУДОЖНИКОВ «МИР ИСКУССТВА»**

Искания новых тем, средств, форм и методов художественного творчества привели к рождению феномена рубежа XIX и XX вв. – «Мира искусства», проявившегося в деятельности выставок, журнала и творческого объединения. Первые выставки в музее А. Л. Штиглица способствовали обеспечению диалога русского и зарубежного искусства, поиску органичного стиля и синтезу разных видов искусства, чему во многом способствовали родоначальники и вдохновители этого явления – А. Бенуа и С. Дягилев.

*Ключевые слова:* «Мир искусства», музей Штиглица, художественное творчество рубежа XIX–XX вв., экспозиционно-выставочная деятельность, западноевропейское и русское искусство.

*A. N. Kislitsyna*

## **EXHIBITIONS IN THE STIEGLITZ MUSEUM OF APPLIED ARTS AS QUINTESSENCE OF SEARCHES FOR MAGAZINE AND ARTISTIC GROUP “WORLD OF ART”**

The search for new themes, means, forms and methods of artistic creativity led to the birth of “World of Art”. It was a phenomenon of the turn of the nineteenth and twentieth centuries, manifested in the activities of exhibitions, a magazine and a creative group. The first exhibitions in the Stieglitz Museum of Applied Arts contributed to the establishment of a dialogue between Russian and foreign art, the search for a new organic style and the providing of synthesis of various art types. These activities were supported by the founders and inspirers of the phenomenon — Alexandre Benois, and Sergei Diaghilev.

*Keywords:* “World of Art”, Stieglitz Museum, artistic creativity of the turn of the nineteenth and twentieth centuries, exposition and exhibition activity, Western European and Russian art.

Журнал, выставки и объединение художников «Мир искусства» являются феноменом рубежа XIX–XX вв., которому можно дать разные и даже противоположные объяснения. Во-первых, это можно обосновать с точки зрения оценки особенностей и специфики эпохи, формирующей новые мировоззрение и идеологию. Условия и среда российской действительности

ти стремительно менялись, что было вызвано спрессованным во времени бурным развитием капитализма, трансформирующего социальную структуру и устремления участников исторического процесса. Народническая идеология и ее лидеры, выступившие с резкой критикой реалий современной жизни, сформулировавшие теорию русского социализма и видевшие главной опорой борьбы крестьянство, уступали место марксизму, уповавшему на пролетарскую революцию, призванную расчистить путь для радикальных преобразований в обществе. Кризисом народнической идеологии объясняется постепенное снижение влияния передвижничества, приверженцы которого с 1870-х гг. создавали в своих произведениях остро критическую картину мира, однако это не помогло власти и обществу изменить российскую действительность к лучшему. Ответом на этот вызов стало художественное движение, выступающее с позиций «отпора рутине» и поиска новых путей развития искусства, ориентированного на любовь к красоте и стремлению к ней творца, что в оценках исследователей в 1930-е гг. обрело социальную окраску: «Очень существенно для характеристики идеологии группы “Мир искусства”, что в противопоставлении себя объективному миру она имела в виду не природу, как таковую, к которой, наоборот, было пантеистическое, восторженное отношение, а объективный мир, как социальную действительность, и в ней “большинство”, толпу, над которой надо подняться в царственном облачении искусства. Отсюда воспевание искусства, способствующего разрыву всех связей с толпой, искусства внесоциального, не заключающего в себе никакой публицистики, высокого по формальным качествам и раскрывающего все ту же неповторимую индивидуальность художника» [12, с. 21]. Самовыражение творца провозглашается целью, ориентированной исключительно на красоту, при этом «окачивается, что красота – это темперамент художника, выраженный в образах, безразлично откуда почерпнутых. Они могут быть взяты из действительности или рождены фантазией» [6, с. 10]. Следствием отрицания прежних форм, тем и связей стало углубление художников в поиски действительности иного рода, новых средств и методов, отражающих в произведениях не точно запечатленную реальность, а уход в прошлое, искание художественного образа в мире навсегда ушедшего, неосуществимого в настоящем, что воплотилось в ретроспективной мечтательности творцов, вдохновленных произведениями старых мастеров (французских и голландских), сюжетами галантного XVIII в. или романтики XIX в. Менялась и мировоззренческая основа художественных сил, стремящихся к созданию органичного стиля и синтезу искусств – изобразительного, прикладного, декоративного, театрального, проявляющих повышенный интерес к разнообразным видам и формам художественного ремесла, ищущих оригинальные интерьерные решения в соответствии со стилистикой архитектурных сооружений. Этот краткий, но невероятно яркий по своим достижениям период в развитии искусства не случайно получил название «художественно-эстетического ренессанса», стремящегося к совершенству как высшей цели, поэтому не отвергающего, а, наоборот, – возрождающего и переосмысляющего лучшие творения во всех сферах художественной культуры.

Во-вторых, в поисках объяснений данного феномена можно обратиться к мнению главного вдохновителя, собравшего и расширившего состав мирискусников, – А. Бенуа, высказанному в его воспоминаниях: «Нами руководили не столько соображения идейного порядка, сколько что-то вроде практической необходимости. Целому ряду молодых художников некуда было деваться. Их или вовсе не принимали на большие выставки – академическую, передвижную или акварельную, или принимали только с браковкой всего того, в чем сами художники видели наиболее явственное выражение своих исканий... К “непризнанным” присоединились те из “признанных”, которым было не по себе в утвержденных группах» [2]. Поэтому по своему составу объединение получилось чрезвычайно «пестрым», не имеющим четко выстроенной программы, но обладающим единым интегрирующим стержнем – утверждением современных искусства, культуры, красоты, эстетики, переосмысленных через творческий поиск жаждущих обновления передовых художественных сил России.

Западный художественный мир за это время прошел большой путь: от импрессионизма и постимпрессионизма к созданию новых, авангардных групп и течений в искусстве, каждый раз выступающих с позиций поиска новых форм, средств и методов отображения своего видения мира, тем и сюжетов, способных взбудоражить умы и отвечать запросам современников. В этой связи остро возникала потребность в изучении и обмене опытом национальных художественных школ и отдельных их представителей, взаимодействии западноевропейского и русского искусства, поддержке новой развивающейся отрасли художественной промышленности. Вехи времени и новые тенденции рождали своих «героев», формирующих твердые внутренние убеждения и способных выводить русское искусство на мировой уровень, среди которых особо выдающуюся роль сыграл С. П. Дягилев. Ответом на вызовы рубежа XIX–XX вв. стало проведение ряда международных выставок (в общей сложности с 1897 по 1906 г. было проведено шестнадцать выставок), первыми из которых стали выставки скандинавских художников, английских и немецких акварелистов, организованные в 1897 г. С. П. Дягилевым, в планах которого в том же году появился проект издания журнала, способного аккумулировать и направлять всю художественную жизнь России. Развитием и «продвижением» этих планов в дальнейшем станут «Русские сезоны» С. П. Дягилева, имеющие свои «отправные точки» – временные, географические и смысловые. Отправной точкой во времени стал 1898 г., когда Дягилев организовал выставку русских и финляндских художников, явившуюся первым групповым выступлением художественного объединения, и под его редакцией в свет вышел первый номер журнала «Мир искусства», к изданию которого в дальнейшем было привлечено много молодых художников и критиков, многогранность талантов которых раскрылась в теоретических и искусствоведческих статьях. Географической отправной точкой стало выбранное для проведения совместной русско-финляндской выставки Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица, являвшееся самым передовым учебным заведением того времени, соединяющим академическую школу с новаторскими поисками в области художественной промышленности и стремлением к возрождению традиционного прикладного искусства. Смысловым началом проведения выставок, издания журнала и объединения художников «Мира искусства» явились высокие цели по развитию и формированию новых тенденций в русском искусстве, воспитанию хорошего вкуса, движению в авангарде, пропаганде и прославлению творческих поисков художников, преодолевающих узость национальных рамок на основе активного взаимодействия с западным искусством. Одновременно решалась и практическая задача – оказание помощи нуждающимся студентам на основе благотворительности [15].

Определяющую роль в организационных и теоретических вопросах сыграл идейный вдохновитель объединения А. Бенуа, подробно описавший события тех лет в книге «Возникновение “Мира искусства”», содержащей, в частности, интересные сведения и оценки русско-финляндской выставки: «В январе 1898 г. состоялась, наконец, наша первая выставка, первое групповое выступление “Мира Искусства”, но пока еще не под этим названием, а под случайным: “Выставка русских и финляндских художников”. Выставка эта, необычайно блестящая по подбору и разнообразию, устроенная в нарядном, только что тогда отделанном зале музея Штиглица, устроенная с невиданным изяществом и открывавшаяся с большой помпой (играл даже оркестр), возбудила в Петербурге весьма разноречивые толки, но голоса неодобрения в сильной степени заглушали сочувственные» [1, с. 29]. Такая противоречивая реакция объясняется, с одной стороны, отсутствием программной целостности экспозиции и существенными различиями представленных произведений, принадлежащих к разным художественным направлениям, а с другой – явной новизной творческих поисков самих участников и организаторов выставки, не оставшихся незамеченными: «Соседство Сомова и Переплетчикова, Александра Бенуа и Врубеля или же Бакста и Ап. Васнецова не могли не обратить внимания зрителя на существование весьма серьезных различий между

этими художниками. Тем не менее даже обывателям стало ясно, что общий характер экспозиции включает в себе нечто новое» [13, с. 149]. Сам же Дягилев, определяя состав участников и их произведения, новаторски относился к формированию экспозиции, подходил к выставке как к «художественному произведению, в котором все части должны быть объединены каким-нибудь внутренним смыслом» [11, с. 19]. Этот смысловой подтекст сразу же отметили художественные критики, уловившие интегрирующий компонент разноплановых работ, представленных на выставке в музее училища Штиглица: «Почти все произведения, составляющие русский отдел на этой выставке, носят особый отпечаток. У каждого художника, здесь фигурирующего, независимо от того, пишет ли он масляными красками или акварелью, жанрист ли он или пейзажист, у каждого из них есть стремление не фотографично копировать натуру, а воспроизвести какой-нибудь интересный мотив ее и в передачу его внести что-нибудь особенное» [8]. Эти устремления явились объединяющим началом для петербургских (Сомов, Бакст, Бенуа, Лансере и др.) и московских живописцев (Врубель, Левитан, Серов, Коровин, Нестеров, Рябушкин и др.), и «это широкое объединение, неизмеримо переросшее масштабы первоначальной дягилевской группы, послужило базой, опираясь на которую Дягилев смог организовать художественный журнал, ставший идейным центром русского искусства в первые годы XX столетия» [10, с. 9]. Миссия журнала «Мир искусства» виделась его создателям и авторам статей весьма значимой, начиная с решения просветительских, пропагандистских задач, заканчивая достижением общественных целей по повышению культурного уровня людей, приобщающихся к искусству: «Естественно, что влечение, которое мы испытываем к произведениям искусства, чуждо всяких соображений пользы, или, говоря языком эстетики, вызываемые произведениями искусства чувства всегда бескорыстны. <...> Из этого их свойства вытекает не только влияние искусства на каждого отдельного человека, но и влияние его на отношения людей друг к другу, что им обуславливается общественное значение искусства, его место среди двигателей человеческой культуры» [5, с. 82–83].

Мирикусников связали неприятие всего устоявшегося в темах и застывшего в своих формах, интерес к формальным задачам и повышению мастерства, стремление к утонченности и одухотворенности живописи. Они попробовали «раздвинуть границы» элитарного искусства, утверждая равнозначность произведений художественной промышленности с ведущими видами искусства (живописи, рисунка, скульптуры и архитектуры), боролись за возрождение лучших традиций декоративно-прикладного искусства (керамики, майолики, вышивки, ковров, панно и др.). В основе этих поисков лежало не подражание, а стремление к бесконечному полету фантазии, не консервация старого, а утверждение современного стиля через новые формы, краски и мотивы. Приоритет народных тенденций характерен для того времени для финского декоративно-прикладного искусства, что позволяет сделать предположение о формировании единых подходов к необходимости возрождения и переосмысления национального народного творчества на выставке 1898 г.

Позитивный опыт непосредственного соприкосновения и осмысления достижений разных художественных школ (финляндскую школу представляли художники Блумстед, Галлен, Вальгрэн, Галонен, Лагерстам, Гебгард, Эдельфельд, Энкель, Ярнефельд и др.) высоко оценивается исследователями с точки зрения развития этой тенденции в дальнейшем: «Русско-финляндская выставка 1898 г. была задумана по типу грядущих международных выставок, где западное и отечественное искусство сосуществовало в едином художественном и реальном пространстве, давая возможность увидеть как их общность, так и своеобразие разных национальных школ» [4, с. 29]. Поскольку Финляндия в то время входила в состав императорской России, и эту первую выставку нельзя считать в полной мере международной, однако полезный опыт, полученный в ходе ее подготовки и проведения оказался чрезвычайно полезным для расширения масштабов взаимодействия и сопоставления достижений

различных национальных художественных школ. Этому во многом способствовал проявленный к выставке интерес со стороны Германии, представители которой предложили Дягилеву экспонировать произведения на ежегодном Сецессионе в Мюнхене, а затем и в других немецких городах – Дюссельдорфе, Кельне и Берлине.

Музей барона Штиглица стал органичной площадкой для художественных поисков рубежа XIX–XX вв., и следующая международная выставка предполагала охват еще большего числа участников из западных стран, о чем свидетельствует следующая заметка в одном из первых номеров журнала «Мир искусства» 1899 г.: «Редакция журнала “Мир искусства” устраивает в январе будущего года в залах музея Барона Штиглица международную выставку картин. Цель выставки заключается в привлечении выдающихся художников, вне зависимости от национальности и направлений. Никаких особых группировок на выставке не предполагается и произведения русских художников в особую группу выделены не будут. До сих пор известно, что на выставке появятся произведения следующих художников: Александер (Америка), Аман-Жан (Франция), Бакст, Бартельс (Германия), Беклин (Швейцария), Ал. Бенуа, Бенар (Франция), Бертсон (Бельгия), Бланш (Франция), Бломстед (Финляндия), Больдини (Италия), Боткин, Брэнгвин (Англия), А. Васнецов, Врубель, Галлен (Финляндия), Головин, Даньян-Бувере (Франция), Дегаз (Франция), Дилль (Германия), Эрнефельт (Финляндия), Каррир (Франция), Азен (Франция), Кондер (Англия), Котте (Франция), К. Коровин, С. Коровин, Лагард (Франция), Лансере, Латуш (Франция), Лейбль (Германия), Лермитт (Франция), Либерманн (Германия), Левитан, Малявин, Малютин, Менар (Франция), Нестеров, Патерсон (Шотландия), Пювис де Шаванн (Франция), Пурвит, В. Поленов, Переплетчиков, Раффаэлли (Франция), Репин, Светославский, Симон (Франция), Сомов, Серов, Таулоу (Норвегия), Томас (Шотландия), Уистлер (Англия), Цорн (Швеция), Эдельфельт (Финляндия), Энкель (Финляндия), Якунчикова» [9, с. 7]. Шестой номер журнала был полностью посвящен этой выставке, получившей свое историческое название, под которым инициированные объединением выставки будут проходить до 1906 г. – «Международная художественная выставка картин журнала “Мир искусства”». В номере содержался полный перечень ее участников, а также каталог произведений (в выставке приняли участие сорок западноевропейских и двадцать один русский художник, а также были представлены художественно-промышленные произведения – ювелирные изделия из Франции, вазы и вещи, произведенные в США, гончарные изделия и вышивки из России) [7].

В своих воспоминаниях А. Бенуа подчеркивает тесную связь деятельности редакции журнала «Мир искусства» и усилий С. Дягилева в деле организации и проведения «грандиозной» международной выставки 1899 г., во многом определившей устремления, искания и принципы формирующегося объединения художников: «Эта выставка всем своим характером как бы вполне утвердила название “Мир искусства”... Проповедь космополитизма продолжалась неукоснительно на страницах журнала. <...> В основе приглашения того или другого художника лежала не принадлежность его к какому-либо направлению (у нашего кружка направления не было), а оценка вообще подлинности, даровитости, мастерства приглашаемого, к какому бы толку он ни принадлежал. Этому принципу “Мир искусства” не изменил и тогда, когда в виде уступки запросам времени вместо единоличного управления при нашем “диктаторе” был образован “комитет”, заботившийся о пополнении кадра экспонентов, следивший за тем, чтобы на выставку не проникали вещи недостойные, ничтожные, бездарные и безвкусные. Вместо направления у нас царил вкус – правда, объединенный известным уровнем культурности всей группы, но все же свободный, подчас капризный и во всяком случае враждебный всякому доктринерскому рабству, всяким предвзятым формулам» [1, с. 49–50]. Эта высокая оценка не означает безоговорочного признания новаторских исканий «Мира искусства», наоборот, его часто критиковали и писали отрицательные отзывы, в частности, об этом говорят названия статей В. В. Стасова «Нищие духом», «По-



дворье прокаженных», письмо И. Е. Репина, опубликованное в журнале «Нива», об отказе в совместной работе [3, с. 496].

Колоссальные расходы и недостаток средств на проведение таких масштабных международных выставок заставит организаторов отказаться от приглашения зарубежных художников и ограничиться привлечением талантливых и ищущих российских художников, пополнявших ряды «мирискусников», нацеленных на самое широкое восприятие всего «действительно художественного». Вторая международная выставка была устроена в январе–феврале 1900 г. на той же площадке – в залах музея барона Штиглица, где были представлены произведения современных художников – Репина, Серова, Левитана, Нестерова, Васнецова, Коровина, Бенуа, Якунчиковой, Врубеля, Головина, Малютина, Сомова, Лансере, Бакста и др., а также произведения мастеров прошлого – Левицкого, Боровиковского, Брюллова, Кипренского и др., предоставленных петербургскими коллекционерами. О популярности и всеобщем интересе к «Миру искусства» свидетельствует посещение выставки Его Императорским Величеством Государем Императором Николаем II и Государыней Императрицей Александрой Федоровной в сопровождении высочайших особ дома Романовых и императорского двора. В ходе визита состоялось общение царственных особ с членами Совета музея Штиглица, организатором и издателем Дягилевым, художниками – непосредственными участниками выставки, а также приобретение ряда художественно-промышленных произведений – изделий гончарной фабрики «Абрамцево», вышивок мастерской Чоколовой, майоликовой статуэтки и барельефа Врубеля. Присутствие на открытии выставки президента Академии художеств великого князя Владимира Александровича, а также посещение выставки управляющим музеем Александра III великим князем Георгием Михайловичем демонстрируют активное взаимодействие ведущих учреждений культуры и искусства с училищем и музеем барона Штиглица, явившим миру новый взгляд на пути развития художественного творчества и эстетического вкуса элиты и масс благодаря экспозиционно-выставочной деятельности «Мира искусств».

Возможно, отсутствие площадок для взаимопроникновения и восприятия внешних «импульсов», а также единых тенденций и принципов внутри движения приведут к постепенному «исчерпыванию» новых идей, чем объясняется краткая история деятельности выставок, журнала и объединения, блестящее начало и пик которых был пройден на рубеже XIX–XX вв., и к 1905 г. активная фаза «сошла на нет», но наследие не исчезло и сыграло важную роль в дальнейшем поступательном развитии искусства, формирующего новые школы, направления и имена в художественном творчестве. Несмотря на использование общего приема «ухода в прошлое» произведения художников являлись «глубоко современными», оказывающими многоаспектное влияние на тенденции развития в сфере культуры: «Исторические реконструкции – вроде Серовского “Кубка большого орла” или “Елизаветы Петровны в кордегардии” Лансере – возбудили интерес к изучению первого века императорской России. Тут налицо важное значение, которое имели статьи и отдельные номера журнала “Мир искусства”, посвященные истории искусства и истории быта, например, статьи Александра Бенуа в 1901 г., “Монплеизир” в 1902 г., “Живописный Петербург” и “Архитектура Петербурга” в 1904 г., статьи Фомина “Московский классицизм” и другие. “Мир искусства” в этом направлении подготовил появление журналов, посвященных исследованию и изучению культурных ценностей прошлого, вроде “Старых годов”, которые стали выходить в 1907 г. Культ Петербурга, его архитектуры и видов приводит к открытию русских архитекторов и художников. Бенуа, который, помимо своей чисто живописной деятельности, является историком искусства, пишет свои “Историю русской живописи в XIX в.” и “Русскую школу живописи”, а Дягилев – исследование о Левицком, – работы, от которых прямой путь к “Истории русского искусства” Игоря Грабаря» [14, с. 15–16]. Еще одним завоеванием «Мира искусств» стал синтетический подход, сформировавшийся благодаря активной исследовательской

## 1. Историческое наследие

и творческой деятельности, объединявшей художников, декораторов, мастеров прикладного искусства, искусствоведов, историков и теоретиков искусства. Выставки «Мира искусства» формировали новые эстетика, вкусы и представления о возможностях и перспективах развития художественного творчества, знакомили русскую публику с современными художниками и их произведениями, демонстрировали новейшие течения и тенденции развития в искусстве, что позволяет высоко оценивать деяния мирискусников, оставивших бесценное наследие и повлиявших на дальнейшее развитие не только русской, но и зарубежной культуры.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бенуа А. Н. Возникновение «Мира искусства». Л. : Ком. популяризации художеств. изд. при Гос. акад. истории материал. культуры, 1928. 57 с.
2. Бенуа А. Н. Выставка «Современной русской живописи» // Речь. 1916. 2 дек.
3. Бровкина А. А. Выставочная деятельность журнала «Мир искусства» // Молодой ученый. 2016. № 17. С. 495–497.
4. Варакина Г. В. Сергей Дягилев : «Мир искусства» и художественные выставки // Вопросы культурологии. 2008. № 12. С. 28–31.
5. Волконский С. М. Искусство // Мир искусства. 1899. № 5.
6. Гусарова А. П. Мир искусства. Л. : Художник РСФСР, 1972. 98 с.
7. Каталог международной выставки журнала «Мир искусства» // Мир искусства. 1899. № 6.
8. Кравченко Н. Выставка русских и финляндских художников в зале музея барона Штиглица // Новое время. 1898. 19 янв. (№ 7865).
9. Мир искусства. 1899. № 1/2.
10. Петров Вс. Н. Мир искусства. М. : Изобразительное искусство, 1975. 246 с.
11. Сергей Дягилев и русское искусство : Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2 т. Т. 1 / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. М. : Изобразительное искусство, 1982. 493 с.
12. Соколова Н. И. Мир искусства. М. ; Л. : Изогиз, 1934. 217 с.
13. Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М. : Советский художник, 1984. 296 с. (Библиотека искусствознания).
14. Стрелков А. С. Мир искусства. М. ; Пг. : Госиздат, 1923. 27 с. (Искусство / ред. П. П. Муратова ; вып. 35).
15. ЦГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1897 г. Д. Ж-6.

*Сведения об авторе:*

*Кислицына Анна Николаевна*, кандидат исторических наук, доцент, и. о. ректора, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; info@ghpa.ru

*Kislitsyna Anna N.*, PhD, Associate Professor, Acting Rector, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; info@ghpa.ru

## **ВЫСТАВКА РУССКИХ И ФИНЛЯНДСКИХ ХУДОЖНИКОВ 1898 ГОДА: У ИСТОКОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «МИР ИСКУССТВА»**

Цель данной статьи – исследовать вклад русских талантливых художников в деятельность объединения «Мир искусства». Оно появилось благодаря личным усилиям Дягилева, который организовал свою первую выставку английских и немецких акварелей в Большом зале музея Центрального училища технического рисования барона Штиглица. Затем последовала в 1898 г. выставка русских и финляндских художников. Эти выставки стали яркими художественными событиями и точкой отсчета деятельности «Мира искусства» как выставочного объединения. Вскоре вышел в свет первый номер журнала «Мир искусства». Это художественное направление явилось своего рода протестом против закостенелых традиций и программ старой академической школы. Амбиции Дягилева, его активность и практицизм вовлекли целую плеяду художников в круговорот его творческой деятельности. Авторы тщательно изучили периодическую литературу, выставочные каталоги и другие документы, которые в настоящее время представляют собой библиографическую редкость.

*Ключевые слова:* С. П. Дягилев, «Мир искусства», выставка в музее Центрального училища технического рисования барона Штиглица, финские художники, протест против традиций академической школы, финансовая деятельность училища.

*A. I. Bartenev, G. E. Prokhorenko*

## **EXHIBITION OF RUSSIAN AND FINNISH ARTISTS 1898: AT THE ORIGIN OF THE “WORLD OF ART” SOCIETY**

The aim of this article is to examine the contribution of Russian talented artists to what we now call the World of Art society. It appeared due to the personal efforts of Diaghilev who organized his first exhibition “English and German watercolours” in the Grand Hall of Baron Stieglitz Central School of Technical Drawing. This was followed in 1898 by an “Exhibition of Russian and Finnish artists”. These brilliant artistic events marked the beginning of the World of Art as an exhibiting society. Shortly afterwards the magazine appeared. This art movement was a revolt against outdated traditions and programmes of the old Academy. Diaghilev’s public ambitions, drive and talent for practical affairs involved numerous artists in a whirl of creative activity. The authors have tracked down periodicals, exhibition catalogues and other documents which are very rare now.

*Keywords:* S. P. Diaghilev, “World of Art”, exhibition in Baron Stieglitz Central School of Technical Drawing, Finnish artists, revolt against outdated traditions, financial activities of the School.

Эта выставка, открывшаяся в январе 1898 г. в Большом зале музея Центрального училища технического рисования барона Штиглица, не только стала одной из первых, проведенных в этом музее, но и громко заявила о зарождающемся новом творческом объединении художников, вошедшем в историю русской культуры под названием «Мир искусства». Организованная

по инициативе С. П. Дягилева, в ту пору известного лишь узкому кругу творческой интеллигенции, выставка имела большой общественный резонанс и была воспринята общественностью как своеобразный вызов устоявшимся традиционным художественным нормам.

Художественная жизнь Петербурга в конце XIX в. – салоны и разнообразные вернисажи – была сосредоточена в основном в залах Императорской академии художеств и Общества поощрения художеств. Новая выставочная площадка в недавно построенном и открытом весной 1896 г. музее училища барона Штиглица, как показало время, оказалась весьма востребованной. Просторный Большой зал музея, площадь которого составляет 580 кв. м, начал принимать одну за другой разнообразные художественные выставки и стал своеобразным полигоном для демонстрации и внедрения в массовое сознание передовых художественных тенденций.

Идея проведения художественной выставки, которая могла бы представить русской столичной публике новое направление в европейском искусстве, возникла у С. П. Дягилева еще в середине 1890-х гг. Это было самое начало его деятельности в качестве художественного агента. Он много путешествовал по Европе, активно вращался в творческой среде, был знаком со многими художниками, сам коллекционировал картины. Постепенно Дягилев пришел к мысли самостоятельно заняться организацией художественных выставок. Воплощая замысел, он привез в Россию работы немецких и шотландских акварелистов, планируя провести частную выставку в доме княгини М. К. Тенишевой, которая оказывала ему не только моральную, но и финансовую поддержку [8, с. 18]. Постепенно концепция выставки, равно как и ее масштаб, претерпели значительные изменения, и в январе 1897 г. Дягилев обратился в Совет училища Штиглица с просьбой о предоставлении выставочного зала для проведения в нем выставки английских и немецких акварелистов «в пользу бедных учеников Высшего художественного училища» сроком на 5 недель, считая со 2 февраля<sup>1</sup>. Совет училища удовлетворил ходатайство Дягилева с условием проведения выставки за счет устроителя на условиях «из чистой прибыли 30% в счет беднейших учеников ЦУТР». Кроме того, было оговорено бесплатное посещение выставки учениками училища Штиглица.

Обо всех этих переменах Дягилев сообщил своей покровительнице. В письме от 4 февраля 1897 г. читаем: «Я навез с собой картин больше, чем предполагал, как по качеству, так и по размерам некоторых из них: сообразив все это, понял, что в любезно предоставленном Вами доме мне никак не поместиться со всем моим художественным семейством. Тут-то и возникла мысль об зале в Музее б. Штиглица, котор[ая] до сих пор не эксплуатировалась, но которая имеет все данные для большой выставки. Дело это против ожидания легко устроилось, и таким образом я должен был отказаться от мысли устроить мою выставку в Вашем симпатичном доме» [8, с. 18–19].

Давний друг Дягилева еще с университетских времен А. Н. Бенуа уже на этом первом этапе принял участие в окончательном отборе привезенных работ, учитывая экспозиционные особенности зала музея Штиглица. В своих воспоминаниях он особо отмечал тот факт, что этот зал не был идеальным местом для экспонирования картин и показался устроителям вернисажа слишком «роскошным и “пестрым”». Но, однако, – писал Бенуа, – <...> мы все же радовались тому, что наш первый “праздник искусства” выйдет, благодаря этим мраморам, колоннадам и ярко расписанным сводам, особенно парадным» [2, с. 162].

«Выставка немецких и английских акварелистов» открылась в марте 1897 г. [2, с. 671]. Она не имела особого отклика у петербургской публики. Возможно, из-за того, что Дягилев еще не чувствовал себя достаточно уверенным на новом для него поприще, он не стремился привлечь внимание как к самой выставке, так и к собственной персоне. Реклама была минимальной. Однако именно эта выставка позволила ему изменить подход к организации подобных мероприятий в будущем. Он загорается новой идеей и всецело включается в подготовку следующего выставочного проекта.

На заседании Совета ЦУТР барона Штиглица, состоявшемся 3 апреля 1897 г., была рассмотрена просьба Дягилева на любых условиях предоставить ему зал на срок с 15 января по 25 февраля 1898 г. для устройства выставки русских и финляндских художников. Было принято решение удовлетворить его просьбу на тех же условиях – одна треть денежного сбора должна поступить в пользу ЦУТР<sup>2</sup>.

Одновременно с решением всех организационных выставочных вопросов Дягилев обдумывал идею создания нового творческого объединения. В начале мая 1897 г. в письме А. Н. Бенуа, находящемуся в то время в Париже, Дягилев заявил о намерении учредить «свое новое передовое общество» [8, с. 23]. «Первый год, – писал Дягилев, – по постановлению бывшего у меня собрания молодых художников, выставка будет устроена от моего личного имени, причем не только каждый художник, но и каждая картина будет отобрана мною. Затем будет образовано общество, которое будет работать дальше. Выставка предполагается у Штиглица от 15 января до 15 февраля 1898 г. Ты, конечно, понимаешь, кто входит в состав общества: петербургская молодежь, москвичи, которые страшно ухватились за мою мысль, финляндцы (они ведь тоже русские), а затем кое-кто из русских парижан – Алекс[андр] Бенуа, Якунчикова, Федор Боткин. <...> То, что я пишу, не есть лишь проект – это дело решенное. Ответь мне моментально, как ты к этому относишься. На днях ты получишь от меня по этому поводу подробное официальное письмо. <...>» [8, с. 23].

Официальное обращение, датированное 20 мая 1897 г., которое можно рассматривать как своеобразный манифест формирующегося объединения, было адресовано не только А. Н. Бенуа, но и целому ряду маститых и молодых художников: Л. С. Баксту, Ф. В. Боткину, А. М. Васнецову, А. Я. Головину, К. А. Коровину, Е. Е. Лансере, И. И. Левитану, С. В. Малютину, М. В. Нестерову, В. В. Переплетчикову, Е. Д. Поленовой, В. А. Серову, К. А. Сомову, М. В. Якунчиковой и другим.

«Милостивый государь, – писал Дягилев, – русское искусство находится в настоящий момент в том переходном положении, в которое история ставит всякое зарождающееся направление, когда принципы старого поколения сталкиваются и борются с вновь развивающимися молодыми требованиями. Явление это, так часто повторяющееся в истории искусства, вынуждает каждый раз прибегать к сплоченному и дружному протесту молодых сил против рутинных требований и взглядов старых отживших авторитетов». Дягилев отметил повсеместное распространение этих процессов и довольно активное протестное движение в художественной жизни Западной Европы. Не умаляя прогрессивной для своего времени роли объединения «передвижников» и общества акварелистов, он констатировал: «Они состарились, и если бы не небольшая кучка молодых передвижников – и эта лучшая из наших выставок тоже обезличилась бы и пала <...>» [8, с. 24].

В тексте письма довольно явно просматривается стратегическая цель Дягилева – не только знакомство русской публики с достижениями западноевропейской культуры, но и продвижение русского искусства на Запад. Именно эта тенденция получила дальнейшее развитие в его деятельности в первом десятилетии XX столетия. Будучи по своей ментальности ярко выраженным «западником», он своей деятельностью проводил в жизнь политику культурной экспансии. Дягилев задавался вопросом: почему дебюты русских художников на Западе нельзя считать удачными и русская художественная школа представляется Европе чем-то отжившим и устаревшим? И сам отвечал на него, видя причину этого в разобщенности «молодого течения», которое, по его мнению, единственное, что интересно западному зрителю.

«Мне кажется, – писал Дягилев, – что теперь настал наилучший момент для того, чтобы объединиться и как сплоченное целое занять место в жизни европейского искусства.

В начале этого месяца я созвал у себя несколько молодых петербургских и московских художников и изложил им мой план основания нового общества для достижения намеченной цели. <...> Тут же я представил предполагаемый список членов учредителей общества».

По словам Дягилева, собрание отнеслось с пониманием к его идее, и, кроме того, все пришли к единому мнению, что начинать нужно не с образования общества с уставом и выборами членов, а с устройства выставки. Причем Дягилев изначально претендовал на лидирующую роль, мотивируя это тем, что частному лицу легче путем «личного выбора и наблюдения дать новому делу известную окраску и общий тон». И именно эта выставка, для проведения которой им был выбран зал музея барона Штиглица, «должна служить объединением разрозненных сил и основанием для создания нового общества» [8, с. 25].

Далее Дягилев планировал перевезти выставку в Москву, а затем – на Мюнхенскую выставку *Secession*, о чем заблаговременно начал вести переговоры. Также в письме содержалась просьба к адресатам не отказать в помощи в этом новом начинании и дать согласие посетить ателье художников осенью текущего 1897 г. с целью подбора работ для выставки. Почти все художники, кроме А. Я. Головина и Е. Д. Поленовой, откликнулись на призыв Дягилева в открытом письме – манифесте и стали экспонентами «Выставки русских и финляндских художников».

Цель, которую преследовал Дягилев, затрачивая столько сил и энергии на организацию этого первого выступления будущего общества, со всей очевидностью была сформулирована им в письме, адресованном все тому же А. Н. Бенуа 24 мая того же 1897 г., всего через четыре дня после того, как было разослано письмо – манифест зарождающегося общества. «Я хочу, – писал Дягилев, – выхолить русскую живопись, вычистить ее и, главное, поднести ее Западу, возвеличить ее на Западе <...>» [8, с. 26].

Одновременно с подготовкой выставки Дягилев начал обдумывать идею создания художественного журнала. В письме Бенуа от 8 октября 1897 г. он писал: «Ты знаешь от Кости [Сомова], что я весь в проектах один грандиознее другого. Теперь проектирую этот журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, т. е. в иллюстрациях помещать истинную живопись, в статьях говорить откровенно, что думаю, затем от имени журнала устраивать серию ежегодных выставок <...>» [8, с. 28]. Позднее, вспоминая события 1898 г., Бенуа напишет, что если бы журнал уже существовал, когда была устроена «Выставка русских и финляндских художников», под тем названием, которое после долгих споров ему было дано, то эта выставка вошла бы в историю как «Первая выставка “Мира искусства”» [2, с. 185].

К открытию выставки 16 января 1898 г. был издан каталог произведений, вошедших в состав ее экспозиции. Это небольшое, в формате записной книжки, издание содержит список участников в алфавитном порядке с перечислением всех представленных работ, с указанием не только фамилии автора, но и города, который он представляет, названия произведения, техники исполнения. В каталоге также указаны цены на те произведения, которые предлагались на продажу. В тех случаях, когда картина принадлежала частному лицу или организации, указывалось имя владельца. Каталог, несмотря на краткость содержащейся в нем информации, дает довольно ясное представление о количественном и качественном составе выставки. Всего в нем значится 295 произведений, созданных 31 автором, из которых две трети русские художники, и одна треть – представители художественной школы Финляндии [5].

Из русских художников некоторые являлись друзьями и единомышленниками Дягилева и составили костяк будущего объединения. Это молодые художники, проживавшие в Петербурге, – Л. Бакст, И. Браз, В. Пурвит, Я. Ционглинский. Кроме того, в выставке приняли участие молодые художники, которые на тот момент временно или постоянно жили в Париже. Это А. Бенуа, К. Сомов, Е. Лансере, А. Обер, Ф. Боткин, М. Якунчикова.

Других участников выставки, главным образом, это касалось приглашенных из Москвы, можно отнести к группе придерживающихся новых тенденций в искусстве, в творчестве которых довольно явно проявилось влияние французского импрессионизма. Среди них были даже члены Товарищества передвижных выставок. В их число входили как уже признанные мастера, так и малоизвестные широкой публике живописцы. Эту группу составляли В. Се-

ров, Ап. Васнецов, К. Коровин, И. Левитан, С. Малютин, М. Нестеров, А. Рябушкин, В. Переплетчиков, Л. Пастернак, В. Соколов.

Ответ на вопрос, возникающий у исследователей по поводу участия в этой выставке такой представительной группы финских художников, дал в своих воспоминаниях А. Н. Бенуа. В главе, посвященной этому судьбоносному в истории искусства событию, он писал, что причиной, по которой Дягилев счел нужным пригласить к участию группу финляндских художников, была принципиальная позиция организаторов выставки. «Это соединение нас с финнами, – отмечал Бенуа, – было средством для выражения того “космополитизма” в искусстве, которому наша группа готовилась служить с самого возникновения своего сознательного отношения к художественной деятельности. Мы горели желанием послужить всеми нашими силами родине, но при этом одним из главных средств такого служения мы считали сближение и объединение русского искусства с общеевропейским, или, точнее, с общемировым» [2, с. 185–186].

Искусство Финляндии было представлено художниками, прошедшими обучение в Париже и представляющими ту самую новую академическую художественную школу, не догматичную и закостенелую, а развивающуюся в общем русле европейских художественных исканий. Дягилевым были привлечены к участию в выставке признанные корифеи финского искусства и менее известные живописцы: А. Эдельфельт, хорошо известный искушенной петербургской публике и признанный в Париже, тонкий пейзажист П. Халонен, Э. Эрнефельт, М. Энкель, В. Бломстед, выдающийся скульптор В. Вальгрена и, конечно же, А. Галлен – представитель поэтико-эпического направления в живописи, которого сами финны считают национальным гением. Картины всех этих весьма почитаемых и сегодня художников входят в лучшие музейные коллекции Финляндии.

Основная масса экспонирующихся на выставке работ была выполнена в технике пастели и акварели, но некоторые произведения представляли собой живописные полотна в технике масляной живописи. С точки зрения жанрового разнообразия экспозиция продемонстрировала большое количество пейзажных работ (И. Левитан, Л. Бакст, А. Бенуа, К. Сомов, В. Пурвит, Я. Ционглинский, В. Бломстед, П. Халонен), портреты (В. Серов, К. Коровин, Э. Эрнефельд), картины на исторические (А. Рябушкин) и мифологические сюжеты (А. Галлен), анималистический жанр (А. Обер), книжную иллюстрацию (Е. Лансере), театрально-декорационное искусство (Ап. Васнецов). Скульптуру представляли такие мастера, как М. Врубель и В. Вальгрена. Вниманию зрителей были предложены и монументальные масштабные произведения, и небольшие наброски, и натурные зарисовки. Некоторые художники были представлены несколькими произведениями, другие прислали на выставку десятки разноплановых работ.

Открытие выставки было организовано с невиданным ранее размахом. На нем присутствовали члены императорской фамилии, при вступлении которых в выставочный зал грянул оркестр, помещенный на верхней галерее. На открытии были также великие князья Михаил Александрович, Владимир Александрович и Сергей Александрович, а также великая княгиня Елизавета Федоровна. Великий князь Сергей Александрович даже приобрел одну работу Константина Сомова. Экспозиция, по отзывам современников, выглядела очень нарядно. «Этой роскошной нарядности, – вспоминал Бенуа, – много способствовал самый предоставленный под нее зал <...>. На сей раз он казался особенно парадным, благодаря невиданному обилию оранжерейных растений и цветов, которые, не жалея денег, Сережа всюду порассставил» [2, с. 190]. Благодаря грамотно продуманной системе стендов с тщательно подобранным материалом и цветом обивки, экспозиция в целом прекрасно гармонировала с архитектурой выставочного зала. И. Е. Репин в те дни писал, что от выставки «веет новизной и свежестью». А один из ее экспонентов М. В. Нестеров назвал «крайне интересной, свежей и молодой» [6, с. 11].

Выставка вызвала большой общественный резонанс. Уже 19 января в газете «Новое время» вышла статья Н. Кравченко [6], который отметил много положительных моментов в этом ярком событии культурной жизни Петербурга. Противоположную точку зрения 27 января на страницах издания «Новости и биржевая газета» высказал В. В. Стасов [9]. Его позиция была основана не только на полном неприятии этой выставки, являющейся, по выражению критика, «оргией беспутства и безумия», но и вообще новых тенденций в европейском искусстве.

Эта «дискуссия» только подливала масла в огонь. Дягилев и его единомышленники не ожидали такой реакции. Словно оправдываясь и пытаясь объяснить причину столь неоднозначного восприятия выставки, много позднее Бенуа напишет: «... если не считать “склонности к скандалу” нашего “лидера” Дягилева, сами мы вовсе не собирались бросить какой-либо вызов. Мы просто хотели предстать в качестве известного единодушного целого, а если у нас и была своя “творческая программа”, то она не выражалась в каких-либо формулах и тем менее являлась объявлением войны. Правда, все участники этой выставки в одинаковой степени ненавидели рутину, и для нас рассадником таковой представлялся “академизм”, главной цитаделью которого продолжала оставаться императорская Академия художеств» [2, с. 187]. «Впрочем, кроме академизма, – писал Бенуа, – мы ненавидели и “типичное передвижничество”, понимая под этим то, в чем проявлялась известная “литературщина”, какая либо политическая или социальная тенденция. Нашим лозунгом было “чистое и свободное искусство”» [2, с. 188].

Позиция художников, проповедующих «чистое и свободное искусство», была совершенно не понята петербургской публикой, оказавшейся к нему не готовой, и встретила достаточно враждебную реакцию. В результате ко всем участникам выставки был приклеен ярлык «декаденты», а среди посетителей находилось немало тех, кто приходил на нее исключительно для того, чтобы «посмеяться и повозмущаться». В своих воспоминаниях Бенуа приводит интересный факт. Некий генерал появлялся на выставке несколько раз, и всякий раз, обходя ее, громко хохотал перед той или иной картиной. Один посетитель, оставшийся недовольным увиденным, со скандалом требовал у кассира обратно деньги, заплаченные за вход. Даже в своих семьях художники не находили понимания. Против выставки ополчились братья Бенуа и их жены. С данным ему прозвищем «декадент» художник, по его же свидетельству, жил еще лет десять. В семьях его ближайших друзей ситуация была немногим лучше. Родители Сомова «были прямо-таки сокрушены тем, что их сына зачислили в “декаденты”. Напуганы были и родственники Л. Бакста. Дягилеву пришлось принять на себя главный удар, его имя как основного зачинщика этого художественного скандала склонялось в прессе, ему ставилось в вину даже то, что выставка была слишком нарядной. И только благодаря ее успеху за границей<sup>3</sup> русская публика смирилась с реалиями времени и смягчилась в своих оценках [2, с. 188].

Кроме всего прочего, Дягилев понес и материальные издержки. Выставка принесла ему убыток в размере 1500 рублей. Об этом свидетельствует запись в Журнале Совета ЦУТР барона Штиглица от 2 мая 1898 г. об обращении Дягилева в Совет с просьбой вдвое уменьшить сумму, которую организаторы выставки должны были заплатить за предоставленный зал. Мотивировалась просьба тем, что выставка русских и финляндских художников была устроена в пользу «недостаточных учеников Императорской Академии художеств». Совет училища Штиглица не усмотрел в просьбе Дягилева достаточных причин к изменению условий, установленных при передаче зала музея для выставки, и просьбу Дягилева отклонил<sup>4</sup>. Ему пришлось смириться с этим обстоятельством и изыскать средства для уплаты долга, поскольку в противном случае было бы невозможно рассчитывать на дальнейшее сотрудничество с училищем и использовать имеющиеся в его музее помещения.

На заседании Совета ЦУТР от 15 октября 1898 г. был рассмотрен отчет Дягилева «о выставке русских и финляндских художников января-февраля 1898 г. с приложением причита-



ющихся училищу 1252 рублей 47 копеек, из коих 771 рубль 86 копеек – треть входной платы, 480 рублей 61 копейка – плата за электричество»<sup>5</sup>.

На том же заседании было рассмотрено новое «ходатайство Дягилева о предоставлении ему зала музея на время с 15 января по 10 марта 1899 г. для устройства в нем первой международной выставки картин <...>»<sup>6</sup>. Эта выставка, получившая название «Первая международная выставка журнала “Мир искусства”», открылась 18 января. Экспозицию составили 350 произведений 63 художников – представителей Франции, Англии, Германии, Финляндии, России. Столичные любители искусства получили возможность познакомиться с произведениями К. Моне, Э. Дега, О. Ренуара, И. Е. Репина, Ф. А. Малявина и многих других мастеров.

По поводу проведения четвертой выставки в Большом зале музея училища Штиглица Дягилев обратился к Совету 28 сентября 1899 г.<sup>7</sup> На этот раз он планировал проведение выставки картин русских художников на срок с 15 января по 5 марта 1900 г. Выставка открылась 28 января и состояла исключительно из работ представителей отечественной художественной школы. В ней приняли участие В. Серов, М. Врубель, К. Сомов, А. Бенуа, Ф. Малявин, К. Коровин.

В июне того же 1900 г. уже не сам Дягилев, а Комитет по устройству художественной выставки журнала «Мир искусства»<sup>8</sup> обратился в Совет училища с просьбой «о предоставлении ему на время с 10 января по 25 февраля 1901 года на прежних условиях большого зала музея для устройства в нем означенной выставки»<sup>9</sup>. Под благовидным предлогом, что зал в этот период будет занят, Совет принял отрицательное решение, и эта выставка открылась в залах Императорской Академии художеств.

Можно предположить, что администрация училища Штиглица своим отказом продемонстрировала желание дистанцироваться от Дягилева и созданного им объединения, каждое из выступлений которого неизменно вызывало дебаты в прессе и нападки самого маститого и авторитетного художественного критика той поры В. В. Стасова. В своих статьях, нанося удары по художникам, примкнувшим к «Миру искусства», и их «декадентским» произведениям, критик всякий раз склонял и музей училища Штиглица<sup>10</sup>. Тогда еще никто не мог предположить, что спустя непродолжительное время имя Дягилева будет греметь на весь мир, что оно станет неотъемлемой частью европейской культуры, а деятельность созданного им творческого объединения молодых художников будет оценено как одно из самых ярких явлений русского искусства конца XIX – начала XX в. А организованные им и так взбудораживавшие культурную жизнь Петербурга выставки, в том числе и проведенные в Большом зале музея Центрального училища технического рисования барона Штиглица, станут предметом самого пристального внимания исследователей.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Заседание Совета Центрального училища технического рисования барона Штиглица, в чьей компетенции было принятие решений об аренде музейных помещений и на котором рассматривалось «Ходатайство дворянина Сергея Дягилева» состоялось 23 января 1897 г. (см.: Рос. гос. ист. арх. (далее – РГИА). Ф. 790. Оп. 1. Д. 371. Л. 47).
- <sup>2</sup> На этом же заседании был подведен финансовый итог этой первой выставки, организованной Дягилевым, доход училища от которой составил 315 рублей (см.: РГИА. Ф. 790. Оп. 1. Д. 371. Л. 101–102).
- <sup>3</sup> С мая по сентябрь 1898 г. выставка русских и финляндских художников в несколько усеченном виде – всего 120 работ (вместо 295) и 18 художников (вместо 31) – была перевезена в Германию и экспонировалась в Мюнхене, Дюссельдорфе, Кельне и Берлине [6, с. 243].
- <sup>4</sup> РГИА. Ф. 790. Оп. 1. Д. 371. Л. 134–135.
- <sup>5</sup> РГИА. Ф. 790. Оп. 1. Д. 371. Л. 166.
- <sup>6</sup> Сразу же были обговорены условия оплаты зала – 1/3 от входной платы в зал при стоимости билета 30 копеек.

## 1. Историческое наследие

- <sup>7</sup> На этом же заседании от 28 сентября был подведен финансовый итог выставки 1899 г. За помещение получено 1074 р. 60 к., за освещение 354 р. 48 к. и за использование мольбертов училища 46 р. Итого: 1475 р. 08 к. Всего же от трех организованных Дягилевым выставок «поступило в пользу Центрального училища – 7101 р. 16 к. За вычетом 777 р., назначенных прислуге – 6324 р. 16 к.». Под фразой «от трех выставок» имеются в виду выставки 1897, 1898 и 1899 гг. (см.: РГИА. Ф. 790. Оп. I. Д. 371. Л. 252–253).
- <sup>8</sup> Журнал «Мир искусства», первый сдвоенный номер которого вышел еще в ноябре 1898 г., стал своеобразной трибуной для продвижения новых художественных идей, позволявшей доносить их до широкой публики. Это периодическое издание осуществлялось на деньги княгини М. К. Тенишевой и С. И. Мамонтова. Журнал просуществовал до 1904 г., и издано было всего 96 номеров. Он, конечно же, сыграл положительную роль в жизни и творчестве всех участников объединения, которые значительно расширили сферу применения своим талантам в книжной иллюстрации и театрально-декорационном искусстве.
- <sup>9</sup> РГИА. Ф. 790. Оп. I. Д. 371. Л. 333.
- <sup>10</sup> О тональности разгромных статей на выставки, проведенные в музее училища Штиглица, говорят сами названия статей – «Нищие духом» и «Подворье прокаженных» [9, с. 578–595].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бенуа А. Н. Возникновение «Мира искусства». Л. : Ком. популяризации художеств. изд. при Гос. акад. истории материал. культуры, 1928. 57 с.
2. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 5 кн. [Т. 2]. Кн. 4, 5. 2-е изд., доп. М. : Наука, 1990. 743 с.
3. Выставка картин в Музее бар. Штиглица // Художественная промышленность и искусство. 1899. № 1. С. 9–11.
4. Выставка картин журнала «Мир искусства» в Центральном училище барона Штиглица // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 2. С. V–VI.
5. Каталог Выставки русских и финляндских художников. СПб. : Тип. Вайсберга, 1898. 31 с.
6. Круглов В. Ф. «Русские годы» Сергея Дягилева // Дягилев. Начало : кат. выст. / Русский музей. СПб., 2009. С. 5–24. (Альманах / Русский музей ; вып. 251).
7. Лобанов В. М. Художественные группировки за последние 25 лет. М. : АХР, 1930. 148 с.
8. Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве : в 2 т. М. : Изобразительное искусство, 1982. Т. 1–2.
9. Стасов В. В. Избранные сочинения. В 2 т. Т. 1. Обзоры. Выставки. Poleмика. М. ; Л. : Искусство, 1937. 862 с.

### *Сведения об авторах:*

*Бартенев Александр Игоревич*, искусствовед, заслуженный работник культуры РФ, заведующий музеем, Музей прикладного искусства, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [museum@ghpa.ru](mailto:museum@ghpa.ru)

*Bartenev Alexander I.*, Art Historian, Honored Worker of Culture of Russia, Head of the Museum, Applied Arts Museum, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [museum@ghpa.ru](mailto:museum@ghpa.ru)

*Прохоренко Галина Евгеньевна*, кандидат искусствоведения, ведущий специалист, Музей прикладного искусства, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [pro.gallina@yandex.ru](mailto:pro.gallina@yandex.ru)

*Prokhorenko Galina E.*, PhD, Leading Specialist, Applied Arts Museum, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [pro.gallina@yandex.ru](mailto:pro.gallina@yandex.ru)

УДК 7.07

*А. В. Власов*

**МИР ИСКУССТВА СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА: ПОЛЕМИЧЕСКИЕ  
ДИАЛОГИ О ВЫСТАВКАХ В МУЗЕЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА  
ТЕХНИЧЕСКОГО РИСОВАНИЯ БАРОНА ШТИГЛИЦА**

В статье говорится о раннем периоде деятельности С. П. Дягилева (1896–1897 гг.) в Санкт-Петербурге, его первом опыте организации международных выставок в музее барона Штиглица. На примере теоретических деклараций в первых критических статьях С. П. Дягилева и его полемики с критиком В. В. Стасовым раскрываются истоки формирования творческого объединения «Мир искусства».

*Ключевые слова:* С. П. Дягилев, русско-финские художники, немецкие и английские художники, полемика с В. В. Стасовым.

*A. V. Vlasov*

**DYAGHILEV' WORLD OF ART: JOURNALISTIC CONTROVERSY  
WITH V. V. STASOV ABOUT INTERNATIONAL EXHIBITIONS  
IN THE STIEGLITZ MUSEUM OF APPLIED ARTS**

The article analyzes the period of activity (1896–1898) of S. P. Dyaghilev at Saint Petersburg when he promoted first international exhibitions of Russian, Finnish, German, and English artists in the Stieglitz Museum of Applied Arts. His theoretical declarations about the exhibitions, and also the polemics with famous art critic Stasov is considered.

*Keywords:* S. P. Dyaghilev, Russian and Finnish artists, German and English artists, V. V. Stasov.

Весной 1895 г. С. П. Дягилев обратился к новой, неожиданной для его ближайшего окружения сфере – изобразительному искусству. Он начал коллекционировать картины таких мастеров, как И. Н. Крамской, И. Е. Репин, И. И. Шишкин, К. А. Сомов. Вскоре его увлечение вышло за рамки небольшой частной коллекции, и Дягилев решил сделать свои приобретения достоянием общественности. «Только с этого момента он сам как бы начинает претендовать, чтобы с ним считались и как с ценителем художественного творчества. Для того, чтобы оправдать эту претензию, им были сделаны за последние годы особые усилия нас как-то догнать, а то и перегнать. Теперь же за границей он носился из одного музея в другой, из одной мастерской в другую, увлеченный этим желанием оказаться впереди. Мы, мечтатели и исполнители, предпочитали любоваться тем, что нас интересовало, в музеях или на выставках, не входя в личное общение с создателями всего того прекрасного. Действовала и боязнь показаться навязчивым, а еще больше опасение, как бы не разочароваться. Напротив, Дягилев, будучи одних же лет с нами (и самым молодым из нас), находил смелость проникать и к самым прославленным художникам, входить с ними в разговоры. При случае он и выманивал у них за самые доступные цены превосходные вещи (по большей части этюды, наброски, рисунки). Таким образом, за эти полтора месяца странствия по Европе ему уда-

лось приобрести вольно эффектное собрание, и теперь он мог вполне сойти в наших глазах за начинающего серьезного любителя» [2, с. 18].

С. П. Дягилев к 1895 г. уже не сомневался в выборе направления своей грядущей деятельности. В письме своей мачехе Е. В. Пановой он писал: «Что касается до меня, то надо сказать опять-таки из наблюдений, что я, во-первых, большой шарлатан, хотя и с блеском, во-вторых, большой шармер, в-третьих – большой нахал, в-четвертых, человек с большим количеством логики и малым количеством принципов и, в-пятых, кажется, бездарность; впрочем, если хочешь, я, кажется, нашел мое настоящее значение – меценатство. Все данные кроме денег – *mais sa viendra* [фр. однажды ты поймешь]» [2, с. 84].

Дабы реализовать задуманное, он вначале должен был заявить о себе как о знатоке искусства. Одну из первых своих статей С. П. Дягилев подписывает псевдонимом «Любитель». Он не только открывает для себя возможности художественной критики, входит в мир публицистики, но и формулирует для себя основные экспозиционные принципы, позже признанные новаторскими.

Вектор интересов Дягилева смещается в сторону искусства художников стран северной Европы. В нем он увидел то новое и прогрессивное развитие, которого не хватало, с его точки зрения, закостенелой отечественной академической живописи. Он поддержал позицию И. Э. Грабаря, который писал зимой 1896 г. после посещения выставки в Берлине, посвященной 200-летию берлинской Академии художеств, о том, что самое сильное впечатление производят работы северян – шведов, норвежцев, датчан и голландцев: «Они выдвинулись совсем недавно и успели не только заставить заговорить о себе весь художественный мир, но и вытеснить других, занять первенствующее место» [11, с. 33].

Дягилев призывает русских художников знакомиться с творчеством не только лучших европейских мастеров, но главным образом акцентирует внимание на произведениях финских живописцев, которые, являясь подданными Российской империи, зачастую учились в академиях Западной Европы и там же экспонировали свои работы. Некоторые современные исследователи финского искусства называют последние десятилетия XIX в. «золотым веком» финского искусства. И первым национальным художником, получившим мировую известность, был Альберт Эдельфельт. Получив образование в Императорской Академии художеств, он обрел со временем широкую популярность. 13 февраля 1896 г. в издании «Новости и Биржевая газета» появляется статья «Финляндский художник Эдельфельт», подписанная инициалом Д. В этом очерке Дягилев – ее автор – назвал художника «одним из самых симпатичных на европейских выставках <...> слава его не одна из тех мишурных репутаций, которые часто создаются искусной рекламой и легкомыслием толпы. Слава его основана на исключительном даровании и самом серьезном отношении к своему творчеству» [8, с. 2].

В этот период Дягилев формулирует для себя один из главных экспозиционных принципов: высокие требования к технике и мастерству художника, примат школы над идеей. Развитие искусства, поиск новых идей и «шлифовку школы» Дягилев видит в Мюнхене и Берлине: «Надо сделаться не случайными, а постоянными участниками в ходе общечеловеческого искусства. <...> Солидарность эта необходима. Она должна выражаться как в виде активного участия в жизни Европы, так и в виде привлечения к нам этого европейского искусства; без него нам не обойтись – это единственный залог прогресса и единственный отпор рутине, так давно уже сковывающей нашу живопись». Но и Европе тоже есть чему поучиться у русских художников: «Если Европа и нуждается в русском искусстве, то она нуждается в его молодости и в его непосредственности» [12, с. 57].

Под впечатлением о своей поездке в Берлин и Мюнхен Дягилев пишет новую большую статью «Европейские выставки и русские художники», публикуя ее в «Новостях и Биржевой газете» [6; 7]. В статье автор подводит предварительный итог своим наблюдениям и вызванными ими размышлениям: «Надо идти напролом. Надо поражать и не бояться этого, надо

выступать сразу, показать себя целиком, со всеми качествами и недостатками своей национальности» [7].

В январе 1897 г. Дягилев начал заниматься организацией своей первой экспозиции, которую он решил устроить в пользу нуждающихся учеников Академии художеств. Поскольку он в то время увлекался акварелью, задачей выставки стало представление творчества современных ему немецких и английских акварелистов [10, с. 32]. А. Н. Бенуа вспоминал, что немецкая часть готовящихся к экспонированию картин была ему хорошо знакома: «Это были все те же наши тогдашние любимцы: Ганс Герман, Ганс Бартельс, Макс Либерман и т. д., зато полной новинкой оказалась английская часть, в которой доминировали так называемые Boys of Glasgow» [1, с. 162].

Группа Boys of Glasgow получила известность в конце 1880-х – начале 1890-х гг. и к началу XX в. ее творчество «стало наиболее известным в мире направлением британского искусства» [3, с. 105]. Дягилев хотел не только познакомить русского зрителя с западноевропейским искусством, но и показать отечественному зрителю новейшие произведения актуального зарубежного искусства. Заручившись рекомендательным письмом от Академии художеств, Дягилев в конце ноября 1897 г. уезжает в Германию приобретать художественные экспонаты для своей выставки. Он привлекает новизной и грандиозностью замысла к участию в выставке таких европейских художников, как Артур Мелвилл, Франц фон Ленбах и Адольф фон Менцель.

В январе 1897 г. Дягилев пишет в январский номер «Новостей...» статью, в которой, похвалив художественный вкус А. Н. Бенуа, демонстрирует княгине М. К. Тенишевой свою желчную объективность критика: «Здесь мы сталкиваемся с убийственной скукой, с совершенно ненужной раскрашенной бумагой, смысла существования которой совсем не понимаешь». И далее: «Мы должны от всей души посоветовать княгине М. К. Тенишевой, если она серьезно желает, чтобы коллекция ее стала действительно одной из первых в Европе, совсем бросить собирать нашу акварельную живопись в теперешних ее проявлениях до совершенного и коренного ее обновления и пополнить свою коллекцию образцами западного творчества, где художеству служат ради художества, а не ради публики и материальных выгод» [12, с. 20].

Рост масштаба будущей выставки, увеличение числа работ заставило Дягилева задуматься над выбором места экспозиции. Для его дебюта в качестве куратора, нашедшего верную идею для проекта, требовался подходящий выставочный зал, обладающий не только подходящей конфигурацией и размерами, но и статусом. Превосходным выбором становится Большой зал музея барона Штиглица. Тем более что открытие этого музея состоялась 12 мая (30 апреля по старому стилю) 1896 г. в присутствии императорской фамилии. Дягилев понимал, что первую выставку зарубежного искусства в новом помпезном музее барона Штиглица венценосная чета вряд ли пропустит.

Выбор помещения задавала специфика экспонатов. Дягилев справедливо считал, что прямой и боковой свет начинают сильно «бликовать» на полотнах и портить хрупкую графическую живопись, то он интуитивно отдавал предпочтение прямоугольным помещениям без какого-либо естественного освещения. Наилучшими помещениями для воплощения своих идей организатор считал Большой зал музея барона Штиглица и залы Таврического дворца. Если выбор музея Штиглица был обоснован по соображениям экспозиционных мощностей, по концептуальным соображениям и по статусу, то «географический» и «жанровый» принципы отбора картин для этой выставки А. Н. Бенуа объяснял в воспоминаниях 1924 г.: «Теперь может показаться странным, что Дягилев начал с англичан, немцев и скандинавов да вдобавок уделил столько внимания специалистам по акварели, иначе говоря, мастерам скорее второстепенным и склонным к манерности. Но это объясняется целым рядом причин и главным образом нашей общей незрелостью. Нас инстинктивно тянуло уйти от отсталости

российской художественной жизни, избавиться от нашего провинциализма и приблизиться к культурному Западу, к чисто художественным исканиям иностранных школ, подальше от литературщины, от тенденциозности передвижников, подальше от беспомощного дилетантизма квазиноваторов, подальше от нашего упадочного академизма. Но мы не были достаточно подготовлены, чтобы за рубежом сразу найти то, что там было особенно ценного, и сосредоточить наше внимание на этом только» [1, с. 40].

Критик В. В. Чуйко писал в популярном художественно-литературном журнале «Всемирная иллюстрация»: «Огромным художественным интересом отличается выставка английских и немецких акварелистов, хотя в ней представлено только 225 произведений» [Цит. по: 10, с. 34].

Критик высказал предположение, что цель организаторов выставки – знакомство петербургских любителей искусства с новейшими направлениями в английской и немецкой живописи, причем «в лучших и наиболее оригинальных ее представителях...». Далее он отмечает, что «цель их вполне достигнута и осуществлена с большим умением и знанием дела <...> и если мы примем во внимание то, что с новейшими направлениями в живописи мы очень мало знакомы, то читатель легко себе представит тот интерес, который представляет собой настоящая выставка» [16, с. 272]. Чуйко заканчивает свою статью словами, сея зерна полемики: «Если оставить в стороне оригинальность и эксцентричность манеры современных шотландцев и спросить – какими характерными особенностями они отличаются, то нам придется ответить, что отличительная черта их – декадентство, декадентство, понимаемое в следствие какого-то особого культа красоты, в состав которой никоим образом не входят ни этические, ни идейные элементы. Они точно щеголяют своей бессодержательностью и как бы намеренно избегают какого-либо определенного содержания. У них нет сюжета, нет определенной сцены, нет жизненного воспроизведения действительности, нет даже простого факта – все сводится на оригинальность линий и на своеобразие колорита, в которых природа никак не отражается, но благодаря которым они пытаются достигнуть настроения, и по временам действительно достигают его... Это не настоящая оригинальность, а оригинальничанье и своего рода кривляние, которое, в конце концов, уступит место зрелому взгляду» [16, с. 272].

Чуйко не стал обвинять немецких и английских художников в бездуховности, упрекнув их лишь в незрелости.

Поддержал начинание Дягилева – организатора выставки – и известный критик П. Л. Ваксель, благожелательно отозвавшийся о ней в *Journal de St.-Petersbourg* № 31 от 2 февраля 1897 г. Увидев в организаторе «страстного любителя новых тенденций», Ваксель выразил уверенность, что выставка «не может не возбудить в высшей степени интерес у публики» [17, с. 1].

Настоящая критика началась тогда, когда в этой истории появилось имя В. В. Стасова: «...этого рода искусства я не понимаю и ему не в состоянии сочувствовать. <...> Большинство же “аматоров [фр. *amateur* – любитель] и значительная доля публики” именно это и любят» [14, с. 2–3]. Не скрывающий антипатии к Дягилеву, К. А. Сомов отмечал в письме, отправленном А. Бенуа в марте 1897 г. в Париж: «Выставка в общем нам интересна (конечно, уже потому, что на ней чуть ли не 90 Менцелей), но носит на себе слишком модный и очень односторонний характер. Художники набраны из легко продающихся салонных *maitre*’ов. Масса шарлатанства...» [12, с. 22].

К голосу защиты выставки присоединяется и Грабарь, написавший на страницах журнала «Нива» № 16 от 19 апреля 1897 г.: «Выставка имела солидный успех и оказалась очень поучительной и для публики, и для художников, хотя нельзя сказать, чтоб она была вполне удачна в смысле полноты образцов современной живописи на Западе» [5, с. 375]. Он защищает и выставку, и ее куратора: «Дягилев выбрал для экспонирования наиболее цен-

ные в художественном отношении работы западноевропейских мастеров: портреты Ленбаха и картины Бартельса... сами по себе уже составили бы небольшую, но ценную в художественном смысле выставку, а акварели Мельвиля – это целая школа». Главное, на чем акцентировал внимание Грабарь, это необходимость, чтобы «подобные выставки иностранных художников появлялись у нас почаще публике на удовольствие, художникам нашим в назидание» [Цит. по: 11, с. 288].

После ряда высказываний в прессе и среди художников Дягилев опубликовал в «Новостях и Биржевой газете» № 60 от 2 марта 1897 г. статью «Выставка английских и немецких акварелистов». Он признал, что экспозиция вызвала «большие толки и споры». Стремясь сориентировать посетителей, как найти интересующие их работы, критик объясняет: «Вся выставка разделяется... на 4 отдела – английский, немецкий, шотландский и отдел портретов знаменитого мюнхенского художника, профессора Ленбаха». И тут же подчеркивает, что наиболее полный отдел – шотландский, в котором собраны молодые живописцы, практически неизвестные в России [10, с. 36]. Их творчеству автор статьи уделяет наибольшее внимание, отмечая, что самые маститые, по его мнению, художники – это Остен Броун и Патерсон из Глазго. Дягилев отмечает, что картина Остена Броуна «Мальчик с коровой», «плениющая своей смелостью и вместе простотой», была приобретена Мюнхенской пинакотекой [13, с. 2].

В. В. Чуйко, отдавая должное прозорливости организатора, единственным прегрешением выставки назвал «незрелый взгляд» на отбор экспонатов. И. Э. Грабарь в 1903 г. писал про творчество американца Уистлера, ставшего, по незнанию Дягилева, англичанином: «...теперь уже ясно, что Уистлер не был тем гигантом, которым он еще недавно казался. Его талант не был свободен от того, что французы называют “fumesterie”. Временами в нем проскальзывает что-то дешевое, а иногда и прямо пошловатое. Он слишком часто и чересчур долго играл со своим талантом, слишком сидел в нем “штукарь и акробат”» [5, с. 134–135].

С. П. Дягилев, помимо экспериментов с новаторскими тенденциями в экспозиционной деятельности, успешно использовал возможности периодической печати. На страницах прессы разворачивается острая дискуссия между «молодым да нахальным» Дягилевым и непримиримым борцом за сохранение традиций академической школы Стасовым. Играя на противоречиях модернистов и передвижников, живописцев и акварелистов, Дягилев превратил скучную журналистскую корреспонденцию в битву Давида с Голиафом. За перепиской Дягилева и Стасова следила не только цензура, ее читал весь интеллектуальный Петербург. Впервые современники Дягилева столкнулись с энергией и амбициями молодого импресарио, всего за пару месяцев сумевшего подготовить выставку из 250 работ, вывезенных им из-за границы. И хотя выставке заметно не хватало единого подхода (что, безусловно, объяснялось недостатком времени на подготовку), эта небольшая экспозиция оказалась одной из самых представительных и богатых в художественном отношении выставок зарубежного искусства, когда-либо проводившихся в России.

4 апреля 1897 г. Дягилев отвечает согласием на предложение вице-председателя Общества поощрения художеств И. П. Балашова устроить выставку скандинавских художников, явившуюся естественным продолжением всеобщего увлечения искусством мастеров Северной Европы. Выставка скандинавского искусства, организованная Дягилевым, была торжественно открыта в 11 (23) октября 1897 г. в роскошном помещении Императорского общества поощрения художеств. На выставке было представлено 289 работ. Выставка работала в течение месяца и явилась большим общественным событием в жизни российской столицы. Работы некоторых художников, представленных на этой выставке, вызвали в прессе противоречивые отклики. Влиятельный журнал «Нива» напечатал статью, в которой говорилось, что выставка потерпела фиаско у публики и что она представляла опасность для молодых русских художников, поскольку на ней было выставлено много работ, выполненных в духе импрессионизма, символизма, мистицизма и японизма, а это являлось

отклонением от недавно утвердившегося в России реализма. Отклики критиков, как отрицательные, так и положительные, наглядно свидетельствовали о том, что она стала заметным явлением в художественной жизни Санкт-Петербурга. Кроме того, этот выставочный проект Дягилева явился логическим продолжением его публицистической деятельности. Отныне взаимосвязь организации выставок и критических выступлений в прессе стала для него неразрывной.

Дягилев тонко уловил моду на все скандинавское, главным образом, финское. Несмотря на то, что Финляндия входила в состав Российской Империи, она занимала в ней особое место. У финнов была своя конституция и даже нечто вроде парламента. Русская интеллигенция с интересом относилась к Финляндии, в надежде на то, что политические свободы, которые имели финны, когда-нибудь получат и другие граждане России. Таким образом, знакомство с финским искусством, задуманное Дягилевым, было попыткой проследить черты сходства и различия между финскими и русскими художниками и яснее почувствовать собственный «национальный дух». Выставка была также задумана как первая презентация нового объединения художников, пока еще не получившего названия. Она была призвана разрушить монополию выставочных обществ, прежде всего объединения передвижников. Дягилев обратился фактически ко всем талантливым молодым художникам, особенно к тем, кто группировался вокруг художественных коммун Абрамцево и Талашкино, центров нового национального искусства. Дягилев призвал художников подавать работы для планируемой им выставки финских и русских художников в музее барона Штиглица и пообещал выставить отобранные работы затем в Москве, а потом еще на мюнхенском Сецессиионе.

Осенью 1897 г. Дягилев старается заложить программные и финансовые основы своего журнала. Корреспонденция Дягилева в этот период говорит о спешке, напряжении и волнении. Выставка должна была состояться с 15 января по 15 февраля 1898 г. в музее барона Штиглица. Она открылась в назначенный день. В каком-то смысле это был первый серьезный проект, на котором лежит отпечаток личности Дягилева. Выставка получилась революционной по содержанию, богатой по оформлению и антуражу. Дягилев сумел выделиться на фоне других выставочных обществ, и, прежде всего, Товарищества передвижников, не только содержательно, но также и внешне – стремлением устраивать выставки как впечатляющие культурные события. Открытие выставки было отмечено присутствием царской фамилии.

Для взыскательной петербургской публики неслыханным «викторианством» было дополнение оформления экспозиции оранжерейными растениями и цветами, которые ежедневно к десяти часам утра доставляли из цветочного магазина Комарова на Караванной улице. Кроме того, на верхней галерее Большого выставочного зала штраусовский репертуар исполнял скандально популярный цыганский оркестр и скрипач И. Ригго. Это и многое другое заставило В. В. Стасова прервать молчание: «Я долго воздерживался, не хотел трогать Дягилева, потому что он приходится родным племянником даме, которую я глубоко люблю и уважаю и которая дорога моему семейству сорок лет (в особенности покойной моей сестре). Это прелестная Анна Пав. Философова. Притом же она мне сама много раз повторяла: “Да оставьте его, Владимир Васильевич, оставьте, ведь он всего только занесшийся мальчишка <...>”. Но, наконец, у меня однажды терпение лопнуло, особенно, когда я стал видеть, что те из нашей художественной молодежи, которые послабее или характером, а иногда и то и другое вместе, слушают с неким “почтением” глупости Дягилева, прибавляют их к тем глупостям, какие получали и сами непосредственно из Парижа» [12, с. 156–157]. Маститый критик в «Новостях и Биржевой газете» публикует статью «Выставки», в которой подвергает остракизму организованную Дягилевым экспозицию. По словам Стасова, когдаходишь «в большую залу Штиглицевского музея и окинешь взором все помещенное там на нынешней выставке, получаешь какое-то странное, неопределенное впечатление. Перед вашими глазами стоит какой-то хаос. Какая-то смесь вещей самых противоположных» [14, с. 2].



Стасову не понравилась ни финляндская, ни русская часть экспозиции. Упомянув картину «Утро. Декоративное панно» М. А. Врубеля, критик негодует, что куратор выставки пригласил к участию в ней разных «декадентов»: «Он пошел и с великим рвением и усердием наприглашал множество других новоявленных юродствующих художников, кого из русских, а кого из финляндцев, все по декадентской части. Из последних особенно отличается у него: г. Гален» [14, с. 2]. Но все же критик отделяет «от всей этой оргии беспутства и безумия... несколько хороших и талантливых произведений, которые стоят тоже на выставке, но громко кричат против нее и представляют собою точно яркие, блестящие какие-нибудь куски прекрасной материи, безобразно пришипленные среди дырявого, грязного одеяла» [14, с. 2–3]. Это, по его мнению, картины художников, неизвестно зачем позволивших уговорить себя участвовать в этом мероприятии, – В. А. Серова, Ап. М. Васнецова, И. И. Левитана, А. П. Рябушкина, В. К. Пурвита. Дягилева – главного «виновника» этого «безобразия» – Стасов называет «декадентским старостой». С точки зрения критика, главной проблемой выставки стало желание ее куратора единолично решать все организационные и идеологические вопросы, что, по мнению Стасова, значительно снизило художественный уровень экспозиции.

В прессе по поводу этого выставочного проекта развернулась острая полемика. Среди тех, кто положительно оценил его художественное значение, были В. Чуйко и С. Голоушев. Последний не только положительно охарактеризовал представленные здесь картины, но и утверждал, что «эта выставка собрала яркие образчики всего наиболее свежего и молодого в русском современном искусстве. <...> Быть может, скромное начинание г. Дягилева обещает нам много нового не только в характере наших будущих выставок, но и в самом процессе их организации» [12, с. 102].

Дягилева, внимательно читавшего все отзывы о выставке, крайне возмутила статья Стасова, в которой тот утверждал о вреде, наносимом ею русскому искусству [10, с. 64]. Дягилев написал ему ответ, который хотел опубликовать в том же издании – «Новости и Биржевая газета», но редактор О. К. Нотович отказал ему в этом. Тогда Дягилев обратился в письме к Стасову с просьбой высказать в прессе несколько слов в его защиту [12, с. 297]. Стасов не стал отвечать Дягилеву, напротив, подверг резкой критике статьи тех публицистов, которые благожелательно отозвались о его начинании. Так, статью Н. Кравченко «Выставка русских и финляндских художников в зале музея барона Штиглица», напечатанную 18 января 1898 г. в газете «Новое время», Стасов назвал «подлейшей», вступив в полемику с ее автором о негативной роли Дягилева в популяризации «декадентского» искусства, самым ярким проявлением которого, с точки зрения критика, явились произведения М. А. Врубеля...

С тех пор практически каждая выставка, устроенная знаменитым импресарио, вызвала яростную публичную критику В. В. Стасова, но С. П. Дягилев больше не вступал с ним в полемику. Он возмужал и обрел уверенность в собственных силах. Именно с этих дягилевских выставок, прошедших в Большом зале музея Центрального училища технического рисования барона Штиглица в конце 1890-х гг., начинается история творческого объединения «Мир искусства».

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бенуа А. Н. Возникновение «Мира искусства». Л. : Ком. популяризации художеств. изд. при Гос. акад. истории материальной культуры, 1928. 57 с.
2. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 5 кн. [Т. 2]. Кн. 4, 5. 2-е изд., доп. М. : Наука, 1990. 743 с.
3. Бирченко Т. Группа «Глазго бойз»: на родине и за рубежом // Третьяковская галерея. 2011, № 1. С. 98–105.
4. Вереншельд М. Поездка Сергея Дягилева в Норвегию [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.norge.ru/djagelev\\_norge](http://www.norge.ru/djagelev_norge) (дата обращения: 31.01.2018).

## 1. Историческое наследие

---

5. Грабарь И. По европейским выставкам // Мир искусства. 1904. № 7. С. 8–9.
6. Д. Европейские выставки и русские художники. Ч. I // Новости и Биржевая газета. 1896. 23 августа. С. 3.
7. Д. Европейские выставки и русские художники. Ч. II // Новости и Биржевая газета. 1896. 26 августа. С. 2.
8. Д. Финляндский художник Эдельфельт // Новости и Биржевая газета. 1896. 13 февраля. С. 2.
9. К. А. Сомов: письма, дневники, суждения современников. М. : Искусство, 1979. 624 с.
10. Мельник Н. Д. С. П. Дягилев – редактор, публицист и критик : дис. ... канд. филол. наук / С.-Петербург. гос. ун-т. СПб., 2016. 391 с.
11. Мухина Т. Д. Русско-скандинавские художественные связи XIX – начала XX веков. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984. 114 с.
12. Сергей Дягилев и русское искусство : Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2 т. Т. 1 / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. М. : Изобразительное искусство, 1982. 493 с.
13. С. Д. Выставка английских и немецких акварелистов // Новости и Биржевая газета. 1897. 2 марта. С. 2–3.
14. Стасов В. В. Избранные сочинения. В 2 т. Т. 1. Обзоры. Выставки. Poleмика. М. ; Л. : Искусство, 1937. 862 с.
15. Схейен Ш. Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М. : КоЛибри : Азбука-Аттикус, 2017. 608 с.
16. Чуйко В. Выставка английских и немецких акварелистов // Всемирная иллюстрация. 1897. 15 марта. С. 272.
17. W. Exposition Diaguilew *Jornal de St.-Peterbourg*. 1897. 2 février, № 31. P. 1.

*Сведения об авторе:*

*Власов Алексей Викторович*, искусствовед, зам. заведующего выставочным отделом, Музей прикладного искусства, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [info.stieglitzmuseum@gmail.com](mailto:info.stieglitzmuseum@gmail.com)

*Vlasov Alexei V.*, Art Historian, Deputy Head of the Exhibition Department, Applied Arts Museum, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [info.stieglitzmuseum@gmail.com](mailto:info.stieglitzmuseum@gmail.com)

УДК 749.1

*Д. В. Легкова*

## **ПРОИЗВЕДЕНИЯ АНРИ ДАССОНА В КОЛЛЕКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МЕБЕЛИ МУЗЕЯ ЦЕНТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА ТЕХНИЧЕСКОГО РИСОВАНИЯ БАРОНА ШТИГЛИЦА**

Статья посвящена одному из известных французских производителей мебели и изделий из бронзы второй половины XIX в. Анри Дассону (1825–1896). Его произведения входили в собрание музея Центрального училища технического рисования барона Штиглица. Разнообразные по стилистике и технике исполнения работы А. Дассона были прекрасным дополнением мебельной коллекции музея.

*Ключевые слова:* Анри Дассон, мебель в стиле Людовика XIV, Людовика XV и Людовика XVI, копии образцов французской мебели XVIII в., маркетри, китайские лаки.

*D. V. Legkova*

## **MASTERPIECES BY HENRY DASSON IN THE COLLECTION OF FURNITURE FROM THE MUSEUM OF THE BARON STIEGLITZ CENTRAL SCHOOL OF TECHNICAL DRAWING**

The article is devoted to Henry Dason – one of the most famous French producers of furniture and bronze ware in the second half of the 19<sup>th</sup> century. Some of these masterpieces were acquired for the Museum of the Baron Stieglitz Central School of Technical Drawing. The stylistic variety and unique techniques made this collection one of the highlights of the museum.

*Keywords:* Henry Dason, furniture in the Louis XIV, Louis XV and Louis XVI style, replicas of 18<sup>th</sup> century French furniture, marquetry, Chinese lacquers.

Значительную часть собрания художественной мебели музея Центрального училища технического рисования барона Штиглица составляли копии и реплики образцов европейской мебели различных исторических периодов. Многие из них были выполнены представителями известнейших парижских мебельных фирм второй половины XIX в. Среди них заметное место занимал Анри Дассон, специализировавшийся на производстве копий и мебельной продукции в «королевских» стилях Людовика XIV, Людовика XV и Людовика XVI.

Анри Дассон родился 10 мая 1825 г. в Париже, в семье сапожника, и вместе с двумя сестрами вырос в среде ремесленников и мелких торговцев [8, р. 62]. Важную роль в выборе будущей профессии Анри сыграли родственные связи: муж одной из его сестер – Жак Феликс Аннэ – был золотых и серебряных дел мастером, а отец его жены Полин Дюссон владел ювелирной мастерской. В начале своей карьеры Дассон занимался изготовлением часов, и в «Торговом Альманахе» за 1858 г. он значился как часовщик. В 1862 г. Дассон объединился с торговцем Эмилем Годо и уже в 1865 г. заявил о себе как о производителе часов и изделий из бронзы. Через некоторое время он приобрел мастерскую бронзовщика и краснодеревщика Карла Дрешлера, а в 1871 г. выкупил коммерческое предприятие Шарля-Гийома Винкельсена, которое специализировалось на производстве не только изделий из бронзы,

но и мебели. В 1876 г. А. Дассон обосновался на первом этаже частного отеля в доме № 106 на улице Вьей-дю-Тампль, где открыл свой магазин и мастерские по производству изделий из бронзы и других предметов искусства. Таким образом, он оказался в центре квартала, который соседствовал с пригородом Сен-Антуан, считавшимся на протяжении целого века любимым местом краснодеревщиков и бронзовщиков [8, р. 63]. С этого времени началась карьера А. Дассона как мебельщика. Доказательством успешной работы мастерских было представление их продукции в 1878 г. на Всемирной выставке в Париже, где впервые экспонировалась выполненная Дассоном копия знаменитого бюро Людовика XV – признанного шедевра мебельного искусства XVIII в. [10, р. 35].

Как и большинство мастеров второй половины XIX столетия, Анри Дассон специализировался на копировании и стилизации образцов художественной мебели периодов правления французских королей Людовика XIV, Людовика XV и в особенности Людовика XVI. В первую очередь это было связано с ретроспективными тенденциями, которые прослеживались в этот период во всех сферах прикладного искусства, и отчасти благодаря тому, что такую моду поддерживала императрица Евгения, жена Наполеона III, поклонница королевы Марии-Антуанетты [11, р. 312].

Мастерская Дассона изготавливала множество подобных изделий: различные столики, комоды, секретеры, кабинеты из дорогих материалов (розовое и красное дерево, амарант, палисандр, китайские и японские лаки, мрамор разнообразных пород и др.), декорированных золочеными бронзовыми накладками, росписью или маркетри. Эти предметы пользовались большим спросом у представителей французской аристократии, буржуазии, состоятельных горожан и были не только роскошной меблировкой особняков, дворцов и загородных резиденций, но и являлись предметами коллекционирования. Они пополняли как личные собрания предметов старины, так и различные учебные художественно-промышленные музеи, в том числе музей Центрального училища технического рисования барона Штиглица.

Как свидетельствуют архивные документы, музей ЦУТР барона Штиглица в период с 1878 по 1899 г. приобрел шесть работ Анри Дассона: два шкафа-кабинета в стиле произведений известных парижских мастеров Мартина Карлина и Адама Вейсвейлера, две деревянные скульптурные группы «Путти, читающие книгу», копию комода, выполненного Г. Беннеманом и копию комода работы Ж.-А. Ризенера [1]. Первые изделия А. Дассона, на примере которых ученики штиглицевской школы знакомились со стилями французской мебели XVIII в., были два «шкафика» в бронзовой оправе в стиле Людовика XVI – один из красного дерева с мраморной доской, другой из черного дерева с лаковыми филенками в «китайском вкусе» [4, л. 2]. Оба предмета принадлежали товарищу почетного попечителя ЦУТР барона Штиглица А. А. Половцову и были переданы им в музей на временное хранение еще до 1885 г. Впоследствии один из этих экспонатов был возвращен владельцу, а другой – «комод с черными китайскими лаками» – в 1911 г. был продан музеем наследниками А. А. Половцова (№ МЦУБШ-17677) [3, л. 10]. Этот шкаф-комод, исполненный А. Дассоном в середине 1870-х гг., был ярким примером стиля шинуазри, получившим распространение во времена правления королей Людовика XV и Людовика XVI. В это время торговцы импортировали из Азии в Европу лакированные панно, которые европейские мастера монтировали в мебель с характерным для того времени бронзовым декором в виде гирлянд из цветов, фруктов, венков и лент. Среди производителей подобной мебели можно назвать парижского эбениста Мартина Карлина (1730–1785), работам которого подражал Анри Дассон [7, р. 100–128].

А. А. Половцов, ежегодно бывавший в Париже, лично приобретал у А. Дассона предметы для своей коллекции и для музея училища барона Штиглица. Так, например, осенью 1885 г. он купил у мастера комод (сохранилась копия счета фирмы Henry Dasson, 106 Rue Vieille-du-Temple на сумму 10 120 франков) и парные деревянные скульптуры в виде фигур двух путти (за них отдали 815 франков), которые дополнили музейное собрание 27 сентября

и 4 октября [2, л. 3–5]. На комод с закругленными углами, фанерованном красным деревом и богато декорированном золоченым бронзовым обрамлением, на ножках в виде львиных лап, с белой мраморной столешницей, сохранились авторские подписи. На одной из бронзовых деталей, расположенных на фризе с левой боковой стороны, выгравировано имя Henry Dasson. 1874, а справа вверху на задней стенке предмета – клеймо HENRY DASSON. 1874 (сегодня комод находится в Музее прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица; инв. № МБ-337, № МЦУБШ-937).

Моделью для копии музейного экспоната послужил так называемый «комод с голубками», который был выполнен известным мастером, одним из придворных поставщиков Людовика XVI с 1784 г. Гийомом Беннеманом (1750–1811) [7, р. 146–147]. При сравнении двух образцов – подлинника Беннемана и копии Дассона – становится очевидно, что при всей идентичности формы корпуса и его деталей, основных элементов бронзовой декоративной отделки они отличаются характером решения некоторых частей конструкции. Так, например, в отличие от изделия Беннемана на музейном экспонате имеется лишь один большой выдвижной ящик на фризе, а три других заменены открывающейся дверцей, за которой расположены две полки.

В работе А. Дассона следует отметить высокое качество исполнения бронзовых деталей, которые ни в чем не уступают лучшим образцам XVIII столетия. Это связано с тем, что, как уже упоминалось ранее, он начинал свою карьеру в качестве бронзовщика. На музейном экспонате все элементы декора отличаются тонкой проработкой деталей. Так, на фигурах птиц удивительно натуралистично передано каждое перышко, а на ножках в виде львиных лап прочеканена каждая ворсинка; практически на всех цветках, листьях и ветках сделана насечка, имитирующая прожилки. Как и во многих своих произведениях для декоративной отделки бронзы, мастер применил способ «ртутного золочения» и в различных деталях – орнаментальных рамках, капителях, пилястрах – совместил матовую и блестящую фактуру позолоты.

Как уже упоминалось, вместе с комодом у Дассона были куплены две деревянные скульптуры, представляющие собой парные группы путти, читающих книгу (сегодня они находятся в Музее прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица; инв. № РБ-139, РБ-140, № МЦУБШ-921–922). Вырезанные из древесины дуба, небольшие по размеру (высота их около 50 см), они, возможно, являлись моделями для настольной скульптуры, которая выполнялась из патинированной или золоченой бронзы и была особенно популярна в этот период. Можно предположить, что автором музейных «Путти» является сам А. Дассон, который обладал необходимыми для создания подобных предметов навыками рисовальщика, скульптора, резчика и бронзовщика, что, впрочем, было характерно для многих руководителей предприятий XIX в. вследствие отмены строгой регламентации корпораций по закону, принятому еще в 1791 г. [8, р. 65].

4 марта 1887 г. в Петербурге проходил аукцион вещей, принадлежавших богатому помещику, коллекционеру живописи и предметов прикладного искусства П. А. Щепочкину (1832–1886). В это время в коллекции мебели музея ЦУТР барона Штиглица находились преимущественно образцы немецкого и итальянского производства XVI–XVII вв. Тогда как французская мебель была представлена недостаточно полно, и, возможно, поэтому среди множества лотов для музея училища Штиглица было выбрано 13 вещей, в число которых входила копия комода, выполненная в мастерской Анри Дассона. В архивных документах имеется информация о том, что оригинал этого предмета был выполнен придворным эбенистом Людовика XV Жаном-Анри Ризенером (1734–1806) и в настоящее время находится в Версале [2, л. 12; 7, р. 130–142]. Кроме того, сохранилось его подробное описание: комод наборной работы с пятью выдвижными ящиками, на четырех ножках, с верхней доской из белого мрамора. Передняя и задняя стенки изогнуты, украшены набором в виде сетки с цве-

## 1. Историческое наследие

тами подсолнечника в каждой клетке. На фасаде – панно наборной работы с изображением кувшинов, цветов и фруктов. Накладки из золоченой бронзы в виде цветов, листьев аканта, розеток. Эта копия, поступив в коллекцию музея Штиглица, дополнила немногочисленную, но весьма интересную группу образцов французского мебельного искусства XVIII в., среди которых были и оригинальные работы Ж.-А. Ризенера.

Последнюю работу А. Дассона приобрели для музея в 1899 г. (сохранилась копия счета на 7000 франков). Это был шкафчик, фанерованный розовым и красным деревом в оправе из золоченой бронзы в стиле произведений еще одного знаменитого парижского мастера XVIII в. Адама Вейсвейлера (1744–1820), купленный у отставного офицера А. В. Звегинцева (инв. № МШ-10165) [2, л. 39; 7, р. 143–145]. Элегантный, на высоких тонких ножках, с полками из цветного мрамора и наружным выдвигаемым ящиком, он был украшен бронзовой пластинкой с изображением трех фигур детей и собачек. В обе створки дверец шкафчика были вмонтированы живописные панно, которые являли собой творческую интерпретацию картин швейцарской художницы Анжелики Кауфман (1741–1807) [6, с. 66–67].

Анри Дассон благодаря своему таланту сумел сделать головокружительную карьеру от простого часовщика и изготовителя бронзы до одного из крупнейших фабрикантов мебели и предметов искусства. Наследие мастера столь велико, что его произведения сегодня входят в различные западноевропейские и российские музейные и частные коллекции, а также часто встречаются в каталогах крупнейших аукционных домов. Сегодня работы А. Дассона, как и в XIX в., ценятся очень высоко за качество исполнения. К сожалению, в коллекции музея СПГХПА им. А. Л. Штиглица из шести работ, атрибутируемых Дассону, осталось только два экспоната.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Государственного Эрмитажа. Инв. кн. № 1.
2. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. I. Оп. IX. Д. 1.
3. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. I. Оп. IX. Д. 30.
4. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. I. Оп. IX. Д. 56.
5. Бирюкова Н. Ю. Прикладное искусство Франции XVII–XVIII вв. М. : Знание, 2002. 240 с.
6. Гусева Н. Ю. «Стильная мебель» и ретроспективизм. М. : Трилистник 2003. 112 с.
7. Alcouffe D., Dion-Tenenbaum A., Lefebure A. Le Mobilier du Louvre : chefs d'oeuvre d'ebenisterie : Boulle, Cressent, B.V.R.B., Oeben, Carlin, Riesener. Paris : L'Estampille – L'Objet d'art, 1995. 572 p.
8. Mestdagh C. Henry Dasson celebre bronzier et ebeniste du XIX siecle // L'Objet d'art. 2006. N 417. P. 60–72.
9. Mestdagh C., Lecoules P. L'Ameublement d'arts français 1850–1900. Paris : Amateur, 2010. 492 p.
10. Payne Ch. 19<sup>th</sup> century European furniture. Woodbridge, Suffolk : Antique Collectors Club, 2012. 592 p.
11. Sassone A. B., Cozzi E., Disertori A. Furniture : from Rococo to Art Deco. London : Evergreen. 2000. 814 p.

*Сведения об авторе:*

*Легкова Дина Викторовна*, искусствовед, специалист, Музей прикладного искусства, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; info.stieglitzmuseum@gmail.com

*Legkova Dina V.*, Art Historian, Curator, Applied Arts Museum, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; info.stieglitzmuseum@gmail.com

**КОЛЛЕКЦИЯ ТАНГКА МУЗЕЯ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-  
ПРОМЫШЛЕННОЙ АКАДЕМИИ ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА**

Статья посвящена коллекции буддийской иконописи-тангка в собрании музея СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Приводятся сведения о поступлении их в музей. Осуществлена идентификация свитков по изображениям, композиционному и цветовому решению. Автор исполнила предварительную атрибуцию, классифицировав тангка по стилю и времени их создания.

*Ключевые слова:* тангка, их виды и характеристики, материалы буддийских свитков, иконография.

**THE COLLECTION OF TANGA-KHA IN THE APPLIED ARTS MUSEUM  
OF THE ST. PETERSBURG STIEGLITZ STATE ACADEMY  
OF ARTS AND DESIGN**

The article is devoted to the collection of Buddhist paintings (tang-kha) in the museum of the Stieglitz Academy. It contains new facts – when and how these artifacts entered the museum. By analyzing the images, compositional differences and colour, the author identified the rolls. The author of the article makes preliminary attribution and qualification taking into consideration both artistic style and creation time.

*Keywords:* tang-kha, kinds and characteristics, stuff of Buddhist rolls, iconography.

Тангка, тханка, танка (тиб. thang-ka, thang-kha, tang-kha – буквально «свиток на ткани, который можно свернуть и взять с собой») – произведение религиозного буддийского изобразительного искусства, икона на ткани. В Тибете тангка часто называют «рейдри», что является производным от слов «рей» – «хлопок», поскольку в качестве основы монахи использовали хлопковую ткань (редко – джутовую или шелковую), и «дри» – «рисование». Другое название тангка в Тибете связано с ее предназначением для медитаций – «мелонг», которое переводится как «зеркало».

Тангка представляют собой вертикальные прямоугольные изображения буддийских божеств, их учеников и последователей, жития просветленных, древних символов буддийской космологии – мандал, обрамленные шелком или парчой. Подобный тип тибетской иконописи восходит к традиционным индийским или непальским ритуальным изображениям на холсте – «патна» – и связан с религиозными традициями кочевников. Буддийской иконописью разрешалось заниматься исключительно монахам, прошедшим специальную подготовку – совершение особых обрядов, занятия медитацией, ламам, отличающимся высокой нравственностью и чистотой. От ламы-иконописца требовался не только высокий профессионализм, мастерство, но и глубокие философские познания в области канонических текстов («садхан»). На тангка не указывались имена их создателей, что отражало обязательный для монахов принцип «непривязанности» к мирским почестям, славе, знаменитости. Извест-

но, что свитки не продавались и не покупались, их можно было только дарить друг другу. Ю. Н. Рерих отмечал, что тангка есть сакральный вид живописи, не предназначавшийся для непосвященных: «Тибетец никогда не расстанется с танкой, особенно если она освящена высоким ламой и имеет отпечаток его руки на обратной стороне» [6, с. 31].

Наиболее распространенными были свитки, выполненные на тонких, мелкозернистых, продольно-поперечного плетения хлопчатобумажных основах размером 70×50 см, грунтованных костным клеем и мелом. Писали красками, в состав которых входили непрозрачные пигменты минерального (киноварь, малахит и др.), растительного и животного происхождения [9]. Живописные основы тангка окантовывались цветными полосами дорогих тканей – парчи, шелка или атласа. Размещали эти иконы не только в дацанах, они предназначались и для домашних алтарей. Писались монахами по разным жизненно важным поводам – рождение ребенка, свадьба, награждение за особые заслуги, день рождения кого-то из членов семьи.

В собрании Музея прикладного искусства (МПИ) хранится 7 тангка, поступивших в мае 1955 г. из Музея истории религии и атеизма (МИРА) Академии наук СССР. Сведения об их происхождении пока не обнаружены, и мы можем лишь предполагать, что в МИРА они, в числе других предметов буддийского культа, были переданы в 1938 г. после ареста лам Дацана Гунзэчойнэй в Ленинграде и ликвидации Тибетско-монгольской миссии в Советском Союзе<sup>1</sup>. В 1995 г. четыре свитка впервые экспонировались на выставке «Буддийское искусство. Светские и религиозные предметы буддизма» в баварском городе Вольфэгг<sup>2</sup>. Поводом к написанию статьи стала подготовка в 2015 г. научной инвентаризации фонда изобразительного искусства МПИ, в который входит и коллекция тангка.

В Европе интерес к буддийским древностям возник в последней четверти XIX – начале XX в., инспирированный этнографическими экспедициями немецких, французских, английских, шведских и русских путешественников по Центральной Азии. Это привело к таким великим открытиям, как мертвый город Хара-Хото на краю пустыни Гоби (монгольское название – Черный город), в котором были обнаружены имеющие мировую художественную ценность памятники [7]. Значителен вклад российских ученых-востоковедов в исследование буддийского изобразительного искусства. Научные труды П. К. Козлова, С. Ф. Ольденбурга, Н. А. Невского, Ю. Н. Рериха, Э. В. Ганевской, Т. В. Сергеевой, Г. А. Леонова, А. Ф. Дубровина, Е. Д. Огневой и других значительно расширили наши знания о буддийском искусстве Центральной Азии и Китая. Фундаментальное трехтомное издание 1949 г. “Tibetan Painted Scrolls” выдающегося итальянского религиоведа, индолога и тибетолога Джузеппе Туччи (1894–1984) заложило основы изучения собственно истории религиозной тибетской живописи. Среди многочисленных публикаций зарубежных исследователей автор статьи воспользовался трудами Джанис и Дэвида Джексон [12] и Дж. Хантингтона [11].

Вопросы терминологии, периодизации, иконографии, иконописных школ, технико-технологический аспект изучения тибетской живописи освещались музейными исследователями и реставраторами, например, в публикациях Е. С. Куликовской [4], А. Ш. Гамбоевой [1], Т. Р. Тимченко и Л. Н. Лунгиной [9], Е. С. Кондаковой [3]. В 2014 г. профессор С. В. Курасов защитил диссертацию на соискание ученой степени доктора искусствоведения «Искусство Тибета (XI–XX вв.) как единая художественная система: иконология и язык образов», в которой рассматривает традиционное искусство Тибета как целостную самостоятельную систему, отличающуюся многообразием форм и проявлений. С каждым годом интерес к традиционной буддийской живописи только растет, свидетельством чему являются масштабные выставки. Например, «Старинные танки – наследие наших предков» в Музее истории буддизма Центрального хурула в Элисте (Республика Калмыкия), «Образы медитаций: буддийская живопись танка» современного художника Николая Дудко в Иркутском областном краеведческом музее, постоянные экспозиции «Религии Востока» в музеях Бурятии, Тувы, Калмыкии.

Основной целью изучения тангка Музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штигилица на данном этапе инвентаризации являлась идентификация центральных об-



## 1. Историческое наследие

разов икон, а также некоторых второстепенных персонажей композиций свитков, интерпретация символов и атрибутов, соответствующих этим персонажам, определение тем и сюжетов. «Буддийская танка – наглядное полотно – выражает Учение Будды, в котором каждый жест и деталь есть персонифицированное понятие, символ в философской доктрине», – утверждает Г. В. Нурова в статье «Танкопись как константа буддийской культуры» [5].

В коллекцию входят три тангка, которые предварительно можно отнести к работам середины XVIII – начала XIX в. монгольских иконописцев, и четыре свитка, выполненных тибетскими ламами в середине – второй половине XVIII в.

Иконы коллекции отличают черты стиля, характерного для мастеров школы Менри (тиб. Man Ris), топография которой охватывает регионы Центрального и Южного Тибета, Непала<sup>3</sup>. Признано влияние китайского стиля монгольского периода на формирование особенностей иконописи школы Менри. Отличительные черты техники живописи этого стиля – использование кроющей техники, представляющей собой последовательно наложенные в несколько слоев красочные тона (два-три слоя), создающие яркий, плотный, чистый цвет. Палитра насчитывала



1. Тангка «Мандала Дхьяни Будд». Монголия. Середина XVIII в. Публикуется впервые

## 1. Историческое наследие

около восьми-девяти основных цветов. Завершающим этапом являлась графическая прорисовка контуров фигур, лиц, орнаментальное украшение одежды, лotosовых тронов, изображение деталей пейзажа – облаков, деревьев, рек, гор. Поверхность тангка музея прикладного искусства матовая, со следами от сворачивания, потертостями, мелкими утратами красочного слоя.

Рассмотрим в первую очередь свиток «Мандала Дхьяни Будд»<sup>4</sup>, атрибутируемый как работа монгольских танкописцев середины XVIII в. (ил. 1). «Мандала» на санскрите означает «круг», «диск», «сфера» [10], являясь одним из древних сакральных знаков-символов буддизма. В Тибете и Монголии мандала была связана с буддийскими представлениями о Все-



2. Тангка «Йидам – Амитаюс (Ципами)». Монголия. Конец XVIII в. Публикуется впервые

ленной. В зависимости от назначения и сферы использования она могла быть написана на ткани, построена из цветного песка, насыпана из зерен различных растений, составлена из цветов, создана как объемная композиция. Известно более трехсот видов мандал.

Конфигурация «Мандалы Дхьяни Будд» представляет собой внешний круг, в который вписан квадрат, включающий в себя второй, внутренний, круг. Квадрат ориентирован по сторонам света. Каждая из сторон окрашена в свой символический цвет: центр – белый, север – зеленый, юг – желтый, восток – синий, запад – красный. Эти цвета соответствуют пяти основным Буддам, так называемым Пяти Татхагат, или, в европейской терминологии, – Дхьяни Буддам, буддам медитации. С них начинается структура буддийского пантеона. В центре помещен Будда Вайрочана, символизирующий элемент воды и изображающийся белым цветом, олицетворяет мирный аспект, зеркалоподобную мудрость. На восточной стороне мандалы, на темно-синем фоне, восседает Акшобхья, символизирующий мудрость дхармового пространства или мудрость пустоты Шуни, обладает гневными качествами. Будда Амитабха, олицетворение элемента огня, помещен на западе, на фоне красного цвета. Он наделен различительной мудростью и воплощает страстный аспект. В южной части – желтый Ратнасамбхава соответствует элементу «земля», символизируется желтым львом. Будда Амогасиддхи – север, зеленого цвета, его элемент – ветер, его символ – зеленая обезьяна.

На тангка часто встречаются изображения, в которых восток и центр меняются местами, что объясняется тем фактом, что в Тибете доминирует система медитаций, идущих через Будду Акшобхью. Каждый из Пяти Будд является главой своей Семьи. Как мы видим, каждому Будде соответствует свой цвет, символ, своя мудра – ритуальный язык жестов, расположение кистей рук. В мандале каждому из пяти цветов соответствует первоэлемент: синий – пространство, желтый – земля, красный – огонь, зеленый – воздух, белый – вода. Джузеппе Туччи писал, что цель созерцания мандалы заключается в погружении в эти детали, понимании всех ее элементов при сохранении концентрации.

На тангка, написанной на хлопчатобумажной тонкой основе минеральными красками, изображена большая фигура красного цвета, сидящая в ваджрной позе на лotosовом троне (ил. 2)<sup>5</sup>. Важным элементом для идентификации образа является головной убор, представляющий собой выпуклость на макушке, которая называется «ушниша», символизирующая просветление, и корона с пятью зубцами, свойственная многим йидамам, божествам и Буддам, показываемым в «теле блаженства». Ушниша с санскрита дословно переводится как «тюрбан», «повязка».

Обе руки сложены в «жесте созерцания». В руках изображен атрибут, представляющий собой один из двух вариантов «сосуда бессмертия», или «сосуда жизни», как его называли индийцы и тибетцы. В сосуд налит эликсир бессмертия «амрита» – «живая вода», а бусы, свешивающиеся из-под крышки, символизируют «священные пилюли, употреблявшиеся при молении о долгой жизни». «Сосуд жизни» является атрибутом йидамов, «заведующих долголетием», – Амитаюса, Ушнишавиджайи. На тангка Музея прикладного искусства изображен Амитаюс-йидам красного цвета. Его имя означает «Владыка неизмеримой жизни». Известно, что когда-то это было одно из имен дхьяни-будды Амитабхи. Окончательно культ Амитаюса сложился в Тибете в XIV в. А впервые молитва, обращенная к «Владыке неизмеримой жизни», была прочитана знаменитым реформатором буддизма, историком и философом Цзонкапой (1357–1419).

Амитаюс на тангка изображается облаченным в царские одеяния и украшенным драгоценностями. Он восседает на лotosовом троне. Его лик и тело красного цвета, как и у Дхьяни Будды Амитабхи.

Икона написана в экспрессивной манере, свойственной монгольской школе, о чем свидетельствуют пружинистые, округлые контуры центрального изображения, декоративная пышность бело-розовых облаков и другие стилистические признаки.

К началу XIX в. относится свиток «Бодхисаттва – Сияма Тара. Тысяча и одна форма», который атрибутируется автором статьи так же, как и два предыдущих, монгольской живописной школе (ил. 3)<sup>6</sup>. Крупный размер иконы – 91,5×62 см – выходит за рамки классическо-

го размера – 65×45 см. В центре композиции помещено изображение одной из самых почитаемых и прославляемых в Непале, Тибете и Монголии богинь – Зеленой Тары, являющейся воплощением активной любви и сочувствия во всех жизненных бедах. Древние сказания повествуют о том, что Зеленая Тара возникла из луча света, посланного Буддой Амитабхой. Ее величают «Заступницей от восьми несчастий», например таких, как попадание в тюрьму, нападение грабителей и разбойников, диких животных – слонов, змей, тигров, напасть эпидемий, наводнений и морских бурь, а также пожаров. Поэтому эту великую женщину – мать всех будд, бодхисаттву, достигшую Просветления, монахи изображали зеленого цвета, что символизировало ее активность, движение (элемент «воздух»). Правая нога спущена с лotosового трона вниз, демонстрируя таким образом постоянную готовность прийти на помощь. Обладая множеством функций, Зеленая Тара является хранительницей семьи, домашнего очага, покровительствует беременным женщинам, молящим ее о ниспослании потомства. Даруя бесстрашие и мудрость, богиня удлиняет жизнь.

Тангка музея выполнена без точного соблюдения пропорций буддийской иконографии. Контуры центральной фигуры выполнены от руки, исключая использование прориси или построение графика изображения. Можно предположить, что она срисована учеником с базовой иконы. Письмо «скоростное», о чем свидетельствуют многочисленные огрехи при заливке цветом, когда пятно выходит за пределы контура.

Сюжет иконы имел довольно широкое распространение и представляет собой изображение центральной фигуры в окружении либо ста восьми, либо тысячи подобных образов. Как правило, такого рода свитки выполнялись ламами для «накопления заслуги».

Зеленая Тара на тангка музея написана сидящей в так называемой «односторонней позе» (санскр. *ardharyankasana*, *lalitasana*, *lilaksepasana*). В руках у нее два распустившихся белых лотоса. В буддийской иконографии этот цветок – знак «лотосовой семьи». Лотос является одной из «восьми благих эмблем». Все виды лотоса, кроме голубого, чаще всего именуют просто «лотос», несмотря на то, что они имеют собственные названия. На иконе музея лотосы должны быть синего цвета, так как в описаниях и на других тангка, изображающих Сияму Тару, иконописцы писали лотосы *утпала* (санскр. *utpala*, *nulotpala*, *kuvalaya*; тиб. *ku.mu.da*). Подобный отход от канона еще одно свидетельство того, что тангка «Бодхисаттва – Сияма Тара. Тысяча и одна форма» является работой ученика монастырской мастерской, отразившей новый живописный подход – свободное исполнение «от руки» контуров образа, применение приема светотени, подчеркивающего декоративность композиции и указывающего на примерное время создания этой иконы – начало XIX в.

Группа свитков, в которую входят изображения Цзонкапы и Будды, принадлежит кисти тибетских мастеров. Точно установить место их написания сегодня кажется весьма проблематичным, но можно отметить похожесть лиц в образах центральных фигур, например, отсутствие диспропорций, исключение каких-либо «лишних» линий по отношению к «базовым» рисункам. В тангка «Йидам – Амитаюс (Ципами)» на лице божества иконописец обрисовывает подъем носа не «базовыми» линиями, придавая таким образом дополнительный объем. В классическом «базовом» рисунке подобных линий не существует.

Свитки тибетских мастеров коллекции музея отличает строгость рисунка, что в целом характерно для тибетской школы иконописи. Лама-ученик проходил долгий путь обучения, продолжая работать вместе с учителем и после того, как он становился самостоятельным художником. Такая система приводила к тому, что работы, выполненные учениками, по качеству рисунка не отличались от произведений ламы-мастера, что позволяло допускать их к выполнению ответственных храмовых заказов. В процессе обучения индивидуальность не ставилась во главу угла, что воспитывало в учениках чистоту мотивации, вырабатывало последовательность и глубину постижения духовного пути.

Тангка «Биография Дже Цзонкапы» (на тиб. Цонкапа; на бурятском Цзонхава) написана на льняном холсте, покрытом меловым грунтом с использованием животного (мездрового)

## 1. Историческое наследие



3. Тангка «Бодхисаттва – Сияма Тара. Тысяча и одна форма». Монголия. Начало XIX в. Публикуется впервые

клея (ил. 4)<sup>7</sup>. Дже Цзонкапа (1379–1419) – великий реформатор буддизма. Его популярность в Тибете и Центральной Азии была огромной. В Тибете Цзонкапа почитается как второй Будда, при жизни которого буддизм вновь обрел чистоту и стройность древнего учения Шакьямуни. Биографии Цзонкапы, написанные его учениками и последователями, легли в основу серии икон с запечатленными главными эпизодами жизни этого выдающегося человека.

В тибетских тангка встречается множество изображений Цзонкапы, который является ключевой фигурой в традиции школы Гелуг Центрального Тибета, основанной Цзонкапой в XIV в. (так называемые «желтошапочники», в отличие от «черношапочников», впавших к этому времени в черную магию).

На свитке музея Цзонкапа, одетый в традиционные монашеские одежды, изображен в сидящем в «ваджрной позе» в центре композиции. На голове – традиционный головной убор «неринг» желтого цвета, который носят все ламы этой школы тибетского буддизма. По левую руку изображены лотос с книгой учения Праджняпарамита («Алмазная Сутра»), по правую руку – Меч Мудрости («Меч Манджушри»). Это атрибуты бодхисаттвы (санскр. – «существо, стремящееся к просветлению»). На иконе правая рука Цзонкапы изображена в жесте дарования защиты (прибежища). Иногда этот жест интерпретируют как вариант жеста «прикосновения к земле», самого распространенного жеста в буддийской иконографии, но в тибетско-монгольской традиции подобный жест рассматривается исключительно как «дарование защиты».

Помимо центральной фигуры Цзонкапы, окружающее пространство заполнено сюжетами из его биографии. В верхней части тангка изображены образы тайных учений буддизма Ваджрабхайравы. Ниже, в облаках, помещены бодхисаттвы Манджушри, Ситатапатра, богиня мудрости и знания Сарасвати. Под ними – сцены проповеднической жизни Дже Цзонкапы, изображения божеств – покровителей и охранителей буддийского учения: Вайтравана, Махакала, Ваджрапани, Ямараджи. В нижней части тангка – Дже Цзонкапа с двумя ближайшими учениками Жалцабом и Кхайдубом и небольшая жанровая сценка «Строительство монастыря».

Тангка «Цзонкапа. Практика на Ямантаку» написана тибетским ламой-иконописцем предположительно в конце XVIII в. на льняном холсте с меловым грунтом на клеевой основе (мездровый клей), размер 65×45 см (ил. 5)<sup>8</sup>. В центре изображен Цзонкапа, сидящий на лотосовом троне в ваджрной позе. На голове неринг – головной убор желтого цвета. Подобные шапки носили ламы школы Гелугпа. Основные атрибуты – Меч Мудрости (Меч Манджушри) на лотосе по правую руку и лотос с книгой учения Праджняпарамита («Алмазная Сутра») по левую руку, позволяют идентифицировать образ Цзонкапы.

Правая рука Цзонкапы сложена в жесте, схожем жестом с мудрой проповеди, но здесь большой палец соединен с безымянным. Подобный жест никогда не использовался самостоятельно, поскольку обычно большой и безымянный пальцы сжимают стебель лотоса.

В верхней части свитка помещено многорукое божество синего цвета – Ямантака (Ваджрабхайрава), главный йидам школы Гелугпа<sup>9</sup>. Его имя означает «Победитель Ямы». Йидам Ямантака относится к отцовскому классу тантр, предназначенных для трансформации гнева. По канону изображается с тридцатью четырьмя руками, в которых он держит атрибуты, символизирующие один из методов мудрости. Это резак (санскр. karttrka; тиб. gri.gug) и капала (санскр. karala; тиб. thod. pa), чаша из теменной части человеческого черепа.

Справа от Ямантаки изображен шестирукий Херука зеленого цвета. Ниже, вокруг йидама, справа налево помещены: Белая Тара, Амитаюс, Ушниша Виджая. Слева от Ямантаки – также Белая Тара. В нижнем правом углу верхом на тигре восседает Джамбала, который держит в руках штандарт с драгоценностью и мангуста, являющегося широко распространенным атрибутом, символизирующим богатство. Справа от Джамбалы изображены гневные йидамы, защитники учения: вверху четырехрукий Махакала, ниже – шестирукий Махакала, рядом – Данда Махакала. Атрибут Данды Махакалы – «большая сандаловая дубина», которую он держит горизонтально. В правом углу помещен Яма, бог смерти, с атрибутом – костяной палкой с черепом.



4. Танка «Биография Цзонкапы». Тибет. Середина XVIII в. Публикуется впервые



5. Танга «Дзонкапа. Практика на Ямантаку». Тибет. XVIII в. Публикуется впервые



Свиток с изображением сидящего в ваджрной позе Будды выполнен красками минерального и растительного происхождения на льняном холсте размером 64,5×45,5 см с клеевой (мездровой) грунтовкой (ил. 6)<sup>10</sup>. На тангка музея Будда из семейства Ратна написан желтым цветом, без атрибутов в руках. Руки сложены в мудру «поворота колеса учения», или – проповеди. Это сложный жест, известны несколько его вариантов. Однако, как правило, правая рука чаще всего изображается именно в таком положении. Жест проповеди образован полураскрытой в сторону молящегося ладонью со сложенными вместе большим и указательным пальцами, образующими кольцо или треугольник. «Дхармачакрамудра» – один из самых распространенных жестов. Сопоставляя описания и аналогичные изображения, можно утверждать, что фигура, изображенная на холсте, – это Будда Суварна-бхадра Вималаратна-прабхаса.

Икона выполнена в классическом стиле менри, о чем свидетельствуют сплошные однотонные заливки, которые были использованы и при написании пейзажа, и при изображении таких деталей, как небо, облака и холмы, а также композиция, насыщенная большим количеством элементов. Пространство вокруг Будды плотно заполнено атрибутами, деталями ландшафта, фигурами, небесными объектами. По сторонам от главного персонажа изображены восемь фигур архатов. Первая фигура по правую руку держит в руках штандарт, входящий в число «восьми благих эмблем». Вторая фигура изображена стоящей на коленях в «позе поклонения», подняв руки в «жесте поклонения», которым выказывают почтение божеству или уважаемому лицу. Остальные две фигуры архатов также держат в руках штандарты, которые идентифицировать трудно, поскольку не видно мелких деталей. Внизу помещены сцены медитирующих монахов, мирян, подносящих дары, слева – медитирующих йогов.

На основании стилистического анализа можно предположить, что тангка «Будда Суварна-бхадра Вималаратна-прабхаса» принадлежит руке тибетского мастера-иконописца и датируется серединой XVIII в. Вероятно, рисунок выполнялся с помощью прописи, или, что тоже возможно, по графику. Последнее кажется менее вероятным, так как пропись изображения Будды не была редкостью и мастеру пользоваться ею было проще, чем всякий раз строить график изображения. Тибетский рисунок более статичен в сравнении с рисунками монгольских живописцев, отличающихся большей экспрессией.

Элементы пейзажа также написаны в тибетской манере, на что указывают характерные ломаные «размытые» контуры холмов и пышные «воздушные» формы облаков, придающие им большую реалистичность. В монгольских тангка изображения облаков подчеркнута декоративны.

Отличительными особенностями изображения Будды на тибетском свитке середины XVIII в. из музея является наличие атрибута и мудра (ил. 7). В левой руке, сложенной в мудру «жест созерцания», Будда держит патру. Патра (санскр. *patra*, *pindapatra*; тиб. *ihung. bzed*) – чаша для сбора подаяний, обязательная принадлежность буддийских монахов и один из самых распространенных атрибутов.

Определив атрибут и мудры изображения на тангка, зная цвет и семейство, к которому относится иконописный Будда, можно идентифицировать это изображение. За исключением мудры правой руки, то есть положения левой руки, атрибут патра, желто-золотистый цвет тела – все эти перечисленные признаки указывают на то, что на тангка изображен Будда – Ратнападма. Однако Джанжа Ролби Дорже в «Древе собрания трехсот изображений» [2] и А. А. Терентьев в «Определителе буддийских изображений» [8] утверждают, что Ратнападма изображается с правой рукой, сложенной в жесте, похожем на жест «дарования безопасности», только ладонь развернута к телу. Терентьев в своей книге подчеркивает, что название данного жеста до настоящего времени не определено. Какой-либо информации относительно подобного изображения Будды из семейства Ратна – с правой рукой в «жесте проповеди» под каким-либо другим именем среди более тысячи описаний изображений найти не удалось<sup>11</sup>.

Изучение коллекции танга Музея прикладного искусства Художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица будет продолжено, так как на данном этапе исследования многие аспекты были только обозначены и не рассматривались более глубоко.

## 1. Историческое наследие



6. Тангка «Будда – Ратнападма». Тибет. Середина XVIII в. Публикуется впервые

1. Историческое наследие



7. Танга «Будда Суварна-бhadра Вималаратна-прабхаса». Тибет. Середина XVIII в. Публикуется впервые

### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Дацан Гунзэчойнэй – первый в Европе буддийский храм, самый северный в мире. Построен в 1909–1915 гг. на берегу Большой Невки по проекту архитектора Г. В. Барановского (1860–1920).
- <sup>2</sup> Инв. № Ж-51, Ж-52, Ж-53, Ж-55. Автор концепции, экспозиции выставки и атрибуций Г. А. Власова.
- <sup>3</sup> Школа Менри была основана в XV в. мастером тангкописи из Южного Тибета Менла Дондруба (род. 1440), известного и как автор переводов ранних текстов по иконографии.
- <sup>4</sup> Инв. № Ж-56. Размеры: 67×66 см.
- <sup>5</sup> Инв. № Ж-57.
- <sup>6</sup> Инв. № Ж-50.
- <sup>7</sup> Инв. № Ж-53. Тангка из серии «Жизнь и передача традиций» Дже Цзонкапы. Размер 65×45 см. Имя Цзонхава переводится с тибетского языка как «Падь дикого лука» (от «цонг» – лук и «кха» – место). Почтительное «Дже Ричпоне» – «Досточтимый и Драгоценный».
- <sup>8</sup> Инв. № Ж-52.
- <sup>9</sup> Идамами называют особые проявления Будд и бодхисатгв, либо соединенных с их женскими эманациями – шакти, либо индивидуально. В иконографии ваджраяны изображение сливающихся в объятиях мужского и женского персонажей символизирует соединение метода и мудрости, под которыми подразумеваются великое сострадание ко всему живому и постижение относительности бытия. Среди идамов наибольшим могуществом обладают Хеваджра, Чакрасамвара, Гуххьясамаджа, Ваджрабхайрава (Ямантака), Махачакра Ваджрапани.
- <sup>10</sup> В индуистской йоге ваджрная поза называется «позой лотоса». В буддийской иконографии «поза лотоса» относится к позе «Приятная поза», в которой иногда изображаются женские персонажи, находящиеся в соитии с мужскими. Она свободнее ваджрной позы, но колени лежат на сиденьи, а не приподняты и изображены со скрещенными ступнями.
- <sup>11</sup> Более подробную информацию можно почерпнуть только лишь в сатхане – то есть описании к тангка, передаваемом ламой-наставником.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Гамбоева А. Ш. Буддийская танка Бурятии : (к вопросу о периодизации, терминологии, иконописных школах) // Музей истории Бурятии им. М. Н. Хангалова : сб. ст. Улан-Удэ, 1999. Вып. 2. С. 34–38.
2. Данжа Ролби Дорже. Древо собрания трехсот изображений. СПб. : Алга-Фонд, 1997. 136 с.
3. Кондакова Е. С. Тибетская живопись из собрания семьи Рерихов // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства : материалы X науч. конф., 10–12 нояб. 2004 г., Москва. М., 2006. С. 182–184.
4. Куликовская Е. С. К проблеме хранения, реставрации и исследования тибетской живописи танка // Использование музейных коллекций в критике буддизма : сб. науч. тр. Л., 1981. С. 166–174.
5. Нурова Г. В. Танкопись как константа буддийской культуры // Вестн. Майкоп. гос. технол. ун-та. 2010. Вып. 2. С. 90–94.
6. Рерих Ю. Н. Тибетская живопись. Самара : Агни, 2000. 175 с.
7. Самосюк К. Ф. Буддийская живопись из Хара-Хото XII–XIV веков. Между Китаем и Тибетом : коллекция П. К. Козлова. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. 424 с.
8. Терентьев А. А. Определитель буддийских изображений. СПб. : Нартанг, 2004. 304 с.
9. Тимченко Т. Р., Лунгина Л. Н. Технология и техника тибетской тхангки : собрание Музея искусств им. Богдана и Варвары Ханенко, Киев // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства : материалы IX науч. конф., 2003 г. М., 2005. С. 217–224.
10. Brauen M. The Mandala. Sacred circle in Tibetan Buddhism. London : Serindia Press, 1997. 157 p.
11. Huntington J. C. The technique of Tibetan paintings // Studies in Conservation. 1970. Vol. 15, N 2. P. 122–133.
12. Jackson D., Jackson J. Tibetan Thangka painting : methods and materials, London : Serindia, 1998. 191 p.

#### *Сведения об авторе:*

*Власова Галина Алексеевна*, искусствовед, заслуженный работник культуры РФ, эксперт Министерства культуры РФ, ведущий специалист, Музей прикладного искусства, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; info.stieglitzmuseum@gmail.com

*Vlasova Galina A.*, Art Historian, Honored Worker of Culture of Russia, Expert of the Russian Ministry of Culture; Leading Specialist in the Accounting of Museum Items, Applied Arts Museum, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; info.stieglitzmuseum@gmail.com

УДК 929

*Е. В. Бакалдина*

## **ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ М. П. БОТКИНА В СОВЕТЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА ТЕХНИЧЕСКОГО РИСОВАНИЯ БАРОНА ШТИГЛИЦА**

М. П. Боткин (1839–1914) – академик исторической живописи, коллекционер, общественный и коммерческий деятель – был причастен к большому числу учебных заведений Санкт-Петербурга, связанных с художественной деятельностью. В 1896 г. он стал членом Совета Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица и оставался им до своей смерти в 1914 г. Параллельно Боткин был членом финансового комитета и комиссии по приобретениям в музей и библиотеку училища.

*Ключевые слова:* М. П. Боткин, ЦУТР, Училище барона Штиглица, А. А. Половцов, М. Е. Месмахер.

*E. V. Bakaldina*

## **ACTIVITY OF M. P. BOTKIN AT THE COUNCIL OF THE BARON STIEGLITZ CENTRAL SCHOOL OF TECHNICAL DRAWING**

M. P. Botkin (1839–1914) was an academician of historical painting, and a collector. He was involved in a large number of educational institutions in St. Petersburg that were associated with arts. In 1896, Botkin became a member of the Council of the Stieglitz Central School of Technical Drawing, and remained in this post until his death in 1914. At the same time, he was a member of the financial commission and commission for acquisitions to the museum and the library of the school.

*Keywords:* M. P. Botkin, Stieglitz Central Technical Drawing School, A. A. Polovtsev, M. E. Messmacher.

Михаил Петрович Боткин (1839–1914) был известным общественным деятелем в художественной сфере. Став в 1863 г. академиком исторической живописи Императорской Академии художеств, Боткин на протяжении всей своей жизни был связан с ней, состоя членом ее Совета. С 1873 г. он стал еще членом Императорского Общества поощрения художеств. После избрания гласным Санкт-Петербургской городской думы, с 1886 г. Михаил Петрович был назначен членом совета Ремесленного училища Цесаревича Николая и с 1895 г. – членом субкомиссии по учреждению ремесленного училища в память бракосочетания их Императорских Величеств [6, с. 97; 7, с. 14]. Таким образом, опыт службы в учебных учреждениях у М. П. Боткина был немалый. Кроме того, он уже долгие годы был знаком с А. А. Половцовым, товарищем попечительницы училища, и М. Е. Месмахером, директором училища. Еще в 1881 г. Боткин написал копию с портрета барона А. Л. Штиглица специально для училища [18, л. 1–1 об.].

Однако в управлении Центрального училища технического рисования М. П. Боткин появляется только в 1896 г. На заседании совета училища 17 октября 1896 г. его кандидатура была предложена в качестве члена Совета училища, тогда же на него было возложено «вре-

менное исправление обязанностей директора училища» [13, л. 22]. Согласно положению училища, статьи 21 и 30, все основополагающие назначения в училище проходили через департамент торговли и мануфактур Министерства финансов [10, с. 8, 12], и 24 октября 1896 г. кандидатура Боткина была утверждена министром финансов [12, л. 1 об.].

О назначении членом Совета училища им. А. Л. Штиглица есть упоминание в одном из писем от 25 октября 1896 г. жены М. П. Боткина ее родственнице: «Миша по-прежнему страшно занят. На днях отдал себя всего на организацию школы барона Штиглица, так как Месмахер оттуда ушел, Мишу просил Половцова взять на себя временное директорство и выискать заместителя» [5, л. 97]. Из письма Е. Н. Боткиной понятно, что речь идет только о временной должности, новый директор училища Г. И. Котов, бывший преподавателем в нем, был избран уже в том же месяце [13, л. 25]. Поэтому фраза К. С. Петрова-Водкина «плачем, мольбами учениц с простертыми руками и гулом мужчин первый назначенный заместитель Месмахера М. Боткин был сплавлен» [8] не соответствует действительности; изначально не планировалось его долгое пребывание на этом посту.

Удивляет доверие А. А. Половцова к М. П. Боткину, поскольку получается, что, не имея до этого опыта службы в училище, он становится исполняющим обязанности директора. Также возникает вопрос, зачем нужно было делать М. П. Боткина временно исполняющим обязанности 17 октября и ждать официального утверждения его в Министерстве финансов, когда 23 октября кандидат в лице Г. И. Котова уже был найден. Возможно, так было из-за быстрого ухода с поста директора М. Е. Месмахера. Разрыв А. А. Половцова с бывшим директором училища не был первым объяснен в его дневнике (пропущены записи в эти даты), но ранее Половцов писал: «Рассматриваем исполнение сметы 1894 года, бюджет 1896. Тяжелая борьба с Месмахерами и в особенности с младшим братом [Георгом], несносно грубым, невоспитанным и цинически самолюбивым человеком, в практические сведения коего безусловно верит старший брат [Максимилиан], умеющий владеть только карандашом» [9, с. 141].

Впоследствии появились мнения, что именно М. П. Боткин способствовал уходу М. Е. Месмахера. Это может быть связано с широко цитируемыми письмами И. И. Шишкина и М. П. Боткина друг другу: «Браво и Слава Богу – еще одно немецкое иго сброшено. – Месмахеров долой. – Как это приятно, что наконец такое большое дело будет в русских руках – от души рад и поздравляю» (Письмо И. И. Шишкина,) [17, л. 1]. «Радостно сказать, что такое важное учреждение находится в русских руках! Котова выбрали директором, – я надеюсь, он дело поведет хорошо. Человек он дельный и чисто русского характера» (Письмо М. П. Боткина) [3, № 228]. Автор комментариев к письму И. И. Шишкина предполагает, что неодобрительные замечания в адрес «немецкого» и «немцев» вызваны не национальной неприязнью, а скорее ассоциациями с представителями царского двора [3, № 229]. Однако подобное отношение к засилию немцев было широко распространено в обществе, в частности известно о противостоянии «русской» и «немецкой» партий в Военно-медицинской академии, где активным деятелем «русской» стороны был брат М. П. Боткина – С. П. Боткин [1, с. 19, 34]. В Академии художеств тоже вставал вопрос о национальной принадлежности академиков. В письме от 5 марта 1894 г. И. И. Толстому А. П. Боголюбов писал о Месмахере: «...человек он, точно, тяжелый, немец и своевольный до невозможности. Но, пожалуй, не соглашусь в том, ежели Вы требуете в [Академической] школе русского направления и искусства. Начальную школу я вижу только европейскою, без всяких стилей и оттенков, ибо чтобы рисовать хорошо, русских петухов и коньков не надо» [22, с. 342, 361, примеч. 111].

За короткое время на посту директора М. П. Боткин, будучи опытным чиновником, поднял вопрос о получении личного почетного гражданства некоторыми преподавателями училища, чтобы они могли быть приняты на государственную службу [13, л. 31 об., 130 об.].

С 1896 г. и вплоть до своей смерти М. П. Боткин являлся бессменным членом Совета училища, более того, при отсутствии попечителя и товарища попечителя именно он был председательствующим на заседаниях [13, л. 49, 116, 121, 122, 159, 170, 182, 210, 249, 256, 266, 346, 335; 14, л. 1; 15, л. 1, 138, 160, 248, 421, 470, 478, 513, 563, 578, 585, 592, 613, 637, 689]; разрешение на это, согласно статье 22 положения училища [10, с. 8], было специально получено от Министерства финансов [12, л. 17, 19]. Боткин пользовался доверием со стороны семьи попечительницы училища Н. М. Половцовой и ее мужа А. А. Половцова, также как и их детей, ставших впоследствии во главе училища. А. А. Половцов так характеризует М. П. Боткина: «[он], представляющий из себя любопытный и симпатичный тип... принял участие во всякого рода общественных и благотворительных учреждениях; участие это не запятнано никакими побуждениями личными, тщеславия, самолюбия и т. п.» [9, с. 271–272].

Кроме регулярного присутствия на заседаниях, М. П. Боткин еще еженедельно по средам бывал у А. А. Половцова, который рассказывает: «...обычный еженедельный завтрак с [Алексеем Александровичем] Бобринским, [Михаилом Петровичем] Боткиным, [Григорием Ивановичам] Котовым (директор учил<ища>) – главными деятелями нашего рисовального училища» [9, с. 278]. Таким образом, все проблемы училища предварительно обсуждались во время личных встреч: «Обычный еженедельный завтрак с главами нашего училищного управления: Боткин, Котов, Бобринский. Обсуждение текущих дел. Наши филиальные учреждения», «завтрак с Боткиным и Котовым. Решаем устроить в своем Рисовальном училище литейную мастерскую» [9, с. 397, 546]. Даже вопрос о выставке русских портретов, задуманной великим князем Николаем Михайловичем и П. Я. Дашковым, в училище обсуждался именно дома у А. А. Половцова, для чего туда были приглашены «член нашего совета Боткин и директор училища Котов» [9, с. 450].

М. П. Боткин принял активное участие в организации религиозного отдела в училище. Из письма Н. Н. Харламова И. И. Толстому от 30 октября 1897 г.: «На днях М. П. Боткин написал мне: “Нам пришло на мысль учредить в Школе Штиглица Декоративный религиозный отдел и просить Вас принять его в свое ведение”» [2, с. 547].

В 1899 г. (8 января) М. П. Боткин выбран членом финансового комитета училища вместо В. Э. Краузольде [13, л. 192]. Финансовый комитет училища под председательством почетного попечителя или его товарища состоял из двух членов Совета и директора училища [10, с. 10]. Один член финансового комитета назначался Министерством финансов, другой, в данном случае М. П. Боткин, избирался советом училища [11, л. 54 об.]. Заседания финансового комитета также зачастую проходили у А. А. Половцова – «Завтрак с Боткиным и Котовым. Заседание Финансовой комиссии» [9, с. 543].

Также Боткин входил в комиссию по приобретению предметов и книг для музея и библиотеки училища [13, л. 205, 271, 342; 14, л. 731; 15, л. 761; 16, л. 52, 88, 131]. Интересно, что в 1900 г. Боткину дали кредит в 6000 рублей на покупку предметов во время его поездки в Париж (на Всемирную выставку) для музея училища [13, л. 284 об.].

На протяжении некоторого времени М. П. Боткин продвигал идею создания школы на Охте [13, л. 283]. Право создавать рисовальные школы и классы было даровано училищу положением от 1888 г. [10, с. 16]. И М. П. Боткин пытался им воспользоваться, в частности, в 1910 г. он даже предложил назвать эти рисовальные классы, создаваемые специально для нужд многочисленных столяров и резчиков, проживающих в той местности, именами умерших А. А. и Н. М. Половцовых [15, л. 629].

Непростые отношения с Месмахером не мешали М. П. Боткину вступить за его вдову. Так, в 1906 г. именно он на заседании совета училища предложил «назначить пенсию вдове умершего 22 августа сего года бывшего директора ЦУТР М. Е. Месмахера и двум ее детям, сыну девяти и дочери семи лет. Пенсия в 2000 рублей в год вдове, на воспитание дво-

## 1. Историческое наследие

их детей до их совершеннолетия по 1000 рублей в год. Плата пенсии с 22 августа из средств Центрального Училища» [15, л. 140].

В книге «Чем юность богата» Ал. Манизер пишет об училище имени А. Л. Штиглица. Все персонажи в повести зашифрованы, однако считается, что под инициалом Б. скрыт М. П. Боткин – «член высшего совета» Б., сухощавый седой человек, чьим лицом, говорят, воспользовался Антокольский для своего Мефистофеля» [4, с. 81]. Однако здесь явная несостыковка, поскольку речь идет о периоде, когда М. Е. Месмахер был директором, а М. П. Боткина тогда еще не было в училище ни на какой должности.

После смерти М. П. Боткина (22 января 1914 г.) была отслужена панихида в музее училища (24 января в 4 часа дня) [12, л. 26], а на очередном заседании его память почтили члены Совета училища [16, л. 172].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Белоголовый Н. А. С. П. Боткин, его жизнь и врачебная деятельность : биогр. очерк д-ра Н. А. Белоголового : с портр. Боткина, грав. в Петербурге К. Адтом. СПб. : Тип. Ю. Н. Эрлих, 1892. 79 с.
2. Во главе Императорской Академии художеств... Граф И. И. Толстой и его корреспонденты, 1889–1898 : [сборник] / Рос. акад. наук, С.-Петерб. ин-т истории ; отв. ред. Р. Ш. Ганелин ; коммент., вступ. ст. С. В. Куликова. М. : Индрик, 2009. 939 с.
3. Иван Иванович Шишкин : Переписка. Дневник. Современники о художнике / сост., вступ. ст. и примеч. И. Н. Шуваловой. Л. : Искусство, 1978. 463 с. (Мир художника).
4. Манизер Ал. Чем юность богата : повесть из последних лет прошлого века. Л. : Красная газета, 1929. 133 с.
5. Отдел письменных источников Государственного исторического музея. Ф. 122. № 398.
6. Отчет С.-Петербургской городской управы в 1886 г. СПб., 1887. 676 с.
7. Отчет С.-Петербургской городской управы в 1895 г. Ч. 2. СПб., 1896. 946 с.
8. Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю. А. Русакова ; рис. авт. 2-е изд., доп. Л. : Искусство, 1982. 655 с.
9. Половцов А. А. Дневник, 1893–1909 / сост., коммент., вступ. ст.: О. Ю. Голечковой. СПб. : Алетей, 2014. 702 с.
10. Положение о Санкт-Петербургском центральном училище технического рисования барона Штиглица : [утв. 17 мая 1888 г.]. СПб., 1888. 18 с.
11. РГИА. Ф. 790. Оп. 1. Д. 1.
12. РГИА. Ф. 790. Оп. 1. Д. 153.
13. РГИА. Ф. 790. Оп. 1. Д. 371.
14. РГИА. Ф. 790. Оп. 1. Д. 372.
15. РГИА. Ф. 790. Оп. 1. Д. 373.
16. РГИА. Ф. 790. Оп. 1. Д. 374.
17. РО ИРЛИ РАН. Ф. 365. Оп. 1. № 66.
18. РО ИРЛИ РАН. Ф. 365. Оп. 1. № 103.

*Сведения об авторе:*

*Бакалдина Елена Вячеславовна*, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, Санкт-Петербургский государственный музей-институт семьи Рерихов; [elenabakaldina@gmail.com](mailto:elenabakaldina@gmail.com)

*Bakaldina Elena V.*, PhD, Senior Researcher, St. Petersburg State Roerich Family Museum and Institute; [elenabakaldina@gmail.com](mailto:elenabakaldina@gmail.com)



## **ВЛАДИСЛАВ ИЗМАЙЛОВИЧ – ХУДОЖНИК МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА**

Статья посвящена монументально-декоративному искусству русского художника Владислава Матвеевича Измайловича (1872–1959). На основании анализа работ художника дореволюционного и послереволюционного времени в Санкт-Петербурге – Ленинграде показаны стилистические особенности росписей; раскрыта их иконографическая программа; представлен опыт современной интерпретации, уточнена атрибуция некоторых работ. Сделан вывод о значении творчества В. М. Измайловича в истории отечественного монументально-декоративного искусства.

*Ключевые слова:* В. М. Измайлович, русское искусство, социальная история искусства, монументально-декоративное искусство, художник и заказчик, Санкт-Петербург.

*А. В. Карпов, Н. Н. Мутья*

## **VLADISLAV IZMAILOVICH – ARTIST OF MONUMENTAL AND DECORATIVE ART**

The article is devoted to the monumental and decorative art of the Russian artist Vladislav Matveevich Izmailovich (1872–1959). Based on the analysis of the works of the artist of the pre-revolutionary and post-revolutionary period, stylistic features of the paintings are shown in St. Petersburg (Leningrad); their iconographic program is revealed; experience of modern interpretation is presented. A conclusion is drawn on the importance of creativity of V. M. Izmailovich in the history of Russian monumental and decorative art.

*Keywords:* Russian art, the social history of art, monumental decorative art, the artist and the customer, St. Petersburg.

Фигура художника Владислава Матвеевича Измайловича (1872–1959) долгое время не привлекала особого внимания исследователей как второстепенная, не игравшая значимой роли в художественной культуре России конца XIX – первой половины XX в. Однако ряд обстоятельств побуждает нас по-иному посмотреть на биографию и творческое наследие этого мастера. Дело не только в недавней находке в Санкт-Петербурге – это вновь открытый парадный портрет последнего русского императора Николая II кисти живописца Ильи Саввича Галкина (1860–1915), написанный в 1896 г. по заказу Петровского коммерческого училища и долгое время сокрытый от глаз нескольких поколений зрителей изображением первого главы советского государства В. И. Ленина, написанным художником В. М. Измайловичем в 1924 г. на оборотной стороне «императорского» холста [6].

Творческое наследие В. М. Измайловича представляется нам вполне репрезентативным для исследования истории отечественного монументально-декоративного искусства в переломную эпоху: русские революции 1917 г. разделили и творческий, и жизненный путь В. М. Измайловича на «до» и «после», предоставляя нам сейчас уникальный материал для

понимания многих художественных, социальных, культурных аспектов развития монументально-декоративного искусства, в особенности в контексте проблемы социального спроса на искусство, «сотворчества» художника и заказчика (государственного, общественного, ведомственного или частного).

В настоящей статье монументально-декоративное творчество В. М. Измайловича будет рассмотрено в проблемно-хронологическом аспекте.

Первый опыт монументального творчества, вероятно, был связан у В. М. Измайловича со временем его обучения в ЦУТР: в анкетном листе и автобиографии советского времени художник упоминает о своем участии в росписи Музея прикладного искусства в качестве учебной практики [7, л. 9 об.], в которой он участвовал как ученик, справившийся досрочно с заданиями своего курса, вместе со студентами старших курсов и выпускниками училища, характеризуя эту работу «как очень интересную» [7, л. 11]. В бывших интерьерах музея сохранилось несколько подписных работ художника, датированных 1894 г. и представляющих собой плафонные медальоны с астрологическими сюжетами в обрамлении гротесков<sup>1</sup>.

Окончив блестяще курс обучения в училище, художник получает право на пенсионерскую поездку за границу. Большое влияние на молодого начинающего художника оказывает наглядный опыт знакомства с монументальными произведениями мастеров живописи Германии и Италии. Он выполняет копии с большеформатных произведений немецких и итальянских мастеров прошлого и современного времени. Среди них «Похищение Европы» с оригинала Веронезе (1897, Ставропольский художественный музей), акварельные копии «Ассунты» Тициана и «Апофеоза кайзера Вильгельма I» Фердинанда Келлера и другие. При работе над копиями художник увлечен точностью в передаче колорита. Он был удивлен, что копия с тициановской «Ассунты», сделанная пенсионером Санкт-Петербургской Академии художеств (Ф. Скъявоне, 1830-е гг.) и хранящаяся в ее музее, несмотря на то что отличалась точным воспроизведением рисунка оригинала, «совершенно не похожа по тону и колориту на оригинал» [7, л. 14]. Измайлович пытается при помощи акварельных красок передать в создаваемой им копии свое впечатление от колористических решений произведений мастеров прошлого и настоящего.

Зимой 1897 г. Владислав Матвеевич Измайлович знакомится в Венеции с художником Клавдием Петровичем Степановым, который ему предлагает совместную работу над созданием плафона для особняка А. Ф. Кельха (Петербург, ул. Сергиевская (ныне Чайковского, 28), арх. В. И. Шене, В. И. Чагин, К. К. Шмидт, 1896–1897). Художник Степанов был известен как автор малоформатных живописных произведений жанрово-исторического характера. Ему был необходим помощник, знающий особенности законов монументальной живописи. Вскоре роспись будет выполнять преимущественно Измайлович.

Работу над огромным заказным плафоном художник вел весной 1897 г. в мастерской, располагающейся в палаццо Пезаро. Вне сомнения, что на композицию плафона оказало влияние творчество живописцев венецианского Возрождения и барокко, а также творчество немецкого живописца Ф. Келлера (1842–1922). Художник был увлечен сложными ракурсами и перспективой, вихревым движением драпировок, идеальной красотой фигур, «воспеваемыми» мастерами прошлого и настоящего. Именно эти особенности он отражает в своей крупноформатной работе.

Плафон, предназначенный для Малой гостиной особняка Кельха, являет собой аллегорическую трактовку «Торжества мира» (так именуется роспись сам Измайлович). Впервые описание и толкование плафона было представлено в обстоятельной статье И. В. Калининой об истории особняка Кельха, но имена авторов росписи в статье и в недавней монографии не упоминались [4, с. 87; 5]. Автор, следуя своему толкованию, именуется роспись «Истина, Слава, Миролюбие и Правосудие, изгоняющие зависть», полагая, что «сюжет этого полотна

может приоткрыть нам завесу над взглядами, жизненными установками хозяев дома» [4, с. 88], намекая на разногласия в семье.

В верхней части композиции художником изображена персонификация Мира – это прекрасная полуобнаженная молодая женщина с пальмовой веткой в руках, парящая в небесах. В нижней части композиции представлена сцена с мифологическими и аллегорическими персонажами. На лестнице, уходящей в небеса, восседают две богини – Немезида и Венера.

Известно, что в обязанности Немезиды входило наблюдение за справедливым распределением благ среди людей и наказание тех, кто преступал закон. Отсюда и ее атрибуты – весы как символ равновесия и меч как символ кары. Именно с ними и изображает богиню Владислав Измайлович.

Рядом с Немезидой художник представил Венеру. Богиня любви и красоты, повернувшись спиной к зрителю, в одной руке держит зеркало, в другой – ветку оливы, извечный символ мира. Вероятно, что с помощью этих атрибутов художник опять хотел показать преимущество мирной жизни, так как только в такой период времени женщины могут спокойно любоваться своей красотой.

Справа от богинь, на цоколе античного храма, художник демонстрирует бога войны Марса как воина, покоренного женской красотой и преклоняющего оружие в знак восхищения ею. Действительно, коленопреклоненный античный бог, изображенный Измайловичем, снимает меч с перевязи и отдает его прекрасным богиням. Над Марсом художник представил трубящего гения Славы, а под ним – низвергнутую фигуру аллегории зависти и раздора с шипящими змеями в руках.

Слева от богинь изображена сцена сбора урожая. Девушка несет поднос с фруктами, юноша спешит с тяжело нагруженной тачкой. Здесь же обнимающиеся Вакх с вакханкой, пробующие молодое вино. Рядом с ними прекрасная античная матрона с играющими путти. Их группа вызывает невольную ассоциацию с Мадонной и с младенцами Христом и Иоанном Крестителем. Впрочем, такая аллюзия была характерна для эклектизма эпохи, «смешивающего» языческое и христианское начала.

По заказу еще одного богатейшего купца – Степана Петровича Елисеева (младшего) – в 1903–1905 гг. художник создает плафоны и панно для его дома на набережной реки Мойки в Петербурге (об архитектурных и художественных решениях интерьера особняка Елисеевых см. [2; 3]).

Композиция «Аллегория Мира», созданная Измайловичем для особняка Елисеевых, близка по теме к монументальной работе, выполненной им для особняка Кельха. Но плафон особняка Елисеевых, несмотря на то, что он трехчастный, не заполняет всю плоскость потолка. Он компактнее и вследствие этого целостнее. Художник избавляется от многоречивости первого опыта масштабного проекта. На этот раз аллегорическая сущность высказана при помощи двух основных фигур. Женская фигура со скипетром в руке, восседающая на льве, обозначает силу разума, побеждающую природную ярость, которую олицетворяет царь зверей. Мужчина, вкладывающий меч в ножны – это Марс, подчинившийся разумным доводам о мире и сложивший оружие. Он, в отличие от порывистого воина первого панно, отдающего свой меч прекрасной богине, оставляет все же оружие при себе, при этом позволяя путти «растаскивать» другие части вооружения – щит, колчан со стрелами, словно понимая, что в случае опасности он справится и при помощи одного меча. В этом решении проявляется уравновешенность художника, утратившего юношескую порывистость, но приобретшего опыт и спокойствие.

Аллегорический мотив Мира, персонифицированный в виде женской фигуры, восседающей на льве, был, вероятно, типичен для семьи Елисеевых, примером чего является роспись в их доме на Биржевой линии, выполненная, скорее всего, в начале 1890-х гг. во время

перепланировки дома архитектором Г. В. Барановским. Более того, можно сделать вывод, что аллегорический образ торжества Мира оказывается изобразительным символом культуры петербургского купечества рубежа XIX–XX вв.

Помимо росписи парадных интерьеров, Измайлович оформляет лестницу в особняке Елисеева, ведущую в кабинет хозяина дома. Роспись не только украшала стены лестничного проема, но и зрительно расширяла пространство. Художник изобразил на стенах лестничного марша над настоящими деревянными панелями иллюзионистски выполненные тонкие «деревянные» колонки, соединенные легкими арочками. Цветы обвивают и «нарисованные» архитектурные детали, и «прорастают» над реальными парапетами.

В нижнем сегменте лестничного пространства Измайлович изобразил садовую вазу с букетом роз и маков, украшенную «лепной» физиономией фавна. Этот образ античного божества леса был одним из любимых в творчестве художника («Ты поди, скотинушка, домой», «Фавн», «Порыв» и др.).

Рядом с вазой на «мраморном» парапете перил художник изобразил «натюрморт» из веера и пенсне. Создается ощущение, что хозяйка особняка посетила незнакомка, оставившая в спешке эти вещи. А на перилах художник оставил свою подпись, создающую зрительный эффект объемности. Вдали над перилами возвышаются верхушки деревьев дальнего пейзажа, создавая «прорыв стены» в глубину. Художественные приемы как бы «раздвигают» пространство, показывая владение художником эффектами визуальных иллюзий.

Итак, в особняке Елисеева Измайлович изобразил и грандиозные аллегорико-мифологические, и интимные декоративные композиции.

Если эти монументально-декоративные работы сохранились, то о других мы имеем только общее представление. Так, для особняка богатейшего купца Александра Васильевича Кокорева, возведенного по проекту архитектора Сильвио Данини в Царском Селе в переходном стиле от эклектики к модерну, Владислав Измайлович создает в 1902–1903 гг. два плафона – «Ночное небо» и «Закат» [7, л. 9 об.]. Сам особняк сохранился, но его интерьеры утрачены. По архивным фотографиям трудно понять сюжеты росписей.

Помимо купеческих заказов, В. М. Измайлович выполняет художественные заказы для представителей императорской фамилии. Еще будучи в Европе по делам пенсионерской практики, Измайлович через А. И. фон Гогена<sup>2</sup> получает заказ для дворца великого князя Владимира Александровича – декоративные панно и медальоны. В качестве образца для живописных работ художнику предложено использовать барельефы знаменитого французского скульптора Клодиона [7, л. 14] из коллекции музея декоративно-прикладного искусства в Париже.

Интерьеры великокняжеского дворца (арх. А. И. Резанов (1867–1872); М. Е. Месмахер (1880–1893)) выполнены в разных исторических стилях<sup>3</sup>, что было характерно для той эпохи. Здесь были созданы помещения в «русском стиле» (Дубовый зал), в мавританском стиле (будуар), в стиле неорококо (спальня Марии Павловны) и др.

Именно для спальни Марии Павловны художник Измайлович и выполняет декоративные работы. В ее интерьере сохранились две композиции в простенках алькова, два десюдепорта с путти и надкаминное панно<sup>4</sup>, исполненные в технике гризайли, что позволило художнику сделать имитацию скульптурных произведений. Работы отличает тонкая тоновая моделировка, масштабная соразмерность декоративных полотен с небольшим интерьером.

Эти интерьерные произведения, исполненные художником в конце XIX в., отвечали методу эклектики, когда композиция из одного вида искусства «переводилась» в другой.

Возвратившись в Петербург, Измайлович продолжает выполнять монументально-декоративные работы по заказу высокопоставленных заказчиков. Для павильона Императорской фермы в Царском Селе художник создает в 1899 г. двадцатиметровый фриз «Четыре времени года» [7, л. 9 об.].

Особо следует отметить монументально-декоративные работы Измайловича религиозной тематики. В 1901 г. для церкви Петра и Павла в Михайловском замке художник пишет плафон «Взятие на небо Божьей Матери». Еще в 1857 г. в Михайловском замке, на половине императора Павла I, «по повелению императора Александра II в помещениях Опочивальни и углового будуара была устроена домовая церковь святых апостолов Петра и Павла для Николаевской Инженерной академии и училища» [8, с. 137], занявших здание замка. Разработать проект церкви было поручено архитектору К. А. Ухтомскому. Судя по сведениям современников, тогда же был создан и плафон с изображением Вознесения Богоматери в соседней с храмом комнате, заменившей его притвор [8, с. 140]. Композиция росписи восходила к одноименной работе Гвидо Рени (1642, Мюнхен, Старая пинакотека).

Измайлович, создавая новую роспись, также опирается на композиционное решение Гвидо Рени, внося лишь незначительные изменения в трактовку образов. К примеру, ангелы, поддерживающие Мадонну, больше отвечают представлению художника о красоте «натуры» конца XIX – начала XX в. Художник «награждает» бесполох ангелов лицами женщин эпохи модерна (вероятно, придав им сходство со своей невестой – М. Н. Аристовой): окружает их глаза глубокими тенями, напоминающими грим знаменитой актрисы немого кино Веры Холодной, сообщая крылатым «героям» больше кокетливого гедонизма...

Отметим, что изображение Богоматери, возносящейся на небо после кончины, характерно для традиций западноевропейской живописи католического характера. В православной традиции чаще внимание акцентируют на сцене Успения Богородицы, нежели ее Вознесения. А если и берут сцену Вознесения, то изображают Богородицу не во плоти, а ее душу, символически представленную в виде младенца на руках Иисуса Христа. Обращение в качестве образца к западноевропейской живописи, возможно, было обусловлено тем, что живопись Гвидо Рени любила императорская чета. Известно, что «Архангел Гавриил» Гвидо Рени располагался в спальне императора Павла I в Михайловском замке и был немым свидетелем его трагической кончины<sup>5</sup>.

Но не все религиозные работы В. М. Измайловича сохранились. В церкви Сретения Господня при Фельдъегерском корпусе (современный адрес – наб. р. Фонтанки, 90), при ее реставрационном ремонте в 1898 г. по проекту военного инженера Н. А. Архангельского над зданием были сделаны звонница и небольшой купол. При этом В. М. Измайлович и Л. Д. Блинов<sup>6</sup> заново расписали стены и своды [1, с. 200]. После революции храм был закрыт, имущество вывезено в другую церковь, а помещение передано клубу военкомата. Отметим, что сам В. М. Измайлович не упоминает об этих росписях в своей автобиографии.

После революции В. М. Измайлович более был сосредоточен на преподавательской, нежели творческой деятельности, ибо это давало ему возможность выживания в «новом мире». Тем не менее, и в этот период художник исполняет ряд заказов на монументальные работы. В 1924–1925 гг. Измайлович пишет плафон «Пролетарии всех стран, соединяйтесь! (Торжество социализма)» для Делового клуба работников социалистической промышленности [7, л. 9 об., л. 16].

Этот клуб располагался в бывшем особняке Елисеева, где до революции художник уже расписывал интерьеры. Послереволюционная судьба здания схожа с судьбой многих богатых особняков. В 1919 г. в нем расположился «приют» для петроградской голодающей интеллигенции, организованный по инициативе М. Горького, знаменитый «Дом искусств», бытие которого достоверно-фантастично описала в своем романе «Сумасшедший корабль» Ольга Форш.

В этом романе писательница очень точно отмечает, что старые интерьеры и живопись уже не «подходили» новым жильцам: «В нижнем этаже были коридоры, окрещенные именами там живших писателей. Еще были залы безвкуснейшей роскоши, с плафоном, где при щелканье выключателя вспыхивали не лампочки, а, как гордились бывшие слуги, “нинифары, водные

лилии». В альковчиках мавританского стиля укрывались влюбленные парочки или высыпались беспризорные писатели, провинциалы, еще не включенные в Сумасшедший Корабль».

Но творческая интеллигенция еще хранила дух культуры прошлого и не «покушалась» на живопись, украшающую дом. Однако в 1923 г. коммуна уступила место Деловому клубу, и возникла необходимость создания живописного оформления, отвечающего духу времени.

Тогда же Измайловичу пришлось в парадном зале бывшего особняка Елисеевых, на месте своей дореволюционной живописной композиции, создать произведение, отвечающее новым требованиям. И хотя он не читал роман Ольги Форш (он был опубликован в 1930 г., а роспись создавалась в середине 20-х гг.), его вновь созданный живописный плафон наполнен той же фантазмагорией, что и литературное произведение.

Художник наглядно применяет метафору «горнило революции». Именно «благодаря» этому огненному столбу в России происходят перемены: на месте убогих клочков земли, возделываемых одинокими крестьянами, появляются бесконечные общественные пахотные земли, обрабатываемые трактором, за работой которого наблюдает нарядно одетое, освобожденное от непосильного труда крестьянство; а на месте «горячего» цеха с допотопным оборудованием и мечущимися, как в аду, литейщиками и кузнецами появляются чудеса техники, облегчающие труд рабочих.

И над всеми этими «переменами», как апофеоз новой жизни, – демонстрация на Красной площади. В марше красных знамен и лозунгов идет нескончаемая толпа людей – военные, крестьяне, интеллигенция; узбеки и русские, украинцы и грузины... Толпа демонстрантов проходит по площади, над которой возвышается мавзолей лидера российской – а в планах и мировой – революции. В воздухе клином пролетают самолеты, показывая, что небо молодой страны находится под надежной защитой. На земле покой оберегает конная милиция. И абсолютно не важно, что композиция напоминает крестный ход, ведь сцена изображает новомодное действо.

Да и сами новые мотивы воплощены еще старым художественным языком. Роспись, несмотря на то, что имеет столь несвойственное содержание для зала, решенного в небарочном духе, органично смотрится в его пространстве именно потому, что вихревое движение, запечатленное в ней, отвечает всем законам стиля барокко.

Относительно этой росписи следует высказать парадоксальное наблюдение. Если для нового постреволюционного времени ее стиль во многом был архаичен и чужд современной культуре, настроенной на авангардные художественные решения, то в исторической перспективе 1930–1950-х гг. «советское барокко» станет одной из ведущих стилевых тенденций в монументальном искусстве.

Эта роспись была практически единичным примером масштабной монументальной работы Измайловича в Ленинграде советского времени. В своей автобиографии художник упоминает, что в 1935 г. он оформляет стены концертного зала в санатории КСУ (комиссия содействия ученым. – А. К., Н. М.) в Теберде [7, л. 17].

Итак, до революции В. М. Измайлович – художник, обеспеченный заказами, как от частных лиц (А. Ф. Кельх, А. В. Кокорев, С. П. Елисеев), так и от представителей императорской фамилии (вел. кн. Владимир Александрович)<sup>7</sup>, государственных ведомств и учреждений (Николаевская инженерная академия, Фельдъегерский корпус). Революция изменяет этот порядок: на смену свободному художественному рынку и заказу придет государственный или ведомственный заказ идеологического порядка. Место искусства «свободного выбора» займет искусство «общественного долга». И монументальное искусство как явление с ярко выраженными социальными функциями в полной мере показывает весь драматизм эпохи переходного периода. А для «нового мира» художник не находит (или не стремится найти) приемлемого художественного языка, оставаясь верным старым приемам и сохраняя лучшие традиции училища барона Штиглица в области монументально-декоративного искусства.

## 1. Историческое наследие

### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Выражаем благодарность специалисту по выставочной деятельности СПГХПА им. А. Л. Штиглица Н. Андрееву за предоставленные фотоматериалы.
- <sup>2</sup> А. И. фон Гоген преподавал в ЦУТР (Измайлович был у него помощником) и занимал должность архитектора двора великого князя Владимира Александровича.
- <sup>3</sup> О художественных решениях в архитектуре дворца и деятельности великого князя Владимира Александровича см. подробнее [9; 10].
- <sup>4</sup> Эти работы впервые были опубликованы в диссертации Е. С. Хмельницкой [9, Том 2. Приложения. С. 118–122], но с ошибочной датировкой – 1870-е гг.
- <sup>5</sup> Впоследствии Николай I подарил Марии Федоровне обе картины Гвидо Рени для ее коллекции в Павловске – «Мадонну» и «Архангела Гавриила», входящие в «сцену» Благовещения.
- <sup>6</sup> Леонид Демьянович Блинов (1867–1903), художник Морского министерства с 1894 г. (см. о нем [11]).
- <sup>7</sup> В. М. Измайлович напишет в автобиографии, что успех первого заказа для дворца Владимира Александровича дал «большие заказы» в последующем [7, л. 15].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Антонов В. В., Кобак А. В. Полковые храмы Петербурга // Невский архив : ист.-краевед. сб. М. ; СПб., 1993. С. 173–203.
2. Долгова А. И. Парад стилей в интерьере дома С. П. Елисеева // Научное мнение. 2014. № 11. С. 112–116.
3. Зими́на Г. К. Особняк Елисеевых. К вопросу об авторах архитектурной отделки // Петербургские чтения – 96 : материалы энцикл. 6-ки «Санкт-Петербург–2003». СПб., 1996. С. 105–110.
4. Калинина И. В. Особняк Кельха // История Петербурга. 2004. № 2. С. 83–89.
5. Калинина И. В. Особняк Кельха. СПб. : Любавич, 2017. 80 с.
6. Карпов А. В., Мутья Н. Н. Иконография правителя : загадки «двойного» портрета Николая II – Ленина // Месмахеровские чтения – 2017 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2017 г. / СПГХПА им. А. Л. Штиглица. СПб., 2017. С. 44–49.
7. Личное дело живописца Измайловича Владислава Матвеевича // ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 2. Д. 55. 45 л.
8. Французов В. Е. К истории создания церкви святых апостолов Петра и Павла // Дворцы Русского музея / науч. ред. Е. Н. Петрова. СПб., 1999. С. 132–141.
9. Хмельницкая Е. С. Дворец великого князя Владимира Александровича. История строительства и проблемы эволюции стиля в парадных интерьерах. Вторая половина XIX – начало XX в. : дис. ... канд. искусствоведения / СПбГУ. СПб., 2007. 210 с.
10. Хмельницкая И. И. Деятельность великого князя Владимира Александровича в сфере русской художественной культуры : дис. ... канд. культурологии / СПбГУКИ. СПб., 2011. 178 с.
11. Цехановская О. Маринист Леонид Блинов // Наше наследие. 2014. № 110. С. 144–147.

#### *Сведения об авторах:*

*Карпов Александр Владимирович*, кандидат культурологии, доцент, Центр инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; avkarpov12@yandex.ru

*Karpov Alexander V.*, PhD, Associate Professor, Innovative Center of Educational Projects, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; avkarpov12@yandex.ru

*Мутья Наталья Николаевна*, кандидат искусствоведения, доцент, Центр инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; mutianata@yandex.ru

*Mutya Natalia N.*, PhD, Associate Professor, Innovative Center of Educational Projects, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; mutianata@yandex.ru

**АРХИТЕКТОР В. Д. КИРХОГЛАНИ – ПРОФЕССОР ЛВХПУ  
ИМЕНИ В. И. МУХИНОЙ**

Освещены этапы творческой биографии В. Д. Кирхоглани, значительная часть которой отдана преподаванию на кафедре архитектурного проектирования ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Характеризуется творческое кредо зодчего. Рассмотрены основные произведения – конкурсные и реализованные проекты. Особое внимание уделено его участию в послевоенном возрождении исторической застройки и зеленых массивов Ленинграда.

*Ключевые слова:* В. Д. Кирхоглани, парк Победы, реконструкция Кленовой аллеи Михайловского замка, кафедра архитектурного проектирования ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

*M. S. Stieglitz*

**ARCHITECT V. D. KIRKHOGLANI – PROFESSOR AT THE VERA  
MUKHINA HIGHER SCHOOL OF ART AND DESIGN**

The text is dedicated to Valerian Kirhoglani, a Soviet architect, a professor of architecture at the Vera Mukhina Higher School of Art and Design. An emphasis is put on his work in the post-war recreation of Leningrad historical urban and landscape development.

*Keywords:* Valerian Kirhoglani, Victory park, reconstruction of Klenovaya Alley of St. Michael's castle, Department of Architecture at the Vera Mukhina Higher School of Art and Design.

Значительная часть творческой биографии Валериана Дмитриевича Кирхоглани (более тридцати лет) отдана преподавательской деятельности в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Он пришел на преподавание уже сложившимся признанным мастером, имеющим за плечами богатый практический опыт. Здесь, на кафедре архитектурного проектирования, он работал сначала доцентом, потом профессором кафедры, а в 1971–1975 гг. деканом факультета «Интерьер и оборудование». Он отдавал много сил преподаванию, но никогда, вплоть до своего ухода из жизни (1994), не оставлял реальное проектирование.

Кирхоглани относится к плеяде ленинградских архитекторов, наиболее активно работавших в середине и во второй половине прошлого столетия. Именно им, обладавшим глубоким знанием классической архитектуры, довелось восстанавливать город в послевоенный период. Это поколение, получив основательную школу от выдающихся зодчих, преподавателей петербургской Академии художеств, смогло в полной мере воплотить ее основы на практике. Во многом облик исторического центра и новых главных проспектов – Московского и Стачек – обязан своей гармоничностью и архитектурным единством творчеству мастеров того времени.

Валериан Дмитриевич родился 26 июля (8 августа) 1913 г. в г. Тотьме Вологодской губернии в семье потомственного лесничего. Его отец Дмитрий Константинович Кирхоглани, окончив петербургскую Лесотехническую академию, служил начальником Треста лесного





*И. В. Д. Кирхоглани*

хозяйства в Вологде. Каждое лето он выезжал с семьей и сотрудниками в лесоустроительные партии по обширным лесным северным краям. В одной из таких экспедиций и родился Валериан (ил. 1).

Рано окончив школу, он с 15 лет сам стал работать в таких партиях техником-геодезистом, где приобрел профессиональный и жизненный опыт, и считал свой выбор решенным. Однако, приехав в Ленинград для поступления в Лесотехническую академию в ночь под Новый 1931 г., юноша был настолько потрясен красотой города, что изменил свои планы. Об этом он написал в своих воспоминаниях. Очень сдержанный и немногословный, интроверт по натуре, он раскрывается в своей автобиографии «Путь в архитектуру (или не очень краткая автобиография)», где все сквозит любовью к своей профессии архитектора и городу с великой архитектурой.

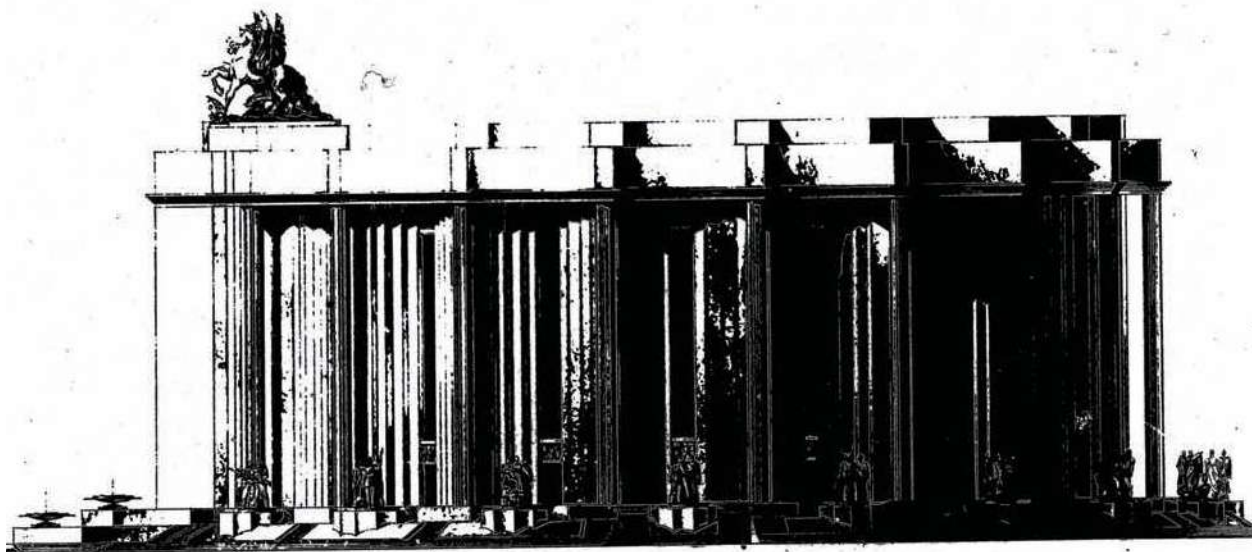
Спустя три месяца после приезда, обойдя пешком и изучив досконально город, он поступил на работу в одно из зданий, наиболее поразивших его своей архитектурой.

Этим зданием оказалась Академия художеств, где тогда помимо Института им. И. Е. Репина размещался и проектный институт Гипрогор. Валериан был принят техником-конструктором в мастерскую Н. А. Троцкого. Вскоре, в 1932 г., вместе с товарищами – известными впоследствии архитекторами О. А. Ивановой и Л. Л. Шретером, уговорившими его сдать вступительные экзамены в Академию художеств, рискнул сдавать экзамены и неожиданно для себя оказался кандидатом на зачисление. В течение года он перешел в основную группу и был зачислен студентом. Очувтившись в новой среде, понимая, что у него недостаточно художественной подготовки, молодой провинциал неустанно и упорно работал, догоняя своих товарищей.

Он писал об этом периоде в своей автобиографии: «Такое трудолюбие и увлеченность искусством не могли не остаться незамеченными у педагогов, которые стали уделять мне внимания больше, чем другим студентам, и вообще мне всегда везло на хороших педагогов. С большой благодарностью я вспоминаю архитекторов Руднева, Троцкого, Фомина, Катонина, скульптора Каплянского и художника Рудакова (неизменно благожелательных и заботливых), заведующего кафедрой живописи художника Тырсу, который не только работал со мной в часы занятий, но и приглашал меня к себе домой, показывал свою живопись. Много внимания уделял мне и педагог, ведущий отмывку деталей архитектуры, академик Котов» [5, с. 15].

Только одно перечисление имен преподавателей, уделявших ему столько внимания, говорит о том, какую блестящую подготовку получил будущий архитектор. Кроме того, работая со второго курса помощником в мастерских таких зодчих, как Е. И. Катонин, М. И. Рославлев, А. К. Барутчев, И. И. Фомин, Е. А. Левинсон, он мог не только постигать практические азы, но и развивать вкус и общую культуру.

Но наибольшее влияние оказало на него творчество Троцкого, которым он восхищался, ценил как мастера архитектуры и человека, оставившего неизгладимый след в жизни. Следует отметить, что в эти годы Троцкий – апологет классицизирующего монументализма – занимал ведущие позиции в формировании «большого ленинградского стиля» межвоенного периода. «Символический монументализм его первых проектов с середины 1920-х гг. уступил место “нематериальному” динамичному конструктивизму, который, в свою очередь, в начале 30-х был побежден сочным, весомым “неомонументализмом”» [1, с. 254].



2. Дипломный проект драматического театра. 1938

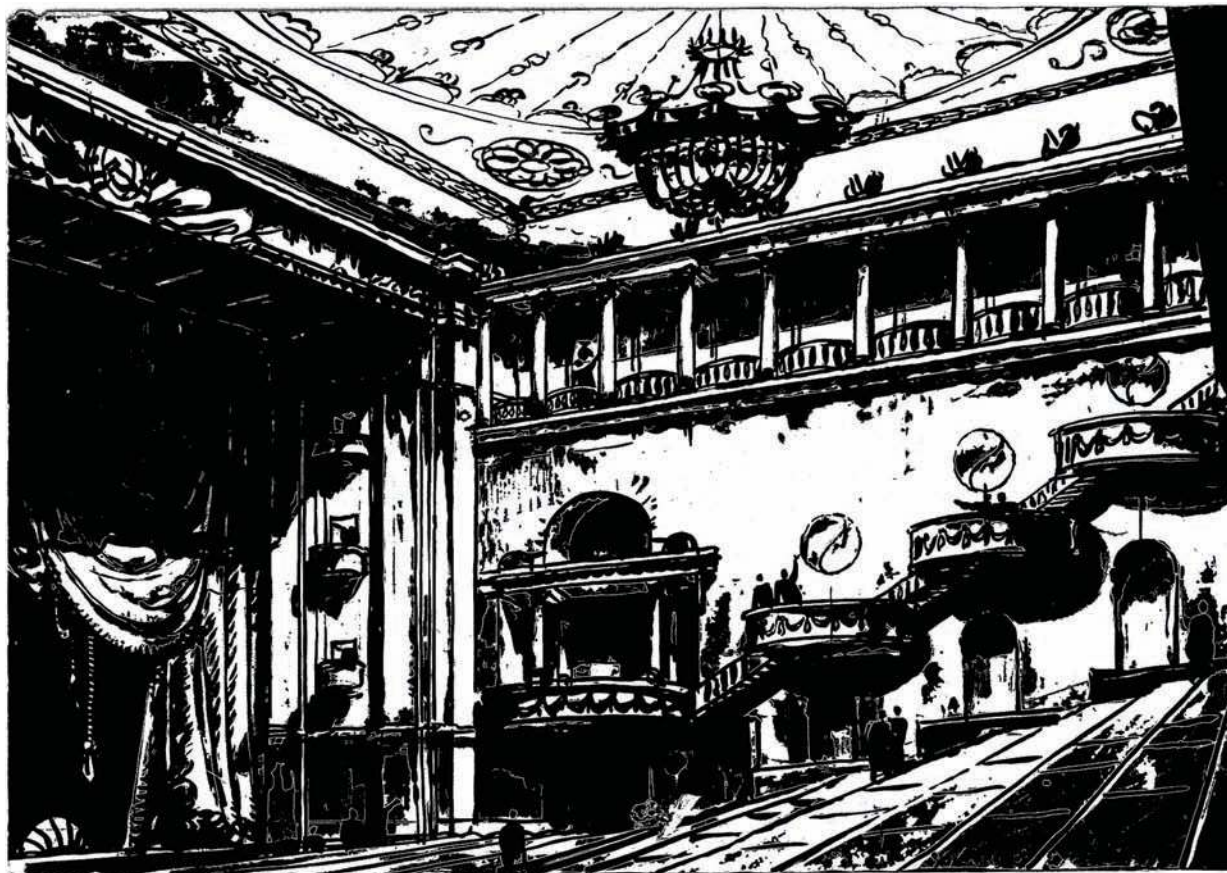
Дипломная работа Кирхоглани на тему «Драматический театр в Ленинграде» свидетельствует о неординарной трактовке классики. Цилиндрический объем театра выполнен в виде среза огромной дорической колонны. Каннелюрами служили ниши со скульптурными композициями. Помещая зрителей в центре зала, вокруг которого двигалось по окружности сценическое устройство, он использовал новаторский прием, созвучный идее тотального театра, но выполненный в формах, родственных постмодернизму. Автор разработал и чертежи механики сцены, чтобы доказать реальность своего замысла. Проект, выполненный под руководством Л. В. Руднева, получил одобрение у маститых профессоров-академистов (ил. 2).

После успешной защиты Валериан Кирхоглани был оставлен в аспирантуре вместе с другими талантливыми выпускниками – Михаилом Бенуа и Петром Мильштейном. Они очень подружились в эти счастливые и беззаботные годы своей жизни, когда можно было заниматься вволю искусством и архитектурой, участвуя в многочисленных конкурсах. Именно в этой сфере они видели возможность творить, не сковывая себя жесткими рамками, проявлять фантазию и использовать разнообразные графические приемы.

Вскоре в молодом творческом коллективе определились различия во взглядах: Бенуа обнаружил наибольшую склонность к классике, Кирхоглани к конструктивизму, а Мильштейн был «центровым», примиряя их в спорах. Продуктивность такого сочетания проявилась, в частности, в премированном проекте театра в Комсомольске-на-Амуре. Правда, излишнее увлечение Бенуа классическим декором, который он привнес в последнюю ночь перед подачей, помешало им (по мнению В. К.) получить первую премию (ил. 3).

В самом начале войны студенты и аспиранты Академии ушли в ополчение. Среди них и Валериан, работавший как бывший землемер над схемой укрепленного района вокруг Красного Села и Гатчины. Когда их полк был разбит, а оставшихся в живых студентов и аспирантов отправили по домам, он продолжил свою работу в осажденном городе, составляя чертежи оборонительных рубежей фронта. Зимой 1941 г. он перешел в организованную в Ленинграде мастерскую И. Г. Лангбарда, провел первую блокадную зиму. В марте 1942 г. с группой преподавателей и аспирантов Академии он был эвакуирован по Дороге жизни в Самарканд. Здесь его назначили аспирантом к профессору Евгению Ивановичу Катонину, который стал его наставником и в дальнейшем.

Удивительно, но тяжелые военные 1943–1944 гг. Кирхоглани считал самыми плодотворными для себя в плане творческого самовыражения: он работал над концепцией «Эспланады



3. Конкурсный проект театра в Комсомольске-на-Амуре (с М. К. Бенуа и П. Я. Мильштейном). 1939

мира». Это было продолжение начатой перед войной идеи (предложенной Н. В. Барановым) сооружения новой магистрали, которую предполагалось провести от Адмиралтейства на юг по Измайловскому проспекту с пробивкой вдоль Варшавской железной дороги к южным границам города – тема актуальная и в наше время (ил. 4).

Кирхоглани работал над комплексом общественных сооружений на этой магистрали. «Эту работу я считаю своей “лебединой песней”, ничего лучшего я больше не создавал и уже не создам», – писал он в своей автобиографии. Архитектор предложил совершенно новый



4. Проект «Эспланады мира» в Ленинграде. Музей Балтийского флота. 1943–1944

для того времени способ строительства из панелей, возводимых с применением крупных судостроительных кранов. Причем сочетание новаторского метода строительства и новых материалов с необычной гротескной трактовкой классических деталей значительно опередило свое время и не было принято диссертационным советом. Инженерную сторону проекта некоторые члены совета сочли фантазией, а художественную – издевательством над классикой. Тем не менее, время доказало перспективность таких идей – уже с конца 1950-х гг. в Ленинграде начали строить дома из легких бетонных панелей, а произвольная интерпретация классических приемов получила распространение в архитектуре постмодернизма.

Вернувшись в Ленинград в 1944 г. после неудачи с защитой диссертации, осложнившей его дальнейшую жизнь, Валериан Дмитриевич не изменил свои воззрения на архитектуру. Вскоре его пригласил своим заместителем Катонин, руководивший мастерской № 10 Ленпроекта и занимавшийся восстановлением центральных районов города. Вместе с ним Кирхоглани участвовал в 1946 и в 1950-е гг. в таких важных работах, как восстановление Марсова поля, сада у Адмиралтейства, реконструкция Михайловского сада. Интересны его эскизы к проекту района Михайловского замка, где предлагалась сквозная пробивка продолжения Кленовой аллеи до Манежной площади с переносом здания казарм и расчисткой всех построек вдоль берега Фонтанки, кроме цирка и электростанции (ил. 5).

Такой радикальный градостроительный подход предполагал раскрытие пространства, возвращение городу еще одной значимой видовой перспективы. Он сожалел, что при проектировании не удалось разобрать дом на Манежной площади, чтобы раскрыть перспективу. Катонин и Кирхоглани уделяли много внимания конкурсным работам. Среди них – памятники на Пискаревском и Богословском кладбищах, правительственный центр в Ташкенте (ил. 6), памятник на переднем крае обороны в Пулковом.

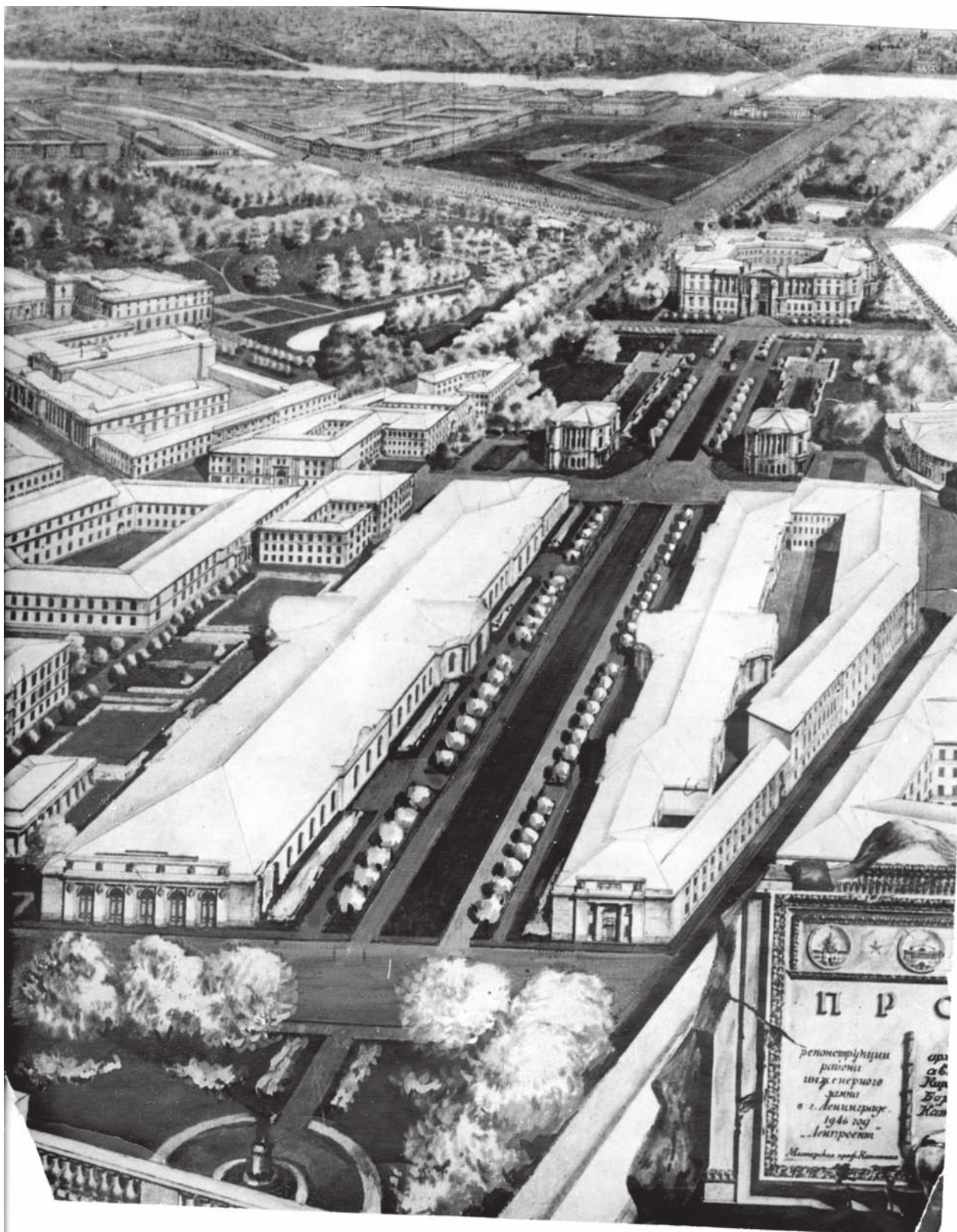
Но самым главным делом стало проектирование нового парка. В. Д. писал: «Самой первоочередной и благородной нашей заботой было озеленение израненного города. Возрождение зеленого наряда – садов, скверов, парков, бульваров, дворов началось еще в 1944 году, а уж осень 1945 года стала в этом смысле “осенью наступления”».

Мастерской Катонина была поручена разработка проекта парка Победы в Московском районе, которую после его отъезда в Киев в 1946 г. продолжил Кирхоглани, вскоре назначенный и руководителем мастерской № 10 Ленпроекта. «Мы, архитекторы, создавали проект парка нового типа: ведь мы оставались хранителями той красоты и гармонии, без которой вообще невозможно ни одно произведение искусства... Наш парк не мемориальный музей, не каждодневное воспоминание о былой войне. Наш парк должен быть гимном жизни. Так в поисках архитектурно-парковых акцентов мы набрали на старый термин живописцев – “героический пейзаж”» [7, с. 59].

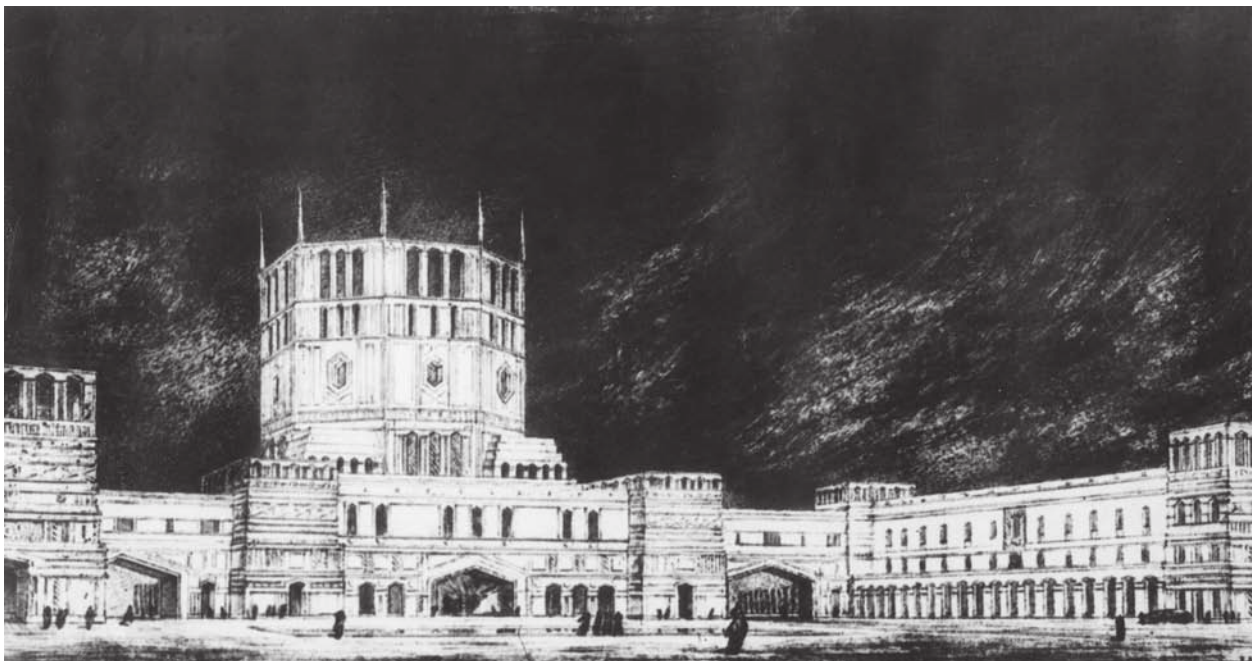
«По своей композиционной основе парк Победы представляет сочетание элементов регулярной и пейзажной планировки, их взаимопроникновение. В парадных официальных зонах, где проводятся массовые гуляния и стоят памятники, где оказывают свое влияние архитектура и город, парк решен четко, регулярно, со стриженной зеленью, цветниками и скульптурами. Остальная часть решена как тихая зона отдыха с пейзажной свободной планировкой, уютными уголками около прудов и каналов, с полянами и свободной зеленью» [3, с. 392]. С точки зрения реальной архитектурной практики два послевоенных десятилетия объективно можно считать наиболее плодотворными в творческой биографии Кирхоглани. В этот период он спроектировал и построил самостоятельно или с соавторами свыше 50 объектов самого разного назначения.

Среди них можно выделить, помимо упомянутых выше, следующие: реконструкция скверов перед Русским музеем, на площади Островского; восстановление и реконструкция парка «Дубки» (с Г. И. Прибыловским); планировка территории, подпорная стенка и главный вход на Сестрорецкий курорт (с В. В. Хазановым, Н. Н. Фонтон); схема планировки са-

## 1. Историческое наследие



5. Проект реконструкции района Михайловского замка (с Н. В. Барановым и Е. И. Катониным). 1946



6. Конкурсный проект здания Верховного Совета в Ташкенте (с Е. И. Катониным). 1946

наторно-курортной зоны Ленинграда (с В. А. Витманом и А. А. Афонченко); жилые дома на проспекте Ленина, 21, 23, 26, 28, в Зеленогорске (с Е. Ф. Владимировой и Р. М. Фроловой); музей «Шалаш Ленина» в Разливе и благоустройство территории (с В. А. Нориным и В. В. Кондратьевым); жилые дома на Малой Охте, железнодорожный путепровод через Московский проспект и городской мост через Волгу в Калининне (с Г. К. Патрикеевым и А. В. Воловик).

В те годы проекты жилых и общественных зданий Градостроительный совет пропускал только, если они выполнялись в неоклассических формах. Характерным примером может служить история проектирования жилого дома на Ждановской набережной, 11. Неоднократно представленные варианты в отличном от классики стиле с ходу отвергались, и автору пришлось выполнить его в классицистических формах. Неудовлетворенный этим, долгие годы он даже не включал этот объект в список своих построек. Пропилеи и павильоны парка Победы Московского района также решены в классических формах, несмотря на то, что автор разработал множество эскизов иного характера (ил. 7).

Ради реального строительства приходилось идти на компромиссы. Эта раздвоенность привела к тому, что В. Д. все больше стал заниматься парковой и промышленной архитектурой, а также мемориалами и памятниками. С 1962 г. он перешел на постоянную работу в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной – сначала доцентом, а потом профессором кафедры архитектурного проектирования, а в 1971–1975 гг. – деканом факультета (ил. 8).

Его консультации были немногословны, однако даже в его молчании (как отмечали коллеги) были разные оттенки. Чем больше было сделано эскизов, тем больше внимания уделялось студенту. Предложения и замечания он облакал чаще в графическую форму, рисуя своим любимым карандашом. Помимо преподавания он продолжал работать над совершенствованием планировки парка Победы, над проектом реконструкции Соляного городка под размещение учебных корпусов ЛВХПУ. С горечью он вспоминал, насколько затруднило его жизнь отсутствие ученой степени, ведь огромный опыт архитектурной практики и иные заслуги не учитывались официально в педагогической карьере.

Несколько промышленных тем были выполнены им в эти годы: проекты благоустройства территории Кировского, Челябинского и Харьковского заводов; механосборочный цех за-

## 1. Историческое наследие



7. Пропилеи парка Победы Московского района. 1952



Члены кафедры (слева направо). Верхний ряд: И.Д. Билибин, В.М. Чурилин, Л.В. Гоц, В.В. Пиркер, Н.Н. Балашова, Р.Н. Иванов, В.И. Балабина, А.П. Павлов, Ф.К. Романовский, Л.Г. Бодалян.  
Сидят: С.Л. Михайлов, В.Д. Кирхоглани, З.Б. Томашевская, Г.П. Степанов, Т.Ю. Дягтерева, В.А. Петров

8. Кафедра архитектурного проектирования ЛВХПУ им. В. И. Мухиной

## 1. Историческое наследие

вода «Большевик». Значимым в градостроительном отношении стало здание Вычислительного центра с высокой башней на Боровой улице.

Общественная работа приносила В. Д., по его мнению, большую пользу, поскольку позволяла быть постоянно в курсе всех новшеств и событий в области искусства и архитектуры, градостроительства и реставрации, техники и педагогики (хотя и отнимала много времени и сил). Это соответствовало его стремлению к разнообразию и комплексности в решении вопросов архитектуры, к синтезу искусств. В. Д. был членом правления СА СССР; членом Совета ГЛАВАПУ, Градостроительного совета и активным членом ВООПИиК. В качестве председателя архитектурной секции он возглавил работу по сохранению памятников архитектуры, профессионально вникая в реставрационные и реконструктивные проекты.

В ретроспективе интересна его архитектурная практика, как профессионала, получившего крепкое академическое образование. Несмотря на то, что большинство его работ выдержано в духе неоклассики, Валериан Дмитриевич не считал себя ортодоксальным классицистом. Начав свою деятельность еще в период конструктивизма, находясь под сильным влиянием Н. А. Троцкого, которого считал своим учителем, он полагал неправомерным «укладывать архитектуру в «прокрустово ложе» классических форм, но в то же время избегал и аскетизма конструктивизма. Свои архитектурные принципы он определял под условным термином «декоративный конструктивизм».

«В последние годы все свои постройки и проекты я включаю в список своих работ на равных правах, но складывается впечатление, что я обычный “классик”, как большинство архитекторов того периода, не догадываясь, что я был “антиклассиком”, что меня в Союзе архитекторов дважды прорабатывали как формалиста». Мастер, имевший свое собственное кредо, не всегда совпадавшее с официальным, писал так в своей автобиографии: «Если



9. Павильон музея «Шалаш В. И. Ленина» в пос. Разлив. 1960–1964





*10. Главный вход на территорию санатория «Сестрорецкий курорт» (с Н. Н. Фонтон). 1952*

в прежние годы я был “левым” и протестовал против “новой классики”, то в последние годы я стал “правым” и охраняю “старую классику”. Вероятно, в этом сказалась та любовь к Петербургу – Ленинграду, которую я приобрел в год своего приезда» [5, с. 35].

Творческое наследие В. Д. Кирхоглани богато и разнообразно. Это постройки и множество нереализованных проектов (в том числе – премированных на конкурсах); акварели и графические работы; научные труды по теории архитектурной композиции и ландшафтному строительству – в основном, неопубликованные; статьи в журналах и газетах. Дипломный проект, «Эспланада мира», живописные и графические работы Кирхоглани хранятся в Музее истории Санкт-Петербурга и Музее Академии художеств.

Среди осуществленных проектов – произведения самого различного профиля, от парковых и мемориальных комплексов до производственных и инженерных сооружений. Это – парк Победы Московского района, жилые дома в Зеленогорске, музей «Шалаш Ленина» в Разливе (ил. 9), жилые дома на улице Скороходова, 25, и Ждановской набережной, 11, железнодорожный путепровод на Московском проспекте, Вычислительный центр на Боро-

вой улице. Кирхоглани внес большой вклад в возрождение исторического центра Ленинграда после блокады. Вместе с Катониным он занимался восстановлением и реконструкцией Марсова поля и Михайловского сада, скверов у Инженерного замка и на площади Искусств. С именем Кирхоглани во многом связано формирование санаторно-курортной зоны на северном побережье Финского залива. Он участвовал в составлении общей схемы ее планировки, вел реконструкцию парка «Дубки» и курорта в Сестрорецке (ил. 10), строил детские городки в поселках Ушково и Серово. По его проектам создан парк культуры и отдыха в Зеленогорске, построены жилые дома в центральной части этого города и ресторан «Горка» в поселке Солнечное.

О широте творческого диапазона архитектора свидетельствуют такие разные сооружения, как железнодорожный путепровод на Московском проспекте и мост через Волгу в Твери, мемориал семьи Ульяновых на Литераторских мостках и памятник героям-краснодонцам в Екатерингофском парке, типовые сады и ясли, экспериментальные жилые дома в Ленинграде и пригородах.

При внутренней неудовлетворенности и драматизме, свойственным творческой натуре, не полностью реализованном потенциале, можно утверждать, что жизнь В. Д. удалась и многие из его произведений стали значительным вкладом в архитектуру нашего великого города. «Уже одного только парка Победы было бы достаточно, чтобы имя Валериана Дмитриевича Кирхоглани заняло достойное место среди ленинградских архитекторов», – сказал известный теоретик и историк архитектуры Юрий Иванович Курбатов. Биография Кирхоглани – пример постоянства творческих принципов архитектора на фоне эволюции общественных и профессиональных взглядов, что представляется особенно актуальным в наши дни, когда на повестке стоят вопросы не только охраны петербургского классического наследия, но и проблемы стилистического решения нового строительства в историческом центре.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Заварихин С. П. Дом Советов – «архитектурное завещание» Н. А. Троицкого // Краеведческие записки. Л., 1996. Вып. 4. С. 254–260.
2. Зодчие Санкт-Петербурга. XX век. СПб. : Лениздат, 2000. 533 с.
3. Кирхоглани В. Д. Из опыта ландшафтного строительства в Ленинграде. О реконструкции садового ансамбля Русского музея и Инженерного замка. Парк Победы в Московском районе // Памятники истории и культуры Петербурга. СПб., 1997. Вып. 4. С. 375–380.
4. Кирхоглани В. Д. Героический пейзаж // Аврора. 1975. № 5. С. 59–60.
5. Кирхоглани В. Д. Путь в архитектуру [статья-справка по заказу Музея Академии художеств]. 1991. 39 с. Рукопись.
6. Штиглиц М. С. Валериан Дмитриевич Кирхоглани. Зодчий, педагог и общественный деятель // Архитектурный ежегодник. СПб., 2014. С. 150–153.
7. Штиглиц М. С. Валериан Кирхоглани (1913–1994) // Архитекторы об архитекторах : Ленинград – Петербург. XX век / сост. Ю. И. Курбатов. СПб., 1999. С. 377–393.

*Сведения об авторе:*

*Штиглиц Маргарита Сергеевна*, доктор архитектуры, член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук, профессор, Центр инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; mstig@mail.ru

*Stieglitz Margarita S.*, Doctor of Architecture, Corresponding Member of Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Professor, Innovative Center of Educational Projects, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; mstig@mail.ru

**ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ ШИСТКО – ХУДОЖНИК И ПЕДАГОГ:  
К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ**

Публикация посвящена 90-летнему юбилею В. И. Шистко (1928–2015), известного петербургского художника, основателя и первого заведующего кафедрой станковой и книжной графики СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Большую часть статьи занимают впервые опубликованные материалы по истории кафедры станковой и книжной графики, написанные В. И. Шистко.

*Ключевые слова:* В. И. Шистко, печатная графика, советская графика, русская графика, Мухинское училище, ЛВХПУ, СПГХПА.

*I. S. Golikova*

**VLADIMIR IVANOVICH SHISTKO – ARTIST AND TEACHER:  
ON THE 90<sup>TH</sup> ANNIVERSARY**

The publication is dedicated to the 90<sup>th</sup> anniversary of V. I. Shistko (1928–2015), the famous St. Petersburg artist, the founder and the first Head of the Department of Book and Easel Graphics at the St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design. Large part of the article is devoted to the first published materials on the history of Department of Book and Easel Graphics written by V. I. Shistko.

*Keywords:* V. I. Shistko, printed graphics, Soviet graphics, Russian graphics, Vera Mukhina Higher School of Art and Design, Stieglitz Academy.

В 2018 г. исполнилось бы 90 лет Владимиру Ивановичу Шистко – кандидату искусствоведения, профессору, первому заведующему кафедрой станковой и книжной графики, заслуженному деятелю искусств России, почетному работнику высшего образования, действительному члену Петровской академии наук и искусств, члену Союза художников.

Выбор своей будущей профессии был не случаен, как писал сам художник в своих дневниках: «Мое увлечение рисованием пером и тушью началось еще в годы студенчества в художественном училище, когда я пытался копировать офорты Рембрандта. Рисование пером не было для меня самоцелью, так как мои мечты, как будущего художника, были обращены к живописи. Но между тем я проиллюстрировал свои дневники моих ранних альпийских походов в горах Кавказа, которые вдруг были опубликованы на страницах книг и журналов. Именно эти рисунки, выполненные мною, – наивные, искренние и еще незрелые – вдруг послужили толчком (основанием) при поступлении в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, для рекомендации меня на графический факультет. Так мое раннее, возможно, случайное увлечение завершилось тем, что я стал профессиональным офортистом. Гравирование на металлической доске иглой по лаку – это не рисунок пером, так как в офорте другая технология. Однако линия, штрих и точка – суть сходства с рисунком пером. Это составные элементы рисунка, которыми оперирует художник» [4].

В 1953 г. Владимир Иванович становится студентом первого курса графического факультета Института им. И. Е. Репина. Участь в мастерской станковой графики под руководством А. Ф. Пахомова, он, во многом благодаря В. М. Звонцову [2: 3], определяет основное направление своего творческого пути – офорт, гравюра на металле. В 1960 г. с «отличием» и рекомендацией в аспирантуру защищает дипломную работу – серию из 12 офортов под названием «Альпинисты». Офорты из этой серии были приобретены государственной закупочной комиссией и теперь находятся в ГМИИ им. А. С. Пушкина, Государственном художественном музее Белоруссии (Минск), Костромском музее изобразительных искусств, Саратовском художественном музее, Павлодарском художественном музее. Также они были закуплены Дирекцией художественных выставок и панорам Союза художников и другими организациями, были переданы в дар Китайскому спортивному комитету физической культуры (Пекин) от имени Комитета по физической культуре и спорту СССР в связи с восхождением китайских альпинистов на высочайшую вершину мира – Джомолунгму в Гималаях в 1962 г.

Поступив в аспирантуру, В. И. Шистко занимается исследовательской работой по изучению истории цветного офорта и технике гравюры на металле. Ведет педагогическую практику по офорту со студентами первого – второго курсов графического факультета Института им. И. Е. Репина. В 1963 г. Шистко приглашают на преподавательскую работу в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной на кафедру рисунка. С этого момента начался педагогический путь Владимира Ивановича в Мухинском училище, затем в СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

За годы работы на кафедре рисунка В. И. Шистко сумел организовать работу печатных графических мастерских [5], тем самым дав новую жизнь печатным техникам для студентов художественно-промышленной направленности, а с 1969 г. возглавил кафедру рисунка и с достоинством занимал эту должность 25 лет. В 1979 г. его назначают проректором по учебной работе (приказ Минобразования РСФСР от 06.03.79 № 87-4), а в 1980 г. приказом министра высшего и среднего специального образования он назначается исполняющим обязанности ректора. 8 декабря 1980 г. Шистко принимает дела от Я. Н. Лукина, освобожденно от должности ректора.

Административная работа не могла помешать Владимиру Ивановичу заниматься творчеством, за эти годы он продолжает работу над сериями офортов, участвует в многочисленных выставках. Готовит эскизы к новым циклам композиций. Совершает многозначительные творческие поездки; одна из них в Туву, город Кызыл в составе группы художников-акварелистов, где он создает произведения в технике акварели о жизни тувинского народа, о скотовах и охотниках в тайге в районе Енисея и Саянских гор. По приезду в Ленинград выполняет цикл монотипий по впечатлениям от этой поездки. Создает серию офортов в технике меццо-тинто «Марсово поле» («Похороны жертв Февральской революции 1917 г.») к выставке «Советская Россия».

Несмотря на насыщенную творческую жизнь, в 1992 г. Шистко организывает под своим руководством выпускающую кафедру станковой и книжной графики: «Все пришло неожиданно и своевременно. Была эпоха “перестройки” в государстве. Мой 25-летний срок заведования кафедрой рисунка заканчивался, и мне пришлось задуматься о себе. В вузе происходили административные перестановки и новые “порядки”, ограничивавшие творческие и методические эксперименты в преподавательской работе со студентами. Было о чем подумать. Проректор по контрактной форме обучения художник-монументалист В. М. Мошков – на тот момент доцент кафедры монументальной живописи – как-то в разговоре предложил мне создать кафедру станковой и книжной графики и с ним вместе открыть кафедру живописи и реставрации. Оказалось, что эту же идею поддержала профессор Т. В. Горбунова, заведующая кафедрой культурологии, которая мечтала расширить поле деятельности своей кафедры и дополнить специальностью искусствоведения. Таким образом появился союз единомышленников» [4].

«...Многолетний опыт творческой и педагогической работы в высшем художественно-промышленном учебном заведении, общение с художниками-графиками, моими коллегами, а также с художниками-архитекторами и дизайнерами вдохновили меня на этот труд, в котором я предлагаю практические пути к постижению профессиональных навыков в рисовании графическими материалами. Но устремления автора идут дальше. Рисование пером, капиллярными, гелиевыми ручками, фломастерами стали для художников привычными материалами, когда нужно быстро зафиксировать на бумаге в виде эскиза свой замысел, идею или “проект”. Он постоянно трансформирует свою “модель” в различных формах и пространственных плоскостях. Многие художники, как “станковисты”, так и “прикладники”, постоянно обращаются в своей повседневной практике к этим современным пишущим средствам» [4].

\* \* \*

### ***В. И. Шистко об истории создания кафедры станковой и книжной графики в СПГХПА им. А. Л. Штиглица (публикуется на основе материалов из личного архива В. И. Шистко)***

Предварительно я присматривался к своим коллегам по кафедре рисунка, выбирал соответствующих единомышленников по профессии, беседовал с ними. Это были старшие преподаватели по рисунку. Александр Трофимович Пожванов. Он окончил отделение, организованное доцентом Л. Н. Линдротом по специальности «промышленная графика и упаковка» по кафедре промышленного искусства. Он имел большой опыт работы художника-графика в конструкторском бюро и в оформлении полиграфических изданий, хороший рисовальщик и с большим опытом работы в печатных мастерских кафедры рисунка по всем видам печатных техник. Он был моим студентом по изучению графического искусства гравюры. Вторым был Николай Юрьевич Лаврухин, художник-график, иллюстратор, член Союза художников по секции графики, имевший опыт работы в творческих мастерских художественного фонда, специалист в области плоской печати – искусства литографии, превосходный рисовальщик и знаток искусства книги. Что касается меня, то я имел солидный опыт в станковой графике <...> организатор графических печатных мастерских в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной в 1964 году, и огромный опыт работы со студентами разных кафедр и специальностей, на базе которых я хотел организовать кафедру изобразительного графического искусства еще в 70-х годах XX века, но, к сожалению, в те годы администрация меня не поддержала. Час еще не пришел, и я эту идею отложил «на потом», то есть до 90-х годов, когда обстановка в стране изменилась.

Процесс организации будущей кафедры шел одновременно с моей работой на должности заведующего кафедрой рисунка, что во многом облегчало работу по определению аудиторий, передачи некоторого имущества, все оборудование печатных мастерских должно быть передано будущей кафедре графики, в том числе и типографии, вместе со всеми ставками учебных мастеров, печатником и корректором и рабочим типографии. В 1992 году пришло в ректорат письменное уведомление за подписью министра о разрешении открыть с будущего нового года прием абитуриентов на 1-й курс на 5 контрактных мест, а через год мы получили 7 бюджетных мест. Принятые молодые люди по конкурсу по итогам сдачи приемных испытаний по всем художественным дисциплинам: рисунок, живопись и специальная композиция, были зачислены без распределения по мастерским станковой графики и искусства книги. Все зачислялись в одну группу 1-го и 2-го курса. К нам на кафедру, утвержденную приказом ректора ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, были закреплены некоторые преподаватели рисунка и живописи, которым в учебную нагрузку входило вести обучение по рисунку и живописи по программе, соответствующей профилю будущей специальности художника-графика. Это были профессиональные художники и опытные преподаватели Д. А. Шувалов,

## 1. Историческое наследие

Л. М. Романов, а из числа учебных мастеров – М. О. Румянцев, М. Лягускер, Пахаревский, а также все сотрудники типографии: наборщица и печатница тигельного пресса. Благодаря контрактным деньгам нам удалось сделать новый литографский станок на электроприводе, закупить бумагу, большой пресс-нож.

Нами была разработана программа по аналогии подготовки специалистов, художников-графиков академических художественных институтов, но с поправкой: мы сохранили реалистическую академическую школу изобразительного искусства со всеми методиками и формами, но привнесли некоторую «свежесть» современного видения на художественную профессию, учитывающую приток новой современной техники и технологий, полиграфического оборудования и оперативной полиграфии [4].

\* \* \*

...В 1998 г. состоялся первый торжественный выпуск дипломников кафедры первого приема 1992 г. Государственная аттестационная комиссия поставила свои первые оценки выпускникам-молодым художникам-графикам. Председателем ГАК был В. А. Ветрогонский... В 2017 г. прошел 25-й выпуск кафедры станковой и книжной графики, динамично развивающейся в условиях требований времени, но и помнящей о тех традициях, которые были заложены ее основателем – Владимиром Ивановичем Шистко.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Голикова И. С. Печатная графика в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной: исторический аспект // Месмахеровские чтения – 2017 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2017 г. : сб. науч. ст. СПб., 2017. С. 100–104.
2. Звонцов В. М., Шистко В. И. Офорт : Учеб. пособие для худож. ин-тов. М. : Искусство, 1971. 180 с.
3. Звонцов В. М., Шистко В. И. Офорт. Техника. История. СПб. : Аврора, 2004. 272 с.
4. Личный архив В. И. Шистко.
5. 50 лет графическим печатным мастерским : выставка работ студентов из фондов кафедр рисунка и станковой и книжной графики периода 1957–2007 гг. : от Матэ в двадцать первый век : каталог / С.-Петербург. гос. худож.-пром. акад. им. А. Л. Штиглица. СПб. : СПГХПА, 2007. 282 с.

#### *Сведения об авторе:*

*Голикова Ирина Сергеевна*, аспирант, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [golart@list.ru](mailto:golart@list.ru)

*Golikova Irina S.*, postgraduate, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [golart@list.ru](mailto:golart@list.ru)

#### *Научный руководитель:*

*Котломанов Александр Олегович*, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; [kotlomanov@yandex.ru](mailto:kotlomanov@yandex.ru)

*Kotlomanov Alexander O.*, PhD, Associate Professor, Department of Social Sciences and History of Arts, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [kotlomanov@yandex.ru](mailto:kotlomanov@yandex.ru)

## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ: Д. А. ШУВАЛОВ

Педагогические рассказы посвящены памяти выдающегося педагога и Заслуженного художника Российской Федерации Дмитрия Александровича Шувалова. Они представляют своеобразные зарисовки, где отразились памятные повседневные моменты из обширной педагогической деятельности художника на кафедре рисунка и кафедре живописи и реставрации Академии. В них раскрывается творческий метод и авторский подход Шувалова к кропотливой задаче по воспитанию художников и реставраторов.

*Ключевые слова:* педагогика, живопись, интерьер, акварель, пленер, методика живописи.

А. К. Zlobin

## PEDAGOGICAL STORIES: DMITRY SHUVALOV

“Pedagogical stories” are dedicated to the memory of the outstanding teacher and Honored Artist of the Russian Federation Dmitry Aleksandrovich Shuvalov. They represent original text sketches, where casual moments of pedagogical activity of Shuvalov at the department of drawing and the department of painting and restoration of the Academy, are reflected. They reveal the creative method and author’s approach of Shuvalov in the painstaking task of educating a new generation of artists and restorers.

*Keywords:* pedagogy; painting; interior; watercolor; plein-air; technique of painting.

Так заведено, что на страницах сборника статей к конференции «Месмахеровские чтения» преподаватели СПГХПА им. А. Л. Штиглица щедро делятся своими достижениями и даже открытиями [1; 2]. Мы же хотим опубликовать несколько своих педагогических рассказов, в которых рискнем поделиться опытом общения с удивительным педагогом, учителем автора данной публикации – профессором Дмитрием Александровичем Шуваловым, который отдал долгие годы труда нашей академии, преподавая сначала на кафедре рисунка, а затем на кафедре живописи и реставрации. Все те, кому посчастливилось быть знакомым с ним, конечно же, запомнили его не как отягощенного регалиями художника, а как выдающегося своим талантом и артистизмом человека, который превращал ежедневные занятия в яркое действо, где с кажущейся легкостью он разрешал любые живописные трудности, мог объяснить сложнейшие законы построения и увлечь своих студентов страстным желанием учиться и совершенствоваться. Написанные нами рассказы представлены в форме диалогов с Шуваловым, где мы попытались передать атмосферу общения с легендарным профессором и заодно раскрыть некоторые секреты его творчества.

### *Учитель*

«Век живи, век учись» – известная народная пословица, и хорошо, если удастся по-встречать своего Учителя. Коровин и Левитан встретились с Саврасовым и Поленовым; Репин – с Крамским; Серов, Врубель, Суриков – с Чистяковым. Так и мне посчастливилось встретить своего учителя – Дмитрия Александровича Шувалова. Сейчас уже трудно разгра-

ничить, где ученичество, где дружба... 30 с лишним лет без перерыва. Не только творчество, но и жизнь была предметом изучения. Главное, он не был равнодушным к делу и людям. «Пишут не красками, пишут сердцем!» – доказывал своими работами и делами Дмитрий Александрович Шувалов. Ученичество продолжается...

### *Первый день знакомств*

Я впервые увидел Дмитрия Александровича Шувалова в 1978 г. в мастерской на улице Гоголя, дом 19 (сейчас это Малая Морская). Перед нами предстал большой жизнерадостный человек с удивительно ровно, словно «на бигуди» уложенной, шевелюрой. Сказал, что завтра встречаемся на железнодорожной платформе «Проспект Славы», и чтобы я взял этюдник да бутербродов: «Поедем писать сало весеннего снега». Я подумал первым делом, какое отношение «сало снега» имеет к вступительным экзаменам в «Муху»? Словно читая мои мысли, Дмитрий Александрович произнес: «Я вас не поступать буду учить, а живописи!» Но хотелось все-таки поступить в «Муху»...

Утром, ровно в 11.00, мы встретились на платформе. Дмитрий Александрович был одет в ватник, на ногах были резиновые сапоги, а за спиной рюкзак, в котором был большой этюдник. «Сейчас должны подойти еще ученицы, и мы поедем в Красницы, и напишем сало тающего весеннего снега». Все это звучало необычно в контрасте с суховато-методичными рекомендациями моего педагога по рисунку Кацена Якова Мироныча: там я с каждой рекомендацией ощущал верное продвижение к экзамену, словно поезд по расписанию. А здесь «весна», а на экзамене по живописи – «натюрморт». «Я вас учу для чего-то большего!» – сказал Дмитрий Александрович. Но неожиданно пришлось ехать обратно в мастерскую – ученицы не приехали. Таким мне запомнился первый день знакомства. Эх, сейчас бы съездить с Дмитрием Александровичем, написать сало тающего весеннего снега!

### *Пионы*

Поднимаясь в мастерскую на стареньком скрипучем лифте с деревянной кабиной и распашными дверьми, я думал: «Какой натюрморт будет сегодня?» И всегда – сюрприз... вошел и с порога почувал остро пьянящий нежный запах пионов. Прошел на кухню и увидел огромный букет цветов, белых и темно-розовых с желтыми серединками. Дмитрий Александрович поместил всю эту роскошь в новенькое оцинкованное ведро и то подходил, то, прищурясь, отходил к окну. Мы, ученики, уже доставали акварельные краски, как вдруг он, ловко зачерпнув ковшом воды, неожиданно плеснул на пол перед букетом. Цветы отразились в луже воды... Красота! «Так акварельнее, теперь можно и приступить», – удовлетворенно улыбнувшись, дал команду Шувалов.

### *Козырек*

Кто не видел кованный козырек над входом в «Муху»? И он как-то раз стал объектом и свидетелем творчества Дмитрия Александровича. Печатные мастерские располагались, как и теперь, слева от вахты, и работали там педагоги кафедры рисунка И. С. Урусов, В. А. Хвостов, Г. Н. Романов, легендарный печатник М. О. Румянцев. Был сентябрь, лил дождь.

– Не дождь, а акварель! – вдруг заявил Дмитрий Александрович.

– Напиши! – подзадорили друзья.

– Краски, бумагу! – смело принял вызов Шувалов.

Вышли на улицу под козырек у входа, из урны и планшета соорудили мольберт. Лист ватмана Дмитрий Александрович ловко смочил в луже. Собрались зрители. Маэстро пролил по лимонке оранжевую с черной, и хмурое осеннее небо легло на лист; «бросил» пятна домов, умброй натуральной были намечены решетки балконов; мокрые деревья «взялись»



фиолетовой с золотистой. А первый план? Росчерк кончика беличьей кисти, и козырек завершил этюд.

### *В «Мухе»*

Классы рисунка для первых курсов располагались по правому полупериметру Молодежного зала. В 1979 г. стеклянный купол над залом был еще с мелкой расстекловкой, и его давно не чистили. К тому же в нашем отсеке не работали светильники. Рисовали Давида почти в темноте. Мы немного стали роптать: «Хорошо бы как-то осветить гипс...» Наш педагог по рисунку, Вера Ивановна Сорокина, спокойно отреагировала: «Вот идет старший методист по рисунку Шувалов Дмитрий Александрович, сейчас у него спросим».

Прямо на нас уверенной походкой шел Шувалов в кожаном пиджаке. Удостоив нас полуповорота головы с роскошной львиной гривой, бросил: «ВКЛЮЧАЙТЕ СВЕТ МОЗГА!» Ответ мы приняли как руководство к действию и больше не роптали.

### *Арка*

Всем известно, что почти полвека Дмитрий Александрович отдал преподавательской деятельности, и большую часть – кафедре рисунка, где долгие годы был ведущим методистом по рисованию интерьера. Сам легендарный ректор – архитектор Яков Николаевич Лукин – приветствовал его методик преподавания интерьера. Незаметно пролетело время от преподавателя 60-х до профессора 90-х. И как-то преподавал Дмитрий Александрович в своем любимом Молодежном зале своей любимой группе ИО-31, будучи уже маститым профессором. Он объяснял конструкцию арки: «Арка – это женское начало, а кессон – мужчина». И вдруг он ловко перегнул через колено на «мостик» свою любимую ученицу Наташу. Мы даже ахнуть не успели, а профессор, как ни в чем не бывало, продолжил объяснение: «Ромб Михаэлиса – ромбик сухожилий между тазиком и грудной клеткой – напоминает кессон в арке». Bravo, профессор! Аплодисменты! Пожалуй, ничего нагляднее я не видел.

### *Пианино*

Сию на кухне в мастерской Д. А. Шувалова, радио дает нужный фон, только газовая плита исчезла. Стены, как и прежде, окрашены «лимонкой с косточкой». Тридцать семь лет назад в весеннее субботнее утро я впервые пришел писать натюрморт к Дмитрию Александровичу Шувалову. «Живопись с натуры любит дневной свет! – сказал Дмитрий Александрович, – а еще надо закусить». Стол у окна напоминал картину малых голландцев. Высказывание, что, мол, я дома уже позавтракал, не сработало. Цвет, таким образом, воздействовал «стереоскопически». После того, как я оголил кюветочки с красками «Ленинград» в двадцать четыре цвета, Дмитрий Александрович поднес их к раковине и сунул под струю воды, говоря: «Акварель любит воду». Краски ожили. Раскрытая коробочка послушно легла на его ладонь: «Это – пианино! Лимонка, косточка, кобальт...» – голова кружилась!

И кружится до сих пор. Как вижу краски «Ленинград», вспоминаю друга и учителя Дмитрия Александровича Шувалова.

### *Никольский собор*

Никольский собор, колокольня Никольского собора, Никольский рынок, дом Суворова за спиной. По Садовой доехали на трамвае от Летнего сада: большая группа студентов отделения живописи и реставрации под чутким руководством профессора Дмитрия Александровича Шувалова выехала на пленэр. Шуваловскую сумку с арбузом, «чтобы угостить студентов», нес я. Был солнечный день. Расположились с подтеневого стороны напротив

## 1. Историческое наследие

---

дома Суворова, прямо на набережной. Дмитрий Александрович, устроившись поудобнее, на складном брезентовом походном кресле, ловко перочинным ножом разделявал арбуз. «Придется немного объяснить. Ешьте, ешьте! Дайте уголек и бумагу, я сейчас прикину. Надо немного порисовать: колокольня пойдет левее центра, тут мост, справа старенький рынок чуть перекроет собор, слева на набережной посадим молоденькую липу. Теперь достаньте из сумки акварель. Сначала лимончик, а по ней кобальт. Видите, вдаль небо зеленее, а вверху – краснее. Берем кобальт с оранжевой, только чуть-чуть, тронуть блики в куполах охрой чуть с черной, так как свет при солнце зеленит. В акварели в тених моста можно попробовать золотистую – чудесная краска, только не переложите. Само золото берем из кадмия желтого с фиолетовой, а вдаль будет смог над городом – английской красной с ультрамаринном по охре. Еще людей и машины, их возьмем чистыми красками. Поищите-ка в сумке маленькую кисточку. Вот и провода».

Выпускница СХШ Надя записывала все точно в свою пухлую тетрадь, не пропустив за пять лет ни одного занятия, переспрашивала иногда: «А небо кобальтом с лимонной, да?» Вот уж была настоящая академия – Шуваловская! «Мы из крепостных», – скромно отшучивался Дмитрий Александрович, когда намекали на его знаменитого однофамильца.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Месмахеровские чтения – 2016 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2016 г. : сб. науч. ст. СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штигица, 2015. 504 с.
2. Месмахеровские чтения – 2017 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2017 г. : сб. науч. ст. СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штигица, 2017. 346 с.
3. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штигица : [альбом] / [авт. ст.: Г. А. Власова, Г. Е. Прохоренко]. СПб. : Проект «Свободные художники Петербурга», 2011. 447 с.

#### *Сведения об авторе:*

*Злобин Александр Константинович*, профессор, зав. кафедрой, кафедра живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штигица; a.k.zlobin@gmail.com

*Zlobin Alexander K.*, Professor, Head of Department, Department of Painting and Restoration, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; a.k.zlobin@gmail.com

---

## 2. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ

---

УДК 72.035

*Б. М. Кириков*

### КЛАССИЦИСТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПЕТЕРБУРГСКОЙ ЭКЛЕКТИКИ

Приведена характеристика архитектуры Петербурга периода эклектики. Определены особенности двух этапов ее развития. Показано, что на фоне принципиального «многостилья» эклектики в строительной практике Петербурга преобладали классицистические неостили.

*Ключевые слова:* архитектура эклектики, классицистические неостили, застройка Петербурга второй половины XIX в.

*B. M. Kirikov*

### CLASSICAL BASICS OF ST. PETERSBURG ECLECTICISM

The article deals with St. Petersburg eclecticism architecture and its main features. It demonstrates that in spite of operating with various architectural styles, St. Petersburg eclecticism was mainly oriented at classical neo-styles.

*Keywords:* eclecticism, classical neo-styles, architectural development of St. Petersburg of the late 19<sup>th</sup> century.

Метод эклектики представлял собой плодотворный симбиоз форм традиционных стилей и современных структурных решений. Свободный выбор и произвольные сочетания приемов и мотивов любых стилей прошлого воплощали ее программное многообразие. Уже в этой плюралистичности подхода к наследию заключалась его принципиальная новизна, которая дополнялась функционально-планировочными и конструктивно-техническими новациями.

При всем внешнем «многостилье», порожденном широким кругом исторических источников, архитектура 1840–1890-х гг. обладала очевидными объединяющими признаками. Прежде всего, это насыщенность композиции разнообразными элементами, множественность, дробность и многоречивость формального строя. Монументальность и лаконизм классицизма сменились сухой измельченностью и усложненностью детализировки. Мотивы стилей прошлого переводились на специфический язык эклектики. Общее для эпохи чувство формы определяло сложное единство эклектической архитектуры.

Понятие метода и стиля эклектики на материале петербургской архитектуры впервые было глубоко разработано, начиная с 1980-х гг., А. Л. Пуниным в его книгах «Архитектур-

## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре

ные памятники Петербурга. Вторая половина XIX века» [20], «Архитектура Петербурга середины XIX века» [18], «Архитектура Петербурга середины и второй половины XIX века. Т. 1. 1830–1860-е годы. Ранняя эклектика» [19].

Из плюралистической сущности эклектики вытекало одно из главных ее свойств – полиморфизм. Это качество было в меньшей степени обусловлено стилевыми прообразами, так как их различия нивелировались сходными способами интерпретации. В большей степени на формирование влияли особенности разных типов зданий, а также контекст среды: сплошная городская застройка с ее жесткими стереотипами или же свободное ландшафтное окружение.

Неограниченный выбор традиционных форм, смешение разных исторических стилей характеризуют эклектику как качественно новую стадию архитектурного историзма, восходящего в мировой архитектуре к эпохе Возрождения. Мотивы, перенесенные из прошлого, легко и гибко приспособлялись к современным объемно-пространственным структурам, порожденным реальными запросами жизни. Стилистический универсализм, свободные сочетания традиционности и новизны обеспечивали высокую жизнеспособность эклектического метода. Эклектику можно считать высшим проявлением стиля интегрирующего («включающего») типа.

Как и все стили, эклектика прошла определенную эволюцию. В ее развитии можно выделить два этапа: первый, ранний охватывает вторую треть XIX в., второй – зрелый, поздний – последнюю треть столетия. Деление эклектики на два периода было обосновано в трудах А. Л. Пунина [18–20] и Е. И. Кириченко, в частности, в ее статье «Романтизм и историзм в русской архитектуре XIX века (к вопросу о двух фазах развития эклектики)» [15].

Ранний этап напрямую связан с эстетикой романтизма, ниспровергавшего нормативную систему классицизма [1; 16; 18–20]. Романтические настроения пробудили повышенный интерес к средневековью. Следом, в большей или меньшей степени, были востребованы все пласты мирового архитектурного наследия: античность и ренессанс, барокко и рококо, готика и романская архитектура, древнерусское и народное зодчество, ориенталистские мотивы.

Основополагающий для эклектики принцип выбора носил, по преимуществу, и особенно на раннем этапе, семантический характер. Узнаваемые формы исторических прототипов должны были ассоциативно отображать назначение зданий. Правда, принцип семантического стилизаторства в зависимости от функции выдерживался далеко не всегда. Важнее было создание художественного образа средствами того или иного исторического стиля для всех типов построек.

Ведущими мастерами ранней эклектики в Петербурге выступали А. П. Брюллов, К. А. Тон, А. И. Штакеншнейдер, Г. Э. Боссе, Н. Е. Ефимов, Н. Л. Бенуа, А. И. Кракау. При всем многообразии стилистических оттенков в городском строительстве преобладали вариации неоренессанса. Нередко они сплетались с затухавшими реминисценциями классицизма – постклассицизмом. Меньшее распространение получили необарокко [3] и мотивы античной архитектуры.

Особое место в кругу неостилей занимал русский стиль, служивший воплощением национальной самобытности и православной традиции. Основоположником и лидером его стал К. А. Тон, ориентировавшийся на приемы московского зодчества XV–XVII вв. По устойчивейшей традиции тоновский стиль называют «русско-византийским», хотя в нем и не было собственно византийских черт. Неовизантийское направление вошло в архитектуру Петербурга позднее, с 1860-х гг.

Уже на ранней стадии петербургская эклектика отразила многообразие исторического наследия. В обращении к стилям прошлого заключалась принципиальная традиционность историзма. Вместе с тем сама широта стилистического диапазона и относительное равно-

праве его составляющих следует расценивать как совершенно новое явление в развитии архитектуры. Важно отметить, что в этом спектре главенствующее место занимали классицистические неостили.

С другой стороны, новизна эклектики проявилась в зарождении новых – по сравнению со всей постренессансной эпохой – принципов формообразования. Все большее внимание уделялось функционально-планировочной организации зданий, повышению уюта и комфорта. Важнейшим новаторским достижением эклектики следует признать введение свободного плана и живописно-асимметричной компоновки объемов. Эти приемы разрабатывали А. П. Брюллов, А. И. Штакеншнейдер и наиболее решительно – Г. А. Боссе. Композиция приобретала пространственную многомерность, всефасадность, активные взаимосвязи с ландшафтной средой [2, с. 58–68; 22].

Благодатной почвой для таких новаций служило загородное строительство. В центральных частях Петербурга застройка еще со второй половины XVIII в. велась сплошным фронтом по красным линиям улиц. Фронтальность, фасадность и относительная равнозначность – качества, которые петербургская эклектика унаследовала от рядовой застройки классицизма. Также как и основной тип зданий – доходный дом, утвердившийся в центре столицы с конца XVIII в. Дальнейшая его эволюция шла в сторону повышения и уплотнения застройки, параллельно формировался секционный тип планировки многоквартирных домов [13; 14].

В этот период появились новые типы зданий: железнодорожные вокзалы, пассажи, торговые и выставочные павильоны, панорамы, цирки, банки и крупные производственные сооружения. В принципе развитие типологии не связано с эволюцией и сменой стилей, это независимые процессы. Расширение тематики строительства не меняло метода эклектики, применявшего традиционные формы для новых видов построек. Причем и в этой сфере варьировались в основном приемы и формы, почерпнутые из классического наследия.

Новые типы зданий стимулировали применение большепролетных металлических конструкций или внутреннего металлического каркаса. Однако одновременно или даже раньше инженерные новации были эффективно использованы в соборах, дворцах, театрах. Причем во всех этих случаях они решали практические цели, оставаясь «за кулисами» преимущественно классицистической стилистики. Опыт эклектики убедительно показывает, что новые конструкции и материалы сами по себе не влияют непосредственно на формообразование, на образный строй, оставаясь пассивным вспомогательным средством до тех пор, пока они не осознаются в ином – формотворческом – качестве.

Переход эклектики в зрелую стадию сопровождался дальнейшим усложнением ее формального языка. Тяга к внешнему богатству и разнообразию приводила ко все большему насыщению фасадов и интерьеров множеством деталей, дроблению и размельчению формы. Эти сдвиги наиболее рельефно выразились в постройках М. А. Макарова конца 1860-х – начала 1870-х гг., которые отличались пестротой разностильных форм и безудержным разрастанием декора [7].

Макаров сыграл ключевую роль в переходе от стилизаторства к «смещению стилей». В зрелой эклектике размывается семантическая определенность (смысловое значение) образов. Исключение составляло только церковное зодчество. Свободное оперирование формами разных исторических стилей, приспособленными к современным структурам зданий и переведенными в иной, усложненный и измельченный строй, порождало по-своему целостный сплав. Разные по происхождению мотивы в силу единого художественного метода так или иначе приводились к общему художественному знаменателю. Для зрелой эклектики характерно все более широкое использование классицистических форм.

С 1850-х гг. в петербургской архитектуре утвердился стиль Людовика XVI, аналогом которого являлся русский ранний классицизм. Одним из первых проводников этого стили-

## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре

стического варианта выступал Р. А. Гедике. В реальной практике эти мотивы скрещивались с ведущим течением – неоренессансом – и удерживавшим позиции необарокко. Три этих течения все чаще сливались в единый поток. В его русле работали Л. Ф. Фонтана, А. В. Иванов, П. Ю. Сюзор и большинство архитекторов последней трети XIX в.

Разные версии и сочетания этих вариантов составляют феномен классицистической эклектики. Кроме сферы церковного зодчества и особого направления – «кирпичного стиля» классицистическая эклектика была в Петербурге полностью преобладающей. Здания в русском стиле, в формах романской и готической архитектуры немногочисленны, а мавританские мотивы встречались как исключения (дом А. Д. Мурузи архитектора А. К. Серебрякова). Однако следует признать, что в интерьерах особняков и дворцов эти неостили употреблялись намного чаще.

Господство классицистической разновидности эклектики наглядно демонстрируют главные улицы Петербурга. На основной части Невского проспекта (до Знаменской площади) из 100 существующих домов более половины было построено или перестроено в период эклектики, и все они относятся к ее классицистической разновидности, причем около 20 включают большой или малый ордер [11]. Похожая картина на Литейном проспекте, правда там небольшая группа построек рассматриваемого периода (1/6) выпадает из данной стилистики. Зато на Большой Морской улице еще выше концентрация эклектической застройки, включающей почти в половине случаев ордерные элементы.

Все это доказывает, что эклектика не только не порывала с классическими традициями, но на своем языке пересказывала их. Видоизменение шло от монументальности к декоративности. Ордер часто переводился в малый масштаб, оснащался дополнительной тонкой детализацией. Излюбленный арсенал форм фасадов включал руст разной глубины, вертикальные цепочки рустов, оконные наличники нескольких типов, менявшихся на каждом этаже, тяги, карнизы, филенки, а также орнаментальную и фигуративную лепнину. Поверхность здания превращалась в сложный орнаментальный рельеф, что обеспечивало его синтез с декоративной скульптурой. Особенно плодотворно в этой области работал скульптор Д. И. Иенсен.

Изобразительная стилистика была вторичной по отношению к структуре зданий. Самый распространенный отделочный материал – штукатурка – позволял дешевыми средствами создавать щедрые имитации высоких стилей прошлого. Это был лишь внешний косметический слой, за что эклектика впоследствии поплатилась значительными утратами многолетней отделки.

В формирование массовой застройки эклектики наибольший вклад внесли на раннем этапе Г. Э. Боссе, А. Х. Пель, Н. П. Гребенка, А. И. Ланге; позднее – П. Ю. Сюзор, В. Ф. Геккер, А. В. Иванов и второстепенные мастера: А. А. Докушевский, В. Ф. Розинский и техник М. А. Андреев (рекордсмен по количеству построек). В строительстве многоэтажных доходных домов получили развитие новые приемы: устройство широких витрин и эркеров – сначала небольших фонариков, а с 1870-х гг. – крупных выступов в два и несколько этажей. Для активизации силуэта вводились небольшие аттики с фигурными фронтонами, угловые башенки и купола. Наибольшую роль в формировании нового типа доходного дома сыграли П. Ю. Сюзор и А. Р. Гешвенд [9; 12, с. 224–228].

Эркеры обрели значение ведущих объемно-пластических акцентов, укрупненных и объединяющих звеньев композиции. В этом качестве они заменили классический ордер, став своего рода «ордером» эклектики. Крупный ритм выступающих объемов и силуэтных завершений по-новому организовывал перспективы улиц (яркий пример – Бассейная улица). Около 1900 г. в Петербурге появились первые доходные дома с открытыми парадными дворами – курдонерами.

При строительстве особняков приемы асимметричных разнообъемных композиций начинали проникать и в городскую среду (постройки И. С. Китнера, А. И. фон Гогена,

М. Е. Месмахера). В дачной архитектуре эти приемы получили уже широчайшее распространение [8].

Общественные здания, требовавшие повышенной репрезентативности, решались в классицистическом характере с преобладанием мотивов неоренессанса. Для облицовки их фасадов начинали использовать естественный камень. В этом ряду выделялся сравнительно новый тип банковских зданий (архитекторы В. А. Шретер, П. Ю. Сюзор и др.), в которых применялись новые металлические конструкции [4; 6]. Здание Музея при Училище барона А. Л. Штиглица – шедевр поздней эклектики, созданный М. Е. Месмахером, – показателен соединением неоренессансного фасада, хрестоматии исторических стилей в интерьере и грандиозного железостеклянного купола над залом-атриумом. По логике эклектики такое механистичное сочетание, такая двойственность образа были естественны и непротиворечивы.

Вместе с тем в то время обозначилась тенденция к самоопределению железостеклянной архитектуры. В павильонах крытых рынков, в оранжереях Ботанического сада (И. С. Китнер и др.) металлическая конструкция уже не маскировалась и выполняла главную формообразующую роль.

В этом проявились новые идеи рациональной архитектуры (концепция А. К. Красовского). Одним из важнейших ее воплощений стал «кирпичный стиль», во главе которого с 1870-х гг. выступали В. А. Шретер и И. С. Китнер [17]. Странники его в стремлении к правдивости и экономичности отказывались от штукатурных имитаций, оставляя открытой саму кирпичную кладку или же используя долговечную облицовку плиткой. Особенно важной была демонстрация выразительных качеств материала, его самоценности. «Кирпичный стиль» обычно оперировал декоративными мотивами готической и романской архитектуры. Это направление более всего укоренилось в промышленной архитектуре – настолько, что они стали почти синонимами [21].

Путь семантического стилизаторства – создания образа через исторический стиль – оставался определяющим в культовом строительстве. Для храмов разных конфессий применялись те композиционные схемы и стилевые формы, которые отвечали сакральным традициям. Православные церкви строились в характере древнерусского или византийского зодчества. В Петербурге, самом европеизированном городе России, национальный стиль выступал средством его архитектурной русификации.

С 1880-х гг. на первый план вышел вариант русского стиля, опиравшийся на наследие зодчества Москвы и Ярославля XVII в. Этот вариант служил буквальным воплощением идеи «русского ренессанса», то есть прямого продолжения и развития национально-самобытной архитектуры допетровского периода, минуя петербургскую эпоху. Программным воплощением этой идеи стал храм Воскресения Христова архитектора А. А. Парланда [10]. «Чистота» стиля достигалась методом аналитической компиляции. («Вся форма будет русская, если элементы ее будут русские», – провозглашал Н. В. Султанов.) В Петербурге больше всего церквей в такой стилистике построил Н. Н. Никонов.

На исходе XIX в. эклектика в архитектуре Петербурга занимала, казалось, незыблемые позиции. Накопив огромный опыт разнообразных приемов и решений, она уверенно продолжала мощное поступательное движение. Конец XIX в. был временем расцвета творчества выдающихся зодчих: М. Е. Месмахера, В. А. Шретера, И. С. Китнера, П. Ю. Сюзора. Следом за ними на ведущие роли выдвигались Л. Н. Бенуа, А. И. фон Гоген, В. А. Косяков [5]. В 1880–1890-х гг. были созданы многие программные и эталонные образцы зрелой эклектики. Это было время расцвета, а не кризиса эклектического стиля.

В заключение можно констатировать следующее. Эклектика впервые актуализировала и претворила наследие всех минувших архитектурных эпох, явившись универсальным феноменом архитектурного историзма. Следование определенным стилям чередовалось

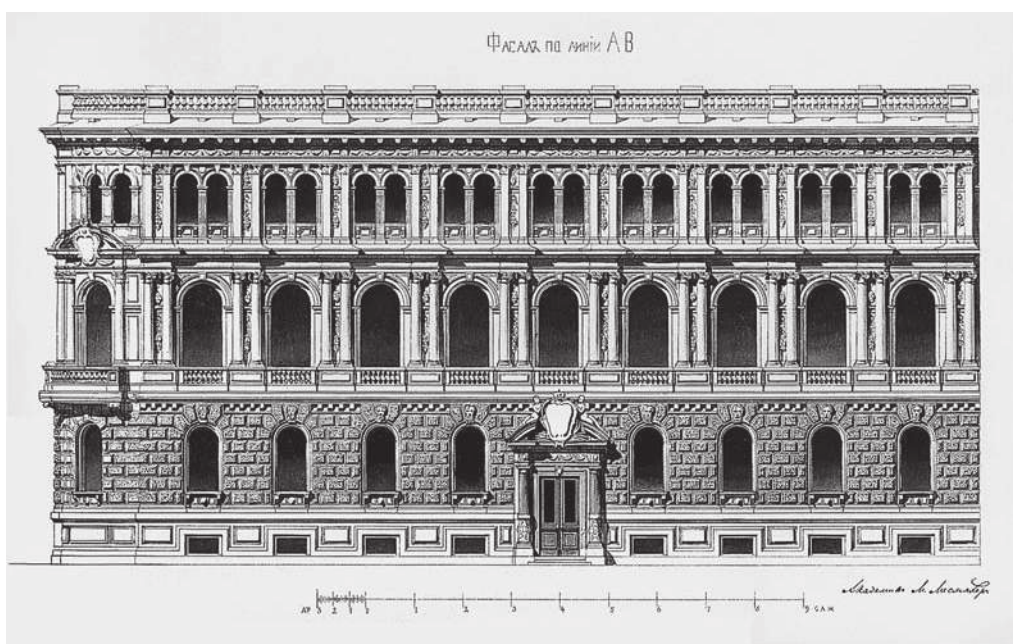
## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре



1. Ц. А. Кавос. Детская больница принца П. Г. Ольденбургского. 1867–1869. Фотография начала XX в.



2. Л. Ф. Фонтана. Здание Мануфактурной выставки (перестройка бывшего Соляного городка). 1869–1870



3. М. Е. Месмахер. Проект дворца великого князя Михаила Михайловича. 1885. Фасад



## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре



4. П. Ю. Сюзор. Проект дома Е. С. Егорова на Знаменской улице. 1883. Фрагмент фасада



7. Э. Ф. Виррих. Главное здание Политехнического института. 1899–1902



5. Л. Н. Бенуа, З. Я. Леви. Здание правления страхового общества «Россия». 1898–1899



6. Л. Н. Бенуа. Клиника Д. О. Отта. 1899–1904

## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре

с их смешением. При этом главенствующее место в петербургской эклектике занимали классицистические варианты. Единый метод и язык стиля основывался на многообразии форм (наречий) и сочетался со структурным полиморфизмом, обусловленным, главным образом, различием функций и средовых ситуаций.

Эклектика принесла целый ряд принципиальных новаций: свободный план и асимметричную разнообъемную композицию, активизацию объемных и силуэтных элементов в городской застройке, рациональную эстетику «кирпичного стиля» и железобетонной архитектуры. Художественные образы в формах исторических стилей естественно и непринужденно соединялись с современными функционально-планировочными решениями, с новыми конструкциями и типами зданий. В этом заключалась механистичность метода, его двойственность. И вместе с тем – диалогичность, при которой противоположности соединялись на взаимодополняющей основе.

Эклектика дала богатейший опыт симбиоза традиций и новизны, доказав его правомочность и жизнеспособность. Особенно важно подчеркнуть, что поздняя эклектика базировалась на использовании классических традиций. Система архитектурного образования также во многом строилась на изучении классики.

В Петербурге архитектура второй половины XIX в. оперировала в основном формами стиля Людовика XVI, неоренессанса и необарокко, которые составляли ее преобладающий стилистический спектр. Эти мотивы варьировались в разнообразных сочетаниях и комбинациях, образуя однородный стилевой строй. Таким образом, в Петербурге эклектика, несмотря на ее кардинальные языковые отличия от классицизма, продолжала и укрепляла классицистические традиции. Все это создавало благоприятные предпосылки для становления и развития неоклассики начала XX в.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Борисова Е. А. Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб. : Дмитрий Буланин, 1997. 316 с.
2. Борисова Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века. М. : Наука, 1979. 320 с.
3. Бурдяло А. В. Необарокко в архитектуре Петербурга. (Эклектика. Модерн. Неоклассика). СПб. : Искусство-СПб, 2002. 382 с.
4. Заварихин С. П., Фалтинский Р. А. Капитал и архитектура. История архитектуры и строительства банковских зданий в России. СПб. : Стройиздат, 1999. 374 с.
5. Зодчие Санкт-Петербурга, XIX – начало XX века / сост. В. Г. Исаченко. СПб. : Лениздат, 1998. 1070 с.
6. Кириков Б. М. Архитектура петербургских банков конца XIX – начала XX века // Краеведческие записки : исслед. и материалы. СПб., 1997. Вып. 5. С. 125–161.
7. Кириков Б. М. Макаров М. А. // Три века Санкт-Петербурга : энциклопедия : в 3 т. СПб., 2005. Т. 2 : Десятинадцатый век, кн. 4 : М–О. С. 20–22.
8. Кириков Б. М. Петербургские особняки второй половины XIX – начала XX века. (Особенности объемно-пространственных композиций) // Краеведческие записки : исслед. и материалы. СПб., 1993. Вып. 1. С. 128–139.
9. Кириков Б. М. Сюзор П. Ю. // Три века Санкт-Петербурга : энциклопедия : в 3 т. СПб., 2008. Т. 2 : Десятинадцатый век, кн. 6 : С–Т. С. 720–725.
10. Кириков Б. М. Храм Воскресения Христова (К истории «русского стиля» в Петербурге) // Невский архив : ист.-краевед. сб. М. ; СПб., 1993. С. 204–245.
11. Кириков Б. М., Кирикова Л. А., Петрова О. В. Невский проспект. Дом за домом. СПб. : Центрполиграф, 2013. 416 с.
12. Кириков Б. М., Штиглиц М. С. Петербург немецких архитекторов. От барокко до авангарда. СПб. : Чистый лист, 2002. 416 с.
13. Кириченко Е. И. Жилая застройка Петербурга эпохи классицизма и ее влияние на развитие архитектуры // Архитектурное наследие. 1967. Вып. 15. С. 81–95.
14. Кириченко Е. И. О некоторых особенностях эволюции городских многоквартирных домов второй половины XIX – начала XX века // Архитектурное наследие. 1967. Вып. 15. С. 153–170.

## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре

---

15. Кириченко Е. И. Романтизм и историзм в русской архитектуре XIX века : (к вопросу о двух фазах развития эклектики) // Архитектурное наследство. М., 1988. Вып. 36. С. 130–143.
16. Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. 2-е изд., испр. и доп. М. : Искусство, 1982. 399 с.
17. Николаева Т. И. Виктор Шретер. Иероним Китнер. СПб. : Коло, 2007. 400 с.
18. Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л. : Лениздат, 1990. 349 с.
19. Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины и второй половины XIX века. Т. 1. 1830–1860-е годы. Ранняя эклектика. СПб. : Крига, 2009. 592 с.
20. Пунин А. Л. Архитектурные памятники Петербурга, вторая половина XIX века. Л. : Лениздат, 1981. 255 с.
21. Штиглиц М. С. Промышленная архитектура Петербурга. СПб. : Журнал «Нева», 1996. 132 с.
22. Чеканова О. А. К вопросу о развитии свободных композиций в русской архитектуре середины XIX в. // Архитектура : доклады к I науч. конф. молодых ученых-строителей, 7–21 июня 1965 г. Л., 1965. С. 62–74.

### *Сведения об авторе:*

*Кириков Борис Михайлович*, кандидат искусствоведения, почетный член Российской академии архитектуры и строительных наук, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства; [bmkirikov@gmail.com](mailto:bmkirikov@gmail.com)

*Kirikov Boris M.*, PhD, Honoured Member of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Leading Researcher, Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning; [bmkirikov@gmail.com](mailto:bmkirikov@gmail.com)

## **О ДВУХ «СУПЕРСТИЛЯХ» В АРХИТЕКТУРЕ**

Цель статьи – подведение философского основания под тезис С. О. Хан-Магомедова о двух «суперстилях», которые автор трактует как архитектурные проекции двух философских парадигм: Традиции и Современности. Идея антагонистичных «суперстилей» практически не была воспринята профессиональным сообществом, но получила неожиданную параллель в работах математика Н. Салингароса. Философский традиционализм и точная наука помогают опровергнуть распространенное мнение о развитии архитектуры как едином и непрерывном поступательном процессе.

*Ключевые слова:* архитектура, философия, эстетика, два «суперстиля», Традиция, Современность, модерн, постмодерн, традиционализм.

*I. O. Bembel*

## **ABOUT TWO “SUPERSTYLES” IN ARCHITECTURE**

The main goal of this article is fitting philosophical evidence to the thesis of S. O. Khan-Magomedov devoted to two “superstyles”. His thesis is based on the projection of two philosophical paradigms (Tradition and Modernity) onto architecture. Although his idea about these two antagonistic “superstyles” was not popular among professional communities, it surprisingly appeared in the series of works of N. Salingarose, a famous mathematician. Hence, philosophical traditionalism together with hard core scholarship help us to neglect a wide spread opinion showing the development of architecture as a wholistic, linear, and step-by-step moving process.

*Keywords:* architecture, philosophy, aesthetics, two “superstyles”, tradition, modernity, modern, postmodern, traditionalism.

В 2010 г. в книге «Иван Жолтовский» С. О. Хан-Магомедовым был сформулирован тезис о двух «суперстилях», который практически не был воспринят научным сообществом. Идея противостояния «классики» и «модернизма» либо обходится молчанием, либо воспринимается как «стариковское чудачество».

Между тем этот тезис, сформулированный ученым на склоне лет, можно рассматривать как итог его многолетних изысканий. Идея двух «суперстилей» глубоко затрагивает вопрос о сущности традиции в архитектуре и фактически опровергает широко распространенное мнение, что современная (модернистская) архитектура продолжает собой единый и непрерывный поступательный процесс в развитии зодчества. Неожиданным унисоном хан-магомедовскому тезису прозвучала метафора «шахматной доски» профессора математики и исследователя современной архитектуры Никоса Солингароса, который рассматривает все многообразие исторических и региональных стилей как шахматное поле со множеством упорядоченных клеток, вынося при этом все современные стили за пределы «шахматной доски», на пустынную безлюдную «парковку». При этом Хан-Магомедов выводит свой антагонизм всецело из стилового анализа, а Солингарос ищет ему научное обоснование как математик и физик.

Мы попытаемся обосновать его с позиций философии, связав проблему традиции в архитектуре с концепцией философского традиционализма. Для этого необходимо соотнести архитектурную историю с периодизацией, принятой в истории философии.

### *Доренессансная эстетика*

Философская парадигма Традиции доминировала в период преמודерна (домодерна), который завершился Средними веками. Под модерном в философии понимается период от Ренессанса до примерно 1970-х гг., а следующая за ней эпоха постмодерна длится до сих пор. Акцентируем внимание на несовпадении терминов «модерн» в русскоязычной истории и теории архитектуры – и в философии, где он означает современность как мировоззрение, а также «постмодернизм» в архитектуре – и «эпоха постмодерна» в философии.

Эпоха преמודерна, или домодерна (традиционного общества), уходит корнями в древние цивилизации и оканчивается Средневековьем. Парадигма преמודерна строится на представлениях о разумном, гармоничном мироустройстве, в котором источник порядка находится за пределами нашего чувственного опыта (трансцендентен), но открывается в мистическом опыте (откровение). Рациональное познание возможно, но оно относительно и ограничено.

Основой интерпретации красоты в парадигме преמודерна и философии классического типа является принципиальное отнесение ее к трансцендентному, божественному началу. Основы такого подхода к красоте были заложены философией Платона, в рамках которой вещь воспринималась прекрасной, совершенной в силу соответствия своему идеальному образу, божественной идее, воплощение которой и является целью бытия данного объекта. Таким образом, красота мыслилась как абсолютная субстанция. Платоновская концепция красоты, воспринятая и развитая в христианстве, стала основой классической европейской эстетики.

Нацеленность на выражение онтологической Истины обеспечивала консерватизм и преемственность традиционных форм. Архитектура преמודерна демонстрирует полное единство конструктивной и образной составляющих.

### *Ренессанс как новая точка отсчета*

В эпоху Ренессанса возобладали новая парадигма – парадигма Современности, которая включает в себя две последовательные ступени: модерн и постмодерн. В концепции модерна мир имеет объективное упорядоченное устройство, похожее на «часовой механизм». Бог воспринимается как абстрактная, концептуальная первопричина возникновения мира (деизм). Мир полностью познаваем, так как полностью доступен нашему эмпирическому опыту. Единственным способом получения истинных знаний является рациональный, научный подход.

Философская эпоха модерна ознаменовалась в архитектуре началом перехода к историческим стилям. Не случайно петербургские историки архитектуры С. П. Заварихин и В. С. Горюнов предлагают начинать отсчет историзма с эпохи Возрождения, что кажется совершенно логичным. Такой поворот художественной мысли означал, что источник вдохновения непосредственно «в мире идей» (как передаваемый последующим поколениям опыт откровения) стал иссякать и начал пополняться готовыми формами прошлого, которые приспособлялись под созвучные времени функции, как церковные, так и светские. Люди Нового времени пошли по пути рационального вычисления красоты, забыв аристотелевский тезис о том, что целое всегда больше суммы его частей. Мистическая тайна красоты постепенно покидала архитектуру.

«Существует термин, который стал популярным в эпоху Возрождения и который изначально содержал в себе всю программу современной цивилизации: этот термин – “гуманизм”. Люди Возрождения действительно стремились свести все к чисто человеческим про-

порциям, исключить любые принципы более высокого уровня и, выражаясь символически, отвернуться от Неба под предлогом покорения земли. Древние греки, чьему примеру они, как им казалось, следовали, никогда не заходили столь далеко в этом направлении, даже в периоды самого глубокого интеллектуального упадка. Для них сугубо утилитарные соображения никогда не играли решающей роли, как это нередко происходит с современными гуманистически ориентированными людьми. Гуманизм представлял собой первую форму того, что впоследствии стало современным «лаицизмом» – чисто секулярным, светским мировоззрением. Именно благодаря своему стремлению свести все к человеку как к самоцели, современная цивилизация вступила на путь последовательных нисхождений и деградации, завершившихся обращением к уровню нижайших элементов в человеке и ориентацией на удовлетворение его наиболее грубых, материальных запросов, что само по себе является достаточно иллюзорной целью, поскольку цивилизация постоянно порождает значительно большее количество искусственных потребностей, чем она сама способна удовлетворить» [2, гл. «Индивидуализм»].

Ордер оказался куда более универсальным и уместным языком в контексте рациональных идей деизма, чем христианский язык готики. Он смог адаптировать себя равно успешно и в гражданском, и в храмовом зодчестве, став универсальной эмблемой культуры. Традиция как принципиальная ориентация на «вечность», как фиксируемый и наследуемый опыт откровений (Предание) уступила место традиции как ориентации на конкретный стиль – античную классику. Характерно, что именно в этот период стили в архитектуре теряют свою непосредственную связь с конструкциями, став «накладными», декоративными. При этом христианская идея, конечно, еще продолжала питать и оплодотворять новый эстетический эталон. Но процесс секуляризации был уже необратим, получив бурный всплеск в эпоху Вольтера и завершившись в XX в. целым рядом атеистических революций.

Новое время – это длительный период подспудной секуляризации при внешнем сохранении старого уклада. Он логично завершился открытым богоборчеством в Новейшее время. От холодных канонов академизма и бутафорской эклектической риторики архитектура разом перескочила в модернизм. Утратив сакральное содержание Традиции, она стряхнула, наконец, и пустые лепки ее форм.

Модернизм в архитектуре ознаменовался возвратом к единству конструктивной и образной составляющих в рамках новой эстетики. По отношению к эстетике традиционной, платоновской, это была антиэстетика: горизонтальная либо произвольная ориентация вместо вертикальной, отказ от иерархии и симметрии, утилитарно трактуемая функциональность, преобладание индивидуального над каноническим и т. д.

Отметим важную закономерность: если домодернистские стили разных эпох соседствовали гармонично, образуя нередко выдающиеся ансамбли, то в Новейшее время сосуществование старого и нового, как правило, имеет характер противопоставления и антагонизма, что подтверждает тезис о двух «суперстилях». При этом можно констатировать, что растущее число охранных законов и организаций никак не спасают положение, поскольку они действуют фрагментарно, в рамках совершенно иной, антагонистической парадигмы.

### *Эпоха постмодерна*

Постмодерн представляет собой следующую ступень развития парадигмы Современности. Первые теории постмодерна стали складываться примерно с конца 1960-х гг., а к 1980-м они стали преобладать в сознании интеллектуальной элиты. Термин «постмодерн» имеет универсальный характер и включает в себя постмодернизм в искусстве, но не исчерпывается им. Согласно парадигме постмодерна, в мире нет объективной системности. За всеми нашими понятиями отсутствует объективность, содержание полностью определяется контекстом.

Парадигма постмодерна не менее антагонистична парадигме Традиции, нежели парадигма модерна, и является следующей ступенью ее разложения. Если модерн прямо отрицал Традицию, противопоставляя ей собственное понимание истины, то в постмодерне вопрос объективной истины вовсе снят с повестки дня.

Идейное содержание постмодерна определяется философией постструктурализма с его деконструкцией, отказом от категории смысла («смысл – это тоталитаризм», Ю. Кристева), от идеи объединяющего центра и т. д.

Происходящий слом старой картины мира – не только идеально-классической, но и модернистски-рациональной – выразили в архитектуре деконструктивизм и постмодернизм. И тот и другой представляли собой стиль-бунт, стиль-протест, однако, в отличие от исторического авангарда, новые течения были направлены даже не против конкретной системы (в данном случае модернистской), но и против системности как таковой. Против картины мира, предполагающей смысл и поддающейся осмыслению. Образно разрушая привычное и иронизируя над каноническим, эти стили довольно быстро исчерпались своей исторической ролью: расчисткой места для новой архитектурной реальности. Подобно авангарду, также устремленному вперед. Однако модель светлого земного будущего как альтернативы небесного рая в ней существенно трансформировалась. Социальные задачи отодвинулись на второй план, а вперед вышел научно-технический прогресс как таковой. Инновационные технологии – по умолчанию средства для достижения всеобщего благоденствия – незаметно подменили собой цель.

### *Параметризм*

В архитектуре эти тенденции наиболее наглядно отразил параметризм, претендующий на роль нового большого стиля. Он тесно связан с деконструктивизмом и смыкается с ним в творчестве таких его крупнейших представителей, как Заха Хадид, Даниэль Либерскинд, Фрэнк Гери и другие. По сути параметризм представляет собой не столько стиль, сколько метод, основанный на новейших технологиях компьютерного проектирования. Архитекторы-деконструктивисты использовали инструментарий компьютера для выражения нигилистического духа эпохи постмодерна. Сегодня на первый план выходят экотехнологии и имитация природных структур, но компьютерные технологии продолжают выступать лабораторией нового формообразования. Если функционализм XX в. был «машинным стилем» по идеологии («машина для жилья»), материалам, способу реализации, то параметризм – это «машинный стиль» уже по своему рождению в недрах компьютерного «мозга». Метод, ставший стилем.

В чем внешне выражается его «машинность»? Поскольку компьютер – это вычислительная техника, он не способен синтезировать гармоничную целостность в аристотелевском смысле. Его «идеи» и мотивы – это заданные параметры и вычисленные алгоритмы частных структур. Наконец, сами линии и контуры, начерченные машиной, механистичны и мертвы. Это – библейская «глина», из которой изъят Дух, торжество логики, порядок смерти.

Процессы, связанные с вытеснением человека машиной, с той ли иной степенью интенсивности происходят во всех сферах человеческой деятельности. Принципиально новый шаг в этом направлении – делегирование машине, вслед за физическим, умственного, а затем и творческого труда; мышление, познание и творчество как исчисление. Все это удивительно созвучно тенденциям, обозначенным Рене Геноном в его книге «Царство количества и знаменья времени» (1946): тенденциям «качественного умаления, дающего преимущество всему тому, что подлежит введению количества». Объясняя первопричинную разницу между категориями качества и количества (сущности и субстанции, Духа и материи), он отмечал, что категорию качества относят «в некотором роде к самому Богу, говоря о Его атрибутах,

## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре

---

в то время как было бы совершенно немислимо стремиться переносить на него какие бы то ни было количественные определения» [3, гл. «Количество и качество»]. Соответственно, остается одна сфера, к которой обозначенные когнитивные тенденции неприменимы, – религиозная.

Здесь мы подходим к сущности двух «суперстилей». Религия как стержень Традиции ориентировала архитектуру на идеальные образы рая, Божьего Града, небесного Иерусалима как символы и синонимы вечной жизни. Эта ориентация породила в архитектуре бесконечное множество иерархически упорядоченных и устойчивых систем и подсистем (больших и локальных стилей), которые неконфликтно соседствуют друг с другом за счет принципиального генетического родства.

Сущностью Современности (модерн, постмодерн) является отказ от этих ориентиров и последовательное разрушение Традиции. Таким образом, в философском смысле Современность не субстанциональна, что хорошо соотносится с нарастающим вниманием в философии, искусстве и архитектуре к концептуальному Ничто. Согласно Сартру, центральное место в концепции Ничто занимает категория отрицания. В философии традиционализма Ничто не имеет ничего общего с небытием: небытие – это предбытие, первичный хаос, из которого Бог создал мир. Ничто – это постбытие, вечная смерть.

Упомянутый вначале Никос Салингарос утверждает, что современная «устоявшаяся архитектура» (которая лишь меняет стилевые обличья, но сохраняет общую враждебную человеку сущность) основана на геометрии смерти. Ее правила – «отсутствие организованной сложности, присущей организмам, и наличие структурной неупорядоченности, означающей их смерть и распад» [7, с. 81]. Под это определение, пишет Салингарос, подходят не только структуры, «некогда бывшие живыми, но в первую очередь те, которые никогда не смогли бы ожить – обычно их называют “чужеродными” формами» [7, с. 81]. Они тревожат, пугают и одновременно притягивают, как влечет детей и подростков все то, чего они боятся. Этой эпатажной игрой с опасностью, смертью, небытием во многом объясняется успех современных стилей.

Второе слагаемое успеха – упомянутое множество этих внешне непохожих, но концептуально родственных стилей, создающее иллюзию поступательного развития.

Наконец, мощнейшее лобби адептов современной архитектуры через рейдерский захват теоретических институтов, архитектурных вузов и влиятельных СМИ – еще одно объяснение монопольного положения «современной» архитектуры.

Отрицание бытия небытием, отрицание жизни смертью – таковы сущностные мотивы, лежащие в основе парадигмы Современности и обусловившие генезис второго «суперстиля». Подчеркиваем: генезис, а не идейную программу конкретных архитекторов. Хотя наиболее радикальные деконструктивисты откровенно убеждают в обратном. Салингарос приводит цитату из книги Бернара Чуми с говорящим названием «Архитектура и разобщение» (1994): «Интеграция концепции насилия в механизмы архитектуры – цель моих рассуждений – стремится лишь к новому удовольствию от архитектуры. Как любая форма насилия, архитектурное насилие также дает шанс измениться, обновиться... [7, с. 132–134]. В другом месте Чуми проводит параллель между архитектурой и сексуальным бандажом: «Архитектурная игра – это такая же замысловатая забава, чьи правила можно принять или отвергнуть... Ее правила, как множество узелков, которые невозможно развязать, ограничивают и парализуют объект в целом. Однако при умелом обращении они приобретают эротический смысл бандажам... здесь важно, что это не просто техника связывания: чем больше пут и чем они изошреннее, тем сильнее удовольствие» [цит. по: 7, с. 201].

Не менее откровенные высказывания приводятся и в отношении Традиции и ее сакрального стержня. Салингарос цитирует отрывки из лекции Даниэля Либескинда в Баухаузе, прочитанной в 1998 г. в Веймаре. Восхищаясь Баухаузом, Либескинд акцентирует его



«постоянно смещенную архитектуру» и преодоление «соблазна сакрализации объектов». По Либескинду, священное есть «не что иное, как пустой ритуал, формализм... вредное следствие бессмысленных традиций, которые ставят себе целью осудить реальность в угоду условности так, чтобы наполнить ее образами» [6, с. 78].

Салингарос сравнивает питающую современную архитектуру философию деконструктивизма с вирусом, называя его «вирусом Деррида». «Вникнув в идеи французских философов-деконструктивистов, – пишет он, – я нашел их похожими на абракадабру вкупе с явным стремлением что-нибудь разрушить. Они похожи на компьютерный вирус, который начисто стирает информацию с жесткого диска. И Деррида, и Фуко хотят что-то стереть в западной цивилизации. Даже думать не хочу, зачем им это понадобилось. <...> Эта абракадабра – метод уничтожения структурированной информации. В нее введен вирус, и чем больше вы читаете, тем больше ассоциаций, которые формируют связные мысли, стирается из вашего сознания. А если вы, скажем, молодой студент, то изучение всего этого начисто лишает вас способности к логическому мышлению. Это метод саботажа мыслительных способностей» [7, с. 243].

Саму современную архитектуру Салингарос сравнивает с квазирелигией, использующей для своего продвижения все классические технологии культа.

### *Заключение*

Рассмотрение проблемы архитектурной традиции сквозь призму философского традиционализма подводит к пониманию, что противостояние двух «суперстилей» обусловлено антагонизмом стоящих за ними философских парадигм: Традиции и Современности. Традиционная архитектура – первый «суперстиль» (Хан-Магомедов трактует его более узко – как «классику») – ориентирована, как и вся культура Традиции, на идеальный сверхчувственный мир, что формировало определенную эстетику и соответствующие принципы формообразования, придавая черты сходства всему множеству домодернистских стилей. С эпохи Возрождения, на фоне смены ценностных ориентиров и секулярной переориентации сознания, началось «внутриутробное» развитие второго «суперстиля», завершившееся модернистской «революцией» в архитектуре.

Философское обоснование антагонизма двух «суперстилей» помогает понять те большие процессы, которые стоят за историей архитектуры, и объяснить конфликт старой и новой эстетики в исторической архитектурной ткани. Вместе с тем уход от формальной проблематики в область смыслов намечают путь снятия формального конфликта между «модернизмом» и «классикой» и создания современной архитектуры в русле Традиции.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бембель И. О. Творчество архитектора Марека Будзинского и проблема традиции в современном зодчестве : дис. ... канд. искусствоведения / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2017. 152 с.
2. Генон Р. Кризис современного мира [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.ru/POLITOLOG/genon.txt#5> (дата обращения: 28.11.2016).
3. Генон Р. Царство количества и знамения времени / пер. с фр. Т. Любимовой. М. : Беловодье, 2011. 480 с.
4. Дугин А. Г. Пути Абсолюта. М. : Арктогея, 1989.
5. История философии: От философии Древнего Востока до философии XXI века // под ред. В. В. Васильева, А. А. Кротова, Д. В. Бугая. М. : ЛЕНАНД, 2014. 880 с.
6. Кутырев В. А. Почему наша цивилизация не любит мудрость и стремится к концу света? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2728&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 29.11.2016).
7. Салингарос Н. А. Анти-архитектура и деконструкция. Триумф нигилизма. 4-е изд. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2017. 296 с.

## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре

---

8. Сапрыкин И. И. Принципы формообразования цифровой архитектуры в контексте современной архитектурной парадигмы. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://archvuz.ru/2013\\_22/47](http://archvuz.ru/2013_22/47) (дата обращения: 30.11.2016).
9. Стессель С. А. Заимствование природных принципов формообразования в параметрической архитектуре. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/zaimstvovanie-prirodnih-printsipov-formoobrazovaniya-v-parametricheskoj-arhitekture> (дата обращения: 18.10.2016).
10. Хан-Магомедов С. О. Иван Жолтовский. М. : РИП-холдинг, 2010. 352 с.
11. Челноков А. В., Корниенко Д. А. Методы формообразования в цифровой архитектуре [Электронный ресурс] // Вісник Придніпровської державної академії будівництва та архітектури. 2013. № 6. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/metody-formoobrazovaniya-v-digitalnoj-arhitekture> (дата обращения: 30.11.2016).
12. Шумахер П. Манифест параметризма [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.hiteca.ru/2013/10/manifesto.html> (дата обращения: 20.11.2016).

### *Сведения об авторе:*

*Бембель Ирина Олеговна*, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства; главный редактор, журнал «Капителъ»; [ibembel@yandex.ru](mailto:ibembel@yandex.ru)

*Bembel Irina O.*, PhD, Senior Research Officer, Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning; Editor-in-chief, Kapitel magazine; [ibembel@yandex.ru](mailto:ibembel@yandex.ru)

## **ТАЛЛИНСКАЯ АРХИТЕКТУРНАЯ БИЕННАЛЕ: ПЛОЩАДКА СОТРУДНИЧЕСТВА МАСТЕРСКИХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛ**

В статье на примере Таллинской архитектурной биеннале – 2017 рассмотрены основные тенденции развития европейских архитектурных выставок и фестивалей. Проведен сравнительный анализ ключевых экспозиционных площадок.

*Ключевые слова:* ТАВ 2017, фестиваль, выставка, архитектура, образование.

*А. Yu. Sholokhov*

## **TALLINN ARCHITECTURAL BIENNALE: SITE OF COOPERATION OF ART SCHOOLS AND STUDIOS**

The main tendencies of the development of European architectural exhibitions and festivals are considered in the article on the example of the Tallinn Architectural Biennale 2017. A comparative analysis of key areas of exposures is carried out.

*Keywords:* TAB 2017, festival, exhibition, architecture, education.

Раз в два года, с середины сентября и до 30 октября, в Таллине проходит международный архитектурный фестиваль ТАВ (Tallinn architectural biennale), который демонстрирует современную архитектурную культуру прибалтийских и европейских стран [1]. Фестиваль с каждым годом набирает все большую популярность. В то же время, на экспозиции, проходящей в 300 км от Петербурга, очевидно ощущается существенный недостаток работ российских и прежде всего петербургских архитектурных школ. Фестиваль не только находится рядом с Россией и ее северной столицей, но уже не первый год имеет существенное международное признание. Совсем недавно, этим летом, ТАВ получила престижную награду Европейской ассоциации фестивалей ЕАФ, попав в первую четверть ее топ-Листа, состоящего более чем из семисот номинантов. Стоит напомнить, что ЕАФ – головная организация по проведению фестивалей в Европе и за ее пределами. Основанная в Швейцарии в 1952 г., она изначально насчитывала всего 15 фестивалей. Сегодня ЕАФ значительно выросла и теперь представляет более 100 музыкальных, театральных и междисциплинарных фестивалей, а также национальные ассоциации фестивалей и культурные организации из 44 стран. На площадках стран членов ЕАФ обсуждаются, в частности, актуальные проблемы и тенденции развития европейской и мировой архитектуры и градостроительства.

Приехав в Таллин в 2017 г., можно было посетить мероприятия как для профессионалов отрасли, так и для всех, кто интересуется архитектурой. Тема фестиваля 2017 г. – ВЮ Tallinn – могла быть интересна всем посетителям без исключения. Участникам фестиваля и его гостям предлагалось взглянуть на город как на часть бионического пространства. В основную программу были включены симпозиум, конкурс инсталляций, конкурс «Видение», дискуссионный клуб, выставка конкурсных работ учебных заведений и выставка кураторов.

Конечно, при формировании идеи проведения фестиваля его организаторы ориентировались на мирового «флагмана» в архитектурных конкурсах – Венецианскую архитектурную биеннале.

## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре

---

Венецианская биеннале была учреждена в 1895 г. как «Международная художественная выставка города Венеции». И уже на первой биеннале были представлены работы художников из 16 стран. Престиж биеннале вскоре после ее открытия достиг международного масштаба, а когда после Второй мировой войны в 1948 г. ее регулярное проведение возобновилось, она стала площадкой признанного международного авангарда. В 1930-е гг. в рамках биеннале были основаны международные фестивали музыки, театра, кино, но лишь в 1975 г. – Международная выставка архитектуры.

Необходимо напомнить, что выставки и фестивали, связанные с современной архитектурой, сегодня считаются неотъемлемой частью культурного процесса. Они вызывают интерес не только в профессиональной среде, но и у непосвященных зрителей. И не зря, так как любая архитектурная выставка – это прежде всего зрелище, нередко сопровождаемое проведением семинаров, мастер-классов, встреч с популярными представителями культуры, обсуждений животрепещущих культурных тем. Ну и разумеется, выставки дают представление о том, что случается в мире зодчества [4].

Еще за 120 лет до начала деятельности Венецианской биеннале, 1 мая 1851 г., в Лондоне прошла «Великая выставка промышленных работ всех народов» в Гайд-парке. Тогда впервые были подведены итоги промышленной революции, и именно для данного события, по указу правительства Британии, был сооружен павильон, сразу получивший имя «Хрустального дворца» Джозефа Пакстона. После чего этот дворец стал «мерилом», на которое равнялись устроители павильонов соотносимых с ней глобальных выставок.

География первых архитектурных экспозиций совпадает с рассредоточением вблизи больших торговых и промышленных центров мира. Дабы показать миру необыкновенные способности, устроители интернациональных выставок создавали неподражаемые планы павильонов и отдельных аттракционов или сооружений. К примеру, легендарная Эйфелева башня, мост Александра III в Париже были построены именно к всемирной выставке. До этого зодчество была представлено лишь только в облике выставочных павильонов, представляющих любую страну. Истории русской архитектуры и искусства принадлежит одно из самых раритетных подобных зданий – павильон, построенный к 1914 г. по проекту А. В. Щусева для Венецианской биеннале.

Фестивали архитектуры в международной выставочной практике являются еще только набирающим силу процессом. Ведь самому известному международному фестивалю, проходящему в рамках Венецианской биеннале, еще нет и полувека.

В России первая строительная выставка прошла в 1872 г. по инициативе Московского архитектурного общества и была названа Политехнической выставкой. В первый раз экспонаты экспозиции вышли за рамки одного строения и расположились в многопавильонном комплексе, оформленном в «русском стиле». В ходе его проектирования сформировался образ российского национального выставочного павильона из дерева и стекла.

Самым известным и всеобъемлющим архитектурным смотром сегодня в России является фестиваль «Зодчество». Этот известнейший конкурс проходит осенью каждого года в Москве на главных выставочных площадках и признан наиболее авторитетным профессиональным соревнованием в нашей стране.

Несмотря на масштабность «Зодчества» в сравнении с Таллинской биеннале, есть и существенные различия в особенностях их проведения, которые можно проанализировать. Прежде всего, это протяженность по времени у обоих фестивалей. Таллинский фестиваль, опираясь в своей концепции на идеологию и опыт Венецианской биеннале, длится более полутора месяцев. Российский – только три дня. Протяженность таллинского фестиваля по времени в полной мере соотносится и с количеством площадок, задействованных в его проведении. На фестивале «Зодчество» задействована только одна площадка. Это, как правило, Центральный выставочный зал «Манеж» в Москве. Иногда он уступает место Гостиному

## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре

Двору. Любопытно и то, что только в 2017 г. на фестивале «Зодчество» начал проходить конкурс кураторов, в то время как на Таллинской биеннале такие конкурсы заложены в основу ее проведения. Такие же положения о выборности были применены в 1975 г. и на Венецианской биеннале. Хотя в Венеции национального куратора назначает непосредственно сама страна-участник, тем не менее общее кураторство экспозиции осуществляется на конкурсной основе.

Также в сравнении с прибалтийским фестивалем из отечественных архитектурных смотров стоит отметить и «Архитектуру Петербурга». Данный фестиваль, проходящий в Этнографическом музее, схож по концепции с выставкой «Арх-Москва». На выставке показываются проекты и постройки петербургских архитекторов за минувший год. В экспозиции всегда широко представлены работы «Объединения архитектурных мастерских», участвуют и архитектурные студии, не входящие в состав ОАМ. Также здесь проходят лекции ведущих отечественных и зарубежных архитекторов, презентации архитектурных изданий, просмотры фильмов. Также стоит вспомнить, что два раза в год с 2006 г. в деревне Никола-Ленивец проводится фестиваль «Архстояние». Название фестиваля напоминает об истории расположенной рядом реки Угра. Здесь, как и на ТАВ, много внимания уделяется природным элементам. И из них архитекторы создают свои образы.

Куратор биеннале ТАВ 2017 – архитектор, известный английский городской дизайнер и эколог Клаудиа Паскерио (Claudia Pasquero, ил. 1), соучредитель школы Ecologistudio и директор городской лаборатории в архитектурной школе «Бартлетт». Одна из последних работ куратора достаточно любопытна. В павильоне Черногории на Венецианской архитектурной биеннале 2016 г. она спроектировала открытый птичий вольер для экологического проекта.

Именно Клаудиа Паскерио предложила нынешнее название фестиваля. А директором Таллинской биеннале является известный эстонский архитектор Рауль Ярп (Raul Jaerg) [2], директор Архитектурного центра Таллина. В рамках биеннале 2017 г. художники и архитек-



1. Куратор ТАВ 2017 Клаудиа Паскерио (Claudia Pasquero)

## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре



2. Скульптура, установленная у здания Национального музея Эстонии в день открытия TAB 2017

торы предложили проектные решения для остро нуждающегося в современном градостроительном осмыслении полуострова Пальяссааре (там проживает всего пятьсот человек), расположенного в северной части Таллина.

Все работы по теме, предложенной куратором, были выставлены для широкого обозрения в центре Таллина в «Квартале Ротерманна», в Музее эстонской архитектуры. В первый день работы фестиваля перед зданием музея также была открыта скульптурная композиция (ил. 2), отобранная среди множества претендентов. В состав конкурсной программы входило и соревнование около десяти архитектурных школ, в том числе из Эстонии, но не из России и не из стран СНГ. (Организаторы биеннале надеются, что это лишь временное явление.) Руководители фестиваля в процессе его проведения выразили надежду, что на следующем фестивале в 2019 г. в рамках соревнования архитектурных школ будут представлены и вузы из России и, возможно, СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

В рамках фестиваля организуются мероприятия по всему городу, и в Музее эстонской архитектуры, и в новом культурном комплексе, открывшемся совсем недавно рядом с Балтийским вокзалом. Они связаны не только с дискуссиями и выставками, но и с возможностью просмотра актуальных архитектурных фильмов. На показах демонстрируются и художественные фильмы, хотя в основном в программе, конечно, присутствует документальное кино. Связать природу и городское развитие – закономерная идея. Она актуальна сегодня для многих городов, и для Таллина, и для Петербурга.

Конечно, вопросы актуального градостроительства Таллина очень важны для фестиваля. Какой характер развития может быть в ближайшее время у города? Наверное, так же, как и наших прибалтийских коллег, петербургских архитекторов волнует градостроительное будущее нашего мегаполиса. Однако, за исключением недавно прошедшего съезда Всемирной ассоциации ландшафтных архитекторов, на сегодняшний день в Петербурге нет знаковых архитектурных мероприятий, где была бы обозначена тема соединения мегаполиса с природой.

В отличие от Венецианской биеннале, таллинский фестиваль только начал свое развитие, ведь ему еще только восемь лет. У фестиваля в Таллине прекрасные отношения с властями города и очень молодая и креативная команда. У нее нет вопросов по взаимодействию

## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре

---

как между собой, так и с коллегами вне команды. На ТАВ 2017 организаторы выразили надежду, что все петербуржцы, посетившие фестиваль, и в 2017 г., и в дальнейшем останутся им довольны. А в будущем смогут принять в нем непосредственное участие.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Tallinn Architecture Biennale : ТАВ, 13.09 – 27.10.2017 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://2017.tab.ee> (дата обращения: 8.01.2018).
2. Raul Jaerg // Eesti Arhitektide Liit : EAL [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.arhliit.ee/koosseis/liikmed/liige/349/> (дата обращения: 10.01.2018).
3. Мероприятия для архитекторов и дизайнеров. 2017 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.architime.ru/lectureexhibition.htm> (дата обращения: 8.01.2018).
4. Буравцев А. И., Михеева А. А. Архитектурные выставки и фестивали: история и современность [Электронный ресурс] // Молодежь и наука : сб. материалов VIII Всерос. науч.-техн. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых, посвящ. 155-летию со дня рождения К. Э. Циолковского / Сиб. федерал. ун-т. Красноярск, 2012. Режим доступа: <http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/6898> (дата обращения: 8.01.2018).
5. Борисова Е. А., Венедиктов А. И., Каждан Т. П. Архитектура и архитектурная жизнь // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. М., 1980. Кн. 4.
6. Viirand T. [Baroque and Rococo architecture in Estonia] // Estonia. Cultural tourism. Tallinn : Kunst Publishers, 2004. P. 82–84.
7. O'Connor K. Culture and customs of the Baltic States. Westport, Connecticut : Greenwood Press, 2006. 248 p.
8. Miljan T. Historical dictionary of Estonia. Lanham, Maryland : Scarecrow Press, 2004. 624 p.
9. Hallas-Murula K. Tallinna Juugendiarhitektuur: Jacques Rosenbaum (1878–1944). Tallinn : Eesti Arhitektuurimuuseum, 2010. 128 p.

*Сведения об авторе:*

*Шолохов Алексей Юрьевич*, доцент, кафедра гуманитарных и инженерных дисциплин, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [7770615@mail.ru](mailto:7770615@mail.ru)

*Sholokhov Aleksey Yuryevich*, Associate Professor, Department of Humanities and engineering disciplines, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [7770615@mail.ru](mailto:7770615@mail.ru)

**АРХИТЕКТУРА РЕНОВАЦИИ ЖИЛЬЯ: СОЦИАЛЬНО-  
ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ТРЕБОВАНИЯ И ОГРАНИЧЕНИЯ  
(НА ОПЫТЕ ЭСТОНИИ)**

Реновация жилья, построенного в середине XX в. – насущная задача на всем постсоветском пространстве. Радикальное московское решение далеко не всем городам по карману. Поэтому интересен опыт Таллина, где идет реконструкция существующих зданий на основе приведения их техносистем к нормативам Евросоюза. Однако при этом не складывается новая архитектурная выразительность жилой среды. Изменить ситуацию к лучшему можно только путем изменения социально-экономических требований к реновации с учетом современной урбанистики.

*Ключевые слова:* реновация жилья в Эстонии, собственность или аренда жилья, развитие общественных пространств – цель современной архитектуры жилья.

*V. L. Vaingort*

**THE ARCHITECTURE OF RENOVATION OF HOUSING:  
SOCIO-ECONOMIC REQUIREMENTS AND CONSTRAINTS  
(ON THE EXPERIENCE OF ESTONIA)**

Renovation of housing built in the middle of the 20<sup>th</sup> century is an urgent task in the entire post-Soviet space. A radical Moscow decision is far from affordable for all cities. Therefore, the experience of Tallinn where the existing buildings are being reconstructed on the basis of carrying out their techno-systems to the norms of the European Union is interesting. However, this does not create a new architectural expressiveness of the residential environment. Change the situation for the better can only be by changing the socio-economic requirements for renovation in the light of modern urbanistics.

*Keywords:* renovation of housing in Estonia; property or rental housing; the development of public spaces – the purpose of modern housing architecture.

***Актуальность исследуемой проблемы***

Необходимость реновации жилья осознается не только на постсоветском пространстве. Этим занимаются во Франции (Национальное агентство реновации городов), в Германии (и не только в «восточных землях»). Везде, где в середине XX в. велось массовое жилищное строительство и образовались «спальные районы». К настоящему времени обозначилось два подхода к их реновации: радикальный на основе рециклинга (сноса существующих зданий с переселением жителей в новую жилую среду); и эволюционный, предусматривающий реконструкцию существующих зданий с приведением технических систем к современным требованиям. Первый реализуется в Москве. По второму пути пытаются идти в Эстонии и других государствах европейской части постсоветского пространства.



## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре

Особенностью реновации на постсоветском пространстве является, во-первых, абсолютная доленая собственность жителей на многоквартирные дома (в результате тотальной приватизации жилья в начале девяностых годов) и, во-вторых, принятие концепций реновации без серьезных социально-экономических исследований на основе часто некритического использования европейского опыта. Так составляются условия архитектурных конкурсов и ограничения сиюминутного характера, соответствие которых долговременному запросу горожан неизвестно, поскольку урбанистическое прогнозирование практически не осуществляется. Пример Москвы показал, что горожан, готовых выбрать «светлое градостроительное будущее», доверяясь видению городского начальства, не больше тех, кто желает реконструкции их квартирной собственности без сноса домов.

Для понимания веера архитектурных возможностей реновации интересен опыт Таллина, небольшой размер которого обеспечивает высокую скорость любых социально-экономических процессов и градостроительных перемен.

В качестве интегрального показателя для оценки предпочтений горожан в условиях функционирования открытого рынка жилья можно использовать цену квадратного метра площади квартир, расположенных в разных типах зданий и в разных районах города. Анализ ценообразования в Таллине показал, что оно зависит от времени, когда здания построены.

### *Качество жизни и стоимость жилья*

По состоянию на 2012 г. в Эстонии была проведена перепись населения и жилья [4]. Перепись позволила выделить несколько групп зданий по времени их сооружения (табл. 1).

Таблица 1

Распределение многоквартирных домов «по возрасту»

Многоквартирный дом	Количество домов итого	Время постройки														
		До 1919	1919–1945	1946–1960	1961–1970	1971–1980	1981–1990	1991–2000	2001–2005	2006 и позднее	Не закончено	Неизвестно, но ранее 1946	Неизвестно, но в 1946–1990	Неизвестно, но в 1991 или позднее	Время постройки неизвестно	
Вся Эстония	23 616	2837	4190	3128	4008	3324	2905	457	512	889	20	540	469	35	302	
Городские поселения	16 585	2425	3825	2405	2127	1812	1695	362	417	634	7	454	190	25	207	
Группа городских домов	100%	37,6%, «антик- жилье»	14,5%, «сталинки»	13%, «хрущевки»	21%, поздне- советские дома	8,5%, постсовет- ские дома						5,6%, прочие дома				
		I	II	III	IV	V						VI				

Дороже всего в Таллине квартиры в домах первой группы (в «антикварном жилье»), а самая малая цена у квартир в домах-«хрущевках». Несущественно дороже жилье в домах позднесоветской постройки.

На 2017 г. цены за кв. м жилья в Таллине составляли: по I группе – от 5 до 3 тыс. евро; по II группе – от 4 до 3 тыс. евро; по III группе – от 2 до 1 тыс. евро; по IV группе – от 2,5 до 1 тыс. евро; по V группе – от 4 до 2 тыс. евро в зависимости от расположения.

Реальное распределение цен опровергает утверждение, что высокая стоимость отопления (из-за несоответствия зданий современным нормативам теплосбережения) влияет чуть ли не в первую очередь на оценку потребительских качеств зданий. На основе работы с фо-

## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре

кус-группами в Таллине (риелторами, жителями разных возрастов, архитекторами) проведена оценка по 10-балльной системе 10 факторов, влияющих на качество жилья (табл. 2).

Таблица 2

### Оценка 10 факторов, влияющих на стоимость жилья

№ п/п	Содержание фактора, влияющего на потребительскую ценность жилой площади	Кол-во баллов
1	Уровень развитости общественных пространств в непосредственной близости к зданию	10
2	Архитектурно-планировочные решения внутриквартирного пространства, включая возможности зонирования, емкость мест для хранения вещей, а также возможности размещения современной бытовой техники и уровень домовой инфраструктуры (лифт и т. п.)	9
3	Стоимость коммунальных услуг	8
4	Человеческое окружение (основное население дома)	7
5	Возможность бесплатной парковки легкового автомобиля	6
6	Близость рекреационных зон (парков, озера, реки и т. п.)	5
7	Архитектурная выразительность здания и района в целом	4
8	Отсутствие автомобильных пробок в часы маятниковой миграции	3
9	Специфические временные требования: близость детсада, школы и т. п.	2
10	Благоустройство придомовой территории: детские площадки, озеленение и т. п.	1

Оказалось, что потребительские качества квартиры не перевешивают качества городской среды. Сколько угодно можно шутить по поводу олигарха, которому, предлагая купить старинное здание, подчеркивают, что это вторая половина XVIII в., а он спрашивает – где первая половина? Олигархи бывают неучами, но чутье на долговременный спрос у них есть. Далеко не любое здание в центре города имеет максимальную стоимость. Важна концентрация элементов общественного пространства. Пример тому: Малая Конюшенная в Петербурге. На ее 200 м: два ресторана, три уютных кафе; магазинчики разного назначения; школа с немецким языком («Питершуле»); памятник Гоголю; Русский музей через мостик на канале Грибоедова; и замыкающий перспективу Казанский собор (через Невский проспект). А каждое здание – памятник архитектуры или культуры. Хотя квартиры – расселенные коммуналки. Лестницы без лифтов. Для машин во дворах места нет. В Таллине похожая ситуация на улицах Старого города.

### *Сколько стоит реконструкция?*

Понимая значимость развития общественных пространств, власти, тем не менее, концентрируют усилия и средства на реконструкции зданий в жилых районах с целью повышения теплосбережения и снижения эксплуатационных расходов жильцов. Конечно, для малообеспеченных жителей (избирателей) это важно. Рассмотрим данные об эксплуатационных расходах таллинского 9-этажного дома на 180 квартир жилой площадью 9896 кв. м (ил. 1), где снижение стоимости достигнуто простым текущим ремонтом техносистем.

Рассмотрим также пример полной реновации 40-квартирного пятиэтажного дома, построенного в 1987 г., с приведением его к нормативам Евросоюза по теплосбережению. В ценах 2017 г. это стоило 784 003 евро (из которых 40% компенсируются государством). Жильцам одной квартиры, в среднем, это обошлось почти в 12 000 евро (покрывается за счет кредита банка на 20 лет под 5% годовых). За эти деньги: утеплены ограждающие конструкции, установлены трехслойные окна, заменена система отопления с одноконтурной на двухконтурную, и – главное – естественная вентиляция заменена на принудительную через рекуператоры. Цена отопления снижена на 60–70%. При этом качество жизни не меняется, поскольку не меняется жилищная среда района.

## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре



1. Эксплуатационные расходы, в €/м<sup>2</sup>

### *Новое жилье в старой «одежке»*



2. Улица в жилом районе Ыйсмяэ

Вновь строящиеся дома соответствуют нормам ЕС по теплосбережению, но их архитектурные решения (как и район новостроек в целом) не очень отличаются от позднесоветских. На ил. 2 показана сложившаяся улица в жилом районе Таллина – Ыйсмяэ (постройки 1970–1980-х гг.), а на ил. 3 новая улица в жилом районе Ласнамяэ (застройки 2010–2015 гг.). Как говорится, найдите разницу.

Объяснение простое: и тогда и сейчас архитектор находится в тисках жесточайшей экономии. У нынешних девелоперских проектов цель проста:

максимизация прибыли. Она достижима при минимизации себестоимости квадратного метра жилья в сравнении с его рыночной стоимостью. «В тренде только полезные метры» – так называется обзор первичного рынка жилья в Петербурге, опубликованный журналом «Эксперт Северо-Запада» [3]. «Правит бал “бюджетное проектирование”, когда понятия комфорта и качества отходят на задний план». Ликвидируются «бесполезные метры» в «smart-квартирах», где вместо кухни – «кулинарная мастерская»; в гостиной – дополнительное спальное место; вместо кабинета – «уголок знаний, совмещенный со спальней». «Бесполезные метры» очень похожи на хрущевские «архитектурные излишества», а «инновационные проекты» – на приснопамятные «хрущобы». Продолжается развитие жилых районов, где царствует «великое несчастье скуки» (выражение классика урбанистики Джейн Джекобс).

### *Покупать или арендовать?*

В результате недавней приватизации и строительства жилья только на продажу на постсоветском пространстве преобладает квартирная собственность над арендой. В табл. 3 показано соотношение арендованного и собственного жилья в крупных городах Европы [1].

## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре



3. Улица в жилом районе Ласнамяэ

Таблица 3

Доля аренды жилья в европейских городах, %

Город	Женева	Берлин	Амстердам	Вена	Брюссель	Париж	Копенгаген	Стокгольм	Хельсинки
Доля аренды жилья, %	95%	89%	86%	76%	58%	54%	51%	48%	46%

Преобладание в «старой Европе» аренды жилья объясняется современным стилем жизни. В условиях единого трудового рынка в Евросоюзе миграция становится нормальным явлением: специалист из Германии легко занимает вакансию в Швеции, продолжая потом карьеру в Дании. Современный житель развитых стран постоянно меняет жилье. Молодые люди поселяются, как правило, в так называемых студиях – дешевых, с минимальным комфортом, подобиях советских «гостинок». Получив образование и создав семью – снимают недорогие меблированные квартиры, которые по мере роста личного благосостояния и роста семьи заменяются на более комфортные. А пенсионеры (вдвоем или оставшись в одиночестве) поселяются в специальных домах для пожилых людей, где есть медпункт, кулинария и оказываются иные необходимые старикам услуги. Такова обычная для людей среднего класса линейка смены жилья.

Строительство доходных домов обуславливает высокий уровень архитектурных решений. На ил. 4–5 показаны доходные дома в таллинском «Квартале Ротерманна».

В ходе мастер-классов Таллинской архитектурной биеннале предлагались простые решения по развитию общественных пространств в таллинском жилом районе Ыйсмяэ за счет отселения жильцов первого и второго этажей и создания там элементов общественной инфраструктуры (ил. 6).

Но это означает выкуп квартир, на что средств ни у города, ни у частных инвесторов нет. Потому вся реновация с господдержкой сводится к реконструкции техносистем жилых домов и сохранению сложившейся в советское время жилой среды [2].

### ***Выводы для архитектора***

Реновация сложившихся жилых районов и строительство нового жилья на всем постсоветском пространстве может стать поводом для создания совершенных по архитектурной

## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре



4-5. Доходные дома в «Квартале Ротерманна»



6. Вариант перестройки первых этажей домов района Ыйсмяз

## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре

выразительности объектов и целых градостроительных комплексов при условии, что создаются дома для последующей аренды. Реновация в условиях постприватизационной «удавки» и строительство жилых зданий для последующей поквартирной продажи не позволит архитекторам создать ничего принципиально отличающегося от «хрущевок», только очень высоких. По мере роста благосостояния верхнего уровня «среднего класса» реновированные и вновь построенные по заказу девелоперов районы обречены на превращение в гетто для мигрантов и беднейших слоев населения.

Строительство доходных домов совершенно не обязательно требует наличия богатых инвесторов. Их заказчиками, как правило, в странах ЕС выступают специализированные фонды, ориентированные на вложение «длинных денег». Это пенсионные фонды, больничные кассы и другие подобные структуры, а также специальные финансовые объединения инвесторов, рассчитывающих на долгую окупаемость средств. Развитие строительства доходных домов создает основу для развития общественных пространств, востребованность которых растет в условиях атомизации общества. На этой основе возможно продолжение традиций архитектуры центра Петербурга, районов ар-деко в Риге и других городах Российской империи.

Почему инвесторы доходных домов заинтересованы в архитектурной выразительности жилья и жилой среды в целом? Потому что конкуренция на рынке аренды жилья определит успех только успешным в архитектурном и урбанистическом смысле проектам. А в случае жилья на продажу успех зависит от дешевизны проекта.

До той поры, пока не развернется финансовая база арендного строительства, задача архитектурной общественности – противостоять застройке свободных площадок девелоперскими проектами дешевого жилья, и осваивать площади под социальное жилье (при отсутствии инвесторов доходных домов) с развитыми общественными пространствами и высоким уровнем архитектурной выразительности зданий и других построек. Это возможно, если образуются специальные муниципальные структуры управления жилой средой и тон в них задают не строительный комплекс и девелоперы, а урбанисты.

Мифологизированное значение «общественного мнения» при решении градостроительных задач в действительности означает диктат интересов строительного и девелоперского лобби. Городская среда должна развиваться институтом главного архитектора города с учетом мнения экспертов-урбанистов и экспертов-архитекторов. Город завтрашнего дня либо станет триумфом главного архитектора, либо его поражением. Но в любом случае это будет результат архитектурного творчества, финансовые и другие условия для реализации которого обязан создать муниципалитет, если мэры городов рассчитывают на добрую память горожан (вместе с главными архитекторами).

### ЛИТЕРАТУРА

1. Арендное (социальное) жилье: успешный опыт Европы // Портал о зарубежной недвижимости zametrami.ru. URL: <http://www.zametrami.ru/evropa/arendnoe-zhilyo-uspeshnyj-opyt-evropy/> (дата обращения: 17.11.2016).
2. Вайнгорт В. Л. Двадцать лет спустя: анализ постприватизационной жилищной политики Эстонского государства // Материалы VII Международной научно-практической конференции «Государство и бизнес. Современные проблемы экономики». СПб., 2015. Т. 3, Ч. 1. С. 88–94.
3. Ковалева О. В тренде только полезные метры // Эксперт Северо-Запад. 2017. № 35–38.
4. Перепись населения и жилых помещений Эстонии (REL2011) // Департамент статистики Эстонии. URL: <http://www.stat.ee/54613> (дата обращения 30.03.2015).

*Сведения об авторе:*

*Вайнгорт Владимир Леонтьевич*, доктор экономических наук, член правления, Балтийский институт жилищной экономики и политики; [kardis@kardis.ee](mailto:kardis@kardis.ee)

*Vaingort Vladimir L.*, Doctor of Economic Sciences, Member of the Board, The Baltic Institute for Housing Economics and Policy; [kardis@kardis.ee](mailto:kardis@kardis.ee)

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ЯЗЫК АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

Создание архитектурных проектов связано с представлением документации либо на бумаге, либо в качестве объемных моделей, либо в виде виртуальных моделей на экране монитора. Рассматриваются исторические аспекты создания языка архитектурного проектирования и применение современных информационных технологий.

*Ключевые слова:* архитектурное формообразование, перспектива и светотень, модель, компьютерное моделирование, эскиз – зарождение образа.

## PICTORIAL LANGUAGE OF THE ARCHITECTURAL PROJECT

Architectural projects creating is connected with documentation either on paper, or as a three-dimensional model, or as a virtual model on the screen. Historical aspects of architectural design language creating and application of the modern IT technologies are discussed in this paper.

*Keywords:* architectural shaping, perspective, light and shadow, model, computer modeling, draft as a form origin.

В настоящее время изобразительный язык архитектурного проектирования необычно разнообразен и доступен не только специалистам, но и широкой публике. Данный факт позволяет говорить о том, что если раньше суждение об архитектурном сооружении можно было принимать только после постройки этого сооружения, то в настоящее время даже о не воплощенных в материал сооружениях, а только по существующим проектам можно с большой степенью вероятности говорить об их достоинстве и недостатках.

Заглядывая далеко в прошлое, мы увидим, что древнегреческие чертежи содержат только одно изображение – вид сверху. Они являлись одними из первых изображений конструкции на плоскости. Так продолжалось многие века, и в эпоху романской и готической архитектуры в основе строительных чертежей лежал план здания. Архитектурные чертежи больше напоминали геометрические схемы, в основе которых лежат прямоугольники, окружности, дуги, что делало их больше понятными математикам, нежели обычным людям.

Новый изобразительный язык архитектурного проектирования появился лишь в эпоху Возрождения. Именно в это время архитекторы позаимствовали у художников перспективу и светотень. Эти новшества проникают в рисунки архитекторов, создавая эффекты зрительной достоверности [1]. Такое представление будущего здания делает его более доступным для понимания заказчика, порой не обладающего специальными архитектурными знаниями. Именно перспективные изображения дают возможность наиболее полно представить объемно пространственную композицию будущего сооружения и являются эффективнейшим способом графической презентации проекта.

В это же время все чаще в рисунках архитекторов стали появляться фрагменты фасадов, деталей их убранств, куполов, порталов. Точно изготавливались лишь чертежи деталей, и для

## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре

---

них делались шаблоны в натуральную величину, и под непосредственным контролем архитектора эти детали располагали в нужных местах. Часто получалось так, что оформлением фасадов занимались в последнюю очередь, уже после постройки здания. Изображение фасадов начинало входить в практику подачи архитектурных проектов, что в значительной степени обогащало визуальное представление о будущем сооружении. Ну и наконец, неотъемлемой частью чертежа становится ортогональный разрез здания. Можно утверждать, что эпоха Возрождения утвердила новый этап в представлении архитектурной документации – «план-фасад-разрез» [2, с. 24]. Именно такой подход остался в архитектурной практике на века.

Антонио Филарете (1400–1469) предложил предварительно наносить расчерченную сетку на бумагу в соответствии с масштабом изображаемого плана. Так появился масштаб – неотъемлемое свойство чертежа архитектора. Архитектурный рисунок окончательно превратился из схемы, содержащей общие закономерности построения, в чертеж – уменьшенное подобие будущего сооружения. Удивительно то, как быстро внедрился в практику новый изобразительный профессиональный язык архитектурного проектирования в эпоху Возрождения, что, видимо, связано с гениями того времени и самой атмосферой эпохи.

Наряду с созданием чертежей на листе бумаги существовал еще один способ представления будущего здания – модель. Если в XIV в. модели делались главным образом для особо важных сооружений и они, как правило, строились так же, как будет строиться и будущее сооружение, только в уменьшенном размере, то уже во второй половине XV в. функциональное назначение моделей изменилось. Модели стали делать двух видов, одна для практической работы с ней архитектора – «рабочая», и, по словам Альберти, она должна быть аскетичной, в которой многое можно менять или вовсе переиначивать, и другая – искусно сделанная, с имитацией отделки, утверждается заказчиком и является официальным документом, не допускающим каких-либо изменений. Если рабочая модель делалась самим архитектором из подручных материалов – дерева, глины, воска, пластилина, то подробная модель делалась для заказчика не архитектором, а наемными людьми. Модели были разъемными, состоящими из многих частей, которые можно было снимать, разъединять и, таким образом, «проникать» внутрь пространства модели. Следует отметить, что в ходе строительства вносились изменения, что вполне естественно, и поэтому та начальная модель, утвержденная заказчиком, могла не совсем походить на воздвигнутое строение.

Созданный гениями эпохи Возрождения изобразительный язык архитектурного проектирования просуществовал до наших дней практически без изменений. Появление компьютерных технологий ничего принципиально не изменило в работе архитектора над проектом. Создание виртуального здания добавило лишь еще одно изобразительное средство, еще один способ «рассматривать» созданный архитектурный образ. Очевидно, одним из самых важных достижений использования компьютера в работе архитектора является то, что эта технология позволяет моделировать перемещение в пространстве зрителя для осмотра сооружения.

Способность моделировать движение имеет чрезвычайно большое значение. Хотя по традиции принято сравнивать человеческий глаз с линзой фотоаппарата, между ними имеется одно существенное различие. В результате многочисленных опытов было доказано, что статичное изображение, остающееся неподвижным на сетчатке глаза, более бледно и быстрее исчезает. И наоборот, способность глаза определять точное пространственное положение быстро движущихся предметов подтверждает то, что глаз в основном является инструментом анализа изменяющегося по времени пространства, нежели для фиксации статических изображений. Психолог Гибсон говорит, чтодвигающаяся картина несет больше информации, чем неподвижная.

Экран телевизора или монитора не может в полной мере заменить визуальное восприятие, получаемое при нашем физическом движении в реальном пространстве. Принципиальное ограничение – это ограничение любого двухмерного изображения, которое, будучи



плоским, зависит от второстепенных признаков, показывающих глубину изображения. В нашем реальном восприятии в любой момент мы несем с собой сферическое осознание физического пространства, половина которого хранится как память в мозгу о том, что находится позади нас, в то время как мы видим вторую половину.

В последнее время появилась новая возможность осуществлять моделирование объемно-пространственной среды с использованием компьютерных технологий. Теперь проектировщики могут не только смоделировать со всеми подробностями объемно-пространственную среду, назначить материал и «поиграть» со светом (что раньше в случае проектирования интерьера было весьма проблематично), но и «пройтись» среди созданных объектов, проводя оценку своего творчества. В зависимости от задач моделирования разрабатываются соответствующие компьютерные модели, при этом, как и в традиционном макетировании, определяющим условием является адекватность моделей. Если провести сопоставительный анализ метода современного компьютерного моделирования с ранее существующими способами ручной графики и макетирования, то, по всей видимости, в наибольшей степени именно новый метод отвечает условиям наиболее полного моделирования объемно-пространственной среды с учетом свободного перемещения зрителя по созданному пространству.

Безусловно, помимо этой задачи применение компьютерных технологий позволяет решать значительно проще многие сложные чисто технические вопросы: это и BIM-технологии (Building Information Modeling – информационное моделирование здания), создание сложных пространственных разрезов, разработка технической документации, расчеты и т. д.

Хотелось бы остановиться, как нам кажется, на самом главном этапе работы архитектора – это зарождение идеи и первое материальное воплощение этой идеи в эскизах. Ведь эскиз – не только первое свидетельство нового замысла, но часто и единственное свидетельство его тайных связей с вещами, послужившими источником вдохновения [3]. Легкие штрихи первого эскиза предельно условно передают пластику здания, они ничем пока не обременены и не ограничивают полет фантазии. Все начинается с неясного зарождения образа, выраженного в первых свободных набросках, а затем в различных вариантах эскизных проработок, где линия, штриховка, их характер порой опережают мысль. Именно на стадии эскизов бывает очень интересно проследить за ходом движения мыслей архитектора, вместе с ним пройти весь путь творческих исканий и мысленно дополнить недосказанное. Ведь в этих линиях содержится столько динамики, экспансии, характера творческой природы художника и, что самое главное, всегда остается место для творческой фантазии зрителя, он невольно становится соучастником этого проекта. Ручная графика должна непременно присутствовать в проекте, поскольку обладает уникальными свойствами выражения человеческих чувств и поскольку она более органична и человечна, лучше воспринимается глазом и душой, струны которой художник должен затронуть.

В отличие от этого компьютерная графика в подавляющем большинстве случаев есть стремление к абсолютному фотореализму, здесь уже нет места полету фантазии вслед за незаконченной линией. Именно поэтому она создает впечатление абсолютной законченности, чистоты и правильности, и по этой причине изображение на эскизе (модели) в некоторой мере стерильно, обезличено и неэмоционально. Этот факт делает компьютерное изображение «сухим» по сравнению с художественным, однако значительно облегчает возможность точной оценки результатов проектирования.

И тем не менее, несмотря на то, что появился такой замечательный инструмент, как компьютер, позволяющий смоделировать нужную среду и дать возможность передвигаться в пространстве этой среды, такой традиционный подход, существовавший веками, как макетирование, нельзя отбрасывать как устаревший. Ведь именно ручная работа с материалом и возникающие при этом тактильные ощущения дают художнику необыкновенно правдивые представления в передаче создаваемого пространства.

## 2. Актуальные проблемы в современной архитектуре

---

### ЛИТЕРАТУРА

1. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб. : Азбука-классика, 2001. 314 с.
2. Ревзина Ю. Е. Инструментарий проекта. От Альберти до Скамоцци. М. : Памятники исторической мысли, 2003. 215 с.
3. Степанов А. В., Иванова Г. И., Нечаев Н. Н. Архитектура и психология. М. : Стройиздат, 1993. 295 с.

*Сведения об авторе:*

*Куприянов Сергей Владимирович*, кандидат технических наук, доцент, кафедра гуманитарных и инженерных дисциплин, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [krokus021@mail.ru](mailto:krokus021@mail.ru)

*Kupriyanov Sergey V.*, PhD, Associate Professor, Department of Humanities and Engineering Disciplines, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [krokus021@mail.ru](mailto:krokus021@mail.ru)

---

### 3. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО: ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА

---

УДК 730:73.01/.09:73.023.7:73.023.1:73.03

*Ю. И. Арутюнян*

#### ПОЛИХРОМИЯ В СКУЛЬПТУРЕ: ПОПЫТКА КЛАССИФИКАЦИИ

Использование цвета в скульптуре вызывало вопросы у теоретиков искусства со времен Ренессанса; концепции лишённой дополнительных колористических эффектов и полихромной пластики вызвали споры и рассуждения с эпохи раннего Нового времени. Выставочные проекты начала XXI в. позволили по-новому оценить данную эстетическую проблему. Цвет в скульптуре может классифицироваться по степени интенсивности (тонировка, раскраска), масштабу охвата, техникам и материалам (камень, дерево, терракота и майолика, металл, папье-маше), типам произведений.

*Ключевые слова:* теория скульптуры как вида искусства, полихромная скульптура, материалы и техники скульптуры, деревянная раскрашенная скульптура, камень в скульптуре, реставрация скульптуры, методы восстановления цвета в скульптуре.

*J. I. Arutyunyan*

#### POLYCHROMY IN SCULPTURE: AN ATTEMPT OF CLASSIFICATION

The use of color in sculpture aroused questions among art theorists since the Renaissance; concepts of additional coloristic effects and polychrome sculpture have sparked controversy and arguments from the era of the early modern period. Exhibition projects of the beginning of the 21<sup>st</sup> century showed a list of new appreciation for this aesthetic problem. Color in sculpture may be classified according to the degree of intensity (shading, coloring, the use of different materials), scope of coverage, techniques and materials (stone, wood, terracotta and majolica, metals, papier-mache), according to the types of pieces of art.

*Keywords:* theory of sculpture as an art form, polychrome sculpture, materials and techniques of sculpture, painted wooden sculpture, stone sculpture, the restoration of the sculpture, methods of restoration of color in sculpture.

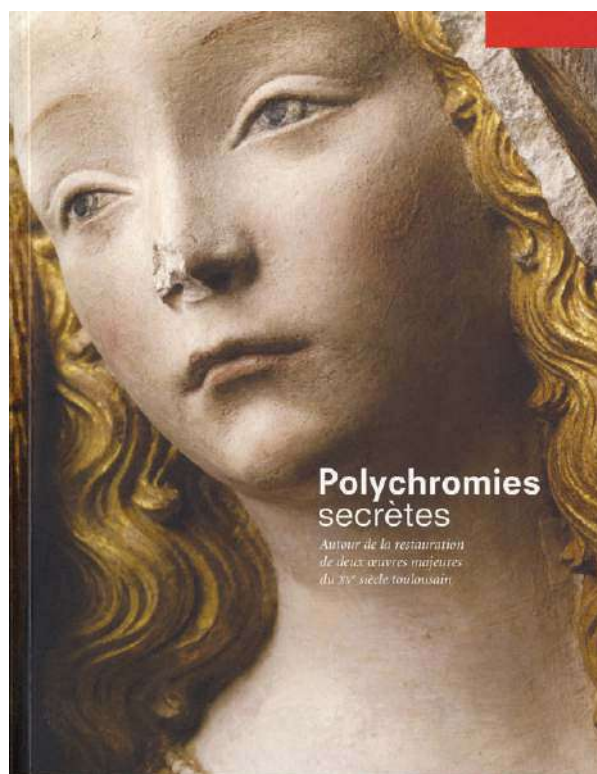
В отличие от живописи, условность которой обусловлена двухмерностью полотна, скульптура обладает объёмом, движением масс, она осязаема, пластична, воздействует текстурой, осваивает собственное пространство, её жизнеподобие нередко вызывало испуг у случайного зрителя, размышления и сомнения у мыслителей, осуждение у сторонников канона. Ренессансная теория живописи как «окна в реальность» наталкивается на плоскостность, отсутствие пространства и объёма; скульптура же, напротив, «чересчур правдива», её художественные

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

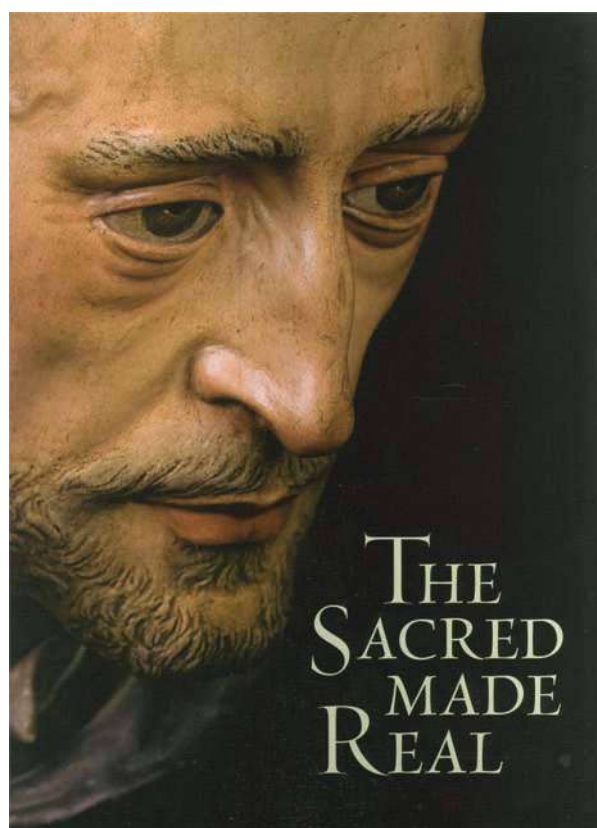
задачи и проблемы во многом обусловлены визуальными характеристиками, нередко это поиск грани, отделяющей искусство от муляжа, памятник от манекена, статуэтку от куклы. Искусство Нового времени – в каждую эпоху по-своему – решает проблему художественности в пластике, вырабатывая стилистически обусловленную специфику образного языка скульптуры, нередко такой составляющей и становится цвет.

Проблема полихромии в скульптуре – один из актуальных вопросов в изучении пластики. Рассмотрим особенности использования цвета как выразительного средства в трактовке пластического образа на примере европейских памятников средневековья, ренессанса, XVII–XVIII вв. Следует подчеркнуть, что современное понимание существенно трансформирует понятие скульптуры; границы вида искусства размываются; наличие объемно-пластической формы не является условием принадлежности, нет жесткого и однозначного разграничения пластики, феномена апроприации с демонстрацией объекта, предмета «ready-made» и инсталляции. Однако использование цвета в работах современных мастеров имеет принципиально иной смысл; с теоретической точки зрения, решение проблем полихромности разрабатывается в рамках эпох классического искусства. Цвет тонирующий и декоративный, натуралистические и условные приемы раскраски, пятно – акцент и имитация живописи, решение орнаментальных или повествовательных задач – таков спектр использования колористических приемов в скульптуре.

Полихромия – проблема, ставшая в XXI в. темой многочисленных выставочных проектов, научно-исследовательских форумов и публикаций. Основное внимание уделяется эпохам средневековья и барокко. Во Франции изучение принципов и закономерностей соседствует с активно разворачивающимися процессами реставрации как отдельных музейных объектов, так и храмовых комплексов в целом. Так, научная и практическая деятельность Летисии Гийма направлена на реконструкцию приемов использования цвета в скульптуре. Связанное с этическими и эстетическими проблемами, восстановление полихромии храмовой скульптуры, по мнению



1. Обложка каталога выставки «Polychromies secrètes. Autour de la restauration de deux oeuvres majeures du XV-e siècle toulousain» (Toulouse, Musée des Augustins, décembre 2005 – 30 avril 2006)



2. Обложка каталога выставки «The Sacred Made Real, Spanish Painting and Sculpture 1600–1700. Under the supervision of Xavier Bray» (London : The National Gallery : Yale University Press, 2009)



*3. Йерун Руппель и доктор  
Ульрика Кох-Бринкманн  
за работой над цветовой  
реконструкцией статуи  
Афины*

реставратора, сталкивается с традициями и привычкой, укоренившейся в конкретном приходе, негативным отношением к «цветной скульптуре» и уверенностью в художественной ценности лишенной колористических акцентов пластики, наконец, с правовыми и финансовыми проблемами, особенностями законодательства и контролем государственных структур.

В 2005–2006 гг. в Музее августинцев в Тулузе [9], коллекция средневековой пластики которого включает масштабное собрание романских рельефов утраченных церквей региона, готические фигуры фасадов и резные алтари и кафедры, был организован масштабный проект, получивший название «Секретные полихромии» [6, с. 133] (ил. 1). В рамках долгосрочного процесса были досконально изучены и восстановлены полихромные скульптуры, в частности статуя Мадонны с младенцем. Процессы, последовательно выстроенные и подробно зафиксированные в виде фотоматериалов, включали в себя изучение пигментов вплоть до мельчайших частиц, сохранившихся в складках одежд, технико-технологический анализ и воссоздание по сохранившимся свидетельствам внешнего вида скульптуры на период XIII–XV вв. Само название мероприятий раскрывает отношение к проблеме цвета в скульптуре. Даже реконструированная в аутентичных формах, она воспринимается чужеродной и нелогичной, лишенной целостности и вкуса.

В 2009–2010 гг. в лондонской Национальной галерее в рамках проекта «Священное сделано реально: испанская живопись и скульптура, 1600–1700» [10] экспонировались резные раскрашенные деревянные статуи (ил. 2). Полихромия приобретает в данном контексте иной смысл: от яркого декоративного колорита – к натурализму, от цвета, выявляющего форму, к цвету, подчеркивающему «жизнеподобие», – таков путь эволюции испанской деревянной пластики; инкрустация, дополнение другими материалами, введение элементов реального мира (одежда, утварь) трансформируют представление о степени отстранения мастера при создании образа.

Начиная с 2003 г. в различных музеях европейских городов проводилась выставка, получившая название «Пестрые боги» (“Bunte Goeter”) [11], посвященная проблемам полихромии классической античной скульптуры (ил. 3). Экспозиция, поразившая зрителей насыщенностью открытого локального цвета, демонстрировалась в Мюнхене, Базеле, Копенгагене, Риме, Афинах, Амстердаме, Стамбуле, Гамбурге, Франкфурте-на-Майне, Касселе, Мадриде, Берлине, Стокгольме, Вене и многих других городах.

Современное пространство музея – поле эксперимента. Использование приемов видеопроекции и обращение к новым технологиям позволяют включать в экспозицию варианты полихромии одного памятника. Например, в Музее христианского искусства во Фриуле на фронтальную плиту алтаря герцога Ратхиса спроецировано его несохранившееся полихромное решение:

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

интенсивный цвет и позолота «раскрашивают» поверхность, после чего рельеф вновь демонстрируется без «колоризации» (ил. 4).

В 2016 г. в Эрмитаже в рамках года Греции экспонировалась архаическая статуя Коры из Музея Акрополя (Афины) (ил. 5). На выставке непрерывно демонстрировался видеоролик, позволявший посетителям представить эту изящную, облаченную в детально проработанный костюм фигуру в цвете. На мраморе сохранились элементы полихромии, однако яркие интенсивные цвета принципиально преображали впечатление.

Дискуссия о полихромии в скульптуре становится базовым вопросом анализа пластических возможностей в XIX в. Проблема «белая или цветная» однозначно решается в пользу монохромии в эпоху И. И. Винкельмана, эпоха классицизма безапелляционно отдает предпочтение чистому, нетронутому тонировкой камню. Использование сочетаний мрамора с позолотой в деталях допускалось во времена ампира – кубок и сосуд с нектаром в руках статуи «Гебы» Антонио Кановы из коллекции Эрмитажа (1800–1805) (ил. 6). Характерный для эпохи историзма интерес к средневековью формирует новый взгляд на полихромии, цвет начинает использоваться в скульптуре, стилизованной под художественные приемы и традиции прошлого: в деревянной резной пластике, в майолике, камне. Модерн и национальный романтизм порождают увлечение и активное развитие полихромных техник (М. А. Врубель, В. Э. Борисов-Мусатов).

Скульптор и теоретик искусства Адольф фон Гильдебранд заявлял: «Цвет и тон в скульптуре должны не изображать, не имитировать натуру, а придавать статуе такой вид, как будто она сама и есть красочная натура» [2, с. 128], сформулировав таким образом базовую для европейской пластики проблему «жизнеподобия». Внедрение колорита для него связано с «ковровостью», декоративностью и плоскостностью, недопустимой в скульптуре, целью которой остается пластическое освоение пространства [3, с. 34; 3, с. 98].

Противоположные точки зрения на полихромии и разные творческие методы отличают концепции пластической формы Гиль-



4. Видеореконструкция раскраски алтаря герцога Ратхиса. Экспозиция Музея христианского искусства и сокровищ кафедрального собора Санта-Мария Ассунта Чивидале дель Фриуль провинции Удине (Museo cristiano e tesoro del duomo di Cividale del Friuli)



5. Статуя Коры из Афинского Акрополя. 520–510 гг. до н. э. Аттическая работа. Паросский мрамор, следы краски на лице, волосах, одежде, украшениях. Высота 115 см. Найдена в 1886 г. в Акрополе близ Эрехтейона. Музей Акрополя, Афины. Инв. № Acr. 670



6. Антонио Канова. Геба. 1800–1805. Мрамор. Высота 161 см. Поступила в 1814 г. Государственный Эрмитаж. Инв. № Н.ск-16. Из собрания Жозефины Богарне в замке Мальмезон близ Парижа



7. Адольф фон Гильдебрандт. Портрет дочерей. 1889. Полихромная терракота. Высота 50 см. Лос-Анджелес, Музей Дж. Пола Гетти. Инв. № 86.SC.729

дебранда и Макса Клингера (ил. 7–8) на рубеже XIX–XX вв. Макс Фридлиндер, напротив, считает, что «скульптор, моделируя человеческое тело, отдает предпочтение тем материалам, которые по цвету и структуре наименее всего связаны с материей человеческой плоти, и, руководствуясь инстинктивным, и потому безошибочным, чувством стиля, выбирает мрамор или бронзу. Лишь в редких случаях, скорее в виде исключения, он может выбрать воск – материал, до некоторой степени напоминающий человеческую плоть» [8, с. 61].

Рудольф Арнхейм ставит вопрос психологического воздействия колорита на созерцающего, однако не рассматривает особенности рецепции взаимодействия пластики, объема и цвета [1]. Рассуждая о средствах художественной выразительности в скульптуре, Б. Р. Вишпер вводит классификацию колористических приемов, выделяя тонирование, раскраску в несколько тонов и применение цветных материалов [2, с. 129–130]. В отечественной научно-исследовательской практике и художественной критике в 1970-е гг. возникает дискуссия о цвете в скульптуре. Яркая и динамичная полемика на страницах журнала «Творчество», где свои размышления опубликовали А. Добровольский [4], Л. Миронова [5], В. С. Турчин [7], (зачастую выступления носили характер рекомендаций и наставлений художнику) привлекает внимание ученых, педагогов, мастеров и учащихся.

В европейской скульптуре средневековья и раннего Нового времени полихромия приобретает особое значение в качестве одного из основных средств художественной выразительности. Со времен расцвета полихромного стиля мастера смело комбинируют цвета, материалы и фактуры. В эпоху Каролингов развивается тип статуи-реликвария, обильно декорированного камнями, эмальями, вставками из различных материалов (ил. 9); нередко форма повторяет часть тела – головы, руки, ступни; натурализм соседствует с условностью; характерные для эпохи представления о «чудесном» приобретают новые аспекты интерпретации.

Эстетика цвета в средневековой, ренессансной и барочной пластике сопряжена с особенностями бытования христианской скульптуры в храме: полихромия не просто создает «акцент», натуралистические приемы подводят к проблемам понимания семантики «жизнеподобия» и сакрализации пространства церкви, структури-

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

руемого и интерпретируемого через концепцию убранства и характер фигур, «натурализм» которых сопряжен с посттридентской традицией.

Романская эпоха – время деревянной раскрашенной скульптуры и подцвеченного рельефа. Распятия (ил. 10), образы Мадонны с младенцем и алтари-фронтоны расписывались сочными локальными цветами, и эти изображения вызвали к жизни в соответствии со средневековым представлением о чуде, историях об оживающих и спасающих молящихся им статуях.

Монументальная скульптура фасадов, рельефы архивольтов и капителей пластически прорисовывались цветом, тимпаны порталов могли быть интенсивно тонированы, однако активный процесс стилистической реконструкции и восстановления в XIX в. привел к утрате многих примеров полихромии средневековых памятников. Готика порождает развитие деревянной полихромной скульптуры, отличающейся изяществом и декоративностью. В XIII–XV вв. активно используется позолота – врата баптистерия Сан-Джованни во Флоренции работы Андреа де Понтедера и Лоренцо Гиберти, Кантория и алтарь Кавальканти Донателло (ил. 11). В эпоху Кватроченто майоликовые рельефы Луки делла Роббиа и его последователей декорируют фасады зданий; их интенсивный цвет, перекликающийся и технически, и колористически с утварью XV в., создает выразительные акценты. Мастер намеренно оставляет фигуры белыми, подобно мрамору, лишь тонко намечая черты лица, и создает натуралистическое, ярко подцвеченное обрамление. Ренессанс, декларирующий возрождение античной традиции, сохраняет полихромии в храмовой скульптуре, пластическом декоре интерьера, в архитектурной скульптуре.

XVII столетие, посттридентская иконография и влияние «Духовных упражнений» Игнатия Лойолы, формирование концепции *Arte Sacra* и новое понимание пространства церкви времен барокко повлияли на иное отношение к решению проблемы «натурализма» скульптуры, идея



8. Макс Клингер. Эльза Асеньефф. 1900. Белый и цветной мрамор, опалы, стукко. 92x47x36 см. Мюнхен, Новая Пинакотека. Инв. № 739

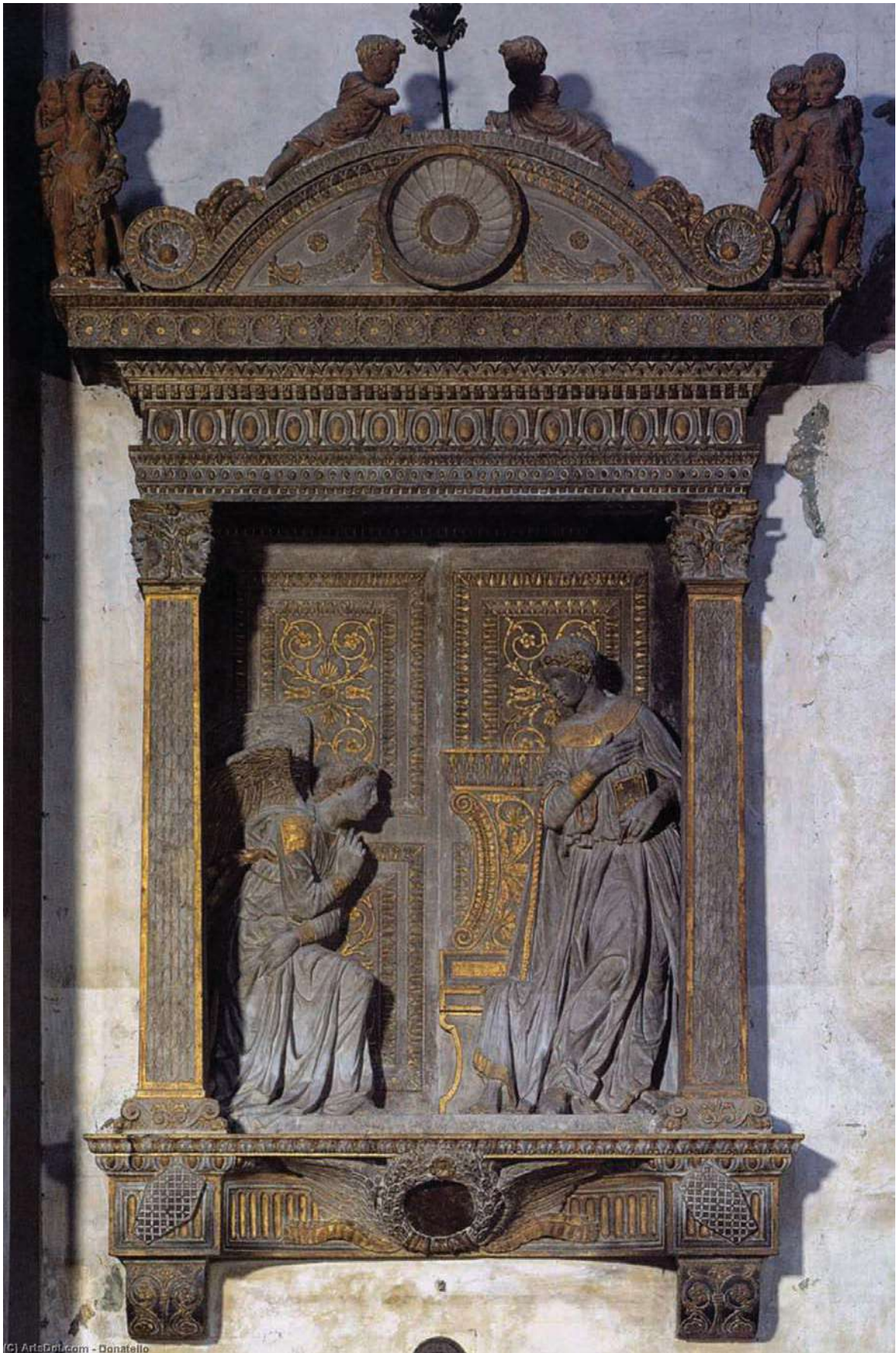


9. Реликварий в виде фигуры дьякона св. Этьена. Франция. Конец XII в. Дерево, серебро, драгоценные и полудрагоценные камни. Штамповка, чеканка, выколотка, филигрань. Высота 42,5 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № Ф-105. Поступил в 1885 г. из собрания А. П. Базилевского



10. Распятие Батльо. Середина XII в. 156×119,5×20,5 см. Музей национального искусства Каталонии, Барселона. Инв. № 015937-000. Дар Энрика Батльо городскому совету Барселоны в 1914 г.



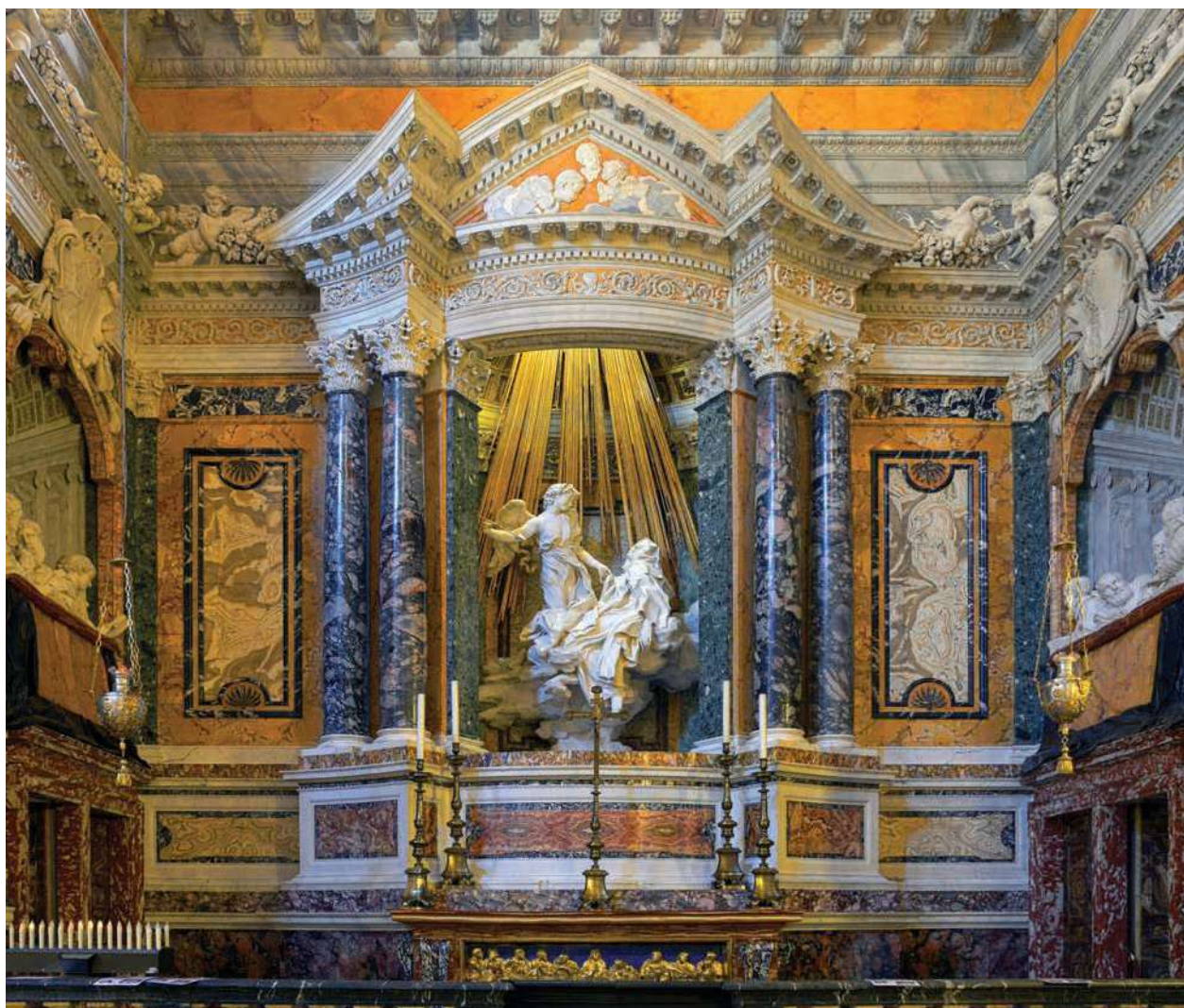


11. Донателло. Благовещение. Алтарь Кавальканти. Около 1435. 420x250 см.  
Камень pietra serena, терракота. Санта-Кроче, Флоренция

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

«жизнеподобия» обретает особенный смысл в испанской традиции процессионных *passos*. Итальянская скульптура, особенно работы мастерской Лоренцо Бернини, использует полихромия в качестве одного из действенных средств художественной выразительности (ил. 12). Лепнина и рельефы из стукко, интенсивная раскраска и позолота используются для достижения максимального эффекта; господствует принцип синтеза искусств, взаимодействия архитектуры, скульптуры и живописи в едином ансамбле. Свет продуманно и активно включается в построение композиций, создавая яркие акценты, намеренно размещенное над скульптурной группой окно вносит в скульптурную группу дополнительное естественное освещение. В редких случаях, как это, например, происходит в интерьере церкви Иль-Джезу в Риме, живопись может имитировать скульптуру, а пластика – действительность; принцип барочной иллюзии, натурализм детали, сопряженный с условностью целого, стремление к внешней эффектности и декоративности формируют эстетически неоднородный, противоречивый и динамичный ансамбль. В XVIII столетии, несмотря на приоритет светского начала в культуре, особое значение приобретает тема Стояний. В искусстве Италии XV–XVI вв., во Франции и немецких землях в XVIII столетии развивается полихромный портрет – преимущественно тонированная терракота или воск. В последнем случае, в силу технических особенностей создания, вопрос творческой интерпретации образа портретируемого вызывает вопросы и сомнения.

Таким образом, полихромия – характерная черта пластических искусств средневековья, ренессанса и барокко, когда в скульптуре традиционно применяется тонировка, интенсив-



12. Джованни Лоренцо Бернини. Экстаз св. Терезы Авильской. 1645–1652. Высота 350 см. Белый и цветной мрамор, стукко, позолота. Капелла Корнаро, Санта-Мария дельла Витториа, Рим

ная раскраска и использование разных материалов. Материалами в полихромной скульптуре могут быть и различные породы камня, и дерево, и керамика (терракота, майолика), и даже папье-маше. Одним из наиболее характерных приемов остается применение позолоты. Типы полихромных произведений разнообразны, но большинство из них связаны с христианской традицией, это алтари, скульптурные попитры и реликварии. Распятая, скульптурные группы (чаще всего «Мадонна с младенцем», «Благовещение», «Рождество», «Снятие с креста», «Оплакивание», святые в житии). В эпоху Возрождения полихромия затрагивает масштабные многофигурные алтари и кафедры в пространстве церкви, врата и фасады храмов; особой техникой, нередко используемой для акцентировки архитектурных деталей, становится майолика. В эпоху барокко идея сочетания натурализма и абстрактной идеи приводит к трансформации приемов использования цвета. Полихромия все больше приобретает черты натурализма, стремясь к игре с чрезмерным «жизнеподобием». Свет, как и в живописи, может выстраивать композицию или выявлять определенные акценты. Значение приобретает прием комбинирования материалов, различных по колориту и фактуре; в алтарях и в мемориальной пластике барокко полихромия нередко превращается в комплекс взаимодействующих художественных приемов. Во времена, когда ориентация на античную традицию имеет программный характер, популярным принципом становится цветовой или световой акцент на детали (например, нимб, корона), особенно часто применяется позолота. В ренессансном портрете и в XVII–XVIII вв. полихромность подчеркивает жизненность и живость изображения.

Цвет в скульптуре – явление закономерное и традиционное, объемная композиция, работающая движением и массами, всегда окрашена (пусть и непроизвольно), материал несет в себе определенный колорит, что и формирует образный строй произведений. Расцвеченные детали и весь памятник, декоративность и натурализм, цветовой акцент и легкая тонировка, полихромия остаются основой формирования образного языка скульптуры в эпоху средневековья, Возрождения и раннего Нового времени.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М. : Прогресс, 1974. 386 с.
2. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М. : В. Шевчук, 2004. 368 с.
3. Гильдебранд А. фон. Проблема формы в изобразительном искусстве. Репр. изд. 1914 г. М. : Логос, 2011. 144 с.
4. Добровольский А. Скульптура и колорит // Творчество. 1975. № 7. С. 9–12.
5. Миронова Л. Скульптура и цвет // Творчество. 1979. № 4. С. 13–17.
6. Субботина О. В. Между анонимностью и индивидуальностью: проблема авторства в европейском искусстве Средних веков // Вестн. Рус. христиан. гуманитар. акад. 2016. Т. 17, вып. 1. С. 128–136.
7. Турчин В. С. Цвет в скульптуре // Творчество. 1973. № 11. С. 15–20.
8. Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве / пер. с нем. М. Ю. Кореновой. СПб. : Наследников, [2001]. 205 с. (Классика искусствознания).
9. Polychromies secretes. Autour de la restauration de deux oeuvres majeures du XV-e siecle toulousain. (Toulouse, Musee des Augustins, decembre 2005 – 30 avril 2006). – Toulouse : Musee des Augustins, 2005. 94 p.
10. The sacred made real : Spanish painting and sculpture, 1600–1700 / ed. by X. Bray. London : National gallery, 2009. 208 p.
11. Brinkmann V., Wuensche R., Goetter B. Die Farbigkeit antiker Skulptur. Eine Ausstellung der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek Muenchen in Zusammenarbeit mit der Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen und den Vatikanischen Museen, Rom. 2nd print. Munich : Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2004. 272 S.

*Сведения об авторе:*

*Арутюнян Юлия Ивановна*, кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт культуры; arutyunyanji@yandex.ru

*Arutyunyan Julia I.*, PhD., Associate Professor, Saint-Petersburg State Institute of Culture; arutyunyanji@yandex.ru

*И. Б. Кузьмина*

## **СКУЛЬПТУРА В ИНТЕРЬЕРЕ ГЕОРГИЕВСКОГО СОБОРА (1230–1234) ГОРОДА ЮРЬЕВ-ПОЛЬСКОГО**

Скульптурный декор фасадов Георгиевского собора города Юрьев-Польского, памятника Владимиро-Суздальского домонгольского белокаменного зодчества, отличается иконографическими, стилистическими, жанровыми и пластическими особенностями. Рассматриваемые версии интерьерного скульптурного оформления храма представляют интерес для теории и истории русского искусства, архитектуры и реставрации.

*Ключевые слова:* домонгольская скульптура Владимиро-Суздальского княжества, собор Святого Георгия в Юрьев-Польском, рельефы юрьев-польского Георгиевского храма, древнерусский высокий иконостас.

*I. B. Kuzmina*

## **SCULPTURE IN AN INTERIOR OF ST. GEORGE'S CATHEDRAL (1230–1234) IN YURYEV-POLSKOJ**

The sculptural decor of facades of Cathedral of St. George in the town of Yuryev-Polsky, one of monuments of Vladimir-Suzdal white stone architecture prior to the Mongol invasion, stands out for its iconographic, stylistic, genre and plastic features. The considered versions of interior sculptural decoration of the temple are of interest to the theory and history of the Russian art, architecture and restoration.

*Keywords:* pre-Mongol sculpture of Vladimir-Suzdal Principality, St. George's Cathedral in Yuryev-Polsky, reliefs of St. George's Cathedral in Yuryev-Polsky, development of the ancient Russian high iconostasis.

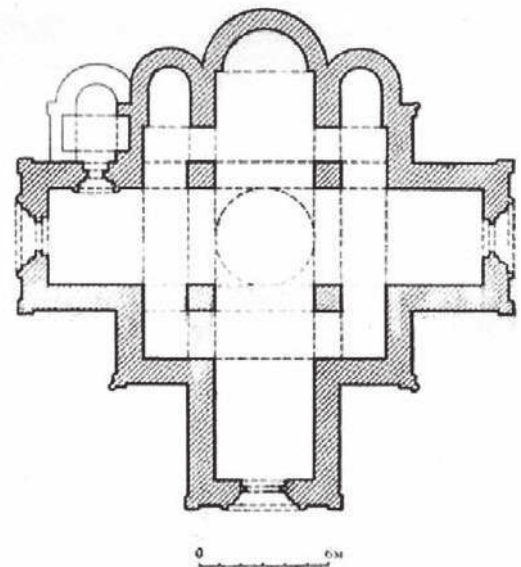
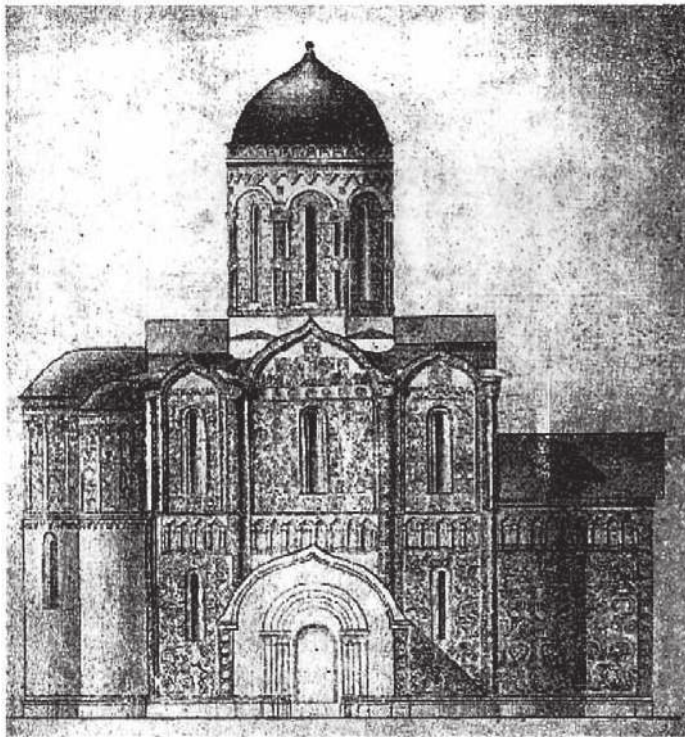
Один из уникальнейших памятников домонгольского владими́ро-суздальского зодчества – Георгиевский собор Юрьев-Польского (ил. 1-а) – знаменит скульптурным декором, снизу доверху покрывающим его стены.

Город Юрьев-Польский (Юрьев-Польской)<sup>1</sup> был основан на берегу реки Колокша суздальским князем Юрием Долгоруким в 1152 г., построившим здесь церковь в честь своего небесного покровителя св. Георгия<sup>2</sup> [7, т. 2, с. 75–77]. В 1230 г. внук Юрия Долгорукого, сын Всеволода Большое Гнездо князь Святослав заложил новый крестовокупольный четырехстолпный трехапсидный и одноглавый собор взамен разобранной из-за ветхости церкви (1152)<sup>3</sup>. К 1234 г. строительство собора было закончено (ил. 2-а, 2-б) [7, т. 2, с. 75–77].

Фасадная скульптура Георгиевского храма, выполненная в разном по высоте рельефе, отличается графичностью рисунка и живописностью композиций. На стенах собора изображены стоящие фигуры святых: Георгий (ил. 4-б), Дмитрий Солунский, Федор Стратилат, Борис, Глеб, Косьма и Дамиан, Пантелеймон, Федор Тирон. Встречаются также херувимы, серафимы, ангелы, святители и множество зооморфных фантастичных фигур: сирины, грифоны, львы, птицы, кентавры, слон и др. Вся поверхность стен украшена витиеватым растительным узором (ил. 1-б). Отличительной чертой белокаменной скульптуры Георгиевского



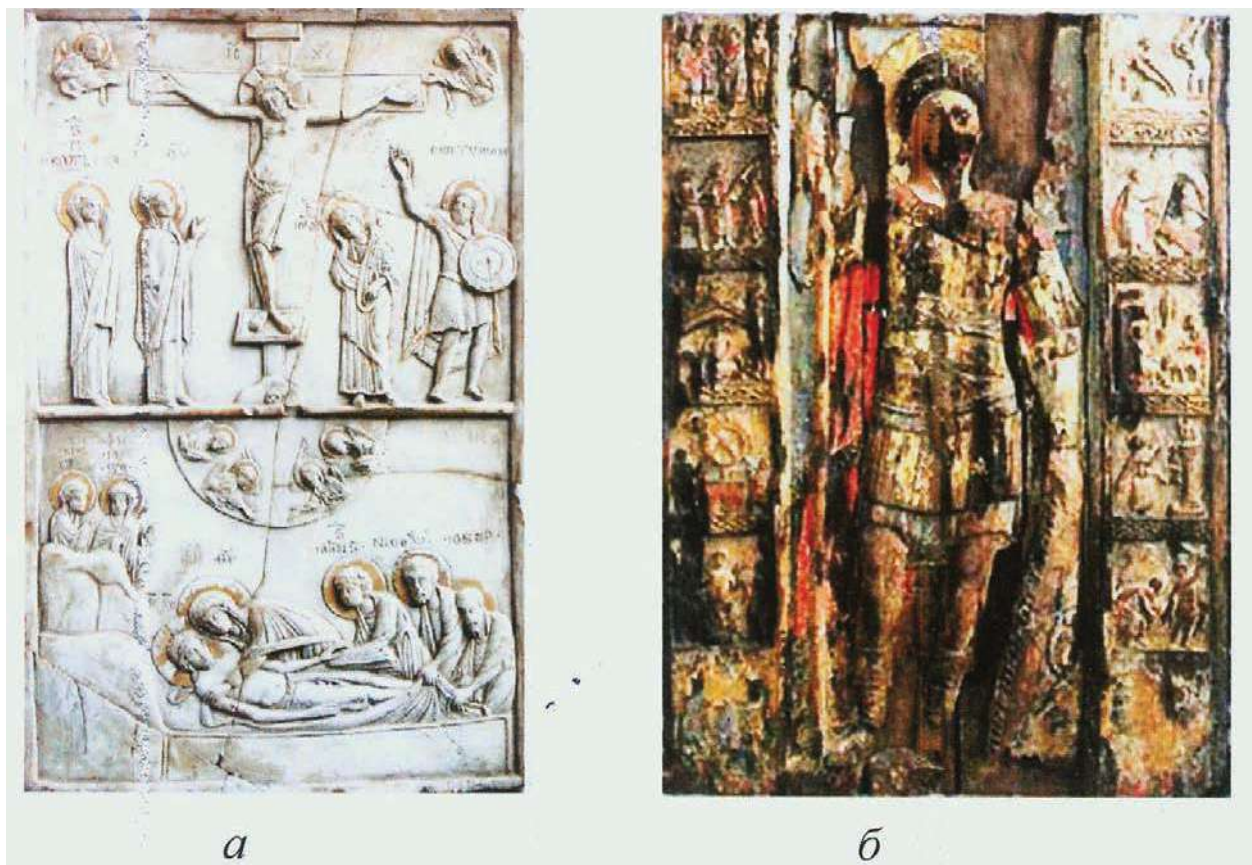
1. Георгиевский собор Юрьев-Польского: а – северный вид собора; б – рельефное убранство стен



а

б

2. Георгиевский собор Юрьев-Польского: а – северный вид храма (реконструкция А. В. Столетова); б – план церкви (реконструкция Н. Н. Воронина)



3. Византийские резные иконы: а – двухчастная икона «Распятие» и «Положение во гроб». Константинополь. XII в. Стеатит, золочение, резьба по камню. 15,5×24,4 см. Государственный Эрмитаж; б – икона «Св. Георгий с житием». XII в. Дерево, резьба, темпера, роспись. 107×82 см. Национальный художественный музей Украины, Киев

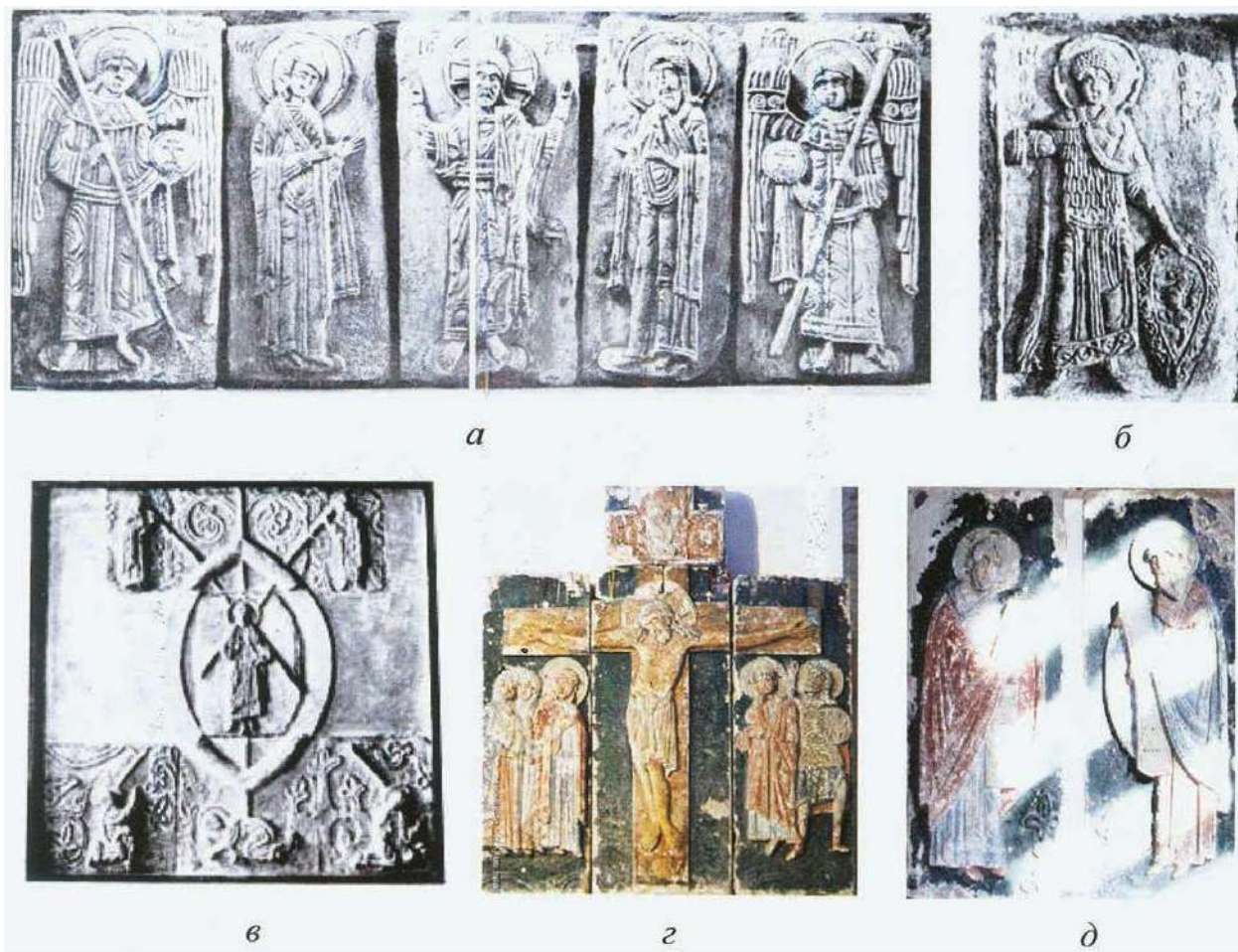
храма является соединением разных по высоте рельефа изображений. Фигурные композиции более рельефны, растительные мотивы исполнены более плоскостно.

В 1460 г. собор обрушился, и в 1471 г. по повелению московского князя Ивана III был восстановлен московским мастером Василием Дмитриевичем Ермолиным. После реконструкции храм стал ниже. Архитектор использовал ступенчато повышающиеся подпружные арки, чтобы сохранить центрическую композицию внутренней части собора. В ходе реставрации первоначальные пропорции здания были сильно искажены, в результате чего храм стал выглядеть более приземистым и тяжеловесным (ил. 1-а) [7, т. 2, с. 75–77].

При восстановлении резного украшения стен Георгиевского собора В. Д. Ермолин использовал уцелевшие старые изображения, но восстановить картины, которые были изначально выложены древними владими́ро-суздальскими мастерами, не представлялось возможным. Часть скульптур мастеру удалось собрать из фрагментов прежних композиций, но большинство камней были поставлены произвольно [7, т. 2, с. 75–77].

Некоторые рельефы Георгиевского храма напоминают византийский и ближневосточный декор. Эти мотивы могли попасть в скульптуру храма через предметы прикладного искусства: с орнаментов блюд, тканей и других драгоценных предметов из княжеской казны. Для сюжетных и фигуративных мотивов аналогами могли служить резные византийские иконы из камня, кости и дерева (ил. 3-а, 3-б).

Г. К. Вагнер отмечал, что «в скульптуре Георгиевского собора Юрьев-Польского не только система, но и структура пластики приближена к росписям интерьеров. Разнообразные жанры, участвующие в сложении храмовой росписи, включены и в фасадную скульптуру этого замечательного сооружения, объединяющий жанр которого уже не укладывается



4. Рельефы Георгиевского собора Юрьев-Польского: а – «Деисус» (лапидарий собора); б – «Св. Георгий» (фасад собора); в – «Преображение» (реконструкция К. К. Романова, лапидарий собора); з – «Распятие» (лапидарий собора); д – святители (лапидарий собора)

в понятие символично-космологического. Усиление в скульптуре Георгиевского собора богословского начала<sup>4</sup> позволяет назвать ее объединяющий жанр символично-философским или «христианско-топографическим»<sup>5</sup>» [6, с. 35–36].

Наблюдения Г. К. Вагнера о сближении экстерьерного украшения Георгиевского собора с интерьерным храмовым оформлением делает наиболее вероятной рассматриваемую исследователями (Н. Н. Воронин, С. Г. Щербов, Г. К. Вагнер, Т. А. Чукова и др.) версию о наличии скульптурного убранства внутри храма.

Интерьер Георгиевского собора археологически не исследовался, но вопрос об алтарной преграде неоднократно привлекал внимание ученых [4, с. 162–197; 5; 7, т. 1, с. 140–151; 10, с. 177–182; 12, с. 123–129], которые в предлагаемых реконструкциях использовали материалы Георгиевского лапидария и рельефы фасадов храма (ил. 4-а, 4-д).

С. Г. Щербов [12, с. 123–129] и Г. К. Вагнер [4, с. 162–197; 5] придерживались гипотезы о белокаменной резной преграде в виде сплошной стенки, исходя из сохранившихся резных фрагментов (пятифигурный ростовой «Деисус», высота 60–61 см и ширина 21–31 см, и др., ил. 4-а), и выдвигали свои варианты реконструкций [4, с. 162–197; 5; 12, с. 123–129].

«Одна из ошибок исследователей Георгиевского собора, – отмечал С. Г. Щербов, – заключается в том, что ими не учитывалась или игнорировалась возможность применения резных украшений в интерьере собора. Эта ошибка заставляла стремиться искать первоначальные места сохранившихся фрагментов резьбы только на фасадах собора и вызывала недоуменные высказывания о невозможности «втиснуть» все на фасады. В интерьере собора

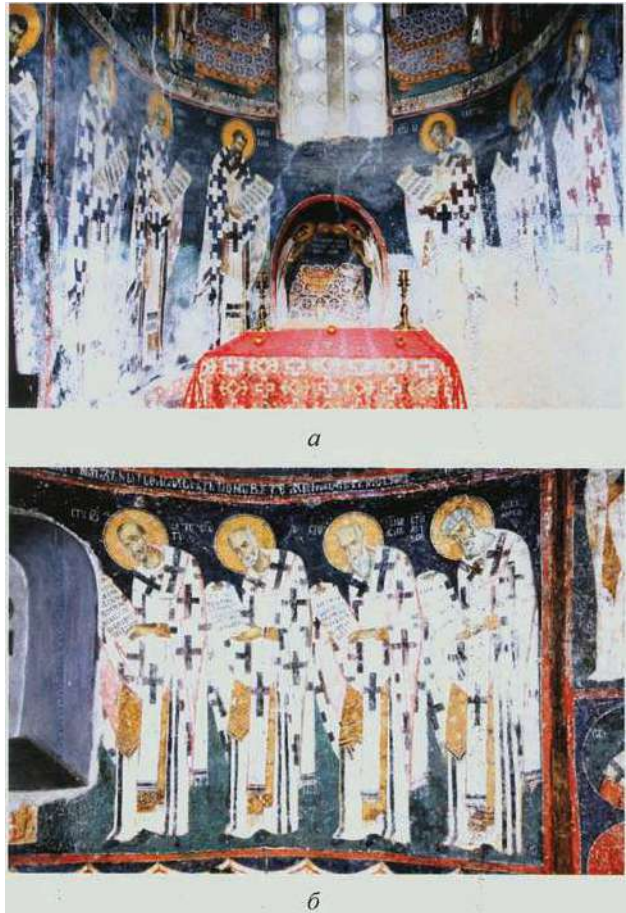
### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

места для резьбы легко представить – в первую очередь должна быть названа иконостасная стенка» [12, с. 123–129].

В своей реконструкции С. Г. Щербов исходил не из форм алтарных преград памятников византийского круга XI–XIII вв., а из форм архитектуры раннемосковского периода. «Можно представить иконостас Георгиевского собора в виде невысокой каменной стенки во всю ширину интерьера собора – от северного до южного притворов; соответственно трем алтарным апсидам иконостасная стенка должна была иметь три входа в алтарь из основного интерьера собора. Основу каменного иконостаса Георгиевского собора должны были составлять многофигурные композиции, сгруппированные по сторонам центрального входа в алтарь («царские врата») вперемежку с однофигурными изображениями святых; главные места занимали «Преображение» и «Вознесение». Видимо, у боковых входов помещались большие фигуры святителей» [12, с. 125]. Выше, по предположению С. Г. Щербова, размещалось «поле из полуфигурных изображений святых в кругах. Их принадлежность к иконостасу определяется несколькими длинными блоками камней, на каждом из которых вырезано не менее двух кругов со святыми; эти блоки играли роль архитрава, перекрывая входы в алтарь» [12, с. 126]. В третий регистр С. Г. Щербов помещает полуфигурный «Деисус», ныне хранящийся в соборе. К «оформлению иконостаса» С. Г. Щербовым отнесены и капители двух полуколоннок, и «поясок с изображением чередующихся масок людей и львов... Вверху иконостас был, вероятно, оформлен орнаментальным валиком... Все гладкие места между фигурными изображениями иконостаса были сплошь покрыты басменными узорами» [12, с. 126–127]. В XV в. при разборке руин собора и его воссоздании В. Д. Ермолиным камни, составлявшие «иконостас» собора в XIII в., были помещены на фасады. Подобная практика вторичного использования архитектурных фрагментов интерьера, в частности темплона, в убранстве фасадов памятников известна в византийской архитектуре – столбики, капители и плиты алтарной преграды Софийского собора в Охриде позднее были использованы в убранстве его фасадов [11, с. 53]. По мнению С. Г. Щербова, рельефными композициями были украшены столбы и стены. Белокаменные рельефы заменили в

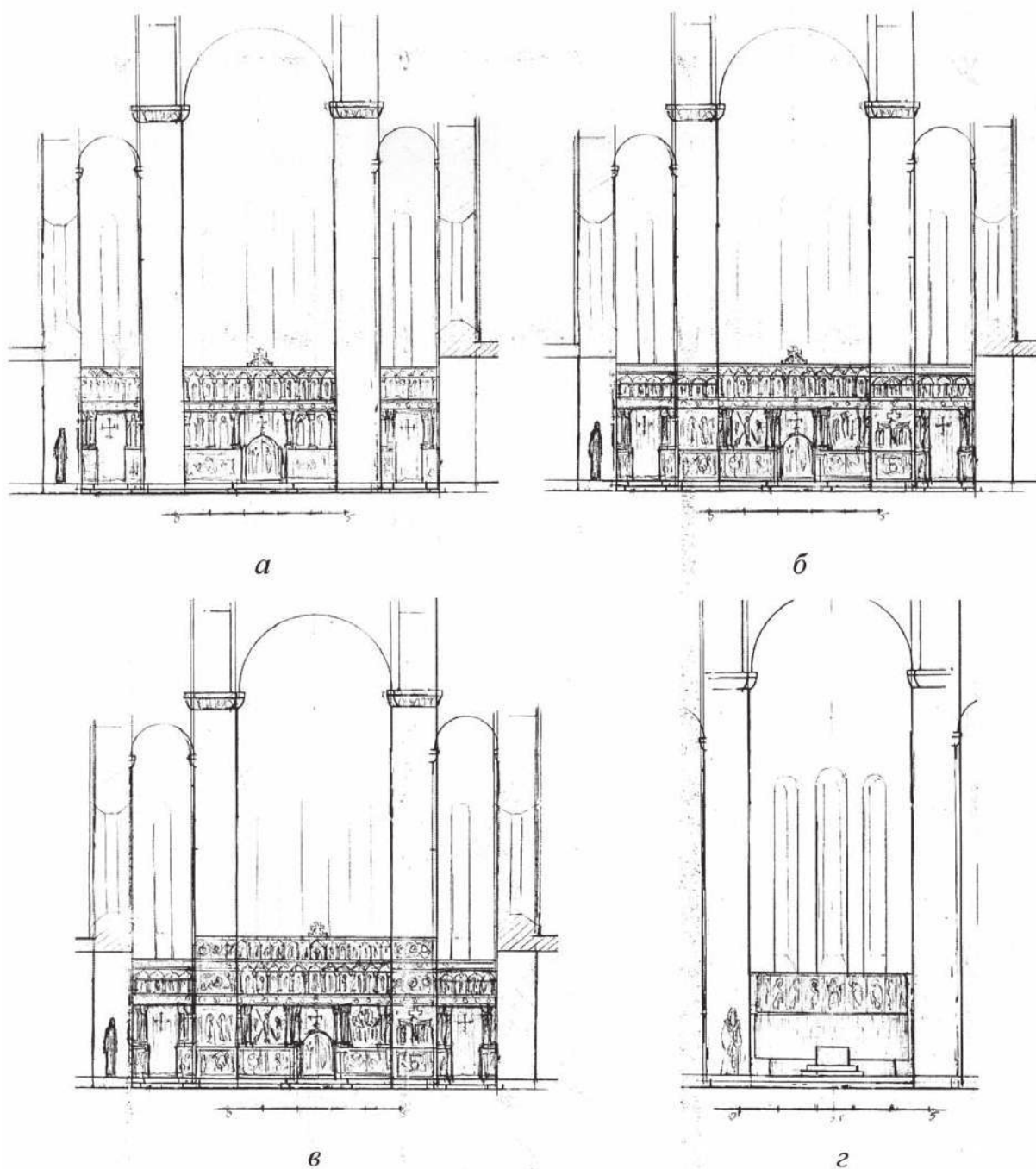


5. Реконструкция Г. К. Вагнера каменной алтарной стенки Георгиевского собора Юрьев-Польского



6. Алтарные фресковые композиции «Служба святых отцов»: а – церковь Успения Божией Матери монастыря Студеница. Сербия. XIII в.; б – церковь Святых апостолов. Балканы, Сербия, Печ. XIII в.





7. Реконструкция архитектуры и скульптурного убранства интерьера Георгиевского собора Юрьев-Польского (И. Б. Кузьмина): а-в – варианты каменной алтарной преграды; г – каменный синтрон и рельефная композиция «Служба святых отцов» в алтарной апсиде

соборе фреску: «Общее число таких изображений в интерьере собора могло быть довольно значительным, и именно этим должно объясняться полное отсутствие следов фресковой росписи собора, всегда удивлявшее исследователей» [12, с. 128–129].

В свой вариант реконструкции убранства алтарной преграды Г. К. Вагнер включил три регистра изображений (ил. 5): нижний – четыре святителя, средний – пятифигурный «Деисус» (ил. 4-а), верхний – пророки. «Таким образом, – делает вывод Г. К. Вагнер, – алтарная стенка Георгиевского собора могла достигать в высоту до 2,5–3,0 м» [4, с. 171].

Н. Н. Воронин также считал, что «...можно вполне допустить, что и алтарная преграда была богато украшена резьбой» [7, т. 2, с. 79]. А в связи с тем, что тыльные стороны камней

пятифигурного «Деисуса» гладко стесаны и сохранились их боковые пазы, «все это позволяет с большим основанием считать, что полнофигурный деисус помещался в среднем звене алтарной преграды над ее царскими вратами... Резные камни заменили иконы» [7, т. 2, с. 79]. К интерьеру собора Н. Н. Воронин отнес и полуфигурный «Деисус», от которого сохранились камни высотой 34–39 см и шириной 31–41 см (два из них были помещены В. Д. Ермолиным в кладку восточной стены, остальные хранятся в лапидарии собора). Тыльная сторона камней не обработана, поэтому Н. Н. Воронин предположил место нахождения «Деисуса» в стенной кладке, возможно, в тимпане над проемом апсиды Троицкого придела. «Таким образом, – заключает Н. Н. Воронин, – следует признать, что резной камень применялся в интерьере Георгиевского собора» [7, т. 2, с. 79].

Праздничные композиции («Преображение», «Распятие», «Вознесение» и др.) Г. К. Вагнер относит к фасадной декорации (ил. 4-в, 4-г) [4, с. 171]. Остатки фрагментов коврового растительного орнамента в нижней части композиции «Распятия» и фрагментах «Преображения» могут это подтверждать. Но растительный орнамент, вероятно, присутствовал и в интерьере храма, по замечанию С. Г. Щербова, имитируя басменное украшение [12, с. 126–127]. «Преображение» и «Вознесение» С. Г. Щербов [12, с. 125] размещает на каменном иконостасе по сторонам центрального входа в алтарь («Царских врат») вперемежку с однофигурными изображениями святых. Изображения святителей (ил. 4-д) («стоят... в повороте к центру... склонившимися в молении. В руках у них большие развернутые свитки» [4, с. 172]), по мнению Г. К. Вагнера, входили в композицию «Служба святых отцов» («Божественная литургия») на алтарной преграде [4, с. 174; 5; 10, с. 177–182]. По мнению автора, фигуры святителей могли входить в композицию «Служба святых отцов», но не на алтарной преграде, а в алтаре, на стене апсиды над каменным синтроном (ил. 7-г). Примерами могли служить, как и упоминает Г. К. Вагнер, алтарные фресковые росписи XII–XIII вв. (ил. 6) [4, с. 172–173].

Трехчастная алтарная преграда в византийском стиле XI–XIII вв., состоящая из двух ярусов («Местный ряд» и ростовой «Деисус»), могла располагаться между восточными столбами и стенами храма (ил. 7-а). Возможно, сплошная преграда закрывала восточные столбы и имела два яруса икон («Местный» ряд и ростовой «Деисус») (ил. 7-б) или три яруса («Местный», ростовой «Деисусный» и «Пророческий») (ил. 7-в). В этом случае в «Местном» ряду размещались «Преображение», «Распятие», «Вознесение» и другие праздники. Иконы пророков могли составлять второй ярус алтарной преграды боковых нефов (ил. 7-б) или, по версии Г. К. Вагнера, размещаться на третьем ярусе (ил. 7-в), в центре которого, возможно, находилась ростовая икона Богородицы «Знамение», сейчас находящаяся на фасаде храма.

Варианты реконструкции алтарной преграды (ил. 7-а, 7-в) рассматриваются автором в контексте истории древнерусского высокого иконостаса, в частности «Пророческого» чина [9, с. 150–152]. О наличии нескольких рядов алтарных преград домонгольского периода упоминают Е. Е. Голубинский [8, кн. 2, с. 195–215, 343–354], Л. В. Бетин [2, с. 41–56], Х. Бельтинг [1, с. 271–284].

Анализ иконографических, стилистических, жанровых и пластических особенностей рассматриваемых скульптурных фрагментов и композиций Георгиевского собора Юрьев-Польского предполагает их первоначальное интерьерное размещение. Это подтверждает существование скульптуры в интерьере Георгиевского храма и делает его одним из уникальнейших памятником древнерусского домонгольского зодчества.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Официально существуют два названия города – Юрьев-Польский и Юрьев-Польской (Как правильно говорить, Юрьев-Польский и Юрьев-Польской?) // <http://book33.ru/vladimirskaya-obl-toponimika-nazvaniy/kak-pravilno-yuriev-polskiy-ili-yuriev-polskoy.html> (дата обращения: 12.11.2017).

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

---

- <sup>2</sup> О первоначальном Георгиевском храме сведений не сохранилось [7, т. 2, с. 75–77].
- <sup>3</sup> Георгиевский собор (1230–1234) был построен на фундаменте разобранной церкви (1152). Существуют версии, что первоначальный храм находился в другом месте, но где – неизвестно [7, т. 2, с. 75–77].
- <sup>4</sup> Г. К. Вагнер отмечает, что «усиление богословского начала вовсе не означает увеличение церковности» и по вопросу светской направленности скульптуры Георгиевского собора отсылает к работе А. К. Уварова (Уваров К. А. Стилиевое разнообразие «Слова о полку Игореве» и скульптура фасадов Георгиевского собора в г. Юрьев-Польском // Литература Древней Руси и XVIII века : [сб. ст.]. М., 1970. С. 265–287).
- <sup>5</sup> Г. К. Вагнер уточняет, что название «христианско-топографический» применено им в связи со сходством скульптуры Георгиевского собора с «Христианской топографией» Козьмы Индикоплова.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М. : Прогресс-Традиция, 2002. 752 с.
2. Бетин Л. В. Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств, XIV–XVI вв. М., 1970. С. 41–56.
3. Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. М. : Искусство, 1993. 255 с.
4. Вагнер Г. К. Искусство мыслить в камне : (опыт функциональной типологии памятников древнерусской архитектуры). М. : Наука, 1990. 256 с.
5. Вагнер Г. К. К вопросу о декоре Георгиевского собора 1230–1234 гг. // Рос. археология. 1992. № 3. С. 57–59.
6. Вагнер Г. К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV веков. М. : Искусство, 1980. 267 с.
7. Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV вв. : [в 2 т.] / отв. ред. Б. А. Рыбаков. М. : Изд-во АН СССР, 1961–1962. Т. 1–2.
8. Голубинский Е. Е. История русской церкви. Т. 1. Период первый, Киевский или домонгольский. [В 2 кн.]. Изд. 2-е, испр. и доп. М. : Имп. о-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1901–1904. Первая половина тома. 1901. XXIV, 968 с. ; Вторая половина тома. 1904. 926, XVIII с.
9. Кузьмина И. Б. Проблемы воссоздания церковных интерьеров и богослужебной утвари древнерусских храмов : (на примере Владимиро-Суздальских церквей XII–XIII вв.) : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2015. 268 с.
10. Чукова Т. А. Алтарь древнерусского храма конца X – первой трети XIII в. СПб. : Сатисъ, 2004. 175 с.
11. Шалина И. А. Вход «Святая Святых» и византийская алтарная преграда // Иконостас : происхождение – развитие – символика. М., 2000. С. 52–71.
12. Щербов С. Г. Белокаменные рельефы Георгиевского собора в г. Юрьев-Польской : дис. ... канд. искусствоведения. М., 1953. 279 с.

#### *Сведения об авторе:*

*Кузьмина Ирина Борисовна*, кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина; доцент, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна; irenku@mail.ru

*Kuzmina Irina B.*, PhD, Associate Professor, I. E. Repin St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture; Associate Professor, St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design; irenku@mail.ru

## **ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ. РОЛЬ ЦВЕТОВЫХ ХАРАКТЕРИСТИК В ПОСТРОЕНИИ ЦВЕТОВОЙ КОМПОЗИЦИИ**

Категории пространства и времени включены в построение и восприятие цветовой композиции. Возможности контраста тона и насыщенности позволяют передать в ней идею пространства и движения в этом пространстве, что приводит к пониманию характеристики времени в композиции.

*Ключевые слова:* цветовой композиция, контраст насыщенности, тональный контраст, темпоральность.

## **SPACE AND TIME. THE ROLE OF COLOR CHARACTERISTICS IN THE FORMATION OF THE COLOR COMPOSITION**

The categories of space and time are included in the formation and perception of color composition. The possibilities of contrasting tone and saturation allow us to convey in the color composition the idea of space and motion in this space which leads to an understanding of the characteristics of time in composition.

*Keywords:* color composition, saturation contrast, tonal contrast, temporality.

В китайской живописи тушью и каллиграфии используются черная тушь и белый шелк или бумага. Два цвета. Черное на белом. Черное с каждым движением руки отбирает у белого все больше и больше поверхности. В какой-то момент художник останавливается и, удовлетворившись сделанной работой, представляет свое творение на суд зрителей. На первый взгляд, изображение очень просто, потому что автор использовал только черный, белый и оттенки серого. Но это только на первый взгляд. Китайская традиция считает, что черная тушь имеет пять цветов и шесть окрасок. Таким образом, черно-белое, или ахроматическое, изображение полностью раскрывает замысел художника. Так, в книге Хань Цзе «Символика числа и цвета в китайской культуре» автор приводит выразительный пример. «Увидев картину тушью Сяо Чжао династии Южная Сун, поэт... Лю Кэчжуан сказал, что бирюзовый и ярко-красный цвета на картине бросаются в глаза» [3, с. 96]. Анализируя эти строки, мы начинаем понимать, что между многоцветным и черно-белым изображением нет противоречия, они не противопоставлены друг другу. Взаимосвязь между цветом и тоном очевидна.

Более того, ахроматические цвета формируют полную картину восприятия и оценки пространства и форм, существующих в этом пространстве, будь то окружающая человека среда или изображение на плоскости. «Для профанной функциональности черно-белый мир вполне самодостаточен. Он не только содержит в себе свет, который позволяет различать предметы в средах и обозревать пространства, он еще и творит внутри этих сред и пространств массу драматических коллизий, сознанных смысловым перипетиям» [2, с. 97].

Сочетание черного и белого цветов демонстрирует максимально выраженный контраст по светлоте. Нет такого сочетания хроматических цветов, которое бы смогло создать контраст такой же силы и выразительности. Противопоставление же этих двух создает напряженный конфликт между ними. Каждый из них стремится победить другой: белый – смягчить тяжесть и плотность черного, а черный – пригасить сияние белого. Таким образом, каждый из двух цветов старается приблизить второй к серому. Но, так как это только подразумевается в цветовом конфликте, напряжение становится энергией, которой может пользоваться художник для решения своих творческих задач. Представьте себе маятник, совершающий движение по дуге из одного крайнего положения в другое. Эти крайние положения – черный и белый цвета. Наше зрительное восприятие, как этот маятник, заряжается энергией противостояния двух цветов. Глаз быстро перемещается с одного элемента на другой и дальше опять с черного на белый. И вновь черный, и далее снова белый... Композиции, построенные на основе повтора и чередования элементов черного, серого и белого цветов, обладают внутренним напряжением, способным создать образы ритмичного движения и вызывать эмоциональную реакцию зрителя. Именно это «становится эстетическим качеством или производит эстетическое впечатление, задуманное (“запланированное”) художником» [1, с. 103].

Рассматривая цветовую композицию как взаимодействие двух или нескольких цветов необходимо отметить, что цвет как средство выражения замысла автора формирует художественный образ, который не всегда требует сложного сочетания большого количества контрастных цветов. Подчас основную идею произведения выражает мощная и сложная пластическая тема. И мастерство автора должно заключаться в том, чтобы цвет не разрушал эту тему, не противоречил ей, а наоборот, усложняя, доводил до максимальной выразительности. Это, в первую очередь, относится к изображениям с темой пространства. Движение в пространстве, сложные трансформации и изменения форм требуют особого взаимодействия цветов – через изменения тональных градаций одного и того же цвета или ограниченного количества цветов.

Привычный нам мир раскрывается в своем пространственном построении через светотеневую моделировку. Свет и тень не только раскрывают характер объемной формы, но и вносят корректировку в ее цвет. Тени гасят насыщенность чистого цвета освещенных поверхностей, а рефлекссы погружают трехмерную форму в цвета окружающего пространства. Поэтому градации насыщенности цвета вызывают у зрителя ощущение трехмерного пространства на плоскости, как бы неосознанно обращаясь к зрительному опыту человека.

Художник зачастую неосознанно формирует свою особую световую среду в рамках произведения. Это в первую очередь определяется тем, насколько он стремится к иллюзорности изображения, какой глубины пространство он формирует на плоскости. Этот вопрос напрямую зависит от художественного образа: так, Сальвадор Дали доводил до предела ощущение бесконечности пространства. Кажется, что реальность уступает в своей убедительности перед сюрреалистическими далями его картин.

Игра в пространство – неисчерпаемая тема экспериментов многих художников, особенно когда в пространстве появляется тема движения. Не просто движения как перемещения в пространстве, а как трансформации, рождения и развития форм и образов. Тема движения требует от художника активной и виртуозной работы не только с тональными переходами, но и с переходами от насыщенных участков цвета к менее насыщенным, и дальше до полного затухания, возможно, до полной потери цветности.

Передавая образ пространства через свет и тень, насыщенные цвета воспринимаются как освещенные, то есть близкие к зрителю части композиции, слабо насыщенные оттенки воспринимаются как затененные или удаленные, погруженные в тень или рассматриваемые как бы сквозь воздушные слои, приглушающие или осветляющие цвета. Создавая образ движения в цветовой композиции, насыщенные цвета обозначают начало этого движения

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

---

или кульминацию, точку максимального напряжения. По мере замедления движения цвета становятся менее насыщенными, накал напряжения спадает, и слабонасыщенные оттенки одного и того же цвета ближе в восприятии к теме покоя, нежели движения. В какой последовательности будут распределены в цветовой композиции насыщенные цвета и переходы к слабонасыщенным, определит развитие темы движения – от кульминации к замедлению или от покоя, ускоряясь к кульминации.

Чередование оттенков различной степени насыщенности, их перетекание с формы на форму создают не только особые пространства в произведении, но вводят зрителя в мир с особым ощущением времени. В натюрмортах Джорджо Моранди пространство уплощается, а время почти замирает, протекая, как капли воды в замедленной съемке. Тончайшие градации ненасыщенных высветленных цветов и мягко прописанных форм рассказывают об ином мире, созданным художественным восприятием. Предметы узнаваемы, они находятся в пространстве, но все – и пространство, и предметы: вазы, кувшины, кружки и бутылки – не подчиняется законам реалистического изображения. Тем интереснее зрителю всматриваться в этот мир, познавать его. «Главным тут оказывается время, пристальное, долгое разглядывание. Это не размышление о вещах, не сон о них. Это – беседа, со-бытие, со-тут-бытие с ними, здесь и теперь, сегодня и вчера, вчера и завтра» [2, с. 302].

Еще сложнее эта тема раскрывается в работах Амеде Озанфана, пространство в его натюрмортах – это сложная всеобъемлющая форма, а предметы и промежутки между ними только составляющие элементы. Они находятся в гармоничном взаимодействии друг с другом, и градации насыщенных и слабонасыщенных цветов выражают единство и соподчинение отдельных элементов общей цветовой теме.

Через контрасты тона и насыщенности художник реализует свою способность «синхронизировать» время творческого бытия с тем впечатлением, которое воспроизводит прочтение композиции зрителем. Идея темпоральности в композиции приобретает характеристику особого интервала времени, когда возможно исчерпывающе воспринять образ, заложенный в произведении. Этот образ уникальный, для него нет готовых ключей для понимания. Поэтому для восприятия требуется время, так же, как и для создания. Для успеха автору необходимо не только настроиться в работе над композицией на особый темп и ритм, но и понять, как цвет сможет эффективно выразить пластику образа.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Миронова Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве. Минск : Беларусь, 2002. 152 с.
2. Раппапорт А. Г. Девяносто девять писем о живописи. М. : Новое литературное обозрение, 2004. 342 с.
3. Хань Цзе. Символика числа и цвета в китайской культуре / пер. с кит. А. Н. Новобрановой. СПб. : КАРО ; Пекин : Шанс, 2013. 232 с.

*Сведения об авторе:*

*Голубева Анна Анатольевна*, доцент, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова; a.golubeva@gmail.com

*Golubeva Anna A.*, Associate Professor, Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts; a.golubeva@gmail.com

## **ПРИМЕНЕНИЕ РАЗЛИЧНЫХ СОСТАВОВ ДЛЯ УТОНЬШЕНИЯ ЛАКОВЫХ ПОКРЫТИЙ**

В последнее время разработано много специальных технологий по реставрации произведений искусств и мер поддержания их сохранности, ведется целенаправленный поиск различных материалов, способных приостановить процесс разрушения. Ранимость и недолговечность составляющих материалов вызывают трудности сохранения их первоначального состояния и реставрации утраченных элементов. Загрязнение поверхности живописных произведений различными веществами может привести к необратимым последствиям. Удаление различных загрязнений с поверхности может быть проведено различными методами. Для защиты живописи от неблагоприятных воздействий внешней среды произведения всегда покрывали слоем лака или воска. Снятие этого слоя не всегда целесообразно проводить в полном объеме, поэтому проводят его утоньшение. Стремление к восстановлению первоначального облика стимулирует проведение различных реставрационных работ.

*Ключевые слова:* живопись, реконструкция, воссоздание, восстановление фрагментов, утоньшение лакового слоя, красочный слой.

*T. V. Karmanovskaya*

## **APPLICATION OF VARIOUS COMPOSITIONS FOR THINNING LACQUER COATINGS**

In recent years were developed a lot of special techniques for the restoration of works of art and measures to maintain their safety, conducted a targeted search of various materials that can suspend the process of destruction. The vulnerability and fragility of the constituent materials cause difficulties in the preservation of their original state and the restoration of the lost elements. Surface contamination of paintings of various substances can lead to irreversible consequences. Removing various contaminants from the surface can be conducted by various methods. To protect the painting from the adverse effects of the environment works always covered with a layer of lacquer or wax. The removal of this layer is not always advisable to carry out in full, so spend it thinning. The desire to restore the original appearance stimulates different restoration solutions operations.

*Keywords:* painting, reconstruction, recreation, and restoration of the fragments, thinning of the varnish layer paint layer.

Многочисленные исследования в области реставрации доказывают, что живопись, как правило, является достаточно сложной конструкцией, существующей при постоянном взаимодействии основы, грунта, красочного слоя и защитных покровных слоев. Происходящие со временем загрязнения поверхности живописного произведения различными легкоудаляемыми (пыль) и трудноудаляемыми веществами могут привести к необратимым последствиям. Возможность ее очистки – непосредственно, или задействовав различные виды обработки поверхности – может стать важным условием сохранения целостности структуры объекта исследования.

Участки поверхности холста со следами грибковых поражений обрабатывают тампоном, смоченным 70%-ным этиловым спиртом, в который введен 1% антисептика (катамин АБ). В настоящее время существует достаточно разнообразных методов удаления различных пылевых загрязнений, например, это может быть проведено мягкой кистью, подушечкой из мягкого длинноворсного плюша, в отдельных случаях – ватно-марлевым тампоном. Очистку холста целесообразно проводить обработкой его прокатыванием или легким прижимом кусочков силиконового каучука. Частицы пыли захватываются каучуком, сам же он не удерживается поверхностью холста.

Для защиты живописи от неблагоприятного воздействия внешней среды (влажность, пыль, копоть) произведения станковой живописи, как принято на практике, всегда покрывали слоем лака или лаком, в состав которого может входить воск. Удаление загрязнений с красочного слоя является сложной задачей [1, с. 125]. На практике целесообразно использовать масляные лаки, которые являются природными смолами, растворенными в высыхающем масле или сплавленные с ним. От свойств масел зависят свойства лаковых пленок. Природные смолы бывают твердые (с высокой температурой плавления), например янтарь, копал, и мягкие (легкоплавкие), например мастикс, даммара [2, с. 18]. Твердые смолы с маслом дают прочные, твердые, достаточно эластичные, хорошо сохраняющие блеск темные пленки. Мягкие смолы способны образовывать более светлые, но менее прочные и менее стойкие пленки.

Лаковые покрытия являются растворами, они способны растворяться в органических растворителях или в воде. Тонкие слои лака высыхают с образованием твердых, прозрачных, блестящих покрытий, которые способны защищать изделия от агрессивных агентов и служат в качестве декоративной отделки для поверхности [3, с. 320].

В процессе проведения реставрационных работ на практике применяются следующие покровные лаки: на основе мягких природных смол, растворы в скипидаре (пинене терпентине) даммары, мастикса, сандарака, канифоли; на основе твердых природных смол – сваренные с высыхающими маслами янтарь, копал; на основе шеллака – раствор в спирте; водные лаки на основе камедей, сахаров, глютиновых клеев.

Со временем, под влиянием внешней среды, защитные лаки на основе природных смол и масел достаточно быстро стареют – закрепляются, темнеют, мутнеют. Изменение эксплуатационных характеристик лаков в процессе старения можно проанализировать по снижению различных физико-механических показателей. Кроме того, эти лаки не могут защитить живопись от актов вандализма и аварийных ситуаций. Например, при непродолжительном воздействии огня и в случаях, когда на поверхности картины или в воздухе помещений, где они хранятся, могут оказаться кислоты, щелочи или различные органические растворители.

Лаки на основе синтетических полимерных веществ (акриловые, акрил-фисташковые, на основе олигоциклогексанона, синтетических восков и каучуков) в этом отношении являются более надежными. Право на существование оправдывают достаточно хорошие защитные характеристики лаков на основе композиций алкидной смолы, в состав которой входят полувысыхающие соевое и подсолнечное масла, пентаэритрит и фталевый ангидрид, с олигофенилэтоксисилоксанами (ФЭС-60, ФЭС-66, ФЭС-80). Такие композиции растворимы в малотоксичных растворителях – пинене, уайт-спирите, ацетоне. Содержащиеся в олигофенилэтоксисилоксанах этоксигруппы при взаимодействии с водой воздуха и активными группами других компонентов лака отщепляются с выделением спирта, что приводит при сопоставлении результатов к увеличению пористости и сшиванию полимера, который в результате становится нерастворимым.

По мере изучения свойств различных лаковых покрытий можно провести исследования по определению их долговечности. В настоящее время разработано большое количество методов, при помощи которых можно сравнить продолжительность эксплуатации



различных лаковых слоев в природных условиях и в условиях искусственного старения, разработаны стандарты проведения искусственного старения, и методы определения долговечности лаков.

В современной практике возможно проведение исследований, которые позволяют выявлять наличие старой лаковой пленки на поверхности картины, так как под ним очень часто может быть обнаружен слой, который будет отличаться по тону, цвету и фактуре от авторской живописи, – такой слой необходимо удалять [4, с. 88]. Полностью удалять лаковую пленку с картины нежелательно, поэтому обычно ее утоньшают.

Утоньшение проводят в тех случаях, когда на картине имеется толстый слой пожелтевшего лака. Этот слой способен изменить авторский колорит. При многослойном лаковом покрытии в реставрационной практике рекомендуется удалить реставрационные потемневшие тонировки, которые находятся между слоями лака. В том случае, если лаковая пленка имеет много потертостей и царапин, или если она не захватила всей глубины покрытия или если покрытие состоит из лака мягких смол и золотистая пленка объединяет отдельные красочные тона, негармонично изменившиеся со времени написания картины, ее толщину необходимо изменить. В таких случаях, по эстетическим соображениям, предпочтительно не удалять лак полностью, а лишь утоньшить лаковую пленку, так как тонкий слой лака более светлый и прозрачный. Утоньшение лака бывает возможным в том случае, если раньше покровный лак был не полностью удален и картина не покрывалась специально окрашенным реставрационным лаком непосредственно по авторской живописи.

Смоляные лаки со временем старятся на поверхности материала, поэтому целесообразно проводить послойную расчистку лака. Свежие неструктурированные слои лака хорошо растворяются в пинене (скипидаре), для размягчения и удаления состарившихся пленок также используют пинен с добавкой этилового спирта, ацетона и других растворителей.

В некоторых случаях помутневшую пленку лака не удаляют, а регенерируют, обрабатывая ее парами этилового спирта. Если регенерация не проводится, то сильно пожелтевший или помутневший лак утоньшается в водных смесях или органических растворителях, и затем проводят обработку поверхности. Повысить эффективность действия растворителей для расчистки от трудноудаляемых записей можно путем добавления небольшого количества метилсульфоксида, диметилацетамида, диметилформамида.

Процесс удаления слоев высыхающих масел после проведения глубокого термоокислительного процесса является наиболее трудоемким процессом. Поскольку процесс полимеризации можно считать завершенным в том случае, если он охватывает весь объем, то поверхностный слой должен быть аккуратно обработан растворителем. Эта обработка приводит к набуханию поверхностного слоя, после чего его можно легко удалить механическим способом. Наиболее широко рекомендованы к использованию в качестве растворителя: метилцеллозольв (удаление пленки олифы с икон), смеси этилового спирта с бензолом или пиненом, смесь бензина с пиненом для застарелых пленок высыхающего масла. Такие смеси с добавлением аммиака являются пригодными для удаления лаков на основе янтарно-масляных композиций.

Процесс расчистки разнородных участков живописи с потемневшим, окисленным масляно-смоляным лаком на поверхности, загрязненными частицами пыли и сажи можно проводить с помощью смеси растворителей [5, с. 180]. В некоторых случаях загрязненные и потемневшие лаковые пленки могут быть расчищены смесью желчи (смесь природных ферментов) со спирто-скипидарной эмульсией. Для расчистки живописи рекомендуются также составы с добавлением лавандового масла. Использование компрессов, смоченных лавандовым маслом, способствует размягчению твердых, загрязненных лаковых покрытий, которые потом могут быть удалены тампонами, смоченными спирто-скипидарной эмульсией с добавлением лавандового масла [6, с. 267].

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

---

Живопись маслом на холсте является одним из сложных и важнейших объектов для проведения реставрационных работ. Процесс устранения поздних наслоений, искажающих художественный облик, способствует также продлению жизни картины. Сложность структуры, сочетание слоев разнородных материалов, отношение каждого компонента произведения к изменениям температурно-влажностного режима, неоднозначность изменений в материалах живописи при старении – все это ставит перед реставратором сложные задачи. Возникает необходимость в проведении химических анализов защитных лаковых покрытий, связующих, пигментов, наполнителей, холста. Процессы удаления, утоньшения и выравнивания лака периодически контролируют при помощи видимой люминесценции лака, возбуждаемой ультрафиолетовыми лучами. По характеру люминесценции можно судить о равномерности удаления или утоньшения лаковой пленки, однако ориентироваться только на показания люминесценции нельзя, так как она всегда хорошо заметна на темных тонах, даже если покровная пленка с них уже снята. В этом случае люминесцирует лак верхних лессирующих слоев или лак, мигрировавший в верхние слои живописи.

Таким образом, создание комплекса мероприятий по защите поверхности живописных материалов, поиск критериев, выбора методов обработки поверхности могут способствовать замедлению процесса старения полотен. Современный уровень исследований постоянно совершенствуется, методы исследования поверхности становятся более эффективными. В последнее время наблюдается тенденция к усовершенствованию проведения различных реставрационных работ и внедрению новых сложных технологий, стимулирующих расширять ассортимент реставрационных материалов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бородкин В. Ф. Химия красителей. М. : Химия, 1981. 248 с.
2. Аналитическая химия синтетических красителей : пер. с англ. / под ред. К. Венкатарамана. Л. : Химия, 1979. 576 с.
3. Индейкин Е. А., Лейбзон Л. Н., Толмачев И. А. Пигментирование лакокрасочных материалов. Л. : Химия, 1986. 160 с.
4. Карякина М. И. Лабораторный практикум по техническому анализу и контролю производств лакокрасочных материалов и покрытий. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Химия, 1989. 208 с.
5. Лившиц М. Л., Пшиялковский Б. И. Лакокрасочные материалы : справ. пособие. М. : Химия, 1982. 360 с.
6. Филатов В. В. Реставрация настенной масляной живописи. М. : Изобразительное искусство, 1995. 248 с.

*Сведения об авторе:*

*Кармановская Татьяна Васильевна*, кандидат химических наук, доцент, кафедра живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; tanya-1narod@rambler.ru

*Karmanovskaya Tatyana V.*, PhD, Associate Professor, Department of Painting and Restoration, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; tanya-1narod@rambler.ru

УДК 7.025.4

*А. И. Лельчук*

## **РЕСТАВРАЦИЯ ИКОНЫ «СВЯТОЙ ВЕЛИКОМУЧЕНИК ДИМИТРИЙ И СВЯТОЙ ВЕЛИКОМУЧЕНИК ГЕОРГИЙ»**

Данная публикация имеет цель рассказать о реставрации одной иконы в мастерской кафедры живописи и реставрации СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Реставрация уникальна тем, что в методике консервации был впервые применен метод восстановления лепного левкаса по аналогии с реконструкцией предметов декоративно-прикладного искусства, точнее – деревянных позолоченных рам. Работа по этой методике дала хороший результат и может применяться в будущем при реставрации памятников станкового темперного искусства.

*Ключевые слова:* реставрация, восстановление лепного орнамента, мастика, отстаивания грунта.

*A. I. Lelchuk*

## **RESTORATION OF THE ICON OF HOLY GREAT MARTYR DEMETRIUS AND GREAT MARTYR GEORGE**

The aim of this publication is to describe the restoration of an icon in the workshop of the Department of Painting and Restoration at the St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design. The restoration is unique due to the fact that for the first time the method of restoration of molded gesso was applied in the conservation process by analogy with the reconstruction of objects of decorative and applied art, more precisely, gilded wooden frames. The application of this method has given good results and can be used in the future for restoring tempera painting.

*Keywords:* Restoration, restoration of stucco ornamentation, mastic, backlog.

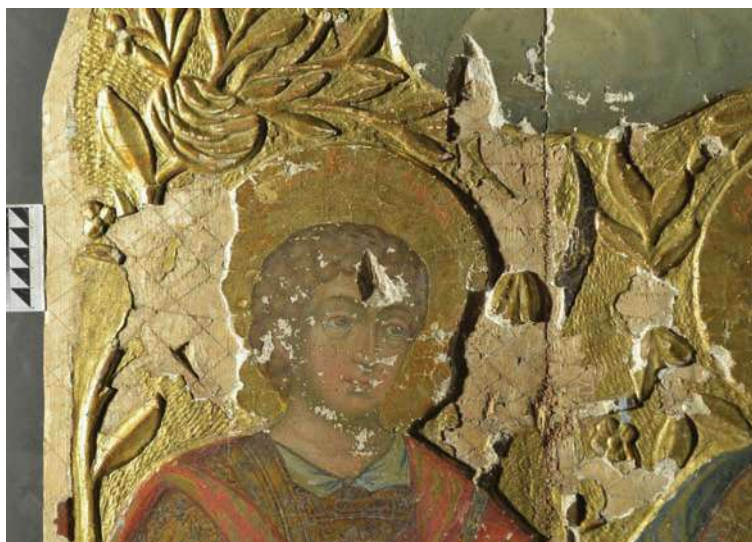
В мастерскую кафедры живописи и реставрации поступила икона святых воинов-мучеников Димитрия и Георгия. Изображения святых воинов были распространены на Руси, и почти в каждом православном храме есть икона св. Георгия или св. Димитрия. Их почитали как покровителей русского воинства, победителей темной силы. Они имеют схожее жизнеописание, поэтому нередки их парные изображения на одной иконе. По довольно большому размеру можно было судить, что икона скорее всего происходила из храмового иконостаса. Святые изображены в полный рост в воинском облачении с мечом и крестом в руках. В полукруглом навершии иконы было поясное изображение Господа Вседержителя в облаках.

Нашли икону в Новгородской области на помойке, в плачевном виде. Щит иконы рассохся, по стыку досок была сквозная трещина. По всей поверхности были обширные утраты и отстаивания грунта, кракелюр с приподнятыми краями и осыпи красочного слоя, сильные потертости красочного слоя. Икона все же была необыкновенно красива даже в таком состоянии. Первое, что бросалось в глаза, – это необыкновенно красивый лепной орнамент на фоне, позолоченный сусальным золотом.

Лепные рельефы из левкаса впервые появляются в украинской иконописи в XVI столетии, а в русской – со второй половины XVII а. Рельеф наращивали левкасной массой по рисунку, сделанному на гладкой поверхности левкаса. Слои наращивали постепенно, давая

просохнуть каждому предшествующему слою, четко повторяя постепенно утончающиеся рельефные полосы орнамента. Такой лепной орнамент золотился на полимент сусальным золотом. Золото накладывалось на животный клей или на полимент, специальный состав, в основе имеющий протухший яичный белок и армянский болюс. Яичный белок после протухания дает прочную необратимую пленку, а армянский болюс – это красная глина, которая придает полименту красный цвет. Золото, положенное на полимент, хорошо держится на левкасе и полируется до зеркального блеска, а красная подложка придает ему более глубокий тон. Латы святых воинов были выполнены сусальным серебром под цветным лаком в технике чернения. Пробела на одеждах написаны творческим золотом. Личное письмо необыкновенно тонкое и изящное. Санкирь зеленоватый, охрение выполнено теплым розовым оттенком, пробела нанесены мягко, прозрачно. По остаткам надписи на поземе можно было судить, что икона создана в первой половине XVIII в., а по технике исполнения предположить ее принадлежность к Новгородской школе живописи. За многие годы работы мы впервые видели икону с таким лепным орнаментом (ил. 1).

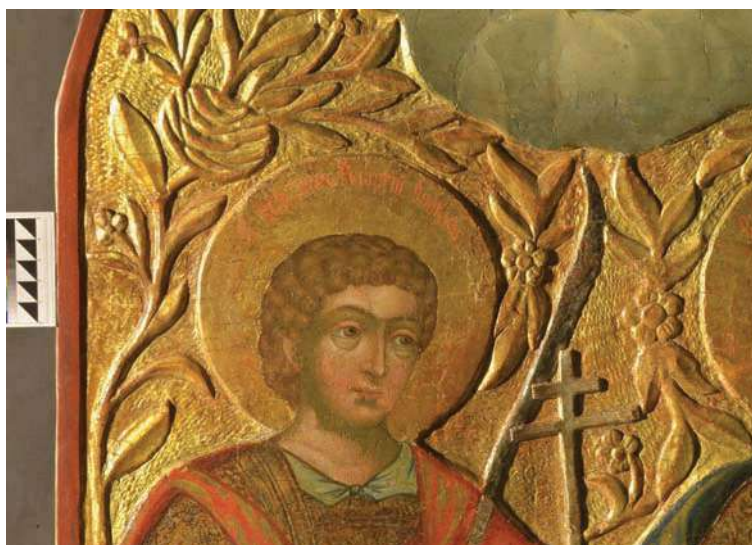
После проведения фотосъемки и описания сохранности необходимо было отработать методику укрепления основы, красочного слоя и грунта. Работа началась с заполнения трещины между досками. Трещина была послойно заполнена пробковыми опилками с осетровым клеем. Опилки из пробки лучше ведут себя, чем древесные, меньше трескаются и из-



1. Фрагмент иконы до реставрации



2. Фрагмент иконы в процессе реставрации



3. Фрагмент иконы после реставрации

меняются в объеме после высыхания. В работе над восстановлением основы самое главное правило – это работать послойно, каждый слой должен полностью высыхать. Все мелкие трещины тыльной стороны также были заполнены опилочной массой. На нижнем торце была сделана вставка из дуба на стыке досок, чтобы предохранить доски от дальнейшего расхождения. Укрепление было сложным, грунт был многослойным, очень рыхлым и разрушенным, во многих местах отставал от основы. Работа по укреплению началась с пропитки поверхности слабым раствором осетрового клея, операция выполнялась несколько раз. Грунт, как губка, впитывал в себя клей. Все участки с деформациями красочного слоя выравнивались при помощи фторопластового шпателя. На участки с отставаниями грунта от основы предварительно наносилась заклейка из папиросной бумаги, затем под отставание подводился крепкий осетровый клей при помощи шприца, ставился пресс на трое суток.

Не все участки с отставаниями грунта укрепились с первого раза. Отставания были очень обширными, в некоторых местах клей подводился повторно. В процессе работы все участки с отставаниями грунта были подклеены к основе, выровнена поверхность красочного слоя. После укрепления грунта надо было подумать о восстановлении лепного фона. Так как нам не приходилось выполнять реставрацию лепного левкаса, мы обратились за помощью к реставратору рам, преподавателю нашей кафедры. Она предложила нам использовать технологию, которая применяется для реставрации золотых деревянных рам в Русском музее. Сначала был выполнен слепок из пластилина недостающих фрагментов лепнины. Затем полученная форма заливалась специальной жидкой резиной, предварительно вокруг этих участков на фоне были сделаны бортики из пластилина, чтобы состав не растекся. После высыхания полученную массу снимали, получался слепок лепнины. Затем началась работа с мастикой, которую используют для восстановления лепнины на деревянных рамах в Русском музее. Реставраторы в отделе рам сами изобрели эту мастику. Преимущество ее в том, что из нее можно вылепливать сразу форму нужного размера и толщины, а не наносить послойно тонкими слоями, как реставрационный грунт на иконе. По слепку из резины была вылеплена форма узора на фоне из мастики. Полученная форма приклеивалась в места утрат. Поверхность утрат специально подготавливалась, древесина в утратах зачищалась от грязи и проклеивалась дважды осетровым клеем. После высыхания мастика шлифовалась скальпелем и наждачной бумагой. Все глубокие утраты грунта до деревянной основы было решено заполнить этой же мастикой. Для восстановления неглубоких утрат авторского грунта был применен традиционный реставрационный грунт – мел с осетровым клеем. Грунт наносился тонкими слоями кисточкой, после высыхания выравнивался наждачной бумагой и скальпелем. Затем с поверхности были удалены остатки клея, мела и стойкие поверхностные загрязнения при помощи пенки детского мыла. Реставрационные мастиковки притерты даммарным лаком с пиненом, это делается для того, чтобы грунт не размывался в дальнейшем (ил. 2).

Завершающий этап реставрации – это восстановление утрат красочного слоя тонировками. По поводу восстановления утрат живописи икон среди реставраторов и искусствоведов до сих пор существует множество споров [1]. Одно из мнений – что реставрационные тонировки на иконе должны кардинально отличаться от авторской живописи. Но если икона происходит из храма, то такой метод не представляется возможным, так как верующие в храме хотят видеть перед собой моельный образ, а не условные тонировки вместо лика. Икона св. Георгия и св. Димитрия должна была вернуться в храм, поэтому живопись нуждалась в полном восстановлении, что было непросто из-за множества утрат, лик св. Георгия был утрачен почти на 80%. В работе использовалась акварель, хорошо имитирующая яичную темперу [3].

Существует несколько методов тонирования утрат: пуантель (точками), трапежию или соломка, тонировка нейтральным слоем. Тонировки должны выполняться строго в пределах

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

---

утрат авторского красочного слоя [2]. Тонировки выполнялись в два слоя в технике, максимально приближенной к авторской живописи. На золотом фоне была сделана имприматура, имитирующая красный полимент, тонировки выполнены акварельным золотом и покрыты тонированным лаком (ил. 3). Вся поверхность иконы была покрыта защитным реставрационным лаком, предохраняющим живопись от влаги.

В заключение можно сказать, что реставрация очень благодарное занятие, так как всегда видны плоды твоей кропотливой и непростой работы. Икона получает вторую жизнь и занимает свое место в храме или красном углу дома.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Ю. Консервация и реставрация станковой темперной живописи : учеб. пособие для вузов. М. : Художественно-педагогическое изд-во, 2008. 127 с.
2. Реставрация икон : метод. рекомендации / Всерос. художеств. науч.-реставрац. центр им. акад. И. Э. Грабаря ; сост. М. В. Наумовой [и др.]. М. : ВХНРЦ, 1993. VII, 225 с.
3. Реставрация станковой темперной живописи : учеб. для реставрац. отд-ний художеств. училищ / под ред. В. В. Филатова. М. : Изобразительное искусство, 1986. 159 с.

#### *Сведения об авторе:*

*Лельчук Анна Ивановна*, доцент, кафедра живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [anna.lelchuk.muha@gmail.com](mailto:anna.lelchuk.muha@gmail.com)

*Lelchuk Anna I.*, Associate Professor, Department of Painting and Restoration, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [anna.lelchuk.muha@gmail.com](mailto:anna.lelchuk.muha@gmail.com)

**РЕСТАВРАЦИЯ ИКОНЫ «СВЯТОЙ АПОСТОЛ ЕВАНГЕЛИСТ МАРК»  
НА КАФЕДРЕ ЖИВОПИСИ И РЕСТАВРАЦИИ  
СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА**

В статье приводится пример исследования иконы с целью изучения ее структуры для последующего реставрационного раскрытия. Описывается последовательное ведение пред-реставрационных исследований – сбор информации об объекте (в экспертно-химическом заключении структуры грунта, красочных слоев записи, оригинала и покровного лака); изучение фотоснимков в рентгенограмме, инфракрасных и ультрафиолетовых лучах; визуальные исследования микрошурфами для изучения состояния сохранности авторского красочного слоя, нечитаемого под слоями записи. И затем раскрытие иконы от позднего слоя записи, с указанием особенностей, открывшихся в процессе реставрации.

*Ключевые слова:* исследование иконы, поновительский слой записи, авторский контур рисунка, оригинал, «скрытые» утраты авторского красочного слоя, визуальные исследования, микрошурфы.

*A. V. Bolshakova*

**RESTORATION OF THE ICON OF HOLY APOSTLE EVANGELIST MARK  
AT THE DEPARTMENT OF PAINTING AND RESTORATION AT THE  
ST. PETERSBURG STIEGLITZ STATE ACADEMY OF ARTS AND DESIGN**

The article gives an example of the study of an icon aimed at discovering its structure before opening it. This involves consecutive pre-restoration studies: gathering information about the object of restoration, including expert and chemical opinion on the structure of the ground, the paint layers of the overpainting, the original painting and the coating varnish; study of visualizations made with use of roentgenography, infrared and ultraviolet rays, visual research with the use of exploratory micro-pit to overpainting layers. Then the icon will be freed from the late overpainting layers, and the special features will be discovered.

*Keywords:* Icon study, renovation repainting layer, the author's outline of the drawing, the original, «hidden» loss of the author's layer of painting, visual studies, exploratory micro-pit.

Речь пойдет об истории реставрации одной из икон Варзуговского цикла, которые были привезены и переданы на реставрацию на кафедру «Живопись и реставрация» СПГХПА им. А. Л. Штигица в октябре 2011 г. По устным сведениям игумена Митрофана Баданина, клирика Мурманской епархии, благочинного церковью Терского берега, настоятеля Успенского прихода села Варзуги, икона «Святой Апостол Евангелист Марк» является деталью деисусного ряда иконостаса церкви Св. Николая Мирликийского в селе Варзуга Мурманской области. До 2011 г. икона находилась в разрушенном состоянии.

«Приступая к изучению произведений живописи, вне зависимости от того, предпринимаем ли мы это действие с целью расширения наших знаний или с целью сбора необходимой

информации для последующего ее использования в реставрационных процессах, необходимо в первую очередь составить ясное представление о природе и свойствах этих объектов. Как правило, каждая картина или икона... может рассматриваться как овеществленное свидетельство об истории и художественной жизни определенной эпохи. В современной теории реставрации предлагаются следующие формулировки, характеризующие понятия “исторический памятник” и “памятник изобразительного искусства...”» [1].

Непосредственно перед тем, как начать реставрацию – раскрытие иконы от поздних слоев записи (позднейших красочных слоев, лежащих поверх авторского красочного слоя), проводятся реставрационные исследования с целью изучения структуры памятника изобразительного искусства. Одним из видов реставрационных исследований является химическая экспертиза структуры иконы. Для выявления состава грунта, красочного слоя и покровного лака были отобраны пять образцов с разных участков иконы. Химические исследования выявили, что грунт с данной иконы гипсово-меловой, авторский красочный слой на хитоне св. Апостола Евангелиста Марка является темперой с пигментом красной охры, запись голубого фона является смесью пигментов из берлинской лазури со свинцовыми белилами, авторский нимб, лежащий под записями, состоит из серебра с пигментированным лаком.

«Рентгенографирование обычно делают до реставрации, чтобы определить наличие под верхним красочным слоем более ранней живописи, выявить поздние вставки, паволоку, скрытые повреждения доски» [2, с. 142].

Изучение фотосъемков в рентгенограмме показало структуру паволоки в прямом плетении, характер ее плотности (13 нитей на 1 кв. см) и что она расположена по шиту иконы неровными краями. А также – наличие разнохарактерного кракелюра в грунте. Контур авторского нимба не совпадает с контуром нимба в слое записи. Он лежит шире кверху и на рентгене просматривается в виде «тени». Также на изображении головы св. Апостола Евангелиста Марка прослеживается авторский контур головы, не совпадающий с контуром головы в слое записи, он лежит шире. Затем были обнаружены «скрытые» утраты авторского красочного слоя, нечитаемые под слоем записи. Они были обнаружены на надписи слева, на правом фоне, рядом с видимой утратой и заходящая на край нимба, на изображении Евангелия, часть руки Святого Апостола Евангелиста Марка, на изображении гиматия – семь «скрытых» утрат авторского красочного слоя. В древесине иконы, в нижней ее части, выявлена вставка квадратного бруска в основу.

Исследования иконы в отраженных инфракрасных лучах выявили предполагаемую авторскую надпись на фоне. Предполагаемая авторская надпись была перекрыта слоем записи, по шрифту и контуру не совпадала с надписью в слое записи, лежала ниже и по размеру букв была крупнее. Исследования иконы в свете видимой люминесценции показали сгустки лаковой пленки на изображении фигуры, позы и полей; а также тонкую, равномерную лаковую пленку на изображении фона.

Визуальные исследования и микросъемка через микроскоп МС-2 Zoom на разных участках иконы показали, что на полях иконы, в утрате записи коричневого цвета и в его кракелюрах, просматривается авторский красочный слой светлой охры. А также в утрате записи коричневого цвета и голубого фона просматривается авторский красочный слой охристого цвета и красно-коричневая контурная линия, разделяющая поле с фоном в авторском красочном слое (на оригинале). В утрате записи голубого фона просматривается нижележащий авторский фон фиштаккового цвета. Все эти предварительные реставрационные исследования лишь раз подтверждали, что икона находилась под поновительским слоем записи, по рисунку и цвету значительно отличавшимся от оригинала.

Так как изучение фотоснимков в отраженных инфракрасных лучах не дало полную картину сохранности авторского наименования иконы, на участках иконы, слева и справа на



### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

фонах под поновительскими надписями, были проведены исследования микрошурфами под микроскопом, которые показали достаточно удовлетворительную сохранность оригинала. Также микрошурфы на нимбе показали потертую сохранность авторского серебра с частично сохранившимся пигментированным лаком оригинала.

«Поздние записи, скрывающие первоначальную живопись, как правило, представляют собой малохудожественные ремесленные поделки, которые обычно удаляют...» [2, с. 103].

Перед началом раскрытия на участке слева, в середине, работая микроскальпелями с разной шириной кромок, были сделаны контрольные раскладки разновременных записей – поэтапного раскрытия иконы до авторского красочного слоя (до оригинала). В процессе расчистки иконы отрабатывались методики подбора эмульсии из разных растворителей и в различных количественных соотношениях. Впоследствии, в процессе расширения раскрываемого участка, на местах раскрытия иконы методика подбора растворителей менялась в зависимости от участка раскрываемой поверхности с различной степенью плотности записи.

Обобщая итог раскрытия иконы, отметим, что в процессе удаления поновительского слоя выявлялось несоответствие рисунка оригинала и записи – в контурной описи фигуры изображаемого св. Апостола Евангелиста Марка, в рисунке его головы, нимба, различной ширины полей иконы. Также значительно отличались местонахождения наименования иконы в слое записи и оригинала. Выявлялись утраты авторского красочного слоя вместе с грунтом на различных участках иконы, некоторые из них были заполнены серым воском, который после фотофиксации был удален. После полного раскрытия иконы утраты авторского грунта были восполнены реставрационным грунтом. Затем места утрат авторского красочного слоя восполнялись реставрационными тонировками в цвет, приближенный к авторской живописи и впоследствии были покрыты реставрационным лаком.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Алешин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи : учеб. пособие для вузов. М. : Художественная школа, 2013. 223 с.
2. Реставрация станковой темперной живописи : учеб. для реставрац. отд-ний художеств. училищ / под ред. В. В. Филатова. М. : Изобразительное искусство, 1986. 159 с.
3. Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Ю. Консервация и реставрация станковой темперной живописи : учеб. пособие для вузов. М. : Художественно-педагогическое изд-во, 2008. 127 с.
4. Косолапов А. И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. 222 с.
5. Продленная жизнь... Реставрация произведений изобразительного искусства в Государственном Эрмитаже. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2013. 160 с.
6. Преображенская Г. А., Ивлев Ю. П. Консервация деревянной пластики. СПб. : Акционер и К, 2001. 216 с.

*Сведения об авторе:*

*Большакова Анастасия Викторовна*, доцент, кафедра живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; satbol@yandex.ru

*Bolshakova Anastasiya V.*, Associate Professor, Department of Painting and Restoration, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; satbol@yandex.ru

## **К ИСТОКАМ ИНТЕРЬЕРНОГО АНТУРАЖА ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII В.**

Рассматривается проблема происхождения интерьерного антуража во французской литературной иллюстрации первой четверти XVIII в. На примере одной из редких иллюстрированных книг эпохи Регентства доказывается использование иллюстраторами гравюр декораторов XVII – начала XVIII в. Проводится сравнительный анализ иллюстраций, гравированных по рисункам К. Жилло и Ш.-А. Куапеля для книги «Новые басни» Ламотта 1719 г. с проектными гравюрами из уважей Ж. Лепотра, Ж. Берена, А.-Ш. Булля. Устанавливаются аналоги интерьерного антуража ряда иллюстраций.

*Ключевые слова:* французская книжная иллюстрация, французская интерьерная иллюстрация, французская орнаментальная гравюра XVII – начала XVIII в.

*Е. V. Borshch*

## **ORIGINS OF AN IMAGE OF AN INTERIOR IN THE FRENCH LITERARY ILLUSTRATION OF THE FIRST QUARTER OF THE 18<sup>TH</sup> CENTURY**

The problem of an origin of an image of an interior in the French literary illustration of the first quarter of 18<sup>th</sup> century studied in this article. There is a proof of use of design engravings of 17<sup>th</sup> – the beginning of 18<sup>th</sup> century by illustrators. There are the comparative analysis of illustrations of C. Gillot and C.-A. Coypel for the book *New fables* by Lamotte (1719) with design engravings by J. Lepautre, J. Berain, A.-C. Boulle. There are found analogues of the images of an interior in several illustrations of this book.

*Keywords:* French book illustration, the French interior's illustrations, French ornamental engraving of 17<sup>th</sup> – the beginning of 18<sup>th</sup> century.

Одним из первых шедевров французской иллюстрированной книги XVIII в. были «Новые басни» Ламотта, выпущенные в Париже в 1719 г. [6]. Автор книги, завсегда тай литературных салонов и член Французской академии Антуан Удар де Ламотт (1672–1731) был модным в тот момент драматургом. Прославил издание не столько текст, но его иллюстрации, исполненные в технике гравюры на меди.

В общей сложности издание «Новых басен» Ламотта 1719 г., выпущенное форматом в четверть листа, включало 100 иллюстраций-заставок (так называемых «виньеток»). Они были гравированы по рисункам нескольких художников. Книгу иллюстрировали К. Жилло, Ш.-А. Куапель, Б. Пикар и Ж. Ранк. Гравюры по эскизам исполнили несколько мастеров, в том числе по собственным рисункам гравировали К. Жилло и Б. Пикар [5, с. 594–595].

Значительную часть иллюстраций для книги «Новые басни» Ламотта подготовил Клод Жилло (1673–1722), живописец, театральный декоратор, художник-декоратор, рисовальщик и гравёр. В области искусства иллюстрации Жилло оказался одним из тех, кто «дал новую жизнь» французской иллюстрированной книге [2, р. 141].

Для «Новых басен» Жилло подготовил 67 эскизов иллюстраций, из которых 58 гравировал собственноручно [1, с. 5]. Его иллюстрации отличают «свобода и одухотворенность исполнения, выдумка и острые композиционные решения, удачные находки светотеневой моделировки, виртуозное владение резцом» [1, с. 5].

Ныне издание «Новых басен» Ламотта 1719 г. представляет собой большую редкость. В российских собраниях чаще всего его иллюстрации представлены в виде отдельных листов, например, в Государственном Эрмитаже [1, с. 30]. Возможность знакомства с иллюстрациями, точнее гравюрами и эскизами этого уникального издания, предоставляют цифровые коллекции Национальной библиотеки Франции (ресурс Gallica) и Национальных музеев Франции (ресурс Joconde).

Иллюстрации «Новых басен» Ламотта 1719 г. недостаточно определить как сюжетно-повествовательные, так как они принадлежат разным жанрам. Здесь можно найти пейзажи, анималистику, мифологические, бытовые и галантные сцены. Манера изображения варьируется от фантазий до натуральных зарисовок. Как можно заметить, отдельные иллюстрации серии детально изображают декор и убранство интерьера. Складывается впечатление, что иллюстраторы точно цитируют жилые интерьеры «стиля Регентства».

Рассмотрим на примере интерьерных иллюстраций данного издания проблему влияния проектной гравюры на композицию литературно-художественной иллюстрации. Для этого выделим, прежде всего, из общего массива иллюстраций данной серии те, которые изображают интерьер как место действия. Вслед за тем обозначим круг альбомов художников-декораторов и орнаменталистов времени правления Людовика XIV и регента Филиппа Орлеанского, то есть последней трети XVII – начала XVIII в. Далее проведем сравнительный анализ иллюстраций и листов проектной графики для выявления происхождения интерьерных мотивов.

Среди сотни гравюр «Новых басен» Ламотта 1719 г. насчитывается порядка двадцати иллюстраций, воспроизводящих жилой интерьер полностью или фрагментарно, если не принимать во внимание сцены с невнятно артикулированным антуражем и сцены на фоне помещений подсобного (хозяйственного) назначения.

Наибольший интерес представляют иллюстрации, в которых детально воспроизведены элементы стенного декора, предметы убранства, мебель. Условно все интерьерные иллюстрации можно разделить на группы с точки зрения назначения интерьера. Поддаются распознаванию жилые «благородные» интерьеры, жилые бюргерские интерьеры, интерьеры общественного назначения (культовый, деловой, ремесленно-торговый). Среди интерьерных сцен заметны различные виды помещений: парадный зал («Два оракула»), будуар («Красавица и зеркало»), опочивальня («Слуга и ученик»), кабинет («Два сверчка»), библиотека («Две книги»). Неоднократно появляется мотив тронного места, даже вне контекста интерьера («Плутон и Прозерпина»).

Подробно представлена архитектура интерьера на иллюстрациях «Сверчок» (К. Жилло, по собственному рисунку), «Друзья» (Б. Пикар, по собственному рисунку). Отдельные изысканные предметы убранства интерьера и мебели документально изображены на таких иллюстрациях, как «Красавица и зеркало» (Ж.-Б. Массе, гравер Н. Тардьё), «Два сновидения» (Ж. Ранк, гравер Н. Тардьё). Мотив драпированного занавеса или тканевого убранства балдахина акцентирован на таких иллюстрациях, как «Два оракула» (Ш.-А. Куапель, гравер Н. Тардьё), «Тиран» (К. Жилло, по собственному рисунку).

Для установления возможного источника «цитирования» проектной гравюры обратимся к увражам (тематическим альбомам гравюр) Ж. Лепотра, Ж. Берена и Ш. Булле.

Одним из создателей «большого стиля» Людовика XIV был Жан Лепотр (1618–1682), рисовальщик орнаментов и гравер. Успехом при его жизни и в дальнейшем пользовались такие сборники проектов, как «Фонтаны и каминь», «Вазы», «Детали мебели», «Резные

панели и обрамления стальных зеркал». Интерьерные проекты Лепотра отличала парадная и репрезентативная манера.

Складывается впечатление, что мотив ниспадающего объемного W-образного занавеса, встречающийся на нескольких иллюстрациях к «Новым басням» Ламотта 1719 г., был процитирован из его серий. Как правило, занавес отмечает композиционный центр иллюстрации. На его фоне изображены главные действующие лица, как например, на иллюстрациях «Два оракула», «Два сновидения», «Плутон и Прозерпина». Фрагменты объемных, визуально тяжелых занавесов то и дело мелькают и на других иллюстрациях к «Новым басням». Узнаваемый декоративный мотив – это занавес, завязанный узлом. Аналогичные занавесы можно найти в гравюрах Лепотра из серии «Альковы по-римски», или «Новые римские альковы», опубликованных позднее в переизданиях Ш.-А. Жонбера [7, vol. 2]. В частности, при сравнении гравюр Лепотра с иллюстрациями «Новых басен» было замечено, что идея оформления тронного места на иллюстрации «Тиран» (К. Жилло, по собственному рисунку) могла быть навеяна гравюрой «Давид» (л. 124) из серии «Различные сюжеты священной истории» Лепотра [7, vol. 3].

Во второй половине XVII в. известным орнаменталистом был Жан Берен-старший (1638–1711), рисовальщик Кабинета короля. Берен создал оригинальный стиль орнаментальной гравюры, в котором сочетались элементы «большого стиля» Людовика XIV, барокко и рококо. Будучи в роли королевского рисовальщика, Берен фиксировал события придворной жизни. В его документальных работах можно встретить точное изображение современного на тот момент интерьера.

Так, на гравюре с персонажами в восточных одеждах, где главным действующим лицом, судя по «легенде», является Великий визирь, детально изображены ламбри с крупными розетками, напольный ковер с завитками-рокайлями, мягкие подушки-сиденья и балдахин с ниспадающими занавесами. Оказалось, что именно эта гравюра по рисунку Берена вдохновила Куапеля при создании иллюстрации к басне «Два голубя» (Ш.-А. Куапель, гравёр Н. Тардьё). Иллюстрация представляет девушку в восточных одеждах, сидящую на подушках в характерной «восточной» позе. Как можно заметить, композиция иллюстрации и целый ряд деталей интерьера зависят от гравюры Берена: ламбри, подушки, напольный ковер.

Знаменитый мебельщик Андре-Шарль Буль (1642–1732), получивший при Людовике XIV звание королевского мебельщика («эбениста»), был также рисовальщиком и гравёром, автором собственных проектов. Известностью пользовался его увраж «Новые рисунки мебели и произведений из бронзы и маркетри», который Ж. Мариэтт публиковал между 1707 и 1730 гг. и который издавался впоследствии [4]. В увраже Булля были представлены проекты различных предметов убранства интерьера: часы, таганы, зеркала, светильники и мебель с накладным бронзовым декором.

При сопоставлении гравюр из увража Булля с иллюстрациями из книги «Новые басни» Ламотта 1719 г., в которых акцентированы предметы мебели, удалось установить их родственную связь. Так, стол на иллюстрации «Сверчок» (К. Жилло, по собственному рисунку), имеет черты сходства с «Большим столом» из увража Булля (л. 5). Несмотря на некоторую упрощенность «протитированной» модели стола, сходство с оригиналом несомненно. Складывается впечатление, что та же модель стола используется еще на одной иллюстрации («Колпак»).

Итак, на примере гравюр издания «Новые басни» Ламотта 1719 г. было установлено влияние творчества художников-декораторов Ж. Лепотра, Ж. Берена и Ш. Булля на интерьерный антураж литературных иллюстраций эпохи Регентства.

Иллюстраторы книги «Новые басни», живописцы К. Жилло и Ш.-А. Куапель, использовали гравюры из увражей известных и модных декораторов для создания интерьерного антуража иллюстраций. Очевидно, этот метод работы был им хорошо знаком. Между тем,

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

---

приемы работы иллюстраторов с интерьерными аналогами различались. Как можно заметить, Куапель более полно «цитировал» аналог, используя не только детали интерьера, но и композицию, и даже фигуру действующего лица. Жилло, в отличие от Куапеля, повторяет единичные предметы мебели и акцентирует их в композиции иллюстрации. Не исключено, что именно с подачи живописцев начиная с эпохи Регентства получил распространение данный метод работы с проектной гравюрой при создании серий литературных иллюстраций.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Французская иллюстрация XVIII века в собрании Эрмитажа : кат. выст. / сост. Л. Т. Исаченко. Л. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 1982. 54 с.
2. Bassy A.-M. Le texte et L'image // Histoire de l'édition française. Paris, 1984. Vol. 2. P. 140–171.
3. Berain J. Ornaments inventez par J. Berain et se vendent chez ledit auteur aux Galleries du Louvre avec privilege du Roy. Recueil d'estampes. Paris : Thuret, [1711]. 97 pl.
4. Boullée A.-C. Nouveaux dessins de meubles et ouvrages de bronze et de marqueterie. Recueil d'estampes. Paris, [1707].
5. Cohen H. Guide de l'amateur de livres a gravures du XVIIIe siècle. Paris : A. Rouquette, 1912. 1248 col.
6. La Motte A. H. de. Fables nouvelles. Paris : G. Dupuis, 1719. 358 p.
7. Le Pautre J. Oeuvres d'architecture. Paris : C.-A. Jombert, 1751. 4 vol.

*Сведения об авторе:*

*Борщ Елена Викторовна*, кандидат искусствоведения, профессор, Институт изобразительных искусств, Уральский государственный архитектурно-художественный университет; [ev\\_borshch@lenta.ru](mailto:ev_borshch@lenta.ru)

*Borshch Elena Victorovna*, PhD, Professor, Institute of Fine Arts, Ural State University of Architecture and Arts; [ev\\_borshch@lenta.ru](mailto:ev_borshch@lenta.ru)

УДК 75.041.5

*Ю. И. Чежина*

## **НОВОЕ О ПОРТРЕТЕ САРРЫ ФЕРМОР КИСТИ И. Я. ВИШНЯКОВА**

Статья посвящена вопросу иконографии портрета Сарры Элеоноры Фермор работы И. Я. Вишнякова. Традиционно в искусствоведческой литературе прототипом этого произведения называют портрет инфанты Маргариты кисти Д. Веласкеса. Однако очевидно, что художник использовал в качестве образца написанный Ж.-М. Натье портрет Изабеллы Пармской, с которым, вероятно, был знаком по гравюре.

*Ключевые слова:* русское искусство середины XVIII в., портрет, иконография, репродукционная гравюра, И. Я. Вишняков, Сарра Фермор, Ж.-М. Натье, Изабелла Пармская.

*Iu. I. Chezina*

## **SOME NEW FACTS CONCERNING THE PORTRAIT OF SARAH ELEONORA FAIRMORE BY IVAN VISHNYAKOV**

The article is dedicated to the question of iconography of the portrait of Sarah Eleonora Fairmore by Ivan Vishnyakov and offers quite a new look on the point. The composition of Sarah Fairmore's portrait is usually compared with the one of Infanta Margarita by Diego Velazquez. However the example taken by Ivan Vishnyakov is quite obvious. It is a portrait of Isabella Maria Bourbon, Princess of Parma (Versailles), a granddaughter of Louis XV. The picture was painted by the famous French artist Jean Marc Nattier in the middle of the 18<sup>th</sup> century. Working on his canvas Vishnyakov who had never been abroad probably used an engraving after the painted original by Nattier.

*Keywords:* Russian art of the middle of the 18<sup>th</sup> century, portrait, iconography, prints from pictures, Ivan Vishnyakov, Sarah Fairmore, Jean Marc Nattier, Isabella Maria Bourbon Princess of Parma.

Портрет в отечественной живописи XVIII в. без преувеличения может считаться ведущим жанром. Пристальное внимание к человеку, причем как к физическому облику, социальному положению, так и внутреннему миру – темпераменту и психологическому состоянию, отличает этапы динамичного развития секулярной культуры. Исследователи нередко проводят параллели между рубежной ролью XVIII столетия и эпохи Возрождения в становлении национальной и западной художественной традиции соответственно, подчеркивая выраженную гуманистическую тенденцию, характеризующую искусство этих периодов.

Портрет Сарры Элеоноры Фермор (ГРМ, инв. № Ж-4914) (ил. 1), принадлежащий кисти И. Я. Вишнякова, одного из крупнейших русских живописцев середины XVIII в., был создан в 1749 (1750?) г.<sup>1</sup>, возможно, непосредственно по заказу отца изображенной девочки, генерал-майора шотландского происхождения Вильяма Фермора, возглавлявшего Канцелярию от строений. Полотно, которое, бесспорно, можно отнести к числу лучших и самых одухотворенных работ мастера, за последние более чем сто лет неоднократно попадало в поле зрения специалистов, отмечавших его достоинства [3, с. 629–631; 10, с. 49; 8, с. 110–112; 7, с. 56; 5, с. 37; 9, с. 26–27; 6, с. 133–138]. Фундаментальное исследование Т. В. Ильиной

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

---



1. Иван Вишняков. Портрет Сарры Элеоноры Фермор. 1749–1750. Государственный Русский музей



2. Жан-Марк Натье. Портрет принцессы Изабеллы Марии Бурбон-Пармской, внучки Людовика XV. Около 1749. Версаль

«Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество» (1979) во многом подытожило изучение наследия художника и данной картины, в частности. Автор не только обобщила историографическую базу и привела все фактические данные касательно личности модели и истории произведения, но и дала исчерпывающую характеристику портрета, подробно проанализировав его. Правда, одно важное обстоятельство, касающееся иконографии портрета Сарры Фермор, все же оказалось упущенным.

Произведение, как отмечает Ильина, исполнено в соответствии со всеми законами парадного изображения XVII–XVIII вв. [6, с. 134]. Обращаясь к анализу композиции, колорита и других формальных особенностей портрета, автор указывает, что его общее художественное решение восходит к европейской традиции [6, с. 134]. Однако она подчеркивает, что «по поэтичности изображение Сары Фермор не имеет аналогий в искусстве французского рококо, так как оно исходит из принципиально иной трактовки образа человека. Вообще весь строй этой работы Вишнякова свидетельствует о совсем особой концепции живописного мышления» [6, с. 136]. Это замечание справедливо, поскольку Вишняков, как и каждый большой художник, остро индивидуален именно во взгляде на реальность, так или иначе воспроизводимую им на полотне, разумеется, через призму собственного видения и понимания мира вообще. Но это относится скорее к духовной материи. Что же касается специфики формальных приемов письма и иконографического аспекта, то следует отметить, что искусство XVII–XVIII вв. в целом было «образцовым». Это объясняется и методом обучения художников, воспитывавшихся на копировании признанных мастеров, и требованиями времени, определявшего вкусы как заказчиков, так и живописцев, стремившихся следовать новым веяниям в искусстве. Копирование служило как профессиональным тренингом художников для выработки технических навыков, так и методом обмена творческим опытом. В этой связи встает вопрос о способах передачи информации и знакомства с изобразительными источниками, в том числе иностранными. Увидеть произведение в оригинале не всегда было возможно, и получить о нем представление нередко оказывалось затруднительно в силу ограниченности коммуникативных возможностей того времени.

XVIII век в истории развития отечественного изобразительного искусства – период совершенно особенный: Россия вышла на европейскую арену в политическом, торговом и культурном отношении, интегрируясь в мировое сообщество. Приобретение государством и аристократией произведений зарубежных мастеров, поездки пенсионеров за границу и появление приглашенных художников-иностранцев в России, на короткий или долгий срок задерживавшихся в стране, – все это, безусловно, играло свою роль в проникновении западных влияний в отечественное искусство.

В конкретном случае важно отметить, что, в отличие от многих русских мастеров Петровского времени, И. Я. Вишняков в Европе никогда не бывал, а значит, увидеть подлинники популярных репрезентативных портретов, написанных известными западными живописцами, не мог. Единственное, что было доступно, – работы представителей россики. Тем не менее, европейские корни в трактовке парадного детского портрета очевидны.

В отечественном искусствознании композиционный строй портрета Сарры Фермор обычно возводят к шедевру Д. Веласкеса, запечатлевшего образ инфанты Маргариты [1, с. 315; 6, с. 136]. Несмотря на присутствие определенных параллелей, сходство кажется слишком отдаленным и произведение Вишнякова лишь косвенно напоминает полотно испанского живописца. Очевидно, что образец был иным.

Прототипом, на который ориентировался И. Я. Вишняков, однозначно стал созданный Ж.-М. Натье портрет принцессы Изабеллы Марии Бурбон-Пармской (1741–1763) (ил. 2), внучки Людовика XV (середина XVIII в., Версаль). Иконографическая тождественность полотен настолько явственна, что источник заимствования не вызывает сомнений. Как Вишняков, никогда не покидавший Россию, мог познакомиться с изобразительным образцом,



который он должен был иметь перед глазами, не известно. Единственным правдоподобным объяснением этому может быть вероятность знакомства русского художника с гравюрой, сделанной по живописному оригиналу Ж.-М. Натье. Судя по всему, выбирая композиционное решение портрета Сарры Фермор, Вишняков отталкивался от оказавшегося в России эстампа с картины знаменитого французского портретиста. Необходимо подчеркнуть, что оба полотна написаны практически в одно время в середине XVIII столетия. Стало быть, портрет Изабеллы Пармской был награвирован вскоре после создания.

В галантном веке использование гравюр в качестве иконографического шаблона чрезвычайно активно практиковалось. Учитывая популярность Ж.-М. Натье в России на протяжении всей первой половины столетия, обращение Вишнякова к его произведению как к композиционному источнику, весьма логично. То, что И. Я. Вишняков был знаком с творчеством Натье, безусловного лидера в области создания парадных портретов эпохи рококо во Франции, не вызывает сомнения. Не случайно Н. Н. Врангель, говоря о портретах Сарры Фермор и ее брата (исследователь оценил последний значительно ниже, чем портрет сестры), усмотрел в них ученическую близость к Натье, отметив, что «жеманная улыбка, движение руки и расположение драпировок явно свидетельствуют о знакомстве Вишнякова с Натье» [3, с. 630]. Врангель упомянул «Портрет Панина на охоте» как особенно близкий вишняковским произведениям [3, с. 631].

Примерами заимствования композиционных приемов у Натье русскими художниками могут служить портрет П. Б. Шереметева с собакой (1753, ГЭ) и посмертный портрет графини А. П. Шереметевой-старшей (1768, ГМК) работы И. П. Аргунова, откровенно повторяющие строй портретов князя А. Б. Куракина с собакой (1728, ГЭ) и портрета Марии Лещинской (1748, Версаль) кисти Ж.-М. Натье. Можно с уверенностью утверждать, что на образцы модного французского художника у русских портретистов был большой спрос и эстампы с его живописных оригиналов, в отличие от самих парадных полотен, могли легко преодолевать границы и расстояния и попасть в Россию.

Сходство портрета Сарры Фермор с изображением Изабеллы Бурбон-Пармской работы Ж.-М. Натье столь очевидно, что не может быть случайностью. Однако для безоговорочного подтверждения этого предположения необходимо найти гравюру с портрета Изабеллы Бурбон-Пармской. Пока сделать это, к сожалению, не удалось. Ни в Отделе эстампов Российской национальной библиотеки, ни в собраниях Эрмитажа и Государственного Русского музея такой гравированный портрет не значится. Нет упоминаний подобного оттиска ни в специальных справочниках, ни в монографиях о Ж.-М. Натье, в которых приведены списки гравированных с Натье портретов [13; 12; 11, p. 171–172; *Bibliothèque nationale de France*]<sup>2</sup>. Возможно, листы не сохранились. Но есть вероятность, что доказательство высказанной гипотезы будет обнаружено в дальнейшем.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Н. Н. Врангель сообщает, что на обороте имеется дата: 1745 г., К. В. Михайлова внесла поправку ошибочного прочтения Врангелем даты: 1749 г. Т. В. Ильина приняла датировку 1749 г. В каталоге живописи ГРМ приводится дата 1749 (1750?) г.
- <sup>2</sup> Приношу благодарность И. Г. Ландер за помощь в поиске гравюры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева В. Г. Живописный мастер // Белые ночи : альманах. Л., 1975. С. 300–317.
2. Ацаркина Э. Н. Портрет работы неизвестного мастера 40-х годов XVIII века // Сообщения Ин-та истории искусств. 1960. Вып. 13/14. С. 104–113.

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

---

3. Врангель Н. Н. Приобретения Русского музея императора Александра III // Старые годы. 1907. Декабрь. С. 629–631.
4. Государственный Русский музей. Генеральный каталог музейного собрания. Живопись. В 15 т. Т. 1. XVIII век. СПб. : Palace Editions, 1998. 206 с.
5. Жидков Г. В. Русское искусство XVIII века. М. : Искусство, 1951. 230 с.
6. Ильина Т. В. Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество. М. : Искусство, 1979. 280 с.
7. Коваленская Н. Н. История русского искусства XVIII века. М. ; Л. : Искусство, 1940. 258 с.
8. Лебедев Г. Е. Русская живопись первой половины XVIII века. Л. ; М. : Искусство, 1938. 132 с.
9. Михайлова К. В. О портретах детей Фермор работы И. Я. Вишнякова // Сообщения Гос. Русского музея. 1961. Вып. 7. С. 26–27.
10. Успенский А. И. Словарь художников в XVIII веке, писавших в Императорских дворцах. В 2 т. Т. 1. М. : Печ. А. И. Снегиревой, 1913. 182 с.
11. Renard Ph. Jean-Marc Nattier (1685–1766). Un artiste parisien à la cour de Lois XV. Paris : Edition Monelle Hayot, 1999. 240 p.
12. Salmon X. Jean-Marc Nattier, 1685–1766. Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1999. 349 p.
13. Singer H. W. Allgemeiner Bildniskatalog. Leipzig : K. W. Hiersemann, 1932. 14 vol.

*Сведения об авторе:*

*Чежина Юлия Игоревна*, кандидат искусствоведения, доцент, Институт истории, Санкт-Петербургский государственный университет; [y.chezchina@spbu.ru](mailto:y.chezchina@spbu.ru)

*Chezhina Iuliia I.*, PhD, Associate Professor, Institute of History, Saint-Petersburg State University; [y.chezchina@spbu.ru](mailto:y.chezchina@spbu.ru)

### **АЛЕКСАНДР ТУРГЕНЕВ ОБ ИСКУССТВЕ НА СТРАНИЦАХ «ВЕСТНИКА ЕВРОПЫ»**

В статье исследуется критическое творчество выдающегося культурного деятеля первой половины XIX в., литератора, русского журналиста А. И. Тургенева. В частности, рассматривается цикл его статей, опубликованных в 1810–1811 гг. в журнале «Вестник Европы». Посвященные вопросам хореографического искусства, они открыли дискуссию об особенностях танца, месте и роли хореографии в системе других искусств. Историко-теоретический анализ выявляет специфику восприятия танца Тургеневым и его наблюдений по поводу выразительных средств балетной драмы. Исследование позволяет сделать вывод о том, что статьи Тургенева, ставшие своего рода заключительным аккордом первых в России теоретических суждений о танце, могут быть охарактеризованы как произведения балетной критики.

*Ключевые слова:* русское искусство конца XVIII – начала XIX в., русский балет конца XVIII – начала XIX в., Дидло, Александр Тургенев, «Вестник Европы», Новерр, балетная критика.

*E. A. Pollak*

### **ALEXANDER TURGENEV ON THE ART ON THE PAGES OF THE “HEROLD OF EUROPE”**

The critical work of an outstanding cultural figure of the first half of the 19<sup>th</sup> century, writer and Russian journalist A. I. Turgenev is studied in this article. In particular, his series of articles published in 1810–1811 at the *Herold of Europe* is reviewed. Dedicated to the issues of choreography, they opened a discussion about the peculiarities of dance, the choreography's place and role in the system of other arts. The historical and theoretical analysis reveals the specifics of Turgenev's perception of dance and his observations on the expressive means of ballet drama. The study allows to conclude that Turgenev's articles, which have become a kind of a final chord of the first Russian theoretical propositions about dance, can be described as works of ballet criticism.

*Keywords:* Russian art of the late 18<sup>th</sup> – early 19<sup>th</sup> century, Russian ballet of the late 18<sup>th</sup> – early 19<sup>th</sup> century, Didlo, Alexander Turgenev, Herald of Europe, Noverre, ballet critic.

Конец XVIII и первые десятилетия XIX в. оставили немного отзывов на балетные спектакли – русская профессиональная балетная критика находилась в самом начале своего пути. В 1810–1811 гг. в журнале «Вестник Европы» был опубликован цикл статей, посвященных вопросам хореографического искусства. Все они подписаны буквой «Т», их автор – видный общественный и культурный деятель, литератор и один из известнейших русских журналистов первой половины XIX в., писавший на международные темы, Александр Иванович Тургенев (1784–1846) [12, с. 36]. Человек демократических взглядов и редкой эрудиции, он, по свидетельству П. А. Вяземского, состоял в переписке «с целым светом» [19, с. 7].

Появление материалов подобного рода не могло быть случайностью. Первые десятилетия XIX в. – важный период в истории развития отечественного музыкального театра и становления профессиональной балетной критики. Вслед за критикой изобразительного

искусства начала века, стремившейся «открыть перед исторической живописью и скульптурой новые горизонты» [2, с. 36], в текстах критического жанра о балете предпринимаются первые попытки оценить явления современной художественной жизни и соотнести их с идеалами эпохи [6, с. 3–4]. Включенность балетной критики в контекст культурной и общественной жизни позволяет очертить связи между изобразительным и пластическим искусствами. Вместе с тем своеобразие балетного театра обусловило особенности его исторического развития, и критика о балете приобрела некоторую специфичность по сравнению, к примеру, с критикой драматического театра или изобразительного искусства.

К этому времени в результате сплоченной работы петербургской труппы было заложено прочное основание для самоопределения русского балета. Появился и укрепился самостоятельный репертуар, который воплощался на сцене русскими исполнителями, владевшими новейшей техникой танца и искусством пантомимы [3, с. 50]. «Русские стали, наконец, хозяевами своего балета», – пишет историк балета Ю. А. Бахрушин [3, с. 50].

Кроме того, проникновению в балет нового художественного стиля – ампира – положила начало деятельность танцовщика, балетмейстера и педагога Шарля Луи Фредерика Дидло (фр. Didelot; 1767–1837), выпитанного из Лондона и приехавшего в Петербург в 1801 г. [3, с. 45–46]. Следуя идеям реформатора европейского балета Ж.-Ж. Новерра, утверждавшего, что «театр не терпит ничего лишнего, поэтому необходимо изгонять со сцены решительно все, что может ослабить интерес» [9, с. 69], Дидло осуществил ряд постановок, в которых наметились новые тенденции. Так, его спектакли «Аполлон и Дафна» (1802), «Зефир и Флора» (1808), «Амур и Психея» (1809) были отмечены не только гармоническим единством танцевальной техники и актерского мастерства, но и драматической содержательностью представления. Успехи Дидло-хореографа, а также интерес русского Двора к «танцеванию – одному наидревнейшему из преизящных художеств» [15, с. 3] способствовали тому, что балет стал привлекать все большее внимание образованной публики.

В контексте размышлений о танце и балете статьи А. И. Тургенева ценны своими последовательными утверждениями о полном правом положении танца в целом и балетного искусства в частности. «Плясанье, – пишет критик, – подобно всем произведениям вкуса, первоначально происшедшее от естественного побуждения, наконец, мало-помалу возведено до степени изящного искусства <...> танцеванье привыкли почитать обыкновенною забавою, никакой особенной важности в себе не заключающею, и ставить его наряду со множеством увеселительных, но бесполезных игрушек; наше намерение – говорить здесь о танцах как о важном деле» [16, с. 35–38].

В статье «Орхестика. О плясанье и танцах» особый интерес представляет классификация театральных танцев, предложенная Тургеневым. Автор разделяет все танцы на четыре класса: гротескный, комический, полухарактерный и «важные» танцы, а перечисленные классы, в свою очередь, на «два рода»: некий дивертисмент, «чистый», бессюжетный балет, и «действие с завязкою и развязкою», иначе говоря, сюжетно-фабульный балет.

С одной стороны, важно осознание и признание А. И. Тургеневым художественных возможностей первого варианта балета, в котором «явления не имеют никакой связи между собой» и где «балетмейстер может выводить на сцену лиц более или менее, наблюдая выгоду перемены и разнообразия» [16, с. 44]. В соображениях, высказанных критиком, ощутимо влияние дивертисментных (фр. *divertissement* – «увеселение», «развлечение») традиций балетного театра. Появившийся в России во второй половине XVIII в., этот вид театрального зрелища к началу XIX столетия завоевал популярность [1, с. 185].

В дивертисменте структурная форма внутри балетного спектакля представляет собой сюиту танцевальных номеров, как правило, не связанных между собой и зачастую лишенных какой бы то ни было сюжетной линии. Именно дивертисмент представляется критику исторически перспективным. Примечательно, что подобная форма балетного представления будет особенно характерна для последующих поисков в балете во второй половине XIX–XX в.

К примеру, хореографические опыты Джорджа Баланчина, хотя и осуществленные на иной художественно-эстетической основе, представляют собой именно тот «чистый» род танцевального искусства, о котором говорит Тургенев: хореография американского балетмейстера не несет никаких сюжетных задач, в ней отсутствуют конкретные характеры героев, а эмоциональное воздействие определяется исключительно танцем как таковым. С другой стороны, формулируя одну из главных мыслей обозрения, Тургенев точно выражает наиболее актуальную для данного периода тенденцию развития танца в виде действенного, сюжетно-фабульного балета.

Особое внимание уделено средствам танцевальной выразительности: Тургенев-критик предпринимает попытку осмыслить вопрос теоретически и, таким образом, изучает балетное искусство во всей его конкретности. Свои размышления он продолжает статьей «Орхестика. О танцевальном искусстве», опубликованной в следующем, 24-м номере «Вестника Европы» [17]. В ней проводится мысль о выразительной специфике балетной драмы, «представляемой без речей и стесненной гораздо более драмы пиитической» [17, с. 45]. Ограниченность балета в сравнении с драмой как раз и несет в себе выразительные особенности танцевального представления. Уточняя эту мысль, автор пишет: «трагическое или комическое действие со всеми обстоятельствами, необходимыми для стихотворца, неприлично для танцев», и «балетмейстер не должен забывать о сей ограниченности» [17, с. 45].

Прогрессивно настроенный писатель-прозаик, обратившийся к эстетике романтизма, свою причастность к романтическим тенденциям начала века Тургенев обнаруживает и как критик искусства. Так, одним из его выступлений в печати, обозначивших романтическую позицию, стали «Критические примечания, касающиеся до древней славяно-русской истории», помещенные во 2-й части шестого номера журнала «Северный вестник» в 1804 г. Включившись в развернувшуюся в журнальной периодике дискуссию Н. М. Карамзина и А. А. Писарева о сюжетостроении в изобразительных искусствах, Тургенев сформулировал «принцип романтической исторической живописи» [2, с. 33], призванной, по его мысли, изображать «симфонию чувств» персонажей и посредством эмоционального «заражения» воздействовать на зрителя. Апелляцию к чувствам и переживаниям человека, воспринимающего искусство, обнаруживает и статья «О балете». Опубликованная в 1811 г. в 55-й части второго номера «Вестника Европы» [18], она завершает тургеневский цикл о танцевальном искусстве.

«Балету принадлежит отличное преимущество возбуждать в зрителях любопытство и участие» [18, с. 42], – пишет критик, раскрывая способность искусства помогать человеку, воспринимающему его произведения, узнавать и, главное, пересоздавать мир, то есть воспринимать его как единое чувственно-познаваемое целое. Налицо и ясное понимание Тургеневым назначения всякого искусства – его эмоциональной заразительности. Воздействуя на чувства людей, искусство, в том числе и балетное, углубляет и направляет эти чувства, помогает любить достойное и сторониться того, что принижает человека и тянет его назад [4, с. 15]. Заметим, что в русской культуре эта основополагающая для теории искусства мысль впервые была высказана не А. И. Тургеневым, а журналистом, издателем, выдающимся общественным деятелем Н. И. Новиковым в статье «О главных причинах, относящихся к приращению художеств и наук» [11]. «Изящные же художества в великом множестве соединялись ко умножению человеческого удовольствия и к отвращению нужды» [10, с. 414], – писал русский просветитель. Если учесть, что слово «нужда» употребляется здесь, очевидно, в значении «гнет», «неволя», «принуждение», то становится понятной мысль Новикова об эстетическом чувстве, лежащем в основе всякого творческого акта, как об эмоциональном переживании, которое не только раскрепощает человека, но и дает ему внутреннюю свободу.

Такова «нить преемственности», вне сомнений, важная для исследователя, поскольку именно в критике Тургенева мысль Новикова об изящных художествах утверждается приме-

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

нительно к балетному искусству. Таким образом, автор статьи подошел к осознанию балета не только как искусства пластического, но и чрезвычайно близко стоящего к изобразительному.

«Как зрелище, – продолжает автор статьи “О балете”, – он [балет] должен иметь все нужные к тому принадлежности <...> многие балеты совсем не заслуживают места между произведениями изящного вкуса; здесь говорится о тех, в которых ничего нет обдуманного по правилам» [18, с. 42–43]. Речь идет о правилах, установленных реформатором балета Ж.-Ж. Новерром. Выразитель взглядов балетного классицизма и основоположник сюжетного балета, он требовал нового подхода к проблеме образа в классическом танце и объявил непеременимыми условиями содержательность, цельность и законченность всякого повествования [7, с. 16]. Свою эстетическую программу Новерр изложил в теоретическом труде «Письма о танце» (1760).

Как видим, все три статьи расположены в закономерной очередности: начав свои размышления «о танцах как о важном деле» [16, с. 38], Тургенев затем переходит к их классификации и, наконец, подходит к разбору танца в его совершенном проявлении в балете. Развернув дискуссию о танцевальном искусстве на страницах журнала «Вестник Европы», А. И. Тургенев стал центральной фигурой процесса: его прогрессивные выступления в печати способствовали утверждению самого жанра критической статьи о балете.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Балет / под ред. Ю. Н. Григоровича. М. : Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
2. Балуев С. М. Критика изобразительного искусства на начальных этапах становления русской художественной школы. СПб. : Книжный дом, 2015. 184 с.
3. Бахрушин Ю. А. История русского балета. М. : Советская Россия, 1965. 227 с.
4. Ванслов В. В. Что такое искусство. М. : Изобраз. искусство, 1989. 328 с.
5. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки : очерк. Л. : Гос. муз. изд-во, 1959. 782 с.
6. Грачева С. М. История русской художественной критики. XX век / Рос. акад. художеств, С.-Петербург. гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. 2-е изд. СПб. : СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина, 2010. 252 с.
7. Красовская В. М. История русского балета: учеб. пособие. СПб. : Лань : Планета музыки, 2008. 288 с.
8. Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л. ; М. : Искусство, 1958. 309 с.
9. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. Л. ; М. : Искусство, 1965. 367 с.
10. Новиков Н. И. Избранные произведения. М. ; Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1951. 744 с.
11. Новиков Н. И. О главных причинах, относящихся к приращению художеств и наук // Московское ежемесячное издание. 1781. Ч. 1., апрель. С. 281–287.
12. Петров О. А. Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX в. М. : Искусство, 1982. 318 с.
13. Плещеев А. А. Наш балет. 1673–1899: балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. СПб. : Лань, 2009. 573 с.
14. Слонимский Ю. И. Дидло. Вехи творческой биографии. Л. ; М., 1958. 262 с.
15. Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства, с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам. М. : Университетская типография В. Огорокова, 1790. 437 с.
16. Тургенев А. И. Орхестика. О плясанье и танцах // Вестник Европы. 1810. Ч. 54. № 23. С. 35–45.
17. Тургенев А. И. Орхестика. О танцевальном искусстве // Вестник Европы. 1810. Ч. 54. № 24. С. 40–51.
18. Тургенев А. И. О балете // Вестник Европы. 1811. Ч. 55. № 2. С. 41–48.
19. Художественная критика пушкинской поры. Л. : Художник РСФСР, 1987. 88 с.

*Сведения об авторе:*

*Поллак Екатерина Алексеевна*, искусствовед, кафедра общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; kat-713@yandex.ru

*Pollak Catherine A.*, Art Historian, Department of Social Sciences and History of Arts, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; kat-713@yandex.ru

## **«ГРАФИКА» ЖЕНСКОЙ РУБАХИ В ЖИВОПИСИ А. Г. ВЕНЕЦИАНОВА**

Образ русской крестьянки XIX в. – основополагающий элемент создания аутентичного стиля эпохи, который используется современными художниками театра и кино. Данный образ в русской культуре одним из первых интерпретировал А. Г. Венецианов (1780–1847). Эстетизируя народный быт (костюм), художник наделял особым (феноменальным) значением женскую нательную рубашу. Задача исследователя – описать этот феномен в контексте его исторической сути и творчества художника.

*Ключевые слова:* образ русской крестьянки, русская культура, А. Г. Венецианов, женская нательная рубаша, народный костюм.

*S. K. Zaust*

## **THE IMAGE OF THE WOMEN'S BODY SHIRT IN A. G. VENETSIANOV PAINTING**

The 19<sup>th</sup> century's Russian peasant image is a fundamental element of creating an authentic era style. Now it is used by modern theater and cinema artists. A. G. Venetsianov (1780–1847) was one of the first Russian artists who interpreted this image. The artist found the aesthetic level of national everyday style (costume) and gave a particular (phenomenal) value to the women's body shirt. The researcher's task is to describe this phenomenon in its historical context and the artist's work.

*Keywords:* image of Russian peasant, Russian culture, A. G. Venetsianov, women's body shirt, folk costume.

Обращение к народному творчеству и традиционному костюму народов России актуально в связи с многочисленными интерпретациями исторических и культурных сюжетов современным изобразительным, театральным, кино- и аудиовизуальным искусством. Добиться детальной грамотности интерпретаций – значит выбрать и усвоить стилистически верное художественное видение формы предшественниками.

Народный костюм считается результатом взаимодействия эстетики прекрасного и эстетики действительного, благодаря чему, по мнению специалистов, в определенных хронологических рамках выявлялась степень определенной свободы человека. Возможность свободы – ценность высшего порядка в условиях радикально тяжелого социально-экономического положения большей части российского крестьянства начиная с XI в.

Результаты преобразования человека, на протяжении жизни создававшего костюм, осваивающего различные его интерпретации (в зависимости от возраста, социального статуса, географии и веяний эпохи), исчисляются в особых эстетических категориях. «Красивым» в контексте народного костюма считались целесообразность, определенное поведение материалов, глубина идейно-образного содержания и польза в общечеловеческом масштабе.

Исследователи видят в народном костюме результат коллективного творчества, но художественная репрезентация этого результата имеет конкретный авторский почерк. И. П. Ар-

гунов, В. М. Васнецов, В. И. Суриков, И. Я. Билибин, В. Е. Маковский и другие художники XVIII – начала XX в., находясь в поисках новой формы и идейной наполненности искусства, часто обращались к культуре допетровской Руси. Среди возрожденных феноменов народный костюм занял одну из ведущих позиций. Причины тому – широкие возможности использования народного костюма в изобразительном искусстве.

Работы живописца, педагога, основателя собственной школы А. Г. Венецианова (1780–1847) положили начало особому «крестьянскому жанру» в русской живописи. Главными героинями его стали представительницы крестьянства. Внутри нового жанра народный костюм впервые оказался представлен в качестве феномена (явления, наблюдаемого вне его связи с причинным комплексом).

Раннее увлечение графикой, неприемлемый с точки зрения Академии художеств 1820–1840-х гг. метод А. Г. Венецианова (работа на пленэре), а также погруженность художника в среду, которую он изображал (мастер продолжительное время жил и работал в собственном имении Сафонково Тверской губернии) сформировали стилистику работ, вошедших в крестьянский цикл. Так в живописи Венецианова появилась условность, позволившая фило-софски прочитывать полотна, выявляя и описывая их феноменальное содержание.

Концепция народного костюма – концепция красоты, единство эмоционального и рационального содержания, народное (коллективное) представление о прекрасном. Индивидуальное в костюме традиционно выражалось через общее. Развитием коллективной души автор труда, посвященного этнической психологии, Густав Шпет называл «развитие самого коллектива – народа, класса и т. д. Он сам в своей коллективности – носитель, другого нет» [7, с. 49]. Продолжая приведенное высказывание, можно заключить, что развитие души народа есть ретроспекция – обращение к прошлому. Следовательно, материальная культура народа, существовавшая во времени непрерывного, обращенного в прошлое ритуала, создавалась каждым отдельным индивидом, видевшим свое отражение в коллективе.

В начале индивидуальной интерпретации народного костюма человеком всякий раз оказывается нательная рубаха. Так, вплоть до начала XX в. для некоторых мужчин (чаще – подростков, не вошедших еще в так называемый период «жениховства») длиннополая рубашка оставалась главным предметом одежды и носилась без портов. В составе женских «сарафанного» и «поневного» комплексов присутствие рубахи было неизменным. Визуально ее представляли объемные рукава, выполненная в виде сборки горловина, а также фрагменты подола и стана. Рубаха, повторявшая упрощенные абстрактные контуры тела, с самого детства и до глубокой старости оставалась постоянным спутником женщины в повседневной и обрядовой жизни.

Участие в формообразовании, семиотическое наполнение (обрядовые интерпретации каждой вещи хранились и передавались из поколения в поколение), а также основополагающее место в многослойной иерархии материалов делают нательную рубаху основой концепции женского народного костюма. Эта основа была чутко воспринята Венециановым – автором крестьянского портретного и бытового жанров в русской живописи начала XIX в. Полотняные рубахи крестьянок стали для Венецианова-живописца атрибутом описываемой им природы (человеческой и окружающей). Художник рассматривал простую деталь костюма как явление феноменальное. Костюм в качестве феномена послужил мастеру холстом, на котором, как утверждала критика того времени, «он много произвел прекраснейших вещей сухими красками» [1, с. 273].

Живописные работы Венецианова, вошедшие в крестьянский цикл женских образов, во многом являются репрезентациями народного костюма феноменологом, отдающим дань материалу, из которого традиционно изготавливались предметы крестьянского гардероба.

Живя и работая (с 1819 г.) в приобретенном им имении – двух тверских деревнях Трониха и Сафонково – Венецианов получил возможность не только копировать местные ландшафты, писать с натуры портреты крестьян, но и подробно изучать деревенский быт. Позже,



в 1830 г., критик А. Ф. Воейков писал о художнике: «Он целую жизнь провел в деревне с крестьянами, срисовывал сельские виды; беспрестанно учился в поле, размышлял в лесах, на гумне, подсматривал природу на сельских праздниках...» [1, с. 280]. Частью повседневного быта являлась неокрашенная рубаха из домотканого полотна.

В первой половине XIX в. костюм деревенских жительниц Тверской губернии еще не испытал на себе мощного городского давления и опирался на общероссийскую матрицу. До начала XX в. основной одеждой российских крестьянок оставалась удлиненная (около 135 см, начиная от ворота) рубаха. В теплое время года в некоторых областях страны такие рубашки носились девочками, девушками, взрослыми и пожилыми женщинами, будучи дополненными лишь поясом. Бытовавшая параллельно, сильно укороченная женская рубаха (немногим длиннее пройменных вырезов) называлась «воротушкой» и носилась в комплексе с другими изделиями.

Каждый элемент кроя крестьянской рубахи был призван экономить отпущенную на пошив материю, а строгая геометрия фрагментов выкройки обеспечивала создание достаточного для удобного ношения вещи объема. Наиболее распространенным типом рубашечной выкройки являлась составная модель. Конструкция складывалась из верхней и нижней частей. Ткань верхнего фрагмента обычно оказывалась более плотной. Верхний фрагмент мог иметь плечевые вставки прямоугольной формы («полики»), рукава с присоединенными к ним поликами, рукава, шитые непосредственно в пройменные вырезы, детали кокеток.

Плечевые вставки, выполняя роль шарниров, придавали изделию функциональность, а при сборке образовывали ряд мягких складок в области горловины. Такие складки обеспечивали успешную подгонку модели, позволяя обладательнице фигуры любого типа с успехом носить ее. Полик обеспечивал максимальную подвижность рук. Плечевые области дополнительно расширялись за счет «красей» (разновидности прямоугольных вставок), что обуславливало более мелкую сборку в области горловины.

Отличительная черта женской рубахи – наличие складчатого ворота. Разрез горловины выполнялся в центре груди, обшивался тонкой тканевой полосой и снабжался пуговичной застежкой. Ворот оформлялся в виде сборки. Материя горловины могла закладываться для образования ряда мелких складок. Сборка ворота гарантировала свободу движения ткани стана (нижней части рубахи). Изделие, не имеющее поликов, снабжалось горловинным вырезом типа «каре» – его создавали складчатые верхние рукавные края.

Рукава рубах с плечевыми фрагментами прямоугольной формы получались объемными и довольно широкими. Внизу широкий прямой рукав собирался с помощью узкой тканевой полосы или широкого пристяжного манжета. Стандартная рукавная деталь достигала кисти или укорачивалась вплоть до локтевого сгиба. Пройменные вырезы изделий с поликами слитного типа (составлявшими единую деталь с рукавами) дополнялись ластовичными фрагментами. Рукава в данном случае выкраивались «по-топорному»: клиновидные фрагменты срезались с низа рукавов и помещались в пройменные области, а затем пришивались сзади и спереди изделия (рукав получался скошенным). Вариативное исполнение рукавов со слитными поликами представляло собой закрепление рукавных деталей непосредственно в области собранной горловины. Такой рукав оказывался особенно пышным.

Декора повседневная рубаха практически не имела. Жатвенные и сенокосные изделия украшались вышивкой, полосами фабричных тканей, кружевом, тесьмой.

Предметы, составляющие нынешние этнографические и художественные коллекции, а также фотографии, сделанные исследователями народного костюма, начиная с начальных этапов его изучения, – примеры ритуальных и праздничных (в основном, свадебных) костюмов, как мужских, так и женских.

Получить достоверное представление о повседневной одежде крестьянства можно, изучая исторические, жанровые, портретные произведения русских живописцев XIX – на-

чала XX в. Изобразительное искусство позволяет получить представление о повседневном крестьянском костюме, который практически не сохранился в качестве материального объекта по естественным причинам. Круговорот тканевых изделий и их постоянная реновация приводили к полной естественной переработке материи натурального состава.

До конца XIX в. крестьянские рубахи шились из домотканых нешироких полотнищ. Для создания верхних частей некоторых изделий использовался отбеленный льняной холст, который ткался из волокна тонкого типа простым переплетением. Рубахи для работы и повседневного ношения часто полностью состояли из неотбеленного холста. Нижние части большинства рубах представляли собой также неотбеленные холсты из грубого волокна.

В России XVIII–XIX вв. льняные ткани различной степени обработки использовались для пошива одежды не только крестьян, но и знати. Лен активно экспортировали. С начала XIX в. льняные ткани стали изготавливать мануфактуры и деревенские кустари. Выращивали и обрабатывали лен, как правило, женщины. Ручная обработка предполагала многосезонный цикл работ, завершением которого становились обработка пряжи и тканье холстов.

В ходе завершающих обработку процессов пытались добиться большей белизны холста. Пряжу тщательно мыли и оставляли на холоде для того, чтобы ее темно-серый цвет сменился более светлым. В результате приготовленные для прядения льняные моты приобретали светло-серебристые оттенки. Холст отбеливали в просеянной золе, после – в снегу; летом холстину отбеливали на солнце и часто опускали в холодную воду. Правильной и тщательной обработкой добивались естественного сияния и тонкости льняной материи.

Длинные женские рубахи выполнялись и из аналогичной конопляной материи, называемой «посконной». Прежде чем получить такой материал, конопляные снопы подвергали длительной обработке. Рукава и верхние части некоторых рубах в составе народного костюма шились из «кисеи» – полупрозрачной хлопчатобумажной материи полотняного переплетения.

Процесс создания льняной материи (от посева семян до отбеливания холстов) сопровождался определенными ритуалами и учитывал будущие свойства предметов одежды (деталей костюма), которые будут из нее сшиты. Процесс освоения костюма народной культурой складывается из истории ее самоопределения, становления самосознания. Художественное (в данном случае достоверное) воплощение этот процесс нашел в работах мастера, воспринявшего народный костюм в качестве феномена (чувственного выражения знаний). Прекрасное и рациональное соединились в основной детали женского народного костюма – крестьянской рубахе, которая явилась живописным «маркером» новых жанров в творчестве Венецианова.

Широкие объемные рукава, мелкая ритмичная сборка горловины, спокойная редкая геометрия рукавных складок, симметрия складок и теней оказались в центре внимания художника. Пастельная и мягкая, сухая и точная графика Венецианова покрывает белоснежные или благородно-желтоватые, золотистые (как будто освещенные солнцем), тонкие, иногда почти прозрачные, невесомые ткани живописных тверских рубах с прямоугольными поликами.

Учитывая выгодное по сравнению с крепостными других помещиков положение венециановских крестьян (известно, что художник заботился о благосостоянии своих деревень и даже устроил в них больницу и школу), можно предположить, что мастер изобразил в своем крестьянском цикле именно то, что видел. Возможно, ткани повседневных рубах и изделий, в которых работали модели Венецианова, действительно были высококачественными. Но талант художника и его стремление философски проанализировать видимое наводят на мысль о том, что рубахи, светящиеся изнутри (подобно парчовым материям, изображенным на русских парсунах XVII в.), оказались результатом его аналитического живописного труда. Определенную ясность вносят воспоминания последователя венециановской школы

А. Н. Мокрицкого, которые выражают негативное впечатление, произведенное на академического живописца внешним обликом русского крестьянства. Мокрицкий признает (с некоторой снисходительностью) за учителем право называться основоположником нового жанра в отечественной живописи. Рождение этого жанра, снискавшего успех публики и критики, а также вызвавшего благосклонность самого императора, по мнению ученика, стало возможным в результате эстетизации Венециановым образа русского крестьянства, «подгонки» им крестьянского костюма.

Мокрицкий искренне сочувствует учителю, взявшемуся передавать костюм русского «мужика, при малоразвитой его натуре» [1, с. 244], ставя в заслугу жанристу победу в неравной битве с теми мастерами, которые могут без труда передавать «более обрисовывающий формы костюм, развитые движения и более определенный национальный характер западных народов» [1, с. 244]. Особое внимание мемуарист уделяет рубахе, представляющей трудность для рисовальщика, рискующего изобразить нечто сухое или мешковатое: «Складки рубахи ниже пояса так просты и однообразны, что... с одной стороны, трудно распорядиться ими, не оскорбляя скромности искусства, а с другой, та же невыгода, даже еще резче» [1, с. 245].

Закончив с костюмом русского мужика, в котором (как летом, так и зимой) «фигура похожа на мамонта» [1, с. 245], Мокрицкий переходит к фигуре женской (которую часто трудно отличить от мужской), делая оговорку лишь насчет богатства красивых головных уборов, которые, однако, полностью скрывают волосы, не позволяя живописцу разглядеть характер. Большим изъясном женского одеяния, в котором есть зачатки прекрасного, автор считает «один важный порок, общий всем женским костюмам, – обезображение бюста спереди» [1, с. 245].

Венецианов, по словам его ученика, нашел выход из этого замкнутого круга в точной передаче всей правдивой неприглядности народных типов. Так появились портреты и жанровые сцены, важным элементом которых оказались льняные крестьянские рубахи. В графике складок и геометрии живописных венециановских рубах прочитываются качества народного характера, неподвластные другому инструментарию. Истинность каждого характера расширяется до масштабов типажа.

Занимаясь пластикой складчатой ткани, лепкой лиц и постановкой поз, Венецианов не слишком увлекался цветом и декором народного костюма – традиционными его принадлежностями, которые обычно служат живописцам сюжетообразующим центром. Мастер лишь намечает красную вышивку полицов рубахи («Девушка с крынкой молока»), издали позволяет посмотреть на традиционно украшенную рабочую рубаху («Сенокос»). Условность полотна «На жатве. Лето» вовсе не предполагает детализации – горизонталь пейзажа захватывают линии складок одежды и влекут их за собой, в мифологическую абстракцию. Складки, расходящиеся от горловины рубахи женщины в картине «Жнецы», уравниваются графикой колосьев, зеркально уходящих в противоположную сторону, вверх. Рубаха – единственный источник света, центр композиции, вокруг которого располагаются застывшие парные объекты.

К 1840-м гг. сухость красок венециановских рубах («Жница», «Очищение свеклы») сменилась яркостью и обилием света внешнего происхождения («Гадание на картах»), мифология («На пашне. Весна», «Сенокос», «Жнецы») уступила место сюжетности («Встреча у колодца»), но белая льняная рубаха крестьянок продолжала «жить» в работах художника, утвердившись в качестве символа безответной мудрой народной покорности своей судьбе, крепкой связи людей с природой, пассивной включенности в ее круговорот.

На статичных полотнах А. Г. Венецианова графика складок простой белой материи, когда-то созданной руками крепостных женщин-крестьянок, до сих пор безмолвно озвучивает внутренний голос каждой из них.

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева А. Ю., Богомолов Г. И. История костюма. Эпоха. Стиль. Мода. От Древнего Египта до модерна. СПб. : Паритет, 2000. 200 с.
2. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. СПб. : Наука, 1993. 253 с.
3. Васильев М. И., Васильева С. Л. Новгородский традиционный костюм. СПб. : Искусство, 2009. 352 с.
4. Ефимова Л. В., Алешина Т. С., Самонин С. Ю. Костюм в России XV – начала XX века. М. : Арт-Родник, 2000. 235 с.
5. Леонтьева Г. К. Венецианов. М. : Художник РСФСР, 1980. 200 с.
6. Шатерникова Н. И., Кравченко О. А. Женский народный костюм как часть регионального компонента. Белгород : Белгор. обл. тип., 2008. 96 с.
7. Шпет Г. Г. Введение в этическую психологию. СПб. : Изд. дом П.Э.Т., 1996. 160 с.
8. Алексей Гаврилович Венецианов : Статьи. Письма. Современники о художнике / сост. и вступ. ст. А. В. Корниловой. Л. : Искусство, 1980. 391 с.
9. Алексей Гаврилович Венецианов, 1780–1847 : альбом / сост. М. В. Алпатов. М. : Изогиз, 1954. 32 с.
10. Костюм в русском стиле. Городской вышитый костюм конца XIX – начала XX века / сост. Л. Скляр. М. : Бослен, 2013. 215 с.

#### *Сведения об авторе:*

*Зауст София Константиновна*, аспирант, преподаватель, кафедра дизайна костюма, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; sofiam1974@mail.ru

*Zaust Sofia K.*, postgraduate student, Lecturer, Fashion Design Department, St.Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; sofiam1974@mail.ru.

#### *Научный руководитель:*

*Корнилова Анна Владимировна*, доктор искусствоведения, профессор, кафедра общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; annakorni4@yandex.ru

*Kornilova Anna V.*, Doctor of Arts, Professor, Department of Social Sciences and History of Arts, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; annakorni4@yandex.ru

## **ОБ ОТДЕЛЬНЫХ АСПЕКТАХ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТЕОРИИ ИСКУССТВА XX В. (П. ФЛОРЕНСКИЙ, Ф. ШМИТ, Р. КЛИМОВ)**

В русле анализа художественного творчества в контексте теории искусства рассматриваются взгляды авторов первой половины XX в. Выделяются наиболее общие положения их концепций – понимание искусства как образной деятельности, представление о синтезе восприятия в рамках искусства, преодоление эстетического противоречия в рамках каждого вида искусства. Делается вывод о применении названных категорий для формирования концепции циклической теории искусства.

*Ключевые слова:* теория искусства, Ф. И. Шмит, П. А. Флоренский, Р. Б. Климов, эстетика, искусствознание.

*R. A. Fedotova*

## **SOME FEATURES OF THE RUSSIAN ART THEORY OF THE TWENTIETH CENTURY (P. FLORENSKY, F. SCHMITT, R. KLIMOV)**

According to the analysis of artistic creativity in the context of the art theory the views of the authors of the first half of the 20<sup>th</sup> century are considered. The most general provisions of their concepts are singled out: the understanding of art as a figurative activity, the idea of the synthesis of perception within the framework of art, overcoming the aesthetic contradiction within each art form. A conclusion is drawn on the application of these categories to the concept of a cyclic theory of art.

*Keywords:* theory of art, F. I. Shmit, P. A. Florensky, R. B. Klimov, aesthetics, art history.

Отечественная теория искусства первой половины XX в. представляется одним из актуальных направлений теоретического дискурса. Взгляды отечественных авторов отличаются глубиной, высокой степенью обобщения, в то же время опираются на конкретный исторический материал.

В начале XX в. появляется ряд концепций, в которых предпринимается попытка дать общую характеристику и проследить внутренние причины, определяющие развитие художественного процесса. Целью данного исследования является определение основных особенностей искусства в работах указанного периода, изучение которых позволяет авторам выстроить закономерности развития художественного творчества в его исторической перспективе. В связи с поставленной целью основной акцент в рассмотренном материале был сделан на самые обобщенные, типологические характеристики художественного творчества.

### ***Обобщение как собственный признак искусства***

Классическое искусство как вид человеческой деятельности тесно связано с категорией воображения. Образность и воздействие на эмоциональную сферу объясняет универсальность художественного языка. Искусство появляется как «средство общения между собою» и «средство эмоционального воздействия друг на друга» [6, с. 172].

Всеобъемлющий характер искусства определяется и тем, что оно рождается от обобщения, то есть более реалистично в широком понимании данного термина: «Синтетичность и, отсюда, вящая реальность художественного образа осуществляется через сращение впечатлений от объекта, то есть объединением в одну апперцепцию того, что дано в различные моменты и, следовательно, под различными углами зрения» [5, с. 98].

Кроме названной особенности, к характеристикам художественного образа относится его надвременной характер. Именно в рамках эстетического восприятия особенно проявляется так называемое «преодоление времени».

С одной стороны, применительно к произведениям искусства этот аспект связан с понятием культурной памяти. «Ни одно восприятие невозможно без участия памяти, и существенное значение памяти в восприятии неоднократно выяснялось разными методами в разных направлениях, начиная с Канта и до наших дней» [5, с. 98]. Художественное творчество отсылает зрителя к вечным темам, выходя за рамки своей эпохи.

С другой стороны, кроме преодоления времени, в произведениях искусства осуществляется выход за рамки видов и жанров, когда речь идет о единстве тематического содержания и стилевых особенностей. При этом подобные особенности характерны не только для изобразительного искусства, но и для музыки, танца и т. д. (ср. интересное наблюдение В. М. Красовской об Анне Павловой: «...танец Лебеда сам был музыкой. Больше того, он облагораживал салонные вздохи аккомпанемента, подымаясь к той ступени обобщения, когда образ выходит из границ своего искусства, делаясь знаменем времени» [4, с. 21]).

Наибольшей степенью обобщения в рамках названных особенностей обладает культурное искусство, как связанное в предельной степени с понятием канона. Систематизация, повторение – это те особенности, которые определяют его формирование [3, с. 324].

#### *Искусство как преодоление*

Второй важной темой, рассматриваемой в теории искусства указанного периода, является понимание эстетической сущности искусства как преодоления. Культура (созданное человеком) противостоит природе (природе). Человек – единственное разумное живое существо, приспособляющее окружающее пространство в соответствии со своими нуждами и предпочтениями. Художник же (в широком понимании) – это человек, который обладает творческим потенциалом (а в рамках христианской идеологии – это то качество, которое определяет образ Божий в Его творении).

В рамках каждого вида классического искусства решается определенное эстетическое противоречие. В частности, это преодоление материала. Так, например, в живописи каждый стилистический элемент выполняет двоякую функцию: с одной стороны, это украшение плоскости, с другой стороны – это отрицание плоскости [ср.: 1, с. 280].

Эстетическое противоречие, составляющее сущность архитектуры как вида искусства, – соотношение материальных, осязаемых объектов (кирпич, камень, опоры и т. д.) и абстрактной категории (архитектура создает пространство, и зачастую ее элементы имеют второстепенное положение).

Развитие скульптуры в период наивысших достижений в рамках данного вида искусства в контексте европейской цивилизации было связано с попыткой передать движение в статичном материале – камне, металле. Однако важно, чтобы эта борьба с природой не выходила вовне, а осуществлялась внутри. Подлинное искусство знает меру, оно не играет своими возможностями. Греческая формула гласит: «чтобы передать покой, найди в нем момент движения, чтобы передать движение, найди в нем момент покоя» [6, с. 149].

#### *Искусство как истина*

Среди ключевых характеристик, свойственных художественному творчеству, в рассматриваемый период традиционно выделяется понимание искусства как истины, правды в онтологическом понимании. Поэтому и реализм в теоретических исследованиях рассматривается как творческий метод, а не стиль определенного времени. По представлениям П. Флоренского, искусство, как результат действия Духа Святого, всегда будет правдиво. Даже если автор стремится обмануть, он не сможет этого сделать. Ложь, фальшь будут видны в любом случае. Все требует сосредоточения, внутренней работы над собой. Однако подобные взгляды свойственны не только религиозной философии рассматриваемого периода: «Искусство говорит правду, даже когда художник лжет. Миросоотношение нельзя фальсифицировать» [2, с. 55].

Поскольку художественное творчество складывается изначально как оформление культа, оно отсылает человека к идеалу. Таким образом, классическое искусство всегда обличает пороки и уродства (идеал всегда обличает уродство, просто будучи явленным). Представления о красоте и идеале берутся из окружающего мира, поэтому классическое искусство жизненно и целесообразно.

Таким образом, определив сущностные характеристики художественного творчества как «деятельности, выявляющей образы» [6, с. 71], авторы указанного периода предпринимают попытку выделить этапы его развития. Наиболее законченной, на наш взгляд, является концепция Ф. И. Шмита, в рамках которой рассмотрены шесть «стилей» (стиль в авторском понимании – это «комплексы разрешения всех проблем»), последовательно сменяющих друг друга [6, с. 72 – 73].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. М. : Искусство, 1970. 592 с.
2. Климов Р. Б. Теория стадийного развития искусства. М. : ОГИ, 2002. 512 с.
3. Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб. : Азбука-классика, 2005. 528 с.
4. Красовская В. М. Анна Павлова. Страницы жизни русской танцовщицы. М. ; Л. : Искусство, 1965. 218 с.
5. Флоренский П. А. Сочинения. В 4 т. Т. 3 (2) / свящ. Павел Флоренский ; сост. игум. Андроника (А. С. Трубочева) [и др.]. М. : Мысль, 2000. 623 с. (Философское наследие).
6. Шмит Ф. И. Избранное. Искусство : проблемы теории и истории. СПб. : Центр гуманитар. инициатив, 2013. 912 с.

#### *Сведения об авторе:*

*Федотова Римма Александровна*, кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна; доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; rimma.fedotova@gmail.com

*Fedotova Rimma A.*, PhD, Associate Professor, Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design; Associate Professor, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; rimma.fedotova@gmail.com

## **СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА М. ВОЛОШИНА И К. БОГАЕВСКОГО (КРЫМСКАЯ ТЕМАТИКА)**

Константин Богаевский и Максимилиан Волошин – как получилось, что их творчество тесным образом взаимосвязано? Автор через призму сравнительно-сопоставительного анализа исследует различные аспекты творческой деятельности художника и поэта. Живопись Волошина – иллюстрации к его поэзии, в живописи Богаевского также присутствуют отклики на поэзию Волошина. Источник вдохновения обоих: Феодосия, Коктебель и тревожное время, которое читается в их работах.

*Ключевые слова:* сравнительно-сопоставительный анализ, Константин Богаевский, Максимилиан Волошин, Коктебель, символизм.

*О. А. Kochnova*

## **COMPARATIVE ANALYSIS OF M. VOLOSHIN'S AND K. BOGAEVSKY'S CREATIVITY (CRIMEAN SUBJECTS)**

Konstantin Bogaevsky and Maximilian Voloshin were different in character and temperament but their creative activities are closely interrelated. How could it happen? In the article, the author explores various aspects of the artistic activity of these artists through the prism of comparative analysis. Paintings by Voloshin are illustrations for his poetry. In Bogaevsky's works, there are responses to the Voloshin's poetry as well. The source of inspiration for both artists is: Theodosius, Koktebel and the troubled time, which can be read in the works by Maximilian Voloshin and Konstantin Bogaevsky.

*Keywords:* comparative-comparative analysis, Konstantin Bogaevsky, Maximilian Voloshin, Koktebel, symbolism.

На протяжении веков Крымский полуостров был своеобразной Меккой для творческого люда. Сюда приезжали за вдохновением, а также поправить испорченное северными ветрами и сыростью здоровье. Кто оставался на правах гостя, а кто сам становился частью крымской культуры. Невозможно представить Крым без Анны Ахматовой и Марины Цветаевой, Антона Чехова и Сергея Сергеева-Ценского, Максимилиана Волошина и Константина Богаевского. Творчеству двух последних авторов посвящена данная статья.

Максимилиан Александрович Волошин и Константин Федорович Богаевский – дети модерна и символизма, помноженных на русскую революцию и Гражданскую войну. Это поколение последних русских интеллигентов старой закваски дало себе удивительное название: «крымские аргонавты» [1]. Так же как и античные мореплаватели за золотым руном, они устремились к фантастическим берегам крымского побережья за волшебным вдохновением. Но, в отличие от гомеровских героев, не вернулись на родину, а нашли здесь свой последний приют. Одним из центров творческой жизни этого времени и предвоенного периода стал дом Максимилиана Волошина:

Дверь отперта, переступи порог,  
Мой дом открыт навстречу всех дорог.. [4].



Вот как вспоминает атмосферу дома крымская художница Елена Нагаевская, которой посчастливилось подружиться с Марией Волошиной, вдовой художника и поэта: «Огромное количество людей съезжалось сюда, и, как и прежде, звучали стихи, музыка: литературные вечера сменялись праздниками – розыгрышами-постановками, шарадами, в которых принимали участие не только гости Волошинского Дома, но и Дома Габричевских, Арендтов, Изергиных и их гости. Велась книга почетных гостей...» [2, с. 117].

Тесно переплелись творческие и жизненные судьбы М. Волошина и К. Богаевского с Крымом, Феодосией, Коктебелем. Тесная духовная и творческая связь была между этими двумя «аргонавтами». Имелись ли общие выразительные черты в их творчестве, одинаково ли видели они Киммерию?

Максимилиан Волошин – типичный «аргонавт». Крым не был его родиной, но стал местом вдохновения, источником жизненной энергии, а затем и местом упокоения. Константин Богаевский, напротив, мог бы назвать себя «коренным феодосийцем» с франко-италогенуэзскими корнями. Феодосия, Коктебель были для него загадочной Киммерией, местом, где родился и жил Иван Айвазовский.

По своей жанровой принадлежности картины Волошина можно было бы обозначить как «поэтизированный пейзаж». Ведь этот художник не только создавал акварельные образы на бумаге – он давал им поэтические названия, некоторые носили стихотворную форму. Например, «Ведет сквозь волны и туманы мой лунный одинокий путь» (1929) или «Звучанье солнц из глубины веков» (1929). В то же время эти пейзажи вполне реалистичны и зритель, хотя бы однажды побывавший в окрестностях Коктебеля или Кара-Дага, легко прочтет отправленный ему посыл. Это находит объяснение в популярном в русском символизме начала XX в. художественном явлении – «синтезе искусств». Творчество Максимилиана Волошина – яркое подтверждение тому.

Картины Богаевского тоже можно отнести к пейзажной живописи. Но здесь наблюдается иной порядок: названия картин тривиальны – «Крымский пейзаж» (1930), «После дождя» (1938), «Тавроскифия» (1937), «Горный пейзаж» (1940-е). В то же время живопись Богаевского наполнена фантастическими видами, лишь в общих чертах которых прочитываются крымские пейзажи. Это синтез реального и сказочного, мира видимого и мира вымышленного. Это Крым Константина Богаевского, похожий на миг, где удивительным образом чувствуется послевкусие творчества живописцев-романтиков: Ивана Айвазовского и Карло Боссоли.

Художественный образ произведения тесно связан с применяемыми материалами и техниками. Максимилиан Волошин отдавал предпочтение бумаге и акварели. Этому есть следующее объяснение: в годы Первой мировой войны Волошин продолжает творческую деятельность. Чтобы не привлекать к себе ненужное внимание и не быть принятым за шпиона (бумага и карандаш приравнивались к фото- и киносъемке), Максимилиан Волошин находит выход из сложившейся ситуации: он использует акварельные краски. Кроме того, в 1904 г. Волошин писал в статье, опубликованной в журнале «Весы», о том, что произведения искусства должны, прежде всего, украшать нашу повседневную жизнь и что большие картины маслом, бывшие уместными в роскошных дворцах эпохи Ренессанса, режут глаз в современных интерьерах, они слишком тяжелы и громоздки для стен современных домов [9].

Константин Богаевский предпочитал использовать для своих работ холст и масло. Исследователь А. Сиренко в статье «Киммерийская школа живописи. Константин Богаевский и Михаил Латри» отмечает следующую особенность в творчестве первого художника: «Богаевский всегда начинал с небольшого карандашного эскиза, где намечал будущую композицию. Затем писал акварель, большего размера, которая чаще всего становилась законченным произведением. И только после этих двух этапов художник приступал к масляной живописи. Данная система работы восходит к методу старых мастеров Академии XVIII и начала XIX веков» [8, с. 394]. Но нельзя сказать, что масляная живопись была легким занятием.

Константин Богаевский писал: «Приходится все время приноравливаться... Масляная краска у меня покрывает точно дряблым телом скелет замысла, из-за нее уже не увидишь крепости и силы костей... Масляную краску я все-таки никогда не брошу. Все мне кажется, что ею при умении можно будет больше сказать, чем офортом. А затем я очень люблю большие, свободные пространства холста, такой простор я в них чувствую для себя. Большой холст для меня как степь широкая, по которой без конца хочется скакать на коне вдаль...» [8, с. 395].

Можно предположить, что для Богаевского масло было более выразительно, фактурно. Оно позволяло создавать самые причудливые и фантастические образы. В то время как Волошин в статье «О самом себе» открывает еще один из секретов своей приверженности акварели: «Пейзажист должен изображать землю, по которой можно ходить, и писать небо, по которому можно летать, то есть в пейзажах должна быть такая грань горизонта, через которую хочется перейти, и должен ощущаться тот воздух, который хочется вдохнуть полной грудью, а в небе те восходящие токи, по которым можно взлететь на планере» [6]. Не давая никаких пояснений относительно своей приверженности акварели, Волошин между строк указывает на «грань горизонта», «воздух, который хочется вдохнуть полной грудью», «восходящие токи, по которым можно взлететь на планере», намекая на то, что такой эффект достижим только в технике акварели, только на листе бумаги [6].

Важное место в искусстве живописи занимает символика цвета. Вот какой философии цвета придерживался Максимилиан Волошин: «Красный соответствует цвету земли, синий – воздуха, желтый – солнечному свету. Переведем это в символы. Красный будет обозначать глину, из которой создано тело человека – плоть, кровь, страсть. Синий – воздух и дух, мысль, бесконечность, неведомое. Желтый – солнце, свет, волю, самоосознание, царственность... Лиловый цвет образуется из слияния красного с синим – “чувство тайны”, “цвет молитвы”, зеленый – от смешения желтого с синим – “цвет растительного царства, надежды, радость бытия”» [3].

Конечно, и Волошин, и Богаевский были подвержены влиянию символизма, как и многие их современники. Символизм нашел отражение и в цвете, и в сюжетах картин. Сама природа, следуя символическим настроениям Волошина, создала ему при жизни памятник в Коктебеле: на обрушившемся склоне горы Кок-Кая ясно вырисовывается профиль Макса Волошина. Сам Волошин написал об этом месте:

Моей мечтой с тех пор напоены  
Предгорий героические сны  
И Коктебеля каменная грива;  
Его полынь хмельна моей тоской,  
Мой стих поет в волнах его прилива,  
И на скале, замкнувшей зыбь залива,  
Судьбой и ветрами изваян профиль мой [8].

Один из образов, часто упоминаемый Волошиным, а также имеющий место в живописи Богаевского, – полынь. В сборнике «Киммерийские сумерки» у Максимилиана Волошина есть стихотворение, посвященное Константину Богаевскому, «Полынь» (1907). Поэт, будто предвидя горькую судьбу своей Родины и страшную смерть своего друга, пишет:

О, мать-невольница! На грудь твоей пустыни  
Склоняюсь я в полночной тишине...  
И горький дым костра, и горький дух полыни,  
И горечь волн – останутся во мне [7].

В 1923 г. Богаевский создает цикл литографий «Звезда», среди которых выделяется одна – «Звезда Полынь». На листе бумаге чернилами изображен древний восточный город,

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

---

очертаниями напоминающий родную художнику Феодосию, над городом готовится взойти некое небесное светило – «звезда Полынь». Этот рисунок – ответ живописца на послание поэта. Полынь – всего лишь горькая на вкус и запах трава, быстро вырастающая на заброшенных местах. Она символ разрухи и катастроф. В Новом Завете, в Откровении Иоанна Богослова, под «полынью» понимается некое знамение – ангел, либо упавший метеорит: «Третий ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая подобно светильнику, и пала на третью часть рек и на источники вод. Имя сей звезде “полынь”; и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки» (Откр. 8:10–11). В контексте времени, в котором жили Константин Богаевский и Максимилиан Волошин, образ полыни – это и начало, и последствия революции, разрушение привычного, счастливого для обоих уклада жизни, все то, что впоследствии стало страшным знаменем для России в целом.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Менчинская Н. Ю. Крымские «аргонавты» XX века : воспоминания, документальные свидетельства, портреты героев. М. : Критерий, 2003. 685 с.
2. Соколова М. В. Единство душ. Елена Нагаевская и Александр Ромм. Симферополь : Бизнес-Информ, 2008. 368 с.
3. Волошин М. Чему учат иконы? [Электронный ресурс]. Режим доступа: bookz.ru (дата обращения 26.11.2017).
4. Дом поэта [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.stihi-xix-xx-vekov.ru/voloshin76.html (дата обращения: 30.11.2017).
5. Киммерийская весна [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://brb.silverage.ru> (дата обращения: 30.11.2017).
6. Максимилиан Волошин о самом себе [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://maxvoloshin.ru/himself\\_2](http://maxvoloshin.ru/himself_2) (дата обращения: 26.11.2017).
7. Серебряный век. Шедевры [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://silveragepoetry.blogspot.ru> (дата обращения: 30.11.2017).
8. Сиренко А. Киммерийская школа живописи. Константин Богаевский и Михаил Латри [Электронный ресурс]. Режим доступа: [sias.ru/upload/2012\\_3-4\\_390-408-sirenko.pdf](http://sias.ru/upload/2012_3-4_390-408-sirenko.pdf) (дата обращения: 26.11.2017).
9. Художник недели: Максимилиан Волошин [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://artinvestment.ru/invest/painters/20130613\\_voloshin.html](https://artinvestment.ru/invest/painters/20130613_voloshin.html) (дата обращения: 26.11.2017).

*Сведения об авторе:*

*Кочнова Ольга Анатольевна*, кандидат культурологии, доцент, Крымский инженерно-педагогический университет; [okochnova@list.ru](mailto:okochnova@list.ru)

*Kochnova Olga A.*, PhD, Associate Professor, Crimean Engineering and Pedagogical University; [okochnova@list.ru](mailto:okochnova@list.ru)

**КОМПЛЕКСНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ «ОБРАЗЫ ИСТОРИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ ОБОРОНЫ СЕВАСТОПОЛЯ 1941–1942 ГГ.» МУЗЕЙНОГО ИСТОРИКО-МЕМОРИАЛЬНОГО КОМПЛЕКСА ГЕРОИЧЕСКИМ ЗАЩИТНИКАМ СЕВАСТОПОЛЯ «35-Я БЕРЕГОВАЯ БАТАРЕЯ»**

На примере Музейного историко-мемориального комплекса героическим защитникам Севастополя «35-я береговая батарея» с помощью средств монументально-декоративной живописи рассмотрен путь формирования художником-проектировщиком образного восприятия экспозиционного пространства, которое посвящено страницам истории Великой Отечественной войны. Основной тенденцией в проектировании становится переход от показа событий войны к созданию многоплановой истории, в которой раскрываются различные стороны жизни человека и общества.

*Ключевые слова:* проектирование, монументально-декоративная живопись, Великая Отечественная война, Севастополь, изобразительный образ, визуальный знак.

*A. S. Ergina*

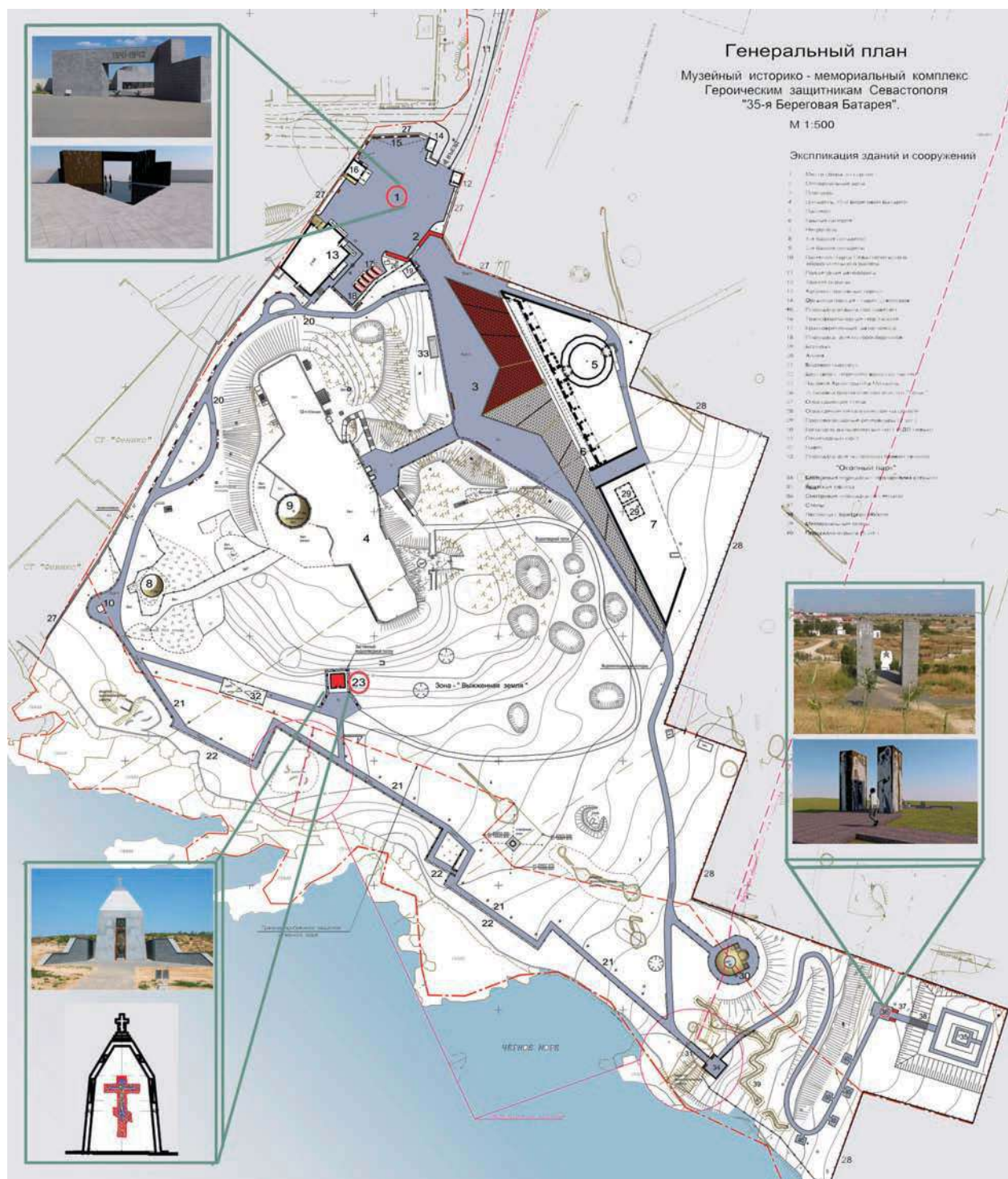
**DESIGN OF MONUMENTAL AND DECORATIVE PAINTING “IMAGES OF HISTORICAL EVENTS OF THE DEFENSE OF SEVASTOPOL IN 1941–1942” AT THE MUSEUM HISTORICAL MEMORIAL COMPLEX OF HEROIC DEFENDERS OF SEVASTOPOL “35<sup>TH</sup> COASTAL BATTERY”**

On the example of the Museum Historical Memorial Complex of Heroic defenders of Sevastopol “35<sup>th</sup> Coastal Battery” with the help of the means of monumental decorative painting is considered the way the designer shaped perception of the exhibition space devoted to the difficult pages of the history of the World War II. The main trend in designing is the transition from the displaying the events of the World War II to the creation of a multifaceted history, in which various aspects of the life of man and society are revealed.

*Keywords:* design, monumental decorative painting, Great Patriotic War, Sevastopol, iconic image, visual sign.

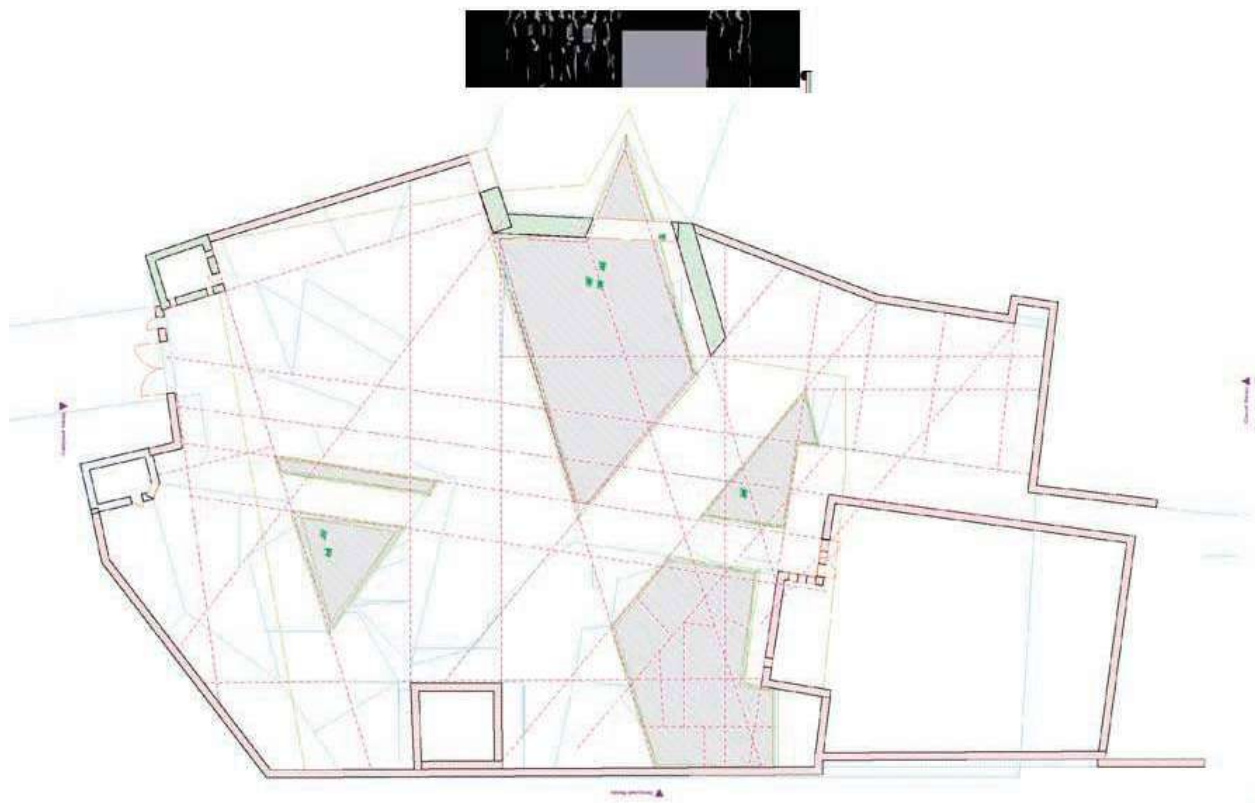
Первые памятники, посвященные событиям второй обороны Севастополя и освобождения города от захватчиков, появились уже весной 1944 г. Памятники напоминают о тяжелых боях и воинах, павших за годы Великой Отечественной войны. Героические образы самоотверженно сражавшихся длительное время бойцов и сдерживавших трехсоттысячную вражескую армию показал в своем полотне «Оборона Севастополя» Александр Дейнека. Диорама «Штурм Сапун-горы 7 мая 1944 года» – самое крупное произведение, посвященное событиям освобождения города-героя от вражеских сил, исполненное художниками студии им. М. Б. Грекова. Диорама передает события в мае 1944 г. – взятие последней высоты и победу советских войск в сражении за Севастополь. Воинская слава Севастополя – города-

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра



1. Сценарный подход в проектировании Музейного историко-мемориального комплекса героическим защитникам Севастополя «35-я береговая батарея»

героя отражена во многих монументальных работах. На территории легендарного города расположено свыше 400 произведений скульптуры, архитектуры и живописи, которые отражают события Великой Отечественной войны, посвящены определенным людям, которые своими героическими поступками отличились во время войны, отдельным воинским подразделениям. К новому поколению отечественных мемориально-музейных комплексов, выполненных в новых тенденциях архитектуры, можно отнести заверченный в июле 2012 г. под Севастополем Музейный историко-мемориальный комплекс героическим защитникам Севастополя «35-я береговая батарея».



2. Арка и площадь с композицией «Реквием». Развертка в масштабе 1:10 000

Оформление мемориального комплекса «35-я береговая батарея» уступает современным музеям, посвященным трагическим событиям истории. Актуальной становится разработка визуальных знаков, отсылающих нас к истории Великой Отечественной войны и передающих судьбу простых людей, прошедших последние дни обороны Севастополя.

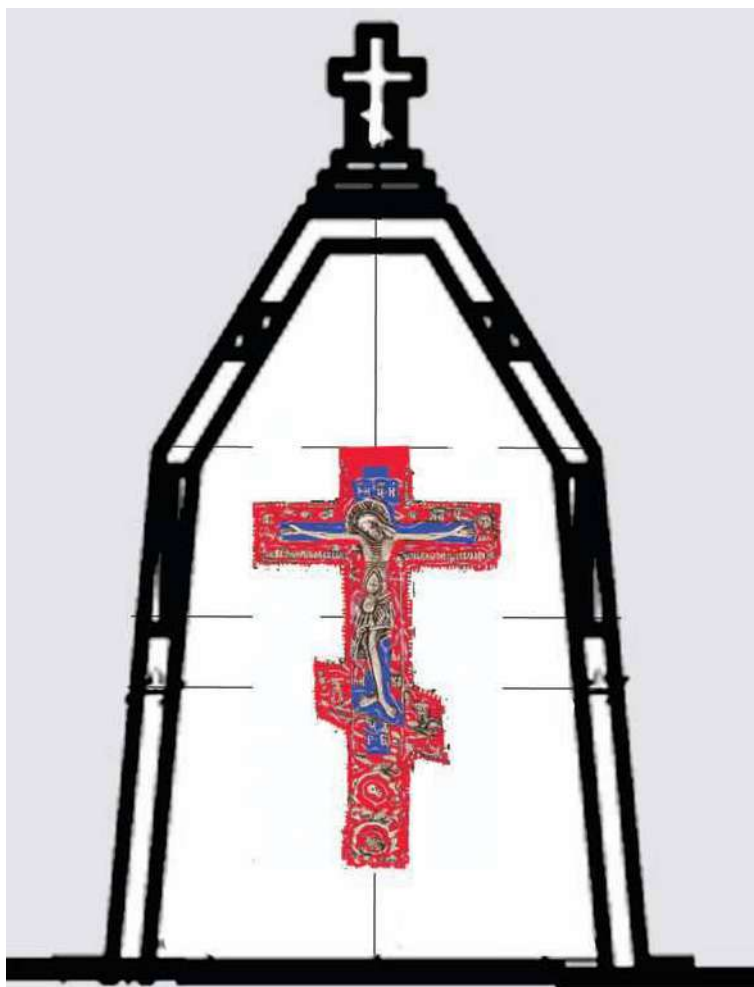
Рассмотрим основные принципы проектирования произведений монументально-декоративной живописи в оформлении музейного пространства для наиболее полного, наглядного и достоверного показа образов исторических событий обороны Севастополя 1941–1942 гг. Главный объект музейного показа – территория 35-й береговой батареи, которая расположена по адресу: Севастополь, бухта Казачья, Аллея защитников 35-й батареи, № 7. В годы Великой Отечественной войны она представляла собой мощное фортификационное сооружение, обладающее высокой живучестью и внушительной боевой силой [5].

Проект мемориального комплекса, созданного в 2012 г. архитектором А. И. Хомяковым (Москва), включает в себя: пантеон, некрополь, часовню, прогулочный променад вдоль высокого берегового обрыва, братскую могилу. Все это объединяется окопным парком, который воспроизводит основные планировочные черты исторического облика территории батареи. Площадь мемориала – около 8 га, площадь подземных сооружений – около 5000 м<sup>2</sup>. Это один из самых посещаемых музеев Севастополя. В процессе предпроектного исследования нами определено расположение монументальной живописи внутри музейного пространства и общие композиционные решения на уже построенных объектах (ил. 1).

В основе новой концепции экспозиции предполагается перейти от показа событий войны к передаче различных сторон жизни защитников и жителей осажденного Севастополя. Предложенный проект представляет собой настоящую «постановочную пьесу» по теме «Образы последних трагических дней событий обороны Севастополя 1941–1942 гг.». Главным является организация процесса восприятия экспозиции посетителями и его связь с историческими событиями. Данный метод в проектировании может быть назван сценарным моделированием, то есть литературно-графической формой раскрытия идеи проектируемого объекта.



3. Развертка композиции «Скорбящие матери и дети» на пилонах возле братской могилы



4. Проектирование отдельных сюжетных линий. Часовня Архангела Михаила

При этом должен быть разработан следующий сценарный подход. Действие в экспозиции «открывают» площадь и арка с композицией «Реквием». Здесь посетители получают первое впечатление от музея. Вторая часть мемориального комплекса – променад, который воспринимается как продолжение площади Звезды в зоне высокого морского побережья. На массивных гранитных ограждениях установлены памятные доски с номерами воинских частей, оборонявших этот участок фронта. Покрытия прогулочной дорожной сети выполнены из сборных металлических панелей армейского понтонного оборудования. Они подводят посетителей мемориального комплекса к одному из кульминационных объектов – пилонам возле братской могилы: самостоятельному сооружению, имеющему мемориальное значение. «Точкой» проекта становится мозаичная композиция «Голгофский крест» в часовне Архангела Михаила.

Арка и площадь с новой композицией «Реквием» (ил. 2) рассказывают нам историю последнего пути героев. После взрыва «тени» бойцов в последнем марше «уходят» в пространство мемориального комплекса. Эти «тени» – образ памяти всех героев, которые стеной стояли и до своего последнего вздоха не пускали врага в Севастополь. В качестве материала для мощения не случайно выбраны бетонные плиты и стекло. Эти материалы активно используются в экспозиционных пространствах музеев. Предполагаемый материал исполнения мозаики на поверхности арки – натуральный камень.

Один из кульминационных объектов пространства музея «35-я береговая батарея» – пилоны возле братской могилы с мозаичной композицией «Скорбящие матери и дети». Композиция состоит из женских фигур – матерей, дочерей и невест. Они – символ всех женщин, потерявших на этой Великой войне сына, мужа, отца, брата (ил. 3). Материал исполнения композиции – натуральный камень, техника – мозаика.



### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

«Все боялись не смерти, а позорного плена. Немцы ненавидели севастьяпольцев за то, что перемололи столько их лучших дивизий и победа им досталась такой страшной ценой...» [6].

Завершающим акцентом в проектировании Музейного историко-мемориального комплекса героическим защитникам Севастополя «35-я береговая батарея» является небольшая часовня Архангела Михаила с мозаичной композицией «Голгофский крест» (ил. 4). Она раскрывает тему горестной судьбы простых людей, прошедших последние дни обороны и – распятых пленом. Материал мозаики – натуральный камень и смальта.

В ходе проектирования сформировали эмоциональный климат средовых пространств, который связан с подбором тематики сценографических предложений, показали события двухсот пятидесяти дней самоотверженной обороны города-героя Севастополя.

Изменение музейной аудитории, где преобладают одиночные посетители или неорганизованные группы, чаще всего знакомящиеся с экспозицией фрагментарно, предполагает разрядку экспозиции, создание нескольких планов ее восприятия, выделение ведущих, наиболее интересных экспонатов. При работе над созданием оформления нового проекта экспозиции учитывается изменение, связанное, прежде всего, с формированием визуальной доминанты мировоззрения современного человека. При этом сохраняется основное значение музейного комплекса – вечная память о подвиге воинов Красной Армии, наших дедов и прадедов [6].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Зайцев А. К. Мемориальные ансамбли в городах-героях. М. : Стройиздат, 1985. 208 с.
2. Кириченко Е. И. Запечатленная история России. Монумены XVIII – начала XX века : [в 2 кн.]. М. : Жираф, 2001. Кн. 1–2.
3. Поляков Т. П. Современные методы и технологии создания музейных экспозиций : материалы межрегионал. науч.-практ. конф. / Центр. музей Великой Отечественной войны ; под ред. В. И. Забаровского. М., 2015. С. 8–13.
4. Смирнова Т. А. Проектирование музейной экспозиции с помощью цифровых технологий // Справочник руководителя учреждения культуры. 2014. № 3. С. 20–26.
5. История создания Музейного историко-мемориального комплекса героическим защитникам Севастополя «35-я береговая батарея» // Бронебашенная береговая батарея : сайт. Режим доступа: <http://35battery.ru/index.php/ru/museum-history/museum-history.html> (дата обращения: 30.11.2017).
6. Фесенко В. Ф. Может, свидимся еще? Севастополь : Телескоп, 2012. 176 с.
7. Cordes Marcus Landschaft – erinnern ueber das gedaechtnis im erfinden von orten. Hamburg : Junius Verlag, 2010. 208 S.

#### *Сведения об авторе:*

*Ергина Алена Сергеевна*, аспирант, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [yergina.alyona@gmail.com](mailto:yergina.alyona@gmail.com)

*Ergina Alena S.*, postgraduate, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; [yergina.alyona@gmail.com](mailto:yergina.alyona@gmail.com)

#### *Научный руководитель:*

*Корнилова Анна Владимировна*, доктор искусствоведения, профессор, кафедра общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [annakorni4@yandex.ru](mailto:annakorni4@yandex.ru)

*Kornilova Anna V.*, Doctor of Arts, Professor, Department of Social Sciences and History of Arts, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [annakorni4@yandex.ru](mailto:annakorni4@yandex.ru)

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОЦЕССЫ В ИСКУССТВЕ КНИЖНОГО ОФОРМЛЕНИЯ В 1920-Х ГГ. ПО РЕЦЕНЗИЯМ Б. В. ШЕРГИНА**

Обзор художественных процессов в книжном оформлении первого послереволюционного десятилетия, данный с двух ракурсов: с позиции оценочной шкалы нашего времени и глазами современника и участника тех процессов – художника, писателя и критика Бориса Викторовича Шергина.

*Ключевые слова:* оформление книги, художник-график, книжная графика, авангард, лубок, Б. Шергин, В. Лебедев, В. Конашевич.

## **ARTISTIC PROCESSES IN THE ART OF BOOK DESIGN IN THE 1920S BY B. V. SHERGIN REVIEWS**

An overview of the artistic processes in the book decoration art of first decade after the revolution has two points of view. The first one is connected with the modern evaluation of its importance. The second one demonstrates the understanding of the processes showed by the eyes of a contemporary artist, writer and critic Boris Viktorovich Shergin.

*Keywords:* book design, graphic artist, book graphics, avant-garde, folk, B. Shergin, V. Lebedev, V. Konashevich.

В послереволюционной России произошла демократизация многих форм жизни, что нашло яркое отражение в искусстве того времени. Демократизация эта коснулась и внешних форм изобразительности. Новое время высвободило многие творческие потенции, скопившиеся в культуре накануне революции. Искусство призывалось к участию в переустройстве мира художественными средствами. Востребованными стали дерзки призывные, «антибуржуазные», упрощенные пластические формы. Этим задачам в большей степени соответствовали изобразительные возможности народной картинки – лубка – и искусства авангарда. Произошло историческое схождение путей русского авангарда и народного примитива. Лубок – эта низовая форма народного художества – была призвана на службу «большому» искусству еще в пору Первой мировой войны. Лубочный демократизм, действенность и однозначность образов, простонародная риторика очень подходили целям пропаганды, призыва. В новое время из обширной палитры народного искусства был выбран «ярмарочный стиль» – соленый гротеск, Петрушка, раек. Ерничество и насмешка и в 1920-е гг. остались инструментом пропаганды, помогали действительно донести мысль, передать информацию, выявить емкий и доступный образ. Наследие традиций «Окон РОСТА» и агитационной плакатной изопродукции времен революции и гражданской войны сохраняло аскетический дух в графическом искусстве 1920–30-х гг., в нем действовала установка на бедность и эффективность. Характерными чертами художественного языка той эпохи были ирония и патетика. Первая являлась продолжением игровой эстетики Серебряного века и защитной человеческой реакцией на сломы и стреми-

тельные изменения окружающего мира. А вторая двоилась: на искреннюю – в унисон идеологии и крупному масштабу текущих событий – и на умелую художественную мимикрию.

В раннесоветский период в книжной графике – преимущественно в оформлении детской книги – шли бурные творческие процессы. В поле отечественной графики, обновленной революцией и социальным переустройством, сосуществовали два полюса – наследие традиций «Мира искусства» с его рафинированным, эстетизированным и подчеркнуто элитарным изобразительным языком и русского авангарда – абстрактного и полуабстрактного искусства, основанного на кубофутуризме, конструктивизме, коллаже, со своим набором действительно агрессивных, лапидарных декоративных изобразительных средств. Как и в других областях изобразительного искусства, главенствующей стала эстетика, совмещавшая в себе изобразительные формы русского авангарда и народного примитива. Ввиду востребованности примитива его начали умело имитировать и в изобилии поставлять на художественный рынок профессиональные художники – реалисты. Яркий пример – формально отточенные примитивы В. Лебедева, адекватные отточенным стихотворным «примитивам» С. Маршака. К основным лидерам, формировавшим облик книжного иллюстрирования, можно отнести художников В. Лебедева, Н. Тырсу, В. Конашевича, А. Самохвалова, Е. Чарушина, В. Ватагина, П. Митурича, М. Цехановского, С. Чехонина, В. Фаворского и др. В творчестве каждого из этих мастеров чувствовался нерв времени. Они облекали в яркие художественные формы разнообразный материал той бурной эпохи. Художественно состоятельным стал синтез, совмещение разнородных составляющих: внешних форм народного искусства и абстрактно-геометрических опусов авангардистских экспериментов, утонченно эстетизированного стиля модерн и наследия классических школ художественной изобразительности. Книжное оформление явилось ареной выработки нового графического языка и свежих форм изобразительности. Передовые художники нащупывали и выявляли новую изобразительную палитру графического искусства. Но за ними стояла армия подражателей, нещадно эксплуатировавших, опошлявших и превращавших в штамп пластические находки и художественные открытия лидеров.

Любая установка на стиль порождает эпигонство, халтурное подражательство. Засилье подражательства стало исчерпывать заряд эмоциональной силы народного примитива в книжной графике. Массовость печатной продукции породило неряшливое отношение к стилевому единству, композиционному строю, смысловой логике. Все это профанировало культуру книжного оформления как высокого искусства. Для многих изданий того времени были характерны неряшливость верстки, бедный арсенал наборных шрифтов, «сырое» качество набора полос, не выверенная компоновка элементов книжного ансамбля. «Налет преходящего, суетливого, несовершенно смелого лежал на искусстве 1920–30-х гг.» [2, с. 25]. Профессиональное несовершенство и художественная неубедительность эпигонов экспериментаторского толка, замусоривших книжный рынок, укрепляли позиции правого реалистического лагеря, делали их консервативную творческую позицию более весомой. Лидером консервативного лагеря в искусстве графики можно признать В. А. Фаворского. Художники этого лагеря исходили из того, что законы гармонии, красоты и профессионального мастерства не подлежат пересмотру, что мода на эксперименты с художественной формой пройдет. Художники эти не отрицали необходимости обновления художественно-пластического языка, но считали, что рождение нового стиля возможно на основе творческого использования вершинных достижений мирового и национального искусства, а не на революционном отрицании любых традиций. Подобные убеждения исповедовал и Б. В. Шергин.

#### *Б. В. Шергин – рецензент*

Борис Викторович Шергин известен в русской культуре как писатель, певец русского Севера, мастер художественного слова. Вместе с тем Б. В. Шергин был профессиональным художником, получившим образование в Строгановском художественно-промышленном училище. Первую половину своей жизни он деятельно и талантливо совмещал изобразительное творчество, сказительское мастерство и литературную работу. Шергин был автором иллюстраций к первым своим книгам («У Архангельского города у корабельного пристанища», 1924; «Шиш московский», 1930; «Архангельские новеллы», 1936; «У песенных рек», 1939), в 1934 г. оформил рисунками книгу В. Каменского «Иван Болотников». Художественное творчество Б. В. Шергина пресеклось в середине 1940-х гг. из-за наступившей слепоты.

С 1922 по 1930 г., работая в Институте детского чтения в фольклорном бюро, Б. В. Шергин также подвизался в качестве художника-рецензента по оформлению и иллюстрации детской и юношеской книги. Он публиковал ежемесячно «Обзор иллюстраций к детским и юношеским книгам» в журнале «Новая детская книга» и «Бюллетень детской литературы». Это были емкие, короткие оценочные характеристики оформления книжек, выходивших в столичных издательствах. Шергину приходилось просматривать и оценивать сотни книг и давать характеристики работам десятков художников.

Б. В. Шергин вел свои обзоры с позиции охранительного традиционализма. В них Шергин:

– проявлял нетерпимость к шаблонному стилизаторству, подражательству и эпигонству – заимствованию и эксплуатации броских (расхожих) изобразительных форм, открытых другими художниками. Характерен не раз встречаемый в рецензиях уничижительный термин «лебедевщина», при том что к стилю и новаторству самого В. Лебедева – одного из создателей нового художественного языка в оформлении детской книги – Шергин относился уважительно и взвешенно. Про рисунки Л. Поповой к книжке Маяковского «Конь-огонь» он писал: «Плакатная монументальность картинок не что иное, как давно набившие оскомину неудачные перепевы лебедевского стиля [4, л. 37]»;

– ратовал за высокую художественную культуру, отсутствие или ослабление которой не извинял никакими обстоятельствами и не прощал даже признанным мастерам;

– не признавал ярмарочную, балаганную цветовую неумеренность. «Красками художник не скупится. В разительном сочетании все цвета радуги. Стиль... – дореволюционный лубок» (о книжке «Сказ про Северный Кавказ», художник не указан) [4, л. 8];

– отстаивал принцип стилистической целесообразности: использование тех или иных художественных графических приемов или декоративных эффектов должно отвечать содержанию, характеру и назначению книги. «Широкая манера дегтем или углем на заборе только на заборе и хороша» – о рисунках И. Малютина к книжке «В защиту трубочиста» 1926 г. [4, л. 3]. Поддерживал и положительно оценивал только тонкую стилизацию;

– выступал против сухой мастеровитости. В рисунках должен быть огонь или трепет, внутреннее напряжение или тонкая умиленность, но не тепло-хладное бесстрашие. Например, дизайнерские опусы М. Цехановского ценил за высокую культуру исполнения, но указывал на уместность этого приема в рекламе, плакате или афише, но не в книге. Об оформлении Цехановским книжки С. Маршака «Семь чудес» 1926 г. писал: «Чистенькая, очень холодная книжечка. Рисунков нет. Есть наклейные ярлыки, трамвайные билеты, марки, этикетки. Это шикарничанье и фокусничанье скоро, скоро надоест» [4, л. 5]... «Даст ли что уму и сердцу это типографское щеголянье?» (О рисунках к «Почте», 1926 г.);

– был против авангардных беспредметно-геометрических тенденций в книжном оформлении. Видел в них натиск на рисовальную культуру, подмену изобразительности. А за силье этих тенденций в искусстве 20-х гг. считал явлением преходящим, модой, недомыс-

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

лием, убежищем для профессиональной художественной несостоятельности. «Сверх силы наскучили глазу бесчисленные, большей частью бессодержательные комбинации плоских цветных пятнышек на белом фоне» [4, л. 12];

– в особенно досадных случаях прикладывал крепким эпитетом: «халтурная книжонка», «дико размалеванные уроды» [4, л. 2];

– видел в работе художника над книжным оформлением просветительско-воспитательную функцию. Помнил о собственном детском восторженном срисовывании книжных картинок, с которого начался его путь в искусство. Указывал на ответственность художника, чья иллюстрация может стать образцом для подражания и воспитателем вкуса ребенка. Так писал об иллюстрациях Н. Тырсы к книжке «Лесные домишки» 1927 г.: «Тонкий реализм. Легкие, нежные цвета сухих красок. Тона некоторых картинок... напоминают фрески Новгорода. Дети любят срисовывать. Глаз юного подражателя... не соблазнит и руку не поработит ни одна удобопоражаемая и красивая линия. Вспомним фальшивейший, поддельный “стиль рюс”, в котором коснели недавно стар и млад» [4, л. 69];

– чутко реагировал на профанацию народного изобразительного языка. О рисунках Смаргонского к книжке «Качели»: «Дешевый товар в фальшивом т. н. русском стиле»... «Аляповатые картинки в нестерпимо ложном “русском вкусе” («Сказка о золотом петушке», без автора) [4, л. 38об]. Причастность к национальным художественным традициям видел не в поверхностном подражании внешним формам. Выделял, с оговорками, В. Конашевича, С. Чехонина, Н. Тырсу – художников несхожего между собой темперамента, но тонко чувствовавших подлинный дух старого русского искусства, которое они интерпретируют или цитируют в своем творчестве;

– оценивал работы с точки зрения здравого смысла профессионала-практика и традиционной изобразительной культуры. Не допускал пересмотра традиционной эстетики. Не допускал оправдания новаторством художественной несостоятельности;

– богато и нарядно изданные книги сравнивал с немецкими детскими изданиями конца XIX в. – как с образцом детской книги для семейного чтения;

– одобрительно отмечал «старомодность» как эквивалент спокойной и надежной доброкачественности рисунков: «...приятная мягкость и уют старой литографии»;

– не лицеприятствовал своим знакомым художникам. Например, сначала отмечает «живую руку художника» И. С. Ефимова, а после журит его: «в некоторых картинках мешает небрежность. Ведь картинка хочется рассматривать» («Лось» А. Ковалевского, 1927 г.) [4, л. 17];

– характерное для шергинских оценок отсутствие тенденциозности и пристрастности: одного и того же художника может обругать за неудачу, а после дельно отметить его хорошую работу. Не раз менял оценку работ В. Конашевича, М. Цехановского;

– не принимал бьющие по глазам яркие бумажные аппликации, разрушающие цельность книжного ансамбля и служащие бессодержательным модным украшением: «...режущая глаза пестрота бумажных аппликаций терпима... на обоях, но не в книжке» [4, л. 18];

– В. Голицына хвалил за серьезность и назидательную повествовательность, описывая его работы, говорит про «опытную руку добросовестного иллюстратора». «Любовная разработка второстепенных сценок плана напоминает старых голландцев» [4, л. 19];

– отдал должное энергичному и выразительному рисунку А. Дейнеки, но сомневался в уместности его силуэтной упрощенной техники в детской книге, по мнению Шергина, ее место в журнале или газетной беллетристике;

– упоминал о «школе Фаворского», явленной в оформлении книжки «Ахмет и огород» 1927 г. (гравюры на дереве З. Григорьевой, А. Гончаровой, Г. Ечеистова, М. Тарханова): «Внешность всей книжки серьезна и культурна. В композиционной манере и окраске иллюстраций – школа Фаворского, хранящая традиции гравировального искусства» [4, л. 32];

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

---

– выделял гравюры П. Я. Павлинова [5], отмечал их стильность и мастерство исполнения. «Гравюры Павлинова придают книжке стильный и культурный вид» («Человек на часах» Н. С. Лескова, 1927 г.) [4, л. 18];

– соответствующее содержанию книги применение лубочного стиля приветствовал: «лубочного типа картинки удачно иллюстрируют текст...»;

– в удачных работах В. Конашевича сравнивал изящество его стиля с изысканной росписью фаянсовых тарелок;

– о Чехонине: «Картинки Чехонина в массе детской иллюстрации всегда оставляют впечатление большой культурности». О рисунках к «Закаляке» К. Чуковского: «Словесные пустяковины и традиционное сюсюкание Чуковского удачно оживляют картинки Чехонина» [4, л. 6];

– признавал эмоциональную действенность и выразительность «синтетического» изобразительного языка, который совмещал традиционные художественные формы и декоративные достижения авангарда. Но главную слабость этого синтеза видел в навязчивости его изобразительного приема, в соблазнительности его для подражания и копирования. Считал, что неумное тиражирование этого приема, превратившегося сразу при рождении в изобразительный штамп, сулило ему не развитие, а быстрое вырождение;

– острота нового искусства казалась Шергину одноразовой, ибо не давала развития рисовальной культуре (что, по большому счету, подтвердилось: все пластические открытия авангарда ушли в дизайн);

– почувствовал: из искусства уходит человек. Человек перестает быть темой, целью, содержанием искусства. У Лебедева человек еще узнаваем, а у творцов «лебедевщины» человек уже схема;

– говорил о том, что при всей своей оригинальности новое искусство подлинную новизну жизни не затрагивает и не выявляет: «размах и ширь современного строительства» слабо отражается в искусстве книжного оформления. Поверхностно, «по скорлупе нового быта», пытается выразить современность книжка-картинка. Не дух современности, а внешние бытовые новинки: «будто слышишь хрипение граммофона, звонки телефона, гром трамвая, рев автомобиля, видишь уличные рекламы...» [6, с. 65];

– пенял на неуместное использование модных изобразительных приемов, не соотносящихся с темой книги. Тихий душевный разговор подменяется плакатом. В книгах о природе, лесах, певчих птицах – плакатно-броский язык;

– отмечал, что рекламная функция обложки зачастую вытесняет эстетическую и содержательную;

– рассуждал о проблеме подражательства в искусстве. Признавал, что подражательство на раннем творческом этапе естественно: «быть под чьим-нибудь влиянием, долго ли, коротко ли подражать человеку свойственно... Вот, произвела впечатление манера яркого художника. Более или менее сознательно ее воспроизведут другие, подхватывают мысль, фактуру, краски, композицию, форму книги... Особенно молодому художнику, жаждущему творчески показать себя, мятущемуся в поисках идеального стиля, покажется вдруг, что вот тот-то мастер нашел. Того манеру и сочтет наш художник единственной. Молодость устраивает этот результат чужой внутренней работы и до поры до времени она им живет. Молодой художник в то время уверен, что обрел универсальный наилучший язык...» [6, с. 65–66]. Но считал, что остановиться на этом этапе, закоснеть в подражательстве, сделать подражание формой и методом собственной творческой работы – явление трагическое. Как иронично по этому вопросу в те же годы высказался другой художественный критик, «графика Нарбута, Митрохина, Добужинского, Чемберса – вот те пять евангельских хлебов, которыми удалось накормить пять тысяч молодых художников» [1, с. 11];

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

– различал следование школе и подражание. Мастера, создававшие школу, были яркими выразителями вех своей эпохи, «стиль этих корифеев был лишь вершиной стиля данного времени. Таким образом, их последователи оказываются, в свою очередь, параллельно, тоже вершинами данного стиля, но вершинами меньшими...» [6, с. 66];

– из среды современных художников выделял мастеров, не подверженных соблазнам экспериментаторского бума, в первую очередь – В. А. Фаворского, И. С. Ефимова, которые, опираясь на традиционные формы русской изобразительной культуры и привлекая вершинный опыт мирового искусства, вливали свежее вино в новые мехи. В них видел Шергин возможных лидеров подлинной современной художественной школы, надеялся, что «после бессилья XIX века и стилизаторства начала века XX, мы стоим, несомненно, в преддверии искусства по-новому цельного и единого...» [6, с. 66]. «Сейчас у нас, после горького пути опыта, мне кажется, явились художники, нашедшие, раскрывшие, уяснившие этого “слона” в искусстве прошлых культур. Культуры России, эллинистической Византии, Эллады, Египта» [6, с. 67].

Суждения Б. В. Шергина ценны своей живостью и непосредственностью восприятия художника-практика, активного участника того же художественного процесса, о котором он пишет. Эти заметки расширяют наше представление о сложной, противоречивой, насыщенной и интересной эпохе в искусстве книжного оформления и в отечественной культуре.

#### ПРИЛОЖЕНИЕ. ИЛЛЮСТРАЦИИ Б. В. ШЕРГИНА

- Шергин Б. В. У Архангельского города, у корабельного пристанища : сб. старин. М. ; Пг. : Госиздат, 1924. 52 с.
- Шергин Б. В. Шиш московский : [рассказ] / рис. и обл. А. Самохвалова. М. ; Л. : Госиздат, 1930. 78 с.
- Шергин Б. В. Архангельские новеллы / переплет, форзац и ил.: Б. Шергин. М. : Советский писатель, 1936. 190 с.
- Шергин Б. В. У песенных рек : [сб. устного народного творчества Северного края]. М. : Гослитиздат, 1939. 196 с.
- Каменский В. В. Иван Болотников : поэма / худож. Б. Шергин. М. : Советский писатель, 1934. 157 с.
- Протопопов С. В. «Сказка о дивном гудочке» : для голоса и фортепиано, соч. 7. М. : Музыкальный сектор Госиздата, 1926. На рус. и фр. яз.
- Дружные ребята : журн. крестьян. детей. 1929. № 1. С. 12–19, № 5. С. 10–13 ; № 7. С. 16–19.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Голлербах Э. Ф. Современная обложка. Л. : Изд-во Академии художеств, 1927. 27 с.
2. Кричевский В. Г. Дмитрий Буланов: был в Ленинграде такой дизайнер. М. : Культурная революция, 2007. 120 с.
3. Кричевский В. Г. Обложка : графическое лицо эпохи революционного натиска, 1917–1937. М. : Самолет, 2002. 271 с.
4. Шергин Б. В. Обзор иллюстраций к детским и юношеским книгам // РО ИРЛИ. Арх. Б. В. Шергина. Ф. 278. Оп. 1. Д. 185. Л. 1–261.
5. Шергин Б. В. Илья Муромец : по мотивам былин / рис. П. Павлинова. М. : Детгиз, 1963. 71 с.
6. Шергин Б. В. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 4. Очерки, статьи, письма. М. : Изд. центр «Московведение», 2015. 495 с.

#### *Сведения об авторе:*

*Тычков Максим Алексеевич*, старший преподаватель, кафедра книжной и станковой графики, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; efrmax@bk.ru

*Tychkov Maksim A.*, Senior Lecturer, Department of Book and Easel Graphics, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; efrmax@bk.ru

## **БЫТОВАНИЕ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ В СФЕРЕ КНИЖНОЙ ТОРГОВЛИ**

В контексте букинистической торговли в данной статье рассмотрены методы и мотивы приобретения графических листов отечественными букинистами. Автор соотносит дефиницию термина «коллекция» с реальными условиями бытования печатной графики в сфере книжной торговли. Также рассматривается изменение статуса набора художественных единиц в результате смены локации.

*Ключевые слова:* печатная графика, графический лист, гравюра, букинистическая торговля, книжная торговля, А. К. Гомулин.

*N. V. Zhidenko*

## **PRINTED GRAPHICS IN BOOKSELLING AREA**

In the context of bookselling are analyzed methods and motivation of buying printed graphics by local booksellers. In the article, a definition of the term “collection” is compared with real conditions of printed graphics in bookselling area. A change in status of artistic units set as a result of location changing is also considered.

*Keywords:* printed graphics, engraving, bookselling, A. K. Gomulin.

Одним из источников приобретения графических листов, наряду со специальными магазинами гравюр, аукционами и обменом между музеями и коллекционерами, являются букинистические лавки [4, с. 63]. Вопрос бытования печатной графики в данной сфере торговли на сегодняшний день остается малоизученным. Многие исследователи обходят его стороной, хотя некоторые аспекты заслуживают особого внимания.

В данной работе изучается вопрос целесообразности использования термина «коллекция» касательно печатной графики, находящейся в букинистических магазинах. Для решения поставленной цели будут рассмотрены методы и мотивы приобретения графики отечественными букинистами, соотнесены дефиниции термина «коллекция» с фактическими условиями бытования графических листов в книжных лавках, а также проанализированы изменения статуса набора художественных единиц при изменении места наличествования.

Термин «коллекция» в самом общем смысле обозначает целенаправленное собирательство предметов в группы, имеющие внутреннюю целостность. Но своеобразием и характерными чертами «коллекции» являются изучение и систематизация входящих в ее состав предметов, связанных между собой «общностью одного или нескольких признаков и представляющих научный, познавательный или художественный интерес...» [3, с. 278].

Порой способы формирования коллекций весьма необычны. В данной статье внимание будет акцентировано на одном из нехарактерных примеров формирования целостного собрания из некогда разрозненных графических листов, являющихся товаром в букинистических лавках.

Обратимся к ассортименту букинистических магазинов. Помимо книг в них торговали множеством разнообразных товаров: нотами, писчебумажными и канцелярскими принад-



лежностями, картинами, гравюрами, иконами, игрушками, музыкальными инструментами. В некоторых букинистических лавках можно было приобрести аптекарские, бакалейные, мануфактурные и галантерейные товары, табак, посуду [2, с. 3]. Графические листы занимали особую нишу среди товаров, привлекающих внимание торговцев книгой. Стоит отметить, что для преобладающего числа букинистов на первое место выходила не художественная ценность предмета сама по себе, а его рыночная стоимость. Это был своего рода «капитал», который приобретался не для изучения и систематизации, а для дальнейшей его реализации покупателю. Определяя ценность того или иного предмета или собрания, букинист, как правило, старался продать его с наибольшей выгодой. Примером такого стремления может являться опыт извлечения букинистами отдельных иллюстрированных листов из книг. Данный метод по сей день является весьма распространенной практикой: на антикварном рынке многие торговцы предлагают покупателю вырезать из изданий понравившийся лист. Отдельные экземпляры стоят дороже, чем вся книга целиком. Таким образом, «разобрав» издание на части, можно продать его с наибольшей выгодой. Данная традиция существует не только в России. Искусствовед А. В. Чайнов пишет, что ассортимент мелких лондонских букинистических магазинов включал в себя «вырезанные из книг деревянные гравюры XVI в.» [4, с. 67].

Вопрос принципов собирательства букинистами печатной графики на сегодняшний день остается малоизученным в нашей стране. Одним из наиболее распространенных путей попадания гравюр в букинистическую лавку являлось приобретение у коллекционеров и библиофилов библиотек, в состав которых часто входили собрания печатной графики. Примерами служат покупка букинистом Ф. Г. Шиловым коллекции гравюр у Н. И. Рукавишниковой [5, с. 9], приобретение библиофилом П. В. Губаром библиотеки, включающей собрание гравюр, у Н. К. Синягина [5, с. 28]. Часто букинисты не могли позволить себе приобретение всей коллекции. Тогда они выкупали лишь ее часть, тем самым нарушая целостность первоначального собрания. Но даже если в руки к букинисту попадала полная коллекция, вероятность того, что она сохранит свой первоначальный вид, была минимальной: при продаже букинист расформировывал ее в соответствии с желанием и возможностями покупателя, отбирал, на его взгляд, наиболее ценные и редкие предметы.

Повсеместная практика учета печатных листов, находящихся в отечественных букинистических лавках, отсутствовала. Если каталоги книжной продукции выпускали практически все торговцы книгой, имеющие стационарные лавки, для того чтобы при их помощи продавать (зачастую в другие города) или рекламировать товар, то систематические каталоги гравюр не создавались. Это подтверждает тот факт, что букинисты относились к гравюре как в наименьшей степени интересному и выгодному предмету.

А. В. Чайнов среди источников приобретения гравюр выделяет «лавки антикваров, букинистов и старьевщиков, где гравюра продается как один из второстепенных товаров» [4, с. 63]. Исследователь отмечает, что, как правило, хорошего материала в букинистических лавках не бывает, «ибо все, о ценности чего они могут своим антикварным чутьем догадаться, они передают на реализацию тем же специалистам» [4, с. 65]. Чайнов пишет, что гравюры можно найти в таких магазинах «среди груд всякого хлама, набивающего большие папки» [4, с. 65]. Подобное отношение и отсутствие практики каталогизации и фиксации поступления и продажи печатных листов в букинистические лавки значительно усложняет задачу современных исследований: сегодня восстановить данные о подобных собраниях практически невозможно.

Исходя из вышеописанных особенностей собирательства печатных листов букинистами и пользуясь приведенным выше определением термина «коллекция», можно сделать вывод, что данное понятие некорректно употреблять по отношению к графике, находящейся в лавке букинистов, так как «коллекция» обладает следующими характеристиками: целенаправленное собирательство предметов в группы; изучение и систематизация предметов,

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

---

входящих в эти группы; общность признаков, связывающих предметы и представляющих познавательный и художественный интерес.

Разберем каждый из этих пунктов. Во-первых, отсутствует сам факт целенаправленного собирательства материальных памятников в группы, так как для букинистов являлась важной стоимостью каждого отдельного листа. Смысл объединять их в группы отсутствовал по причине того, что розничная продажа выгодна в наибольшей степени.

Во-вторых, цели собирательства графических листов букинистами, в большинстве своем, не предполагали систематизации и изучения, а сводились к получению выгоды от продажи.

В-третьих, так как собираемые листы не рассматривались как предмет систематизации и изучения, общие признаки могли быть лишь формальными: техника исполнения, время создания и пр.

Таким образом, термин «коллекция» некорректно употреблять касательно графики, находящейся в букинистических лавках.

Способом консервации подобных наборов графических листов является передача их в фонды музеев и библиотек. О данном варианте сохранения пишет искусствовед И. Э. Вессели: «Подобные мысли, может быть, овладели и иным владельцем драгоценного собрания и были причиной решимости его гуртовой продажей перевести свое собрание в публичную или государственную коллекцию» [2, с. 196]. Однако Вессели акцентирует внимание на любви коллекционера к произведениям искусства, на его заинтересованности в сохранении единства и целостности собрания. Букинистов, в большинстве своем, интересовала материальная выгода, полученная от продажи того или иного собрания в фонд библиотеки или музея.

Но, вне зависимости от мотива, такое «перемещение» выводит набор графических листов на качественно новый уровень: формирует из некогда разрозненного комплекта печатных листов целостную коллекцию, отдельные элементы которой объединены материальными и информационными связями. Так, помимо общего помещения для хранения, техники исполнения и принадлежности к одному виду изобразительного искусства, материальные памятники связываются единым именем прежнего владельца и в большинстве случаев начинают именоваться в честь своего прежнего обладателя. Ярким примером является коллекция графики XVII–XX вв., приобретенная Музеем истории религии 23 октября 1940 г. у букиниста А. К. Гомулина. В состав собрания входят 1082 единицы хранения, купленные музеем на общую сумму 1000 рублей. Перед закупкой данная коллекция была осмотрена экспертно-оценочной комиссией во главе с председателем К. А. Ушаровым. В акте от 18 октября 1940 г. значится, что «коллекции графики XVII–XX в. осмотрены и признаны необходимыми для экспозиции МИР». Есть основания предполагать, что Музеем истории религии были приобретены не все листы, принадлежащие А. К. Гомулину, а лишь часть, соответствующая профилю музея. Тем не менее широкий охват материальных памятников формирует весьма разнообразный по своему составу, но вместе с тем целостный блок графических произведений западноевропейских мастеров на ветхо- и новозаветные сюжеты.

Таким образом, можно наблюдать, как один и тот же набор единиц (печатных листов), меняя место своего бытования, изменяет и свою внутреннюю сущность. Попадая в музейные и библиотечные фонды из книготорговой лавки, не меняя свой состав, качественные и количественные характеристики, из набора он превращается в единую коллекцию.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Адреса книжных складов и магазинов Российской империи, торгующих чужими изданиями на русском языке. Изд. 3-е. Пг. : Кн. склад М. М. Стасюлевича, 1917. 180 с.

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

---

2. Вессели И. Э. О распознавании и собирании гравюр : пособие для любителей / пер. с нем. С. С. Шайкевича. М. : Центрполиграф, 2003. 365 с.
3. Каулен М. Е. Коллекция // Российская музейная энциклопедия : в 2 т. М., 2001. Т. 1.
4. Чаянов А. В. Старая западная гравюра : крат. рук. для музейной работы / с предисл. Н. И. Романова. М. : М. и С. Сабашниковы, 1926. 81 с.
5. Шилов Ф. Г. Записки старого книжника. СПб. : Книга, 1990. 560 с.

*Сведения об авторе:*

*Жиденко Надежда Викторовна*, аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна; [nadya.zhidenko@bk.ru](mailto:nadya.zhidenko@bk.ru)

*Zhidenko Nadeazhda V.*, postgraduate, Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design; [nadya.zhidenko@bk.ru](mailto:nadya.zhidenko@bk.ru)

*Научный руководитель:*

*Федотова Римма Александровна*, кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна; [rimma.fedotova@gmail.com](mailto:rimma.fedotova@gmail.com)

*Fedotova Rimma A.*, PhD, Associate Professor, Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design; [rimma.fedotova@gmail.com](mailto:rimma.fedotova@gmail.com)

## СОВМЕСТНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЛУ СИНЯ И ТАО ЮАНЬЦИНА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ КИТАЯ В 1920-Х ГГ.

Статья посвящена инновационным концепциям книжной графики, которые создал выдающийся китайский литератор Лу Синь и которые легли в основу его совместной работы с талантливым художником Тао Юаньцином. Их творческая деятельность состояла в переосмыслении традиционных принципов оформления книг и в поисках методов синтеза текста и рисунка. Их совместные графические проекты, получившие большой резонанс и вызвавшие к жизни различные имитации, также породили дискуссии о природе и функциях искусства.

*Ключевые слова:* книжная графика, Китай, Лу Синь, Тао Юаньцин.

Chang Jung

## INNOVATIVE ART BY LU XUN AND TAO YUANQING AND THE DEVELOPMENT OF CHINESE GRAPHICS FOR BOOKS IN 1920S

The article provides an overview of cooperative creative work of Lu Xun, known as the founding father of modern Chinese literature, and Tao Yuanqing, who became one of the most celebrated artists in the 1920s. In the context of the early 20<sup>th</sup> century in China, specific tradition-oriented patterns in the visual arts were replaced by an international language of geometry and abstraction. The arts were also, contrastingly, given an explicit cultural mandate to revive Chinese traditions and resist uncritical adoption of European art techniques. In this cultural and historical background Lu Xun and Tao Yuanqing created a new artistic direction in Chinese book graphics.

*Keywords:* book graphics, China, Lu Xun, Tao Yuanqing.

К декабрю 1924 г. литератор Лу Синь (1881–1936) закончил перевод на китайский язык книги японского писателя Куриягавы Хакусона «Символы депрессии». Лу Синь имел опыт работы в сфере книжной графики, поскольку сам занимался художественным оформлением своих книг, однако в случае с переводом «Символов» он решил привлечь к работе над обложкой издания Тао Юаньцина (1893–1929), который к тому времени уже был известен как талантливый художник-оформитель. Получившийся в результате совместной работы литератора и художника «мрачный дизайн» [1], как описывает его Лу Синь, ознаменовал собой начало нового направления в графическом искусстве Китая.

Лу Синь осознавал важность художественного исполнения обложек своих книг. В то же время он был невысокого мнения о возможностях большинства оформителей. Он писал: «По всей вероятности, все, на что хватает фантазии, – это нарисовать солдата верхом на коне, рвущегося вперед и воплощающего собой революционный призыв» [1]. Подобные примеры книжного оформления, по мнению литератора, были ничем иным, как наивной визуализацией революционных идеалов. Творческий кризис, который в 1920-х гг. переживала сфера книжной графики Китая, привел Лу Синя к мысли о необходимости искать альтернативные способы художественного выражения графическими средствами.

До встречи с Тао Юаньцином Лу Синь не мог ясно визуализировать образ, который он искал для обложки своего перевода книги Куриягавы Хакусона «Символы депрессии». Лите-

ратор надеялся создать не очередной образ революции, а образ, который был бы революционной инновацией в книжной графике. Первоначально Лу Синь попытался самостоятельно экспериментировать с оформлением обложки книги. В ходе работы он исходил из собственной концепции, которую назвал теорией «срединного объекта» (чжунцзянь у). Согласно этой концепции, все, что нам известно о предметах окружающего мира, – это лишь их определенное состояние в данный момент, тогда как все предметы переживают непрерывный процесс изменения. Соответственно, мы визуализируем множество форм, которые постоянно трансформируются [2]. В разработке художественного оформления своих книг Лу Синь руководствовался также принципом, состоявшим в том, чтобы не использовать устоявшиеся художественные образы, которые доминировали в китайской книжной графике того времени. Однако собственные творческие решения также разочаровали литератора, поскольку все равно оказались не способны, как ему казалось, отразить то, что было невыразимо средствами языка.

Задача, которая стояла перед Тао Юаньцином, была очень сложной. В китайской книжной графике этого периода доминировала концепция, согласно которой оформление книг призвано выполнять в первую очередь декоративные функции. Совместная работа Тао Юаньцина и Лу Синя породила новое представление, в соответствии с которым художественное оформление книг становилось способом выражения абстракции в визуальной форме. Их графические проекты, многократно копировавшиеся и вызвавшие к жизни различные имитации, сразу же породили дискуссии о природе и функциях искусства.

Художественное оформление перевода книги Куриягавы Хакусона «Символы депрессии» вызвало большой резонанс в мире искусства Китая. Оно также привело к появлению различных интерпретаций. Несмотря на то, что все эти интерпретации давали разную трактовку использованным в оформлении книги образам, они сходились в том, что данные образы являлись символическим отображением содержания книги.

Поэт и каллиграф Ван Баочжэнь, пытаясь интерпретировать художественное оформление книги, отмечал, что, несмотря на все его старания и тщательное изучение рисунка, что-то в этой работе все равно оставалось непостижимым. Необычные мотивы и своеобразный стиль создавали емкий и сложный образ, выполненный в согласии и в то же время, в противоречии со всеми существующими традиционными парадигмами, предлагая поистине неисчерпаемые интерпретационные возможности.

Высоко оценив творческий потенциал Тао Юаньцина, Лу Синь решил сделать его искусство – выразительное и непостижимое – лицом своих произведений и средством выражения собственных литературных амбиций. По мнению литератора, творческие способности китайских художников того времени были ограниченными в связи с двумя факторами. Первый фактор состоял в том, что художники стремились разорвать свои узы с китайской традицией, обращаясь к искусству других культур. Второй фактор заключался в том, что в мире китайского искусства горячо принимали и восхищались теми смелыми произведениями, которые постулировали разрыв с традицией и воплощали в себе дух бунтарства, однако не было уверенности в том, что эти новые работы действительно предлагали искусству лучшие альтернативы. В результате в мире искусства 1920-х гг. отсутствовало критическое отношение к новым художественным формам. По мнению Лу Синя, творчество Тао Юаньцина не было подвержено этим негативным факторам [2].

Совместная работа художника Тао Юаньцина и писателя Лу Синя, а позднее и других литераторов, оказалась чрезвычайно плодотворной и стала инновационной для искусства Китая 1920-х гг. в связи с тем, что это была, по сути, попытка сблизить и даже синтезировать литературу и живопись, текст и живописный образ. Таким образом удавалось выразить то, что литературное произведение было не способно передать.

Другой новый подход в книжной графике Китая, который предложил Лу Синь и впоследствии развил Тао Юаньцин, был связан с реформой китайского письма, которая состо-

яла в упрощении иероглифов. Многие мыслящие умы Китая уже с начала XX в. говорили о необходимости изменения «чрезвычайно непрактичной и иногда нелогичной» [3] структуры китайской письменности, которая создавала барьер между Китаем и другими странами мира, препятствуя развитию страны. Лу Синь поддерживал идею создания системы романизации китайского языка, однако сам не оставлял попыток разработать креативные способы реформирования китайского письма. Писатель рассматривал радикальное структурное упрощение иероглифов не столько с лингвистической точки зрения, сколько с визуальной. Читаемость иероглифов, по его мнению, была слабо связана с визуальными образами. На это и указал Лу Синь: «письмо – это рисование» в том смысле, что любая произвольная форма могла быть систематизирована посредством китайской письменности. По мнению литератора, китайская книжная графика была эффективным способом вырваться из оков стандартизированного иероглифического письма.

Разрабатывая обложки своих книг, Лу Синь осуществлял смелые эксперименты с формой и расположением иероглифов, создавая, таким образом, интересный визуальный ритм и семантические переходы. В ходе его совместной работы с Тао Юаньцином возникли совершенно иные художественные решения. Оформление книг, выполненное самим Лу Синем, было таково, что иероглиф, несмотря на его воспроизведение с учетом творческого видения писателя, все же сохраняет свою узнаваемость в контексте. Тао Юаньцин как художник предложил более смелые способы трансформации письма.

Используя в качестве составных элементов модульные геометрические единицы, художник смог нивелировать различия между текстом и рисунком. Так, например, в названии книги «Утренние цветы, сорванные в сумерках» средняя часть иероглифа 花 (hua – цветок), имеющая форму бумеранга, присутствует на обложке книги в виде очертания нижней части женского одеяния. И в других работах Тао Юаньцин поместил иероглифы из названия книги в структуру живописных образов. Кроме того, художник не прибегал к металлическому типографскому набору. Неровные края букв создавали эффект «вырезания». Яркие работы Тао Юаньцина, в которых проявился весь талант художника, выделялись своим неповторимым стилем, в них выражалось глубокое гуманистическое и эстетическое начало.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Люй Цзинжэнь. Учебное руководство по книжному дизайну. 2005. [吕敬人书籍设计教程2005年版].
2. Ling Shiao. Printing, reading, and revolution : Kaiming Press and the culture transformation of Republican China. Providence : Brown University, 2009. 404 p.
3. Wei Ren. The writer's art: Tao Yuanqing and the formation of modern Chinese design (1900–1930) : doctoral dis. / Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences. 2015. URL: <https://dash.harvard.edu/bitstream/handle/1/17465116/REN-DISSERTATION-2015.pdf?sequence=1> (дата обращения: 01.06.2017).

*Сведения об авторе:*

*Чжан Жун, аспирант, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; chailung\_7494@126.com*

*Chang Jung, postgraduate, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; chailung\_7494@126.com*

*Научный руководитель:*

*Анчуков Сергей Васильевич, доктор педагогических наук, профессор, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; anchukov261@yandex.ru*

*Anchukov Sergey V., Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; anchukov261@yandex.ru*

УДК 7.067

А. Ю. Паюк

### **ОСОБЕННОСТИ ЭВОЛЮЦИИ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЯПОНИИ НАЧАЛА XX В.**

Изменения в облике и поведении женщины всегда свидетельствуют о серьезных сдвигах в общественной жизни в целом. Япония, столкнувшись с влиянием западной цивилизации, перенимала многие иностранные нововведения, в том числе и некоторые новые возможности, доступные женщинам. Все это сочеталось и с процессом развития японского искусства. Женские портреты периода Тайсё (1918–1926) могут служить иллюстрацией того, как в условиях модернизации формировались новые образы.

*Ключевые слова:* японское искусство, модернизация, образ женщины, женский портрет, модан гару.

А. Y. Payuk

### **SOME FACTS OF EVOLUTION OF THE WOMAN'S IMAGE IN JAPANESE ART OF THE TWENTIETH CENTURY**

The changes in women's appearance and behavior always sign about serious shifts in social life. Japan as it was influenced by Western civilization has taken lots of foreign innovations, including some new opportunities available for women. This also was combined with the development of Japanese art. Female portraits of the Taishō period (1918–1926) can be an illustration of how new images appeared during modernization.

*Keywords:* Japanese art, modernization, woman's image, female portrait, modan garu

В японской культуре образ женщины всегда воплощал определенные представления о красоте и гармонии, укорененные в национальной традиции. Он соответствовал японской картине мира и тому месту, которое занимала в ней женщина. Однако на рубеже XIX–XX вв., в связи с «открытием» страны, в Японии наметились радикальные перемены. Контакты с западной цивилизацией отразились на различных сферах культурной и общественной жизни, вследствие чего в искусстве формировалась потребность отобразить изменяющуюся действительность с помощью подobaющих ей средств. Под влиянием Запада существенно расширился ареал доступных художникам техник и материалов, осваивались приемы европейского искусства. На этом фоне расширялось и мировоззрение членов японского общества. Обмен людьми и знаниями приводил к увеличению объективных сведений о внешнем мире и внедрению некоторых его достижений.

Процессы модернизации, начавшиеся в последней четверти XIX в., в полной мере сказались на характере эпохи Тайсё (1918–1926). Данный период был отмечен интенсивным всплеском внимания к Западу. Развитие парламентской системы способствовало распространению идей демократизации. Городские слои населения, зарождающийся средний класс, интеллигенция выражали надежду на расширение политических и гражданских свобод. Зарождались представления об индивидуальной свободе личности. Все эти тенденции вошли в историю как «демократия Тайсё». Индустриализация и урбанизация дали толчок распространению техно-

логий, дававших принципиально новое представление о качестве жизни, выдвигая на первый план идею комфорта. Центрами притяжения в городской среде стали универмаги, театры-ревю, кафе, танцевальные клубы и т. п. «Журналы, поэтические сборники, бесконечные манифесты, выпускаемые литераторами-модернистами, авангардные театральные постановки, выставки современных художников – в такой атмосфере складывалось мировоззрение японской городской молодежи тех лет» [5]. Пользовалась популярностью и западная массовая культура, представленная кинематографом и джазовой музыкой. Следует уточнить, что сложившаяся в годы Тайсё обстановка не ограничивалась лишь рамками исторического периода. Ее отголоски наблюдались вплоть до середины 1930-х гг., до того момента, как в Японии наметился резкий возврат к консервативным ценностям и многие демократические начинания были прерваны.

Вместе со всем обществом менялся и статус японской женщины. С началом XX в. во многих регионах мира начинается движение в сторону переосмысления социальной роли женщины, ее облика, поведения, а также ее прав и обязанностей. «Появляется феномен “женская революция”, связанный с активной деятельностью женщин в общественно-политической жизни стран и других областях, традиционно считавшихся исключительно “мужскими”» [3, с. 157]. Расширение личных прав, существенные изменения в моде, освоение новых видов деятельности, благодаря которым возрастала социальная роль женщины, вызывали интерес, как на Западе, так и на Востоке. Начиная с конца XX в., жизнь японок поэтапно «осовременивалась» («вестернизировалась») вместе со всей страной. Она становилась динамичнее и разнообразнее. Благодаря передовым реформам женщины получили доступ к образованию и возможность самостоятельно зарабатывать на жизнь, формировать общественные объединения. Также в обиход входила иностранная одежда, женщины стали чаще появляться в европейских платьях. Уходили в прошлое и сложные прически, став более практичными и не требующими дополнительной помощи при исполнении.

Вполне закономерно, что некоторые японки достаточно быстро освоились в изменившейся реальности. В первые десятилетия XX в. появилась группа молодых женщин, открыто демонстрирующих свою приверженность перенимаемому с Запада стилю жизни. Одним из символов периода Тайсё стали «современные девушки», или «модан гару» (от англ. modern girl). Для этих особ быть «современной» по большей части означало иметь независимый доход, быть раскованной в отношениях с мужчинами, одеваться по последней западной моде, носить короткую стрижку, а также посещать популярные увеселительные заведения. Стремясь жить с простотой и удобством, они существовали в атмосфере гедонизма и стремления к чувственным удовольствиям. То, как раскрепощенно и уверенно вели себя модан гару в облегающих коротких платьях, демонстрировало ранее не виданный в Японии тип женственности, шокирующий и привлекательный одновременно.

Стиль жизни модан гару активно критиковался со стороны тех, кто имел более консервативные взгляды. Их поведение признавалось распущенным и аморальным, а их отношение к жизни поверхностным и несерьезным. «Современные девушки» были представительницами нового поколения, пришедшего на смену женщинам, которые смотрели на мир с точки зрения новаторов. То, что раньше могло считаться революционным, стало частью повседневности. Появилась привычка пользоваться достигнутыми социальными достижениями, которые на данном этапе уже воспринимались как должное, а не как то, за что приходилось бороться. Тем не менее, модан гару остались заметным явлением в японской культуре начала XX в.

Экстравагантный до скандала образ «современной девушки» транслировался через журналы, кино, новеллы, модные песни, рекламные плакаты и т. п. Среди героев городской культуры часто встречалась официантка, обслуживающая посетителей в кафе или барах. Поскольку подобные места, которые любила посещать продвинутая молодежь, воспринимались как символы Запада, то и работающие в них официантки наделялись своеобразным экзотическим шармом. Под влиянием стиля модан гару менялась даже традиционная япон-



ская одежда. В оформлении кимоно начали использоваться более яркие цвета, различные «неяпонские», например геометрические, мотивы.

«Современные девушки» воспринимались как загадочное явление, не находившее объяснений с традиционалистских позиций. Можно сказать, они были видениями другого мира внутри своей страны. Они олицетворяли собой сферу, отдаленную от банальной повседневности: наполненную удовольствиями, энергией и лишенную определенных жестких условий.

В этом «современные девушки» напоминали красавиц, что в старину обитали в «веселых кварталах». Гейши и куртизанки были излюбленными персонажами городской культуры, начиная с эпохи средневековья. Именно они выражали идеал красоты своего времени и были законодательницами мод. Однако на рубеже XIX–XX вв. блеск «веселых кварталов» и их жительниц померк, и они уже не были овеяны тем ореолом почитания, что был в эпоху Эдо. В отличие от героинь старинных гравюр, «современная девушка» была куда активнее. Она предпочитала развлекаться сама, а не развлекать кого-то другого. Такой она предстает и на многих изображениях – уверенной в себе и знающей, чего хочет.

Материалистский дух эпохи придал образу модан гару больше «овеществленности». Несмотря на то, что иногда сохранялись присущие японскому искусству условность и декоративность, фигуры и среда передавались с большей долей реализма. Отдельный вопрос – передача человеческого лица. Н. С. Николаева пишет, что традиционно «восточный художник следовал не конкретному, открывающемуся его глазу, но отвлеченной идее должностования, то есть воспроизводил черты некой идеальной личности» [2, с. 209]. Объективно говоря, изображая европеизированную женщину, мастера оставались под влиянием определенного канона, отчего все их героини выглядели похожими друг на друга, но были и те, кто старались выразить неповторимый облик модели.

В сближении национального и интернационального в японском искусстве рождались актуальные образы, на что указывает В. М. Полевой: «Традиционная, своего рода эмоционально-знаковая осмысленность живописной и графической формы соединяется с новой пространственно-предметной натуральной выразительностью, с возможностью сообщать образу сюжетно-психологическое развитие» [4, с.243].

Красота женщины все меньше несла в себе представление о красоте природы, находясь в сердце механизированного индустриального мира. Художники искали ее на шумных городских улицах, в интерьерах кафе или роскошных гостиных, обставленных европейской мебелью, словом, в искусственном, рукотворном окружении. Элементы современного предметного мира стали значимой частью антуража модан гару.

Существенную роль также играли прическа и костюм. Как уже упоминалось, «современные девушки» являлись главными потребителями и распространителями иностранной моды. Образы женщин, носящих европейские платья, начали часто появляться еще в конце XIX в. В то время это в основном были изображения членов императорской семьи и придворной знати, желавших подобным образом продемонстрировать свою «просвещенность». Вообще, для японца надеть западную одежду всегда означало стать немного «не японцем», позволяло выйти за привычные рамки и совершать нестандартные поступки. Поэтому то, во что любили наряжаться модан гару, было таким же вызовом обществу, как и их нравы.

Издавна в Японии костюм считался средством социальной репрезентации. Авторы старинных гравюр всегда старались передать его так, чтобы было возможно определить, к какому слою принадлежит его обладательница. О происхождении и роли занятий говорили даже маленькие детали вроде положения узла на поясе или количества спиц в прическе. Западная же мода в определенном смысле «уравнивала» японских женщин, сделав их всех частью единой городской стихии. На этом сказывалась и коммерциализация образа модан гару, использование его в рекламе различных видов массовой продукции.

Результатом унификации японской культуры явилось то, что терялись из виду многие традиционно устоявшиеся символы. Если изображения на гравюрах укиё-э могли нести в себе дополнительные смыслы благодаря использованию стихотворных отрывков или определенным образом считываемых знаков в виде растений, животных или узора на одежде, то во времена Тайсё «современная девушка» являла собой единую аллегорическую иностранной экзотики.

К женским образам, вдохновленным современностью, обращались художники различных стилей и направлений. Все вышесказанное может быть проиллюстрировано с помощью некоторых их произведений.

Образ модан гару красноречиво передан на гравюре под названием «Подвыпившая» (1930) (ил. 1). Ее автор – художник направления син ханга Кобаякава Киёси (1899–1948). На листе представлена девушка, одетая и причесанная по последней западной моде. Длинные кисти ее рук изящно сложены около щеки и сжимают сигарету. Голова игриво наклонена в другую сторону. Расслабленную позу подчеркивают плавные линии, рисующие мягкие округлые формы. Все здесь подчинено созданию атмосферы гедонизма и непринужденности. Дополнением к образу служат эффектные цветовые контрасты. Столь насыщенный красный фон довольно редко встречается в произведениях японской гравюры.



1. Кобаякава Киёси. Подвыпившая. 1930

Весьма показательной можно назвать и ширму «Женский портрет» (1930) (ил. 2), выполненную мастером школы традиционной японской живописи нихонга Накамурой Дайдзабуро (1898–1947). Известно, что моделью для данной работы послужила Ириэ Такако – звезда японского кино. Актриса в ярком алом кимоно полулежит на кушетке с резными ножками, задумчиво глядя куда-то в сторону. В движении ее рук и тонких пальцев видно особое изящество. В целом непринужденная поза выглядит почти статично, от чего создается ощущение спокойствия и уверенности в себе. Глядя на это произведение, можно невольно вспомнить о знаменитом портрете мадам Рекамье Жака-Луи Давида. И в этом есть определенный смысл, так как и в том и в другом случае перед нами предстает образец женщины своей эпохи, выразительницы передовых идей.

Отражение социальной проблематики на фоне экспериментов в области изобразительных средств часто становится причиной появления запоминающихся образов. Описанные произведения – лишь некоторые из целого ряда женских портретов, характерных для Японии начала XX в. Они показывают, как в искусстве осуществлялись попытки поиска собственных временных проявлений женственности и соотнесения их с традиционными образцами. В них выразилось характерное для своего времени представление о красоте, диктуемое социальной средой, модой, а также динамикой образа жизни самой женщины.



2. Накамура Дайдзабуро. Женский портрет. 1930

В этом и состоит продуктивная сила диалога между культурами Востока и Запада, и, несмотря на то, что период либеральных преобразований Тайсё был относительно коротким, его вклад в культуру Японии продолжает находиться в центре внимания.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Молодяков В. Э., Молодякова Э. В., Маркарьян С. Б. История Японии. XX век. М. : ИВ РАН; Крафт+, 2007. 528 с.
2. Николаева Н. С. Япония – Европа. Диалог в искусстве. М. : Изобразительное искусство, 1996. 400 с.
3. Николенко А. В. Женщина в японском социуме в конце XIX – начале XX в. // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. Сер.: История и политические науки. 2015. № 2. С. 156–161.
4. Полевой В. М. Искусство XX века, 1901–1945. М. : Искусство, 1991. 304 с.
5. Тутатчикова Е. В. Эпоха moderngirl: динамизация образа японской женщины в Японии 1920-х годов [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://info-japan.ru/articles/epoha-modern-girl-dinamizaciya-obrazaya-yaponskoj-zhenshchiny-v-yaponii-1920-h-godov> (дата обращения: 27.11.17).
6. Deco Japan: Shaping art and culture, 1920–1945 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.seattleartmuseum.org/exhibitions/deco> (дата обращения: 09.11.17).

#### *Сведения об авторе:*

*Паюк Алиса Юрьевна*, аспирант, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [alice.fly@mail.ru](mailto:alice.fly@mail.ru)

*Payuk Alisa Y.*, postgraduate, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [alice.fly@mail.ru](mailto:alice.fly@mail.ru)

#### *Научный руководитель:*

*Котломанов Александр Олегович*, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; [kotlomanov@yandex.ru](mailto:kotlomanov@yandex.ru)

*Kotlomanov Alexander O.*, PhD, Associate Professor, Department of Social Sciences and History of Arts, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [kotlomanov@yandex.ru](mailto:kotlomanov@yandex.ru)

## **СТЕНОПИСЬ ПЕКИНСКОГО СТОЛИЧНОГО АЭРОПОРТА «ВОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ – ОДА ЖИЗНИ»**

Статья посвящена проблеме творчества деятелей искусства в Китае в переходный период реформ и открытости. Автором отдельно рассматривается судьба картины «Водный фестиваль – Ода жизни» кисти мастера Юань Юньшэня, появление которой привлекло к себе обширное внимание в Китае и за рубежом. Автор проводит анализ трансформаций внутри общественной мысли Китая, вызванных появлением этой картины. В результате исследования автор приходит к выводу, что работа Юань Юньшэня по праву может считаться знаковым произведением эпохи, а вызванный ею резонанс впоследствии послужил толчком к развитию новых форм искусства в Китае.

*Ключевые слова:* Юань Юньшэн, Водный фестиваль – Ода жизни, стенопись, монументальная живопись Китая.

*Shan Jingyu*

## **THE MURALS OF THE BEIJING CAPITAL AIRPORT “WATER FESTIVAL – ODE TO LIFE”**

The article deals with the problem of art creativity in China during the transition period of reforms and openness. The author separately analyses the fate of the painting “Water Festival – Ode to Life” by Yuan Yunsheng, which has attracted extensive attention in China and abroad. The author analyzes the transformations within China’s public thought, caused by the appearance of this picture. As a result of the research, the author comes to the conclusion that the work of Yuan Yunsheng can rightfully be considered as a landmark product of this historical period, and the reaction in the society caused by its appearance subsequently served as an impetus to the development of new forms of art in modern China.

*Keywords:* Yuan Yunsheng, Water festival – Ode to life, painting, monumental painting of China.

В 1966–1976 гг. Китай пережил «культурную революцию», в ходе которой все сферы жизни людей на протяжении десяти лет оказались под тотальным контролем государства, а писатели и художники были лишены права на свободу самовыражения. Творчество деятелей искусства должно было полностью отвечать жестким требованиям политической линии партии. Наконец в 1979 г. страна вступила в период «реформ и открытости», а культурная и научная жизнь в Китае начала возрождаться из пепла.

В конце 1979 г. в Пекине был построен крупный аэропорт, который сразу стал символом открытости страны и высокого развития науки и технологий. Стены здания аэропорта было решено украсить картинами, для чего были приглашены мастера со всех концов Китая. Художники впервые за много лет не были ни в чем ограничены, сюжеты для своих картин они могли выбрать самостоятельно. Всего в работе приняло участие свыше сорока человек, работа над картинами длилась почти год. Примечательно, что все мастера взяли за основу

своих картин сюжеты народных преданий или традиционных праздников. Таким образом, в переходный период, когда страна стояла на пороге новой эпохи, деятели искусства обратились к историческому прошлому.

Всего было создано несколько десятков произведений. Совместная работа мастеров такого масштаба стала беспрецедентным событием для Китая того времени. Многочисленные журналы и газеты моментально откликнулись на него целой чередой статей и исследований, так, крупный искусствоведческий журнал «Мэйшу» («Искусство») подготовил для своих читателей подробную статью с иллюстрациями [1].

Эти картины были уникальны не только потому, что художники, по сути, писали «на вольную тему». Неповторимы были не только сюжеты картин, но и их техника, и материалы, с помощью которых они были выполнены. В ходе работы мастера использовали масло, лаки, тушь, мозаику из керамики, графику, цветные витражи из стекла. Таким образом, Пекинский аэропорт по праву можно назвать не только верхом развития научной и технической мысли Китая того времени, но и музеем изобразительного искусства.

Среди всех картин на стенах аэропорта особенно выделялась работа кисти Юань Юньшэня под названием «Водный фестиваль – Ода жизни». В ее основе лежит сюжет о традиционном празднике воды, широко распространенном среди народов дай, которые населяют юго-запад Китая, территорию на границе с Таиландом. Художник изобразил трех молодых девушек, которые купаются в ручье. Картина, которая на первый взгляд кажется совсем обычной, вызвала невероятно широкий резонанс в обществе. Причиной тому послужило тот факт, что девушки были изображены без одежды. По мнению автора картины, только красота человеческого тела может продемонстрировать истинную близость человека и природы. Сами же образы девушек были сделаны в абстрактной, необъемной манере, а сама картина наполнена богатым разнообразием декоративных деталей, присущих традиционной живописи Китая. Однако не все были готовы согласиться с такой трактовкой, особо консервативные члены общества увидели в таком поступке «плевок» в сторону традиционных устоев общества и требовали, чтобы картина была перерисована или вовсе убрана со стен аэропорта.

По мнению же западных СМИ, именно с появлением этой картины Китай полностью отбросил наследие прошлой эпохи государственного контроля над искусством и вступил в новую свободную эпоху.

Полотно удалось сохранить только благодаря активной поддержке главы государства Дэн Сяопина, который лично приехал в аэропорт и не нашел в картине ничего неподобающего. Тем не менее, в 1980 г. ее завесили дымчатой тканью, так что со стороны создавалось впечатление, будто девушки одеты. Но споры и полемика в обществе продолжались и спустя еще два года часть картины оказалась спрятана за деревянным каркасом. Лишь в 1990 г. каркас убрали и картина наконец была открыта взору публики.

Бурные споры вокруг образов обнаженных девушек «поделили» китайское общество на две стороны. В апреле 1980 г. по инициативе редакторов журнала «Мэйшу» был организован «круглый стол» представителей искусства [2, с. 39], на котором был поднят вопрос о правильном восприятии изображения человеческого тела в скульптуре и живописи. Впоследствии рядом художников было написано несколько статей, в которых авторы излагали свою точку зрения по этому вопросу. Так, по мнению У Гуаньчжуна [4, с. 16], в то время как литература есть отражение переживаний внутри человека, изобразительное искусство призвано оставить в истории облик человека, то, каким его создала природа.

Сюй Шипин же придерживался иной точки зрения [3, с. 38]. В своей статье он писал о том, что общество еще не готово к восприятию образов нагого тела, мышление людей и их привычки еще слишком консервативны, а в стране не так много образованных людей с высокой моральной ответственностью.

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

---

Постепенно, во многом благодаря вышеописанным дискуссиям, изображения обнаженного тела перестали быть запретной темой в китайском обществе, искусство перестало быть зажатым в шаблоны, навязанные консервативными сторонами общества, и продолжило развиваться в своем неповторимом ключе. Таким образом, кажущиеся теперь обычными картины неожиданно приобрели совершенно особое значение, став символом того переходного периода, который пришлось пережить Китаю в 1970–1980-е гг. Искусство постепенно выходило на передний план, освобождаясь от шаблонного восприятия, и получало право на свободу.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бу Зи. Завершение написания настенных картин в Пекинском Столичном аэропорту [步及. 首都国际机场候机楼壁画落成] // Искусство [美术]. 1979. № 10. С. 5–11.
2. Вопрос правильного восприятия человеческого тела в искусстве – исследование о том, как следует отражать красоту человеческого тела в искусстве: скульптуре и живописи [正确对待人体美术问题 – 关于在雕塑、绘画中表现人体问题的讨论] // Искусство [美术]. 1980. № 6. С. 39–45.
3. Сюй Шипин. Чем меньше обнаженных образов в искусстве, тем лучше [徐世平. 裸体画以少登为好] // Издательство Китай [中国出版]. 1980. № 2. С. 38–39.
4. У Гуаньчжун. Исследование вопроса невозможности существования изобразительного искусства без красоты человеческой натуры [吴冠中. 造型艺术离不开对人体美的研究] // Искусство [美术]. 1980. № 4. С. 16–17.

*Сведения об авторе:*

*Шань Цзинюй, аспирант, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; 375969732@qq.com*

*Shan Jingyu, postgraduate, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; 375969732@qq.com*

*Научный руководитель:*

*Мутья Наталья Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, Центр инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; mutianata@yandex.ru*

*Mutyu Natalia N., PhD, Associate Professor, Innovative Center of Educational Projects, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; mutianata@yandex.ru*

## ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА И РЫНОК: ЧЭНЬ ИФЭЙ

В ходе всей творческой жизни Чэнь Ифэем были затронуты очень много различных тем, были созданы произведения в различных жанрах. Но рыночные показатели каждого его произведения были различны. В нижеследующей статье произведен краткий обзор и анализ его произведений, которые разделены на три основные категории.

*Ключевые слова:* художественное произведение, расширение рынка, масляная живопись, Чэнь Ифэй, эффективность рынка.

Yu Wei

## ART AND MARKET: CHEN YIFEI

Chen Yifei created a lot of oil paintings in different themes and styles. But the market indicators of each of his works were different. The following article briefly reviews and analyzes his works, which are divided into three main categories.

*Keywords:* Chen Yifei, artwork, marketing, oil painting, market efficiency

24 мая 2011 г. картина китайского художника Чэнь Ифэя «Ветер горной земли» была продана с молотка на аукционе «Чжунго Сидэ» (ил. 1). Сделка была заключена на сумму 81 650 000 юаней.

Картина Чэнь Ифэя «Ода Хуанхэ» (ил. 2) в 2007 г. на том же аукционе была продана за 40 320 000 юаней, тем самым был установлен новый рекорд по сделочной цене в континентальном Китае. Заместитель генерального директора «Чжунго Сидэ» Коу Цинь отметил: «Успешный удар молотка за “Оду Хуанхэ” соответствует ожиданиям, если говорить с точки зрения важности занимаемого положения произведения в истории искусства нового Китая, то цена в 40 320 000 юаней считается достойной». Председатель правления шанхайской ООО «Развитие культуры» Хуа Юйчжоу также считает: «Цена, по которой продано это произведение, заслуживает уплаченных денег с точки зрения уровня его музейной и галерейной ценности» [1, с. 56–57].

Произведение масляной живописи «Ода Хуанхэ», созданное во времена «культурной революции», представляет собой самую успешную работу из ранних произведений Чэнь Ифэя.

В 1965 г. Чэнь Ифэй начал трудовую деятельность в Шанхайской мастерской масляной живописи и скульптуры. В начале 1970-х гг. он подряд завершает три тематических произведения: «Первопроходец», «Ода красному знамени», «Ода Хуанхэ». Это произведение одним из первых вызвало пристальный интерес к его автору в художественных кругах.

Другим образцовым произведением Чэнь Ифэя, получившим высокую оценку, является картина маслом «Медленный шаг», созданная после завершения «культурной революции». В 1982 г. «Медленный шаг» был выставлен в Бруклинском музее в Нью-Йорке. В феврале 1992 г. эта картина была выставлена на выставке, посвященной 5000-летию цивилизации Китая в Музее Гуггенхайма. В 1997 г. на ретроспективной выставке Чэнь Ифэя, организо-

3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра



1. Чэнь Ифэй. Ветер горной земли. 1994



2. Чэнь Ифэй. Ода Хуанхэ. 1972



ванной в Пекине, бельгийские коллекционеры супруги Йолонс купили эту картину. В мае 2009 г. на аукционе «Пекин Баоли» она была продана за 40 430 000 юаней. По сравнению с рекордной ценой за «Оду Хуанхэ», она оказалась выше на 110 000 юаней.

Чэнь Ифэй уже в конце 1970-х гг. добился успеха и получил широкую известность. В 1980 г. он поехал в Нью-Йорк на обучение за счет собственных средств. На втором году пребывания там он начал заниматься реставрацией картин и по мере работы познакомился со многими знаменитыми художниками. По истечении еще одного года он направился во Францию, Италию, Германию, Швейцарию, Австрию и другие страны Европы, где с наслаждением просмотрел большое количество знаменитых музейных коллекций [4, с. 117–118]. После возвращения на родину Чэнь Ифэй съездил в Цзяннань, затем вернулся в Нью-Йорк и завершил свой живописный цикл «Местности, богатые водоемами».

В отличие от некоторых китайских художников, считающих себя международно признанными, Чэнь Ифэй в процессе синтеза технологий западного реализма и китайского романтического жанра поэтизировал китайский образ. В декабре 1984 г. Люси Лиму в газете «Нью-Йорк таймс» писала: «Деревенский пейзаж и портреты людей наполнены таким милым очарованием, что в результате создается духовный резонанс между нами и его произведениями» [3, с. 221–223]. Цикл картин «Западный музыкант» и «Классический портрет красавицы» также обладают спецификой романтического реализма.

Чэнь Ифэй в 1988 г. впервые побывал на севере Тибета. Чувства его были преисполнены воодушевления от увиденного там: восхищение безбрежным снежным высокогорьем и глубокими раздумьями от открывшихся ему народных нравов и обычаев. В течение восьми лет он посещал Тибет, одну за другой завершил картины «Ветер горной местности», «Мать», «Отец и сын», «Тибетская семья». «Ветер горной местности» была создана в 1994 г. и в том же году в «Чжунго Сидэ» была продана за 2 860 000 юаней, что стало самой высокой ценой за работу китайского художника при его жизни. «Око дракона» было создано в 1995 г. и продано в «Чжунго Сидэ» в 2007 г. за 10 190 000 юаней. Картина «Отец и сын» была создана в 1995 г. В том же году в Нью-Йорке в аукционном доме «Сотбис» она была продана за 540 000 американских долларов. В 2010 г. на аукционе «Пекин Ханьхай» она снова была выставлена на продажу и продана за 25 760 000 юаней.

В отличие от других успешных китайских живописцев Чэнь Ифэй не довольствовался только профессией художника.

Еще в начале 1992 г. при создании цикла картин маслом «Былые мечты в Шанхае» Чэнь Ифэй при любом удобном случае снимал на фото- и киноплёнку фактический материал. Его фильм с личными размышлениями «Былые мечты в Шанхае» в 1993 г. принял участие в первом Шанхайском международном кинофестивале и Тайваньском кинофестивале «Золотой конь». В апреле 1994 г. им была учреждена кинематографическая и телевизионная компания «Шанхай Ифэй». Вслед за этим были сняты кинофильмы «Свидание в сумерках», «Бегство в Шанхай», телесериал «История за два дня», документальный фильм «Шанхайский катамаран». «Свидание в сумерках» было отмечено специальными призами на Каннском фестивале, Македонском кинофестивале и Тайваньском кинофестивале «Золотой конь», кинопремией КНР «Золотой петух». В 1999 г. он завершил фильм «Бегство в Китай». В 2002 г. был дан старт съемкам фильма «Парикмахер».

В апреле 2005 г. Чэнь Ифэй скоропостижно скончался во время съемок «Парикмахера». Цена его произведений на аукционах резко возросла. В течение года его произведения поочередно ставили ценовые рекорды. В мае 2005 г. картина «Солнечные дни» из цикла «Тибет» была продана на аукционе «Чжунго Сидэ» за 4 400 000 юаней, что стало событием большого масштаба на рынке живописи; в июне картина «Маленькая виолончелистка» из цикла «Музыкант» на аукционе «Шанхай Чунюань» была продана за 5 500 000 юаней; в декабре 2005-го за картину «Местность, богатая водоемами, на рассвете» из цикла «Мест-

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

---

ность, богатая водоемами» на «Шанхай Баоли» была заключена сделка на 6 710 000 юаней. В 2006 г. «Тибетская девушка» и «Весеннее тепло в нефритовом зале» были проданы за 8 470 000 и 11 000 000 юаней. В 2010 г. его картины снова были на самой верхней точке продаж. Общая цена шести картин Чэнь Ифэя превысила тогда 10 000 000 юаней. На весеннем аукционе 2011 г. картин с ценой, превысившей 10 млн юаней, было пять.

Творчество китайского художника Чэнь Ифэй не только повысило коммерческую успешность и известность китайской масляной живописи, но также сыграло важную роль в расширении рынка произведений искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Yang Changxun. Chen Yifei Chuan – visual life. Shanghai : Shanghai Bookstore Publishing House, 2006. 250 с.
2. Song Meiying. Chen Yifei. Tianjin : Tianjin Yang Liuqing painting society, 2008. 133 с.
3. Tao Yu. Introduction to the art market. Beijing : China Building Industry Press, 2011. 302 с.
4. Gombrich E. The story of art. Nanning : Guangxi Fine Arts, 2011. 688 с.

#### *Сведения об авторе:*

*Юй Вэй*, аспирант, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; 176024765@qq.com

*Yu Wei*, postgraduate student, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; 176024765@qq.com

#### *Научный руководитель:*

*Анчуков Сергей Васильевич*, доктор педагогических наук, профессор, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; anchukov261@yandex.ru

*Anchukov Sergey V.*, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; anchukov261@yandex.ru

УДК 7.067

*В. М. Лихачева*

**ЗАПАД – ВОСТОК: ПРОДОЛЖЕНИЕ СОТРУДНИЧЕСТВА.  
ПЕТЕРБУРГСКИЕ ХУДОЖНИКИ НА МЕЖДУНАРОДНОЙ  
ВЫСТАВКЕ SHANGHAI ART FAIR 2017**

В статье рассказывается об участии художников из Петербурга в 21-м международном арт-салоне в Шанхае, о выставке российских художников в галерее «Чжун Жуй» в г. Далянь, продолжении диалога и обмена культурным опытом в рамках укрепления международных связей в области культуры и образования между Санкт-Петербургом и Далянем.

*Ключевые слова:* выставка, искусство, презентация, культурный обмен.

*V. M. Likhacheva*

**WEST-EAST: CONTINUATION OF COOPERATION.  
ST. PETERSBURG ARTISTS AT THE INTERNATIONAL EXHIBITION  
SHANGHAI ART FAIR 2017**

The article tells about the participation of artists from St. Petersburg in the 21<sup>st</sup> International Art Salon in Shanghai, about the exhibition of Russian artists in Dalian city, continuation of dialogue and exchange of cultural experience within the framework of strengthening international relations in the field of culture and education between St. Petersburg and Dalian.

*Keywords:* exhibition, art, presentation, cultural exchange.

Если верить «Википедии», «Шанхай, расположенный в устье реки Янцзы, является самым населенным городом в мире. Это громадный город, крупный порт, сочетающий культуру современного и традиционного Китая. Славу Шанхая укрепляли фильмы и романы, прежде всего о 1920-х и 1930-х гг. Шанхай был роскошной торговой витриной Китая и средоточием его грехов, прибежищем для изгоев и авантюристов со всего мира, а также революционеров и беглецов из деревень, так и не обретших здесь свое счастье, а потевших у станков, таскавших грузы и часто заканчивавших свою жизнь под забором» [1]. В разговорном языке «Шанхаем» часто называют хаотично и густо застроенную окраину, нищие и воровские трущобы. Но современный Шанхай – это развитый по последнему слову техники «город, встающий из моря» [3]. Небоскребы и великолепные многоуровневые транспортные развязки, сады и выставочные комплексы, архитектурные сооружения с применением современных материалов, поражающие воображение самыми смелыми фантазиями архитекторов, чистота и благоустроенность – все это свидетельствует о высокоразвитом цивилизованном мегаполисе. Шанхай – вторая столица Китая, кузница управленческих кадров правительства КНР.

Международная выставка современного искусства Shanghai Art Fair в первый раз прошла в экономической столице Китая в 1997 г. Она вызвала такой ажиотаж в среде деятелей музейного арт-бизнеса, что заняла лидирующее положение среди подобных мероприятий в Поднебесной и с тех пор проходит ежегодно. В этом году ярмарка искусств проходила на территории одного из самых известных выставочных комплексов в Юго-Восточной Азии

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра



1. Группа художников из Санкт-Петербурга и их экспозиция в пространстве экспозиции Shanghai Art Fair. 2 ноября 2017



2. Вера и Владимир Лихачевы. Бадалин. Шелковый путь. X., акрил. 298×110. 2016. Экспозиция в галерее «Чжунь Жуй», Даянь. 11 ноября 2017 г.

### 3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

---

Shanghai World EXPO. В ней приняли участие музеи и художественные галереи из более чем 20 стран мира, в том числе из Америки, Франции, Германии, Нидерландов, Канады. Россию представили несколько галерей из Москвы. В четырех крупных холлах разместились около 170 павильонов, выставочных площадок и сцен для специальных событий. Цена дневного билета для посетителей составила 50 юаней (около 500 руб.).

Открытие арт-салона состоялось 2 ноября 2017 г. Выставка продолжалась по 5 ноября 2017 г. В экспозиции были представлены тематические разделы: живопись, графика, скульптура, фотография, театр, публикации и СМИ. Shanghai Art Fair зарекомендовала себя как место, посетив которое можно получить исчерпывающую информацию о современном искусстве, а также приобрести предметы коллекционирования. На выставке традиционно встречаются известные коллекционеры, чтобы обменяться опытом и установить новые деловые контакты [2].

Благодаря приглашению г-на Ван Хай Цина, возглавляющего компанию «Далянь Жуйчен культурное развитие», группа российских художников (ил. 1) приняла участие Shanghai Art Fair. В группу вошли, в частности, Владимир Табанин, Валентин Скачков, Владимир Попов-Масягин, Юрий Фирсов, Вадим Маслов, Вера и Владимир Лихачевы (ил. 2), Виталий Гамбаров, Нина Галицкая.

Участие в мероприятии такого уровня для художников было, несомненно, большой удачей. В дальнейшем наша выставка переместилась в город Далянь и открылась там под названием «Современное искусство российских художников в Даляне» (11–23 ноября 2017 г., галерея «Чжунь Жуй»).

Выставки, мастер-классы с детьми, общение с публикой обогащает и развивает культурные связи между странами. Интерес к России у китайского населения растет. Это видно по количеству туристов, посещающих Россию и, в частности, Санкт-Петербург, студентов, желающих получить образование в вузах нашей страны. Культурный обмен опытом, изучение традиций всегда приносит свои плоды в развитии взаимопонимания и добрососедского сотрудничества между народами двух стран.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ru.wikipedia.org/wiki/Шанхай [Электронный ресурс] (дата обращения: 05.12.2017).
2. SmilePlanet.ru>china/shankhay/ [Электронный ресурс] (дата обращения: 05.12.2017).
3. Shanghai Art Fair Gallery List 2017 : exhib. cat. Shanghai : Shanghai Art Fair, 2017.

*Сведения об авторе:*

*Лихачева Вера Михайловна*, профессор, кафедра художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; vera\_liha@mail.ru

*Likhacheva Vera M.*, Professor, Department of Textile Art, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; vera\_liha@mail.ru

---

## 4. ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ

---

УДК 008

*Н. В. Панфилов*

### РОЛЬ ДУХОВНОГО МИРА ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖНИКА-ДИЗАЙНЕРА

Современный художник-дизайнер не должен всецело руководствоваться своим прагматически и функционально организованным менталитетом, а стать специалистом, владеющим всем историческим богатством традиционных культур и способным реализовывать себя и свой духовный мир посредством самых современных технологических возможностей, творить свой мир – для людей и для себя.

*Ключевые слова:* цивилизация, культура, художественная культура, политическая культура, власть, художественное образование.

*N. V. Panfilov*

### THE ROLE OF THE TRADITIONAL CULTURE SPIRITUALITY IN SHAPING OF THE MODERN ARTIST-DESIGNER CULTURE

A modern artist designer should not base on his pragmatically and functionally organized mentality only, but become a specialist able to employ the whole historical legacy of traditional cultures and express himself and his spirituality through modern technology, thus creating his own world for himself and other people.

*Keywords:* civilization, culture, artistic culture, political culture, power, art education.

Определяющей задачей высших учебных заведений художественно-творческого профиля является не только профессионально-«ремесленное» обучение, как бы значимо оно ни было, но и в не меньшей степени содержательно-практическое формирование уровня культуры, позволяющего как отдельной личности, так и каждому новому поколению творцов-профессионалов определить и реализовать свое место и значимость как в процессе становления исторически должного уровня культуры общества, так и в процессе свершения персонально желаемой судьбы.

В силу этого проблема сформированности, конструктивности и устойчивости духовного мира художников-дизайнеров как носителей и творцов культуры общества, в ее весь-

ма значимом в сегодняшнем мире аспекте, становится в ряд системообразующих факторов культуры специалистов.

Отечественные творческие вузы, особенно Санкт-Петербурга, имеют уникальный, а в значимых моментах и универсальный культурно-созидательный опыт. Поэтому для них неприемлемы усиленно насаждаемые понятия «менталитет», «профессиональный имидж», и не столько из-за их сомнительной обоснованности, сколько из-за неприемлемости тех методов и подходов к человеку вообще, и к формированию творческой личности конкретно, которые за ними скрываются.

Системы и институты культуры так называемых цивилизованных стран (они, скорее, индустриально развитые) демонстрируют сегодня невозможность не только движения вперед по пути снятия накопившихся противоречиво-деструктивных последствий человеческой деятельности, но и во все большей степени теряют качества ценностно-созидающих и социально-организующих элементов системы общества [3, с. 23–60, 235–264; 4, с. 29–95]. Как следствие, нарастает изначально бессодержательное противопоставление «культуры» и «цивилизации», скрыто обеспечивающее внутреннее стремление деятелей культуры снять с себя ответственность за происходящее в мире. На уровне формирования духовного мира новых поколений творцов-профессионалов это принимает характер утверждения приоритета, либо коммерческого успеха на рынке артефактов, либо вторичного и третичного сверхперсонализма, составляющего культурно-практическую сущность постмодернизма, при этом одно вовсе не исключает другое.

Активная пропаганда недоверия к институтам власти, проводимая в нашей стране скрыто со второй половины 70-х [6, с. 523–780; 1, с. 289–347] и фактически (явно) в конце XX – начале XXI в. [4, с. 642–662, 696–716], привела к существенной дезориентации внутренней культуры молодых специалистов, и прежде всего творческой молодежи, стремящейся по роду своей деятельности работать «для города и мира», то есть на широкие массы.

Вместе с тем многолетний опыт преподавания в творческом вузе гуманитарных, социально-экономических дисциплин (в их системном единстве) выявил скрытую потребность будущих специалистов творческих сфер деятельности в образно-эмоциональном овладении и/или осмыслении места и роли власти и управления обществом в реальной социальной практике.

Творческая социально-профессиональная среда (в данном случае это художественно-дизайнерская творческая среда) не только имеет потребность, но и остро нуждается в специфической системе властно-управленческих отношений, так как господствующая в настоящее время «система моды и авторитетов» слишком часто, чтобы не сказать практически всегда, оказывается инициированной силами, внешними по отношению как к процессу творчества, так и к художественности, оставаясь при этом весьма «неопределимой» в плане социальной ответственности.

В сложившейся ситуации мы исходим из того, что система власти, организации и управления является существеннейшей составляющей любой социально-профессиональной культуры, тем более культуры творческой молодежи, весьма уязвимой по самому характеру своей деятельности.

Однако официальная политическая культура не только никогда формально не затрагивает этого уровня социальной практики, но и допускает формирование невежественно-недоверчивого нигилизма и анархизма у людей, которые в ближайшие пятьдесят лет будут определять художественно-творческую сферу жизни нашего Отечества. Отсюда возникает потребность и необходимость обеспечивать динамику значимых акцентов в преподавании и изложении цикла ГСЭ студентам творческих вузов. Здесь важно подчеркнуть, что эта изменчивость должна с чем-то коррелироваться и чем-то определяться: чем стремительней поток, тем устойчивей должно быть его русло. В силу этого выявляется не явная, но ощутимая

потребность в определенной ценностно-эстетической базе, которой никоим образом не может дать доморощенный буржуазный либерализм [1, с. 360–376]. Анализ работ и высказываний студентов вуза выявляет существенную потребность будущих профессиональных художников в определенной идейно-образной, этико-эстетической системе мироотношения, дающей возможность не только снимать противоречия культуры западноевропейско-североамериканского типа, но и практически воспринимать другие системы культур, не имеющих в своей основе индустриально-рыночного мировосприятия.

В сегодняшних условиях России, по нашему мнению, для творческой вузовской молодежи значительно более эффективной помощью в становлении внутренней духовной культуры творческой индивидуальности оказывается анализ и выявление сущности реальных социально-политических и культурно-практических ценностей так называемых традиционных обществ (в частности, исследование духовно-политической культуры традиционного Китая).

Стержнем этой духовно-практической помощи является выявление возможности и необходимости для общества некой структурно-организующей системы ценностей и принципов на основе внутреннего овладения соотношением принципов гуманизма и «жэнь» – человеколюбия в разнообразных формах их многовекового проявления.

В качестве метасистемы для системы культуры европейского типа (практически незаменимой как основы становления исторически необходимой культуры человечества как единого субъекта) может рассматриваться единый опыт культур, условно называемых традиционными, в рамках которых происходило и происходит формирование и становление новых качеств человека как создателя и носителя культуры. Во временном плане эти культуры «работают» десятки тысяч лет, обеспечивая тем самым как прогресс становления человечества, так и его выживание как носителя культур в условиях сверхэкстремальных природных и социальных изменений. Пространственно-социальный аспект выражается в том, что как минимум 3/4 населения Земли организует и реализует свою жизнь на основе традиционных культур [5, с. 246–285].

Сущностное отличие сегодняшнего общеевропейского функционально-прагматического отношения к культуре от социально созидательной сущности традиционной культуры заключается в том, что сегодняшняя культура европейского типа в духовно-практическом плане стремится сформировать менталитет с заранее заданными параметрами – как социальными, так и персональными; традиционная же культура создает условия и заинтересованность для формирования бесконечно многообразного духовного мира не ниже определенного, исторически необходимого уровня качеств людей – уровня, дающего возможность практически свободной реализации человека и его духа в единстве с ограничениями и запретами, касающимися определенных (демонически деструктивных) аспектов реализации возможностей культуры.

Если эти сущностные различия могут казаться несущественными в сфере «чистого» искусства, где оценка и самооценка регулируются в основном рекламно-заказными критически-искусствоведческими работами, то ситуация кардинально меняется в сфере художественно-дизайнерской деятельности.

Принципиальная значимость художественно-дизайнерской деятельности, понимаемой в самом широком социально-культурном смысле, может быть выражена следующими положениями.

Во-первых, если в рамках художественной деятельности мировосприятие художника или творческой группы реализуется в образе и/или системе образов, порождающих в дальнейшем тот или иной эмоционально-интеллектуальный результат, то дизайнерская художественно-творческая деятельность реализуется (как целенаправленное превращение функционально-логических систем, последовательно выражающих содержание социальных задач и, тем самым, определенное сознательно обоснованное мироотношение) в образно-пред-



#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

метное воплощение, которое, в свою очередь, в своей социально-практической реализации требует от людей наличия и актуализации определенных качеств и порождает тем самым определенное по содержанию, направленности и уровню мироотношение широких социальных общностей.

Во-вторых, художественная деятельность предполагает субъектно-стихийную аккумуляцию всего многомерного богатства отношений с миром данной культуры, включая и отношение человека к самому себе. Это проявляется (дает о себе знать) в образах, интуициях, «эмоциональном шепоте» сознания, при этом сплошь и рядом сам субъект творчества воспринимается самим собой как «творец» или «воплотитель» этого мира вне и независимо от него.

Дизайнерско-художественная деятельность предполагает целенаправленное и всестороннее овладение субъектом творчества, по возможности всей проблематикой (и/или как минимум достаточным объемом) отношений человека с миром, реализуемых в рамках конкретной социально-творческой задачи. Такой подход подразумевает реалистично-творческое восприятие людей в их реальных качествах и, на основе этого, опредмечивание этой совокупности отношений в образно-эмоциональной системе реального творческого результата и/или экспериментальных практически-эстетических решений.

В-третьих, основой и сущностью профессиональной культуры художника-дизайнера, при таком понимании проблемы, является стремление и способность воплотить в предметном мире культуры как исторически необходимый уровень этой культуры, так и все конструктивно-созидательное многообразие отношений сегодняшнего человека с сегодняшним же миром. Реализация такого понимания способствует созиданию исторически необходимого и эстетически должного мира людей и человека, включая его самого непосредственно как в этот мир, так и в сам процесс созидания.

Таким образом, современный художник-дизайнер не должен всецело руководствоваться своим прагматически и функционально организованным менталитетом, а должен стать специалистом, владеющим всем историческим богатством традиционных культур и способным реализовывать себя и свой духовный мир посредством самых современных технологических возможностей, творить свой мир – для людей и для себя.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кара-Мурза С. Г. Кризисное обществоведение : курс лекций. Ч. 2. М. : Научный эксперт, 2012. 384 с.
2. Общество и политика : современные исследования, поиск концепций / под ред. В. Ю. Большакова. СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2000. 512 с.
3. Россия. Планетарные процессы / под ред. В. Ю. Большакова СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2002. 752 с.
4. Россия в многообразии цивилизаций / под ред. Н. П. Шмелева. М. : Весь мир, 2011. 896 с.
5. Сравнительное изучение цивилизаций : хрестоматия : учеб. пособие для студентов вузов / сост., ред. и вступ. ст. Б. С. Ерасова. М. : Аспект Пресс, 2001. 556 с.
6. Фроянов И. Я. Погружение в бездну : (Россия на исходе XX века). СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. 800 с.

*Сведения об авторе:*

*Панфилов Никита Владимирович*, кандидат философских наук, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, профессор, зав. кафедрой, кафедра общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [nvpanfilov@yandex.ru](mailto:nvpanfilov@yandex.ru)

*Panfilov Nikita V.*, PhD, Honorable Worker of the Higher Professional Education of Russia, Professor, Head of Department, Department of Social Sciences and History of Arts, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [nvpanfilov@yandex.ru](mailto:nvpanfilov@yandex.ru)

## **ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ДРЕВНЕГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ СКИФО-СИБИРСКОГО ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ**

Анализируется последовательный подход к изучению объектов древнего искусства на примере изучения предметов скифо-сибирского звериного стиля. Приводятся уточнения некоторых методологических дефиниций и раскрываются их особенности применительно к описанию памятников древнего искусства. Раскрываются такие понятия, как формально-стилистический анализ, сравнительно-исторический анализ, а также рассматриваются принципы иконографии и иконологии. Описываются методы, которые помогают шире взглянуть на феномен изучения древних памятников с искусствоведческой точки зрения. Исследование является начальным этапом для создания последовательной методологии искусствоведческого анализа древнего искусства.

*Ключевые слова:* древнее искусство, скифский стиль, звериный стиль, скифо-сибирский звериный стиль, формальный анализ, стилистический анализ, структурный анализ, методология, иконография, иконология.

*T. V. Suhovolskih*

## **ART HISTORY ANALYSIS OF ANCIENT ART ON THE EXAMPLE OF STUDYING THE SCYTHIAN-SIBERIAN ANIMAL STYLE**

Analyzed the consistent approach to the study of ancient art is described on the example of studying the Scythian-Siberian animal style. Specification of some methodological definitions is given and their features are revealed, with reference to the description of monuments of ancient art. In the article such concepts as formal-stylistic analysis, comparative-historical analysis, and principles of iconography and iconology are revealed. Methods are described that help broader look at the phenomenon of studying ancient monuments from an art history point of view on the example of the Scythian-Siberian animal style. The study is the initial stage for the creation of a consistent methodology of the art history analysis of ancient art.

*Keywords:* ancient art, Scythian style, animal style, Scythian-Siberian animal style, formal analysis, stylistic analysis, structural analysis, methodology, iconography, iconology.

Искусствоведческий анализ предметов древности часто сопряжен с невозможностью определения географического и стратиграфического происхождения вещи. Иногда и контекст обнаружения остается загадкой, а вместе с ним возможность датировки и определения функции предмета. И, естественно, здесь не стоит вопрос авторства. В то же время эти условия позволяют работать с изделием абстрагированно и непредвзято, погружаясь в суть художественного образа и сакрального смысла. Целью статьи является последовательное раскрытие искусствоведческих дефиниций и их адаптация для анализа памятников скифо-сибирского звериного стиля.

Искусство древности является объектом исследования не только исторической, археологической, но и искусствоведческой науки. Изучение некоторых его областей, в частности

«звериного стиля» скифской эпохи, практически целиком относится к сфере научных интересов археологов, а не историков искусства. И это зачастую приводит, с одной стороны, к досадным недоразумениям, в силу недостаточно профессионального подхода к исследованию этого искусства, а с другой – создает определенную лакуну в самом искусствознании. Основной трудностью в использовании искусствоведческой терминологии является отсутствие научно разработанных четких дефиниций и исторически сложившаяся многозначность многих, если не большинства, терминов. В то же время для того, чтобы адекватно пользоваться терминами и понятиями, необходимо их строгое научное определение [5, с. 143–168].

При анализе любого произведения искусства необходимо превратить наблюдение за объектом в интерпретацию. Надо показать, как согласуются в нем различные факторы и позволяют в дальнейшем идентифицировать памятник как произведение искусства. Вопрос о том, являются ли столь древние предметы произведениями искусства, в науке стоит довольно остро. В искусствознании неоднократно делались попытки обозначить критерии, применив которые легко можно было бы определить, что считать произведением искусства, а что нет. Без сомнения, изделия «скифского стиля» являются объектами культурного наследия, а художественный образ, заложенный в них, – объектом искусства.

Стоит обозначить, что существует проблема динамизма и взаимного перехода между общекультурными и художественными предметами. Дело в том, какую точку зрения мы выбираем и с какой позиции подходим к изучению. Скифские предметы явно созданы не с целью выполнять те функции искусства, которые современный человек закладывает в это понятие. Но с течением времени и по мере утраты непосредственного предназначения эти предметы могут перейти в класс искусства, и для современно человека они становятся художественным наследием и частью его культурной идентификации. К тому же памятникам древности присущ феномен образности и высокая степень художественного мастерства. На данном этапе развития истории и археологии пока сложно говорить о точных целях создания скифских предметов, поэтому художественные признаки из побочных стали для нас доминирующими и достойными внимания искусствоведов.

### *Методология*

При анализе предметов древнего искусства предлагаем взять за основу три степени интерпретации, которые в свое время выделил Э. Панофский:

- 1) доиконографическая интерпретация – определяет главный или естественный сюжет, одновременно описательный и выразительный;
- 2) иконографическая – идентифицирует вторичный или визуально воспринимаемый образ.
- 3) иконологическая интерпретация, заключается в глубоком анализе произведения, выходящем за рамки зрительного образа.

В рамках каждого этапа определим методологический инструментарий и обозначим ключевые понятия, при помощи которых можно логически выстроить полноценный анализ памятника.

### *1. Доиконографический анализ*

Формально-стилистический метод – метод в искусствознании, ориентированный на описание и анализ художественной формы (внутренняя организация произведения и его внешний облик). Под формальным методом можно понимать как целостно-динамическую характеристику произведения (гештальт), так и его визуально-ментальную структуру. Сама форма – это и есть средство воздействия произведения на зрителя. Для анализа строения художественной формы инструментом служит структурный анализ (или, в некоторых

источниках, – формально-схематический анализ). Он является отправной точкой для изучения древнего искусства и, в частности, предметов скифского типа. Он нацелен на выявление геометрической структуры произведения, его композиции и помогает понять логику построения изделия, определить способы его внутренней и внешней организации.

Внутри структурного анализа необходимо изучение композиции и построения композиционной схемы произведения, проведение осей симметрии, обозначение основных форм и масс, при помощи которых создается целостный образ. На этом этапе выделяется композиционный центр и дополнительные композиционные оси и узлы, определяется уровень статичности или динамичности образа, рассматривается симметрия или асимметрия. Обобщение формы до простых геометрических схем дает возможность понять конструкцию изделия. Выявление композиционных особенностей помогает лучше понять способы воздействия на зрителя.

В рамках структурного анализа также важна тектоника. Она отвечает за взаимосвязь и взаимное расположение несущих и несомых частей конструкции. Тектоника или архитектоника – это художественное выражение закономерностей строения, присущих конструктивной системе объекта (особенно в архитектуре, круглой скульптуре, объемных и рельефных произведениях декоративного искусства). В широком смысле архитектоника понимается как строение художественного произведения, которое обуславливает соотношение его главных и второстепенных элементов. То есть тектоника непосредственно связана с композицией произведения, являясь при этом основным принципом построения, системой связей и пропорциональных отношений отдельных частей композиции и выражая главную идею произведения [7, с. 85–92]. Учитывая специфику пластической моделировки формы в скифском искусстве, тектоника является важным инструментом при анализе образа. Граненность формы образует ребра жесткости, которые подобно каркасу выстраивают скульптурный рельеф изделия. А соотношение выступающих частей каркаса зачастую формирует доминанту и динамику пластического образа. Также этот метод является основой для иконографической интерпретации. Базируясь на схематическом и композиционном построении изделия, он дает возможность более глубокого (генетического) понимания произведения. Конечно, художественное произведение – «живой» целостный организм, и формальный анализ его в известном смысле «омертвляет». Однако такое «омертвление» – необходимый этап его всестороннего постижения [1, с. 270].

В рамках стилистического метода важно обозначить технологию изготовления предмета, материал, из которого он выполнен. Принадлежность изделия к определенной культуре и стилю. Иногда особенности стилистической подачи обусловлены скудными или же, наоборот, богатыми возможностями материала. Скифская металлопластика отличается графической точностью тонких линий, это объясняется тем, что изначально формы для литья резались по кости, дереву или воску. Стиль первоначально формировался не в технике лепки, не в художественной металлообработке, а в других видах изобразительного творчества – в рисунке на камне, в резьбе по дереву и кости, аппликации и др. С появлением художественной металлообработки резьба не только оказала сильное влияние на нее, но и перешла в нее органически вместе с устоявшимися техническими приемами и канонизированным звериным стилем [6, с. 68]. Как писал археолог Л. С. Клейн, стиль в понимании археолога не вполне совпадает с искусствоведческим понятием стиля, будучи гораздо более широким и свободным [4, с. 161]. Обозначим понимание термина «стиль», которое будет применимо и для археологов, и для историков искусства. Стиль – это определенный способ передачи визуальной информации. И тут дело не в технологии обработки материала, а скорее в определенном каноне, которого придерживается автор.

И. И. Винкельман так определяет стиль: это и набор индивидуально-характерных признаков творчества отдельного мастера (его «рука»), и совокупность всеобщие-условных норм-предписаний (стиль индивидуальный и стиль социальный) [3, с. 483]. Относительно

«руки мастера» для древнего искусства под этим можно понимать характерные черты культурной общности. Уже Г. Вельфлин обнаруживает «два корня» стиля (стиль как зрительные установки, паттерны восприятия и как набор навыков, формальных приемов) [2, с. 2–7].

Определение «скифо-сибирский стиль» относится к историко-культурному феномену и является художественным решением памятников древней культуры кочевых народов восточно-евразийского ареала. «Скифо-сибирский звериный стиль» принято определять следующими временными рамками: вторая половина VIII в. до н. э. – III в. н. э. Но есть и дискуссионные вопросы относительно первой даты. По последним данным радиоуглеродного анализа она опускается ниже IX в. В настоящее время еще нет возможности восстановить процесс возникновения скифского искусства во всей его полноте. Несомненно, формирование характерных образов и форм прошло длительный путь от первых контактов иранских племен с цивилизациями Древнего Востока.

Критериями идентификации зооморфных изображений как принадлежащих к скифо-сибирскому звериному стилю являются: гипертрофированное изображение отдельных частей: глаза, ноздри, уши, рога, когти, зубы, клюв и т. п.; лепка формы плоскостями, общая геометризация образа; помещение одних изображений внутрь других (симультанизм) изображение отдельных частей животного.

Сравнительно-исторический анализ строится на принципах историзма, согласно которым действительность рассматривается в перспективе постоянного изменения во времени. Выявление и сопоставление имеющегося иллюстративного материала помогает сделать вывод об эволюции образно-знаковой системы. Это необходимо для того, чтобы рассмотреть явление «скифского стиля» как непрерывный обширный культурный феномен. «Скифский стиль» – это уникальный культурный феномен, но важным этапом анализа станет выявление черт сходства с культурами, которые повлияли на формирование стиля, и теми, что продолжили традиции и преобразовали его в другие формы и образы. Сравнительно-исторический анализ безусловно будет полезен для определения логики развития художественного образа. Он является базовым инструментом для изучения древнего искусства и помогает выявить причинно-следственный характер появления художественного образа. В рамках сравнительно-исторического анализа рассматривается его географическое и стратиграфическое положение, возможное предназначение согласно контексту обнаружения. Выявляются аналогии, на основании которых можно выстроить логическую цепочку развития художественного образа в пространстве и времени.

### ***2. Иконографический анализ***

Иконографический анализ рассматривает символы и сюжеты искусства отдельно (но не изолированно) от истории стиля и средств художественного выражения, канонические (устойчивые) системы изображения каких-либо персонажей или сюжетов, характеризующихся созданием художественных форм с устойчивым значением. В процессе изучения феномена скифского стиля стоит обратиться к классификации тем, сюжетов, мотивов, образов. При рассмотрении всего массива скифских изображений принято выделять следующие зооморфные виды: травоядные, хищники, птицы, рыбы, синкретические (комбинированные) существа. Также существуют редуцированные (фрагментарные) изображения. Каждый из образов подлежит тщательному изучению и встроен в классификацию. Этот вид анализа тесно связан со сравнительно-историческим методом и является базовым для поиска аналогий изображения.

### ***3. Иконологический анализ***

Вопросы иконологии являются крайне важными при изучении древнего искусства, так как оно имеет знаковую природу. Основу для исследования дает семиотика. Категории знака

и значения составляют в семиотике базовую концептуальную диаду. Она используется везде, где человек наделяет создаваемые им предметы важными для него смыслами. В процессе исследования необходимо выявить преемственность изобразительных значений, рассмотреть динамику возникновения сакрального смысла и процесс становления художественного образа. Панофский ведет иконологическую интерпретацию дальше, чем другие авторы: он добавляет к ней анализ стилистических и формальных характеристик, используемых художником иногда бессознательно [8, с. 56–57]. Через анализ зримого образа и анализ комплекса визуальных методов воздействия важно понять незримый сакральный прообраз, архетип, лежащий в основе. Это способствует выходу на качественно другой уровень анализа и дает возможность постичь психологические первопричины появления мотивов и образов. Для глубинного анализа необходимо задействование междисциплинарных исследований и смежных дисциплин, таких как философия и психология.

Древний человек живет в знаковой вселенной, где образные формы – часть его универсума. Поэтому любая символическая форма является медиатором, переводящим чувственный образ в интеллектуальный контекст и информационных код. Символ как таковой, как носитель знаковой информации является визуальным и чувственным выражением мысли эпохи [8, с. 57]. Стоит понимать, что изделие находилось совершенно в иной социокультурной среде, нежели сейчас его привыкли видеть (на выставках, в каталогах, в музее и т. д.). Предмет, помимо того, что часто заключал в себе утилитарную функцию, был не просто объектом для наблюдения, но инструментом создателя, влияющим на зрителя, заставляющим его действовать, передающим важную информацию. С помощью этих образов человек создавал для себя другую реальность, в которой он мог гармонично существовать, и обладал желаемым набором характеристик.

Предполагается, что скифы – бесписьменный народ, и, возможно, общение и передача информации между соплеменниками происходили при помощи подобных образов, символов, знаков. Изображения надежно сохраняли и передавали сакральную информацию. В то же время, охватывая материалы древних памятников скифского типа, можно увидеть динамичное развитие определенных сюжетов и зачастую превращение их в орнаментальные единицы. Узнаются все те же образы, но на более глубоком уровне стилизации. В этих изображениях уже сложно увидеть конкретный зооморфный образ и отличить части тела животного, но в то же время интуитивно легко подбираются звериные аналогии и прообразы. «Символический, конвенциональный характер знаковой природы образов звериного стиля предполагает, по существу, безразличие к степени сходства с тем натуральным объектом, который выступает в роли означающего. Важно лишь сходство с теми изображениями этого объекта, которые уже выступали в роли знака, то есть с непосредственными образцами. Это создает предпосылки для “иероглифизации” образов звериного стиля, для все большего отхода их от достоверного воспроизведения реальных животных» [5, с. 152]. Вполне вероятно, что если бы скифы в процессе своего развития пришли к письменности, то она базировалась бы на этих образах.

В процессе изучения методологической базы были раскрыты основные понятия для анализа древнего искусства на примере памятников скифского типа. В дальнейшем планируется апробация методики на ряде скифских памятников, расширение и углубление исследования. Искусствоведческий анализ изделий скифского типа помогает исследовать мотивы создания образов и приблизиться к пониманию важной информации, которая была «зашифрована» в художественных образах нашими предками. В процессе анализа методов исследования были найдены инструменты, которые в дальнейшем помогут при изучении, систематизации и классификации предметов скифского стиля. Эти методы позволят как можно шире взглянуть на данный феномен и дадут возможность приблизиться к пониманию древнего искусства как знаково-образного языка.

##### ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1953–1959.
2. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. М. : В. Шевчук, 2009. 344 с.
3. Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения. СПб. : Алетей, 2000. 800 с.
4. Клейн Л. С. Археологическая типология. СПб. : Академия наук СССР, 1991. 448 с.
5. Королькова Е. Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н. э.) // Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. СПб. : Петербургское востоковедение, 2006. 272 с.
6. Минасян Р. С. Изображения свернувшегося хищника и лежащего оленя в творчестве скифо-сибирских племен // Материалы и исследования по археологии СССР / АСГЭ. [Вып.] 30. Л., 1990. С. 67–76.
7. Некрасова-Каратеева О. Л. Этот удивительный мир предметов. СПб. : ГРМ, 2010. 248 с.
8. Панофский Э. Этюды по иконологии. СПб. : Азбука-классика, 2009. 480 с.

##### *Сведения об авторе:*

*Суховольских Татьяна Владимировна*, аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена; [tatyana.willow@gmail.com](mailto:tatyana.willow@gmail.com)

*Suhovolskih Tatyana V.*, postgraduate student, Herzen State Pedagogical University of Russia. [tatyana.willow@gmail.com](mailto:tatyana.willow@gmail.com)

##### *Научный руководитель:*

*Некрасова-Каратеева Ольга Леонидовна*, доктор искусствоведения, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена; [nkol1@yandex.ru](mailto:nkol1@yandex.ru)

*Nekrasova-Karateeva, Olga L.*, Doctor of Fine Arts, Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia; [nkol1@yandex.ru](mailto:nkol1@yandex.ru)

## **«СИБИРСКИЙ СТИЛЬ» В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ ДЕРЕВОЛЮЦИОННОГО ТОМСКА**

Интерес ученых к декоративно-прикладному искусству коренных народов Сибири значительно возрос в конце XIX – начале XX в. и был связан с развитием идей областничества. Идеологи этого общественно-политического течения призывали этнографов и художников собирать образцы декоративно-прикладного искусства народов Сибири. В этой среде возникла идея создания регионального «сибирского стиля», который местные художники и архитекторы могли бы противопоставить популярному в то время модерну. Данная концепция не была до конца реализована.

*Ключевые слова:* «сибирский стиль», искусство коренных народов Сибири, декоративно-прикладное искусство дореволюционного Томска, областничество, А. В. Адрианов, М. М. Щеглов, С. К. Просвиркина.

*T. P. Khristolyubova*

## **“SIBERIAN STYLE” IN THE DECORATIVE AND APPLIED ART OF TOMSK IN PREREVOLUTIONARY PERIOD**

The interest of scientists in decorative and applied art of the indigenous peoples of Siberia increased significantly in the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century and was associated with the development of ideas of regionalism. The ideologists of this socio-political trend called on ethnographers and artists to collect samples of the decorative and applied art of the indigenous peoples of Siberia. In this environment, arose the idea to create a regional “Siberian style”, which local artists and architects could oppose to popular at that time Art Nouveau. This idea was not fully implemented.

*Keywords:* “Siberian style”, art of Siberian indigenous peoples, decorative and applied art of pre-revolutionary Tomsk, regionalism, A. V. Adrianov, M. M. Scheglov, S. K. Prosvirkina.

Искусство коренных народов Сибири необычайно самобытно, оригинально, декоративно и показывает высокий уровень художественного мастерства. К нему можно отнести создание и орнаментально-декоративную отделку праздничной и повседневной одежды, предметов утвари, ковров, изделий из кости. Орнамент, сакральный смысл которого со временем был утрачен, имел важное значение для алтайцев, бурят, самодийцев, якутов и других представителей коренных народов Сибирского края. В его знаках и образной символике на протяжении веков сохранялась культурная память, были сокрыты древнейшие представления людей об окружающем мире и человеке. К сожалению, с постепенной утратой коренными народами Сибири своей самобытной традиции, сегодня изделия, имевшие когда-то для создававших и использовавших их людей сакральный смысл, утрачивают свое бытовое назначение и начинают восприниматься как исключительно художественные ценности.

Интерес ученых к декоративно-прикладному искусству коренных народов Сибири значительно возрос в конце XIX – начале XX в. и был связан с развитием идей областничества (сибирского регионализма). Сторонники данной концепции среди представителей сибирской интеллигенции считали губительной политику России по привитию коренным народам Сибир-



ри русской культурной традиции и православия, что приводило к ассимиляции и утрате (частичной или полной) их собственной культурной традиции. Идеологи областничества, такие как Н. М. Ядринцев, видели непосредственную угрозу культуре и выживанию сибирских аборигенов от «соприкосновения с русской цивилизацией» [4, с. 205]. Стоит отметить, что к началу XX в. ассимилятивная политика Российского государства по отношению к коренным народам Сибири, направленная на уничтожение их культурной самобытности, проникновение русской культуры во все сферы их жизни, проходила наиболее агрессивно. Представителей коренных народов Сибири склоняли принимать православие, поощряли их переход на оседлый образ жизни, строительство поселений по русскому типу, полный или частичный отказ от традиционного костюма кочевников в пользу хлопчатобумажной одежды русского покроя [4, с. 215].

Учитывая эти факторы, сибирские «областники» призывали этнографов создавать коллекции произведений декоративно-прикладного искусства народов Сибири, а художников – зарисовывать их, для того чтобы сохранить память об исчезающих культурах. Следует, однако, заметить, что исследователей интересовала в первую очередь художественная форма и манера исполнения этих казавшихся экзотическими произведений, в то время как сакрально-семантический их компонент часто оставался без должного внимания.

Так, например, сибирский просветитель, этнограф и журналист Александр Васильевич Адрианов неоднократно выступал с лекциями о различных видах орнамента в декоративно-прикладном искусстве коренного населения Сибири. Выступая с докладом на Всероссийском съезде художников в Санкт-Петербурге в 1912 г., А. В. Адрианов подчеркивал необходимость изучения орнамента «народностей, населяющих Сибирь» [2, с. 103]. При этом докладчик утверждал, что не ставит цель определять художественное и научное значение собранных им образцов орнамента, проводить их полноценный художественный анализ, но стремится заинтересовать в данном вопросе других компетентных лиц.

В своем докладе ученый подробно рассматривает орнаменты коренных жителей Минусинского и Ачинского уездов (качинцев, сагаев, бельтир, каргинцев, кобыйцев и других народов), отмечая «повсеместное распространение вышивок на костюме» [2, с. 103], преимущественно женском. А. В. Адрианов отмечает в своем докладе, что вышивка производится мастерицами Минусинского уезда по выкройке, которую они сами предварительно изготавливают из бумаги или бересты. «Вырезка эта всегда представляет импровизацию и делается довольно быстро. У хорошей мастерицы таких выкроек бывает много, но она сама пользуется из этого запаса только тем, что ей больше нравится, и предоставляет другим выбрать также, что им больше по вкусу» [2, с. 104], – отмечает исследователь. Его восхищает высокое импровизационное мастерство вышивальщиц. «И даже необходимость сделать одинаковую вышивку для парных вещей, – подчеркивает докладчик, – каковы рукавицы, сапоги, наплечья, рукава, не удерживает ее от варьирования цветов, но варьирования все-таки такого, которое может быть обнаружено лишь при внимательном сличении вышивок на парных предметах» [2, с. 104].

Повествуя об орнаментах у кызыльцев, проживающих в Ачинском уезде, А. В. Адрианов отмечает отсутствие у них выкроек при изготовлении вышивок на одеждах, достигающих чрезвычайно высокого мастерства. «Кызылка прямо набрасывает на материю кусочком застроганного мыла импровизируемый рисунок и по нему вышивает; иные даже и этого не делают, вышивая прямо по материи, и мне не приходилось встречать при этом нарушение симметрии», – отмечает автор. А. В. Адрианов приводит рассказ о том, как он попросил мастерицу нарисовать ему на листе бумаги излюбленные варианты орнамента, которые она использует для вышивок. «Кызылка довольно быстро, между ее делами по хозяйству, тщательно и отчетливо изготовила целую серию разнообразных рисунков, точно она упражнялась в рисовании орнамента в какой-нибудь школе» [2, с. 104], – восклицает А. В. Адрианов, удивляясь, как неграмотная женщина могла достичь таких успехов в рисунке. Данный пример красноречиво говорит о подходе исследователя к художественным изделиям представителей традиционных культур с академическими требованиями «ученого» искусства.

Позже, в 1917 г., А. В. Адрианов однозначно озвучит свое потребительское и «колониалистское» отношение к искусству коренных народов, аргументируя необходимость «собирания и изучения образцов искусства у некультурных народностей», поскольку «культурный человек, окруженный произведениями искусства машинного производства, лишен эстетических впечатлений», в то время как художественное творчество представителей традиционных культур «дает материал и питает искусство культурного человека на пути его развития в смысле содержания, оригинальности, разнообразия, красоты форм» [1, с. 3]. Такой подход не вызывал возражений.

Подогревание интереса к изучению декоративно-прикладного искусства в целом и орнамента в частности зародило в умах местной художественной интеллигенции идею создания так называемого «сибирского стиля», основанного на культурной апроприации художественных образов сибирских «аборигенов». Одним из идеологов создания «сибирского стиля» был художник-график, выпускник Строгановского училища технического рисования Михаил Михайлович Щеглов, который призывал использовать «чисто сибирские мотивы» [6, с. 2] в региональной архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. Художник выступал против «столичного» стиля модерн, популярного в тот период в Томске, ратуя за создание нового самобытного стилистического направления. Его удивляло, в частности, почему для отделки недавно построенного (1908) здания Сибирского торгового банка в Томске «нельзя было взять орнаменты инородческие и скомпоновать их так, чтобы они вязались с физиономией здания» [6, с. 2]. Апологет идей областничества, М. М. Щеглов полагал, что Сибири нужен свой художественный стиль, который являлся бы отличительной в художественном отношении чертой региона.

Художник настойчиво продвигал идею «сибирского стиля» и в декоративно-прикладном искусстве. Из его слов становится ясно, что заимствование системы художественных образов искусства коренных народов Сибири является политическим инструментом реализации областнических идей. Их орнаменты и внешний облик наряду с «чисто сибирскими формами растений и животных» предстают для художника лишь «обильным материалом для красивых пятен, для интересных и новых форм» [6, с. 2].

Предметы, декорированные в данной стилистике, следовало бы, по мысли художника, поставить на поточное производство. «Можно собрать материал, послать его в худож[ественно]-промышленное училище, например, такое как Императорское Строгановское в Москве, – писал он. – Там могут применить его в дело; возможно, что часть рисунков попадет на фабрику» [6, с. 2]. «Издается ли книга, да еще о Сибири, печатаются ли афиши, плакаты, вывески, – заключал художник, – все это может быть сделано в местном духе» [6, с. 2]. У М. М. Щеглова в вопросах развития регионального искусства находились оппоненты, однако никого из них не смущала сама концепция стиля, основанного на культурном присвоении художественных достижений других народов.

Современник М. М. Щеглова, выступивший на страницах газеты «Сибирская жизнь» под псевдонимом Urbanus, отмечает поверхностное отношение М. М. Щеглова к проблеме «сибирского стиля», говоря, что «применение <...> сибирских мотивов в постройках и вообще в прикладном искусстве заслуживает полного внимания и самого серьезного к себе отношения» [7, с. 2]. Автор статьи указывает, что ряд художников и архитекторов уже активно применяют «сибирские мотивы» в своем творчестве. Urbanus избегает использования термина «сибирский стиль», говоря о «северных» или «сибирских» мотивах. Так, например, он упоминает «со вкусом, умением и большой любовью исполненные сибирские растения и животных в рисунках для подушек, полотенец, салфеток, кофточек» [7, с. 2] учащими женской рукодельной школы и Королевского ремесленного училища. Кроме того, автор приводит в качестве примеров чертежи мебели с использованием северных мотивов, выполненные художником и архитектором Т. Л. Фишелем, конкурсные проекты того же Фишеля с использованием стилистики остяцких юрт и соответствующей орнаментики, а также «северный орнамент» «в виде елочек и белок» [7, с. 2] на одном из местных зданий.

Годом позже на страницах все той же «Сибирской жизни» другой видный деятель художественного сообщества Томска, выступающий под псевдонимом Старый Сибиряк, сообщает об изготовлении М. М. Щегловым альбома «из 25 листов с оригинальными рисунками орнамента для изделий из глины, дерева и ткани, пользуясь для мотивов этого орнамента местным материалом» [5, с. 2]; под местным материалом автор подразумевал художественное творчество коренных народов Сибири. Широкое использование в изделиях декоративно-прикладного искусства данных элементов должно, по мнению автора, обеспечить производству сбыт и вызвать к нему интерес не только потребителя, а и кустаря [5, с. 2].

Идеи М. М. Щеглова поддержала художница Софья Константиновна Просвиркина (1881–1971), создавшая в поездке по близлежащим сибирским уездам большое количество зарисовок «в целях поднятия художественного вкуса сибирских кустарей путем ознакомления их с образцами художественного творчества различных народностей» [1, с. 4]. В заметке о выставке рисунков и работ по прикладному искусству учениц 4-й женской гимназии она отмечает наличие стилизации сибирских растений в работах по холсту, но сетует на недостаток художественного материала сибирской тематики. По мнению художницы, Томску необходим этнографический музей, который бы сконцентрировал в себе образцы художественного творчества коренных народов Сибири. «Тогда бы работа местных художников в области прикладного искусства была бы облегчена и приобрела бы значительно больший интерес» [3, с. 4], – утверждает С. К. Просвиркина.

Можно сказать, что «сибирский стиль» в дореволюционном искусстве Томска оставался не в полной мере реализованной идеей части местной интеллигенции. Действительно, сибирскими этнографами был собран богатый иллюстративный материал, осевший впоследствии в коллекциях этнографических и краеведческих музеев. Однако повсеместное внедрение в кустарное производство декора коренных народов и региональной символики не было достигнуто. Возможно, этому препятствовали вступление России в Первую мировую войну и последовавшие за этим революционные события. С пришествием к власти большевиков идеи сибирского регионализма потерпели крах, а голоса многих идеологов движения замолкли навсегда.

Исчезновение самобытной культуры коренных народов Сибири продолжилось. Многие их традиционные знания и умения были утеряны безвозвратно. А. В. Адрианов, М. М. Щеглов, С. К. Просвиркина и другие преследовали некорректные цели искусственного создания региональной художественной стилистики, основанной на культурном присвоении художественного наследия других народов, не вовлеченных в этот процесс. Однако проделанная ими работа по сбору этнографического материала представляется на сегодняшний день весьма ценной.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Художественное творчество инородцев / А-в // Сибирская жизнь. 1917. 9 дек. С. 3–4.
2. Адрианов А. В. Об орнаменте у сибирских инородцев // Труды Всероссийского съезда художников, дек. 1911 – янв. 1912. Пг., 1914. Т. 1. С. 102–108.
3. Просвиркина С. Выставка // Сибирская жизнь. 1917. 8 апр. С. 4.
4. Сибирь в составе Российской империи / отв. ред. Л. М. Дамешек, А. В. Ремнев. М. : Новое литературное обозрение, 2007. 368 с.
5. О кустарной промышленности / Старый сибиряк // Сибирская жизнь. 1913. 27 апр. С. 2.
6. Щеглов М. М. Сибирский стиль в прикладном искусстве // Сибирская жизнь. 1911. 24 нояб. С. 2.
7. Сибирский стиль или орнамент? / Urbanus // Сибирская жизнь. 1912. 5 янв. С. 2.

*Сведения об авторе:*

*Христолюбова Татьяна Павловна*, кандидат искусствоведения, преподаватель, Ленинградский областной колледж культуры и искусства; takhristol@gmail.com

*Khristolyubova Tatiana P.*, PhD, Lecturer, Leningrad Regional College of Culture and Art; takhristol@gmail.com

## **СТАНКОВАЯ ЭМАЛЬ В РОССИИ: ИСТОКИ**

Автор рассматривает историю эмали в России, охватывая период с конца X по начало XIX в. с целью выявления предпосылок возникновения станковой эмали. Выделив четыре периода (Киевская Русь, Московская Русь, Петровское время, рубеж Нового и Новейшего времени), утверждает, что, несмотря на то что первые образцы станковой эмалевого миниатюры появляются лишь в XVIII в., уже в XVII в. эмаль становится самостоятельным самостоятельным видом искусства, хотя еще тесно связана с «предметом» – прикладным искусством.

*Ключевые слова:* русская эмаль, финифть, перегородчатая эмаль, эмаль по скани, расписная эмаль, станковая эмаль.

*Y. A. Alexandrova*

## **EASEL ENAMEL IN RUSSIA: THE ORIGINS**

The author examines the history of enamel in Russia from the late of 10<sup>th</sup> to the early 19<sup>th</sup> century with the aim to identify prerequisites for the emergence of easel enamel. Four periods are emphasised: Kiev Rus, Muscovy, Peter the Great's time, the turn of the modern and contemporary times, the author argues that already in the 17<sup>th</sup> century, the enamel becomes a self-sufficient form of art, although still closely tied with applied art.

*Keywords:* Russian enamel, finift', cloisonne enamel, enamel on filigree, painted enamel, easel enamel.

В конце XX в. в России возрождается интерес к искусству горячей эмали, что подтверждают проходящие выставки в Москве (1989, 1991, 1993 – фестиваль эмальерного искусства в музее декоративно-прикладного и народного искусства) и Ленинграде (1988, 1989 – «Ленинградская эмаль»). На них одновременно с традиционными произведениями декоративно-прикладного искусства выставляются картины и арт-объекты, выполненные в технике горячей эмали, то есть станковые произведения, которые поражали зрителя новизной применения техники, традиционно считавшейся ювелирной, драгоценным звучанием и глубиной содержания.

В этой статье мы не будем рассматривать эмаль рубежа XX–XXI вв., а обратимся к истории эмалирования в России, акцентируя внимание на технике, стилистике с целью выявления предпосылок возникновения станковой эмали, а также для того чтобы определить, в чем заключается отличие русской эмали от западноевропейской как с точки зрения исторического развития, так и художественного языка. Если говорить о первых образцах истинно русских эмалей или финифти, как ее называли вплоть до XIX в., то следует начинать с Киевской Руси (IX–XIII вв.), времени, когда происходит процесс «насильного» формирования христианского мировоззрения путем уничтожения традиционного для славян язычества.

С принятием христианства происходит интеграция византийского искусства в русское с целью пропаганды нового вероучения. Так как самой эффектной техникой, наглядно демонстрирующей трансцендентную сущность христианства в Византии, была перегородчатая эмаль, то она получает широкое распространение и на территории Киевской Руси. В скором времени сформировались крупные центры эмалирования – «школы», такие как Киев, Рязань, Чернигов,

Новгород, Полоцк, Владимир, что говорит о том, что к моменту принятия христианства ювелирное дело славян достигло высокого уровня развития и было широко распространено.

Русские мастера, переняв сложнейшую технику перегородчатой эмали, создают удивительные по красоте и уровню мастерства ювелирные изделия, в которых они не подражают греческим мастерам – наследникам более чем полутысячелетнего опыта эмальерного дела на золоте, а создают глубоко своеобразные произведения, аналогий многим из которых не сохранилось в мировой коллекции перегородчатых эмалей [4, с. 101]. Как отмечает исследователь Н. В. Калязина, русские ювелиры возмещали отсутствие опыта свободой использования материала, изобретательностью колористических решений, отходом от византийских сюжетных канонов [8, с. 10].

Несмотря на то что сохранились лишь ювелирные украшения, мы можем с уверенностью утверждать, что эмаль переходит из разряда искусств декоративных в разряд искусств изобразительных, так как средневековые мастера создают в технике эмали сложные многофигурные композиции, подобно фрескам или мозаике, которые по своей сути обладают всеми чертами монументальности, несмотря на небольшой размер. Им характерны глубина содержания, цельность композиции, лаконичность, декоративность, что свойственно и западноевропейским эмалям. Но есть очень важное отличие, оно заключается в выборе сюжета и характере самого изображения: русский мастер свободно переходит от христианских сюжетов к образам, навеянным древнеславянскими мифами и языческими сказаниями, даже объединяет их в одной композиции, что видно на примере колтов. Важно отметить, что при изображении птиц, мифических существ русский мастер в отличие от греческого создает не просто строгое, анатомически точное стилизованное изображение, которое является определенным христианским или языческим символом. Он создает сказочный одушевленный образ, в котором птица, грифон или сирий, кажется, наделены положительными человеческими качествами, одно из которых – доброта. Подобное одушевление живой и неживой природы, ощущение доброты станут одной из отличительных черт русской эмали.

На примере перегородчатой эмали мы видим, как происходит взаимопроникновение, казалось бы, взаимоисключающих мировоззрений: языческого (свободного, основанного на одушевлении сил природы и почитании Рода) и христианского (строгого, каноничного, пропитанного ощущением божественного присутствия).

Подведем итог.

1. В Киевской Руси получает распространение перегородчатая эмаль, пришедшая из Византии.

2. В результате взаимопроникновения христианского и языческого мировоззрения древнерусские мастера в ходе экспериментов вырабатывают своеобразный, легко узнаваемый стиль, которому свойственны жизнерадостность живописного декора, одухотворенность, в какой-то степени детская непосредственность, искренность, доброта, свобода и раскованность рисунка.

После захвата и разорения русских городов татаро-монголами производство перегородчатых эмалей на золоте резко прерывается. Но эмаль как техника не исчезает, при монастырях, которые имели охранную грамоту от ханов Золотой Орды, и в Новгороде сохраняются небольшие мастерские, в которых продолжает развиваться выемчатая эмаль на меди, по стилистике близкая перегородчатым эмалям, и однотонная эмаль по медному литью, что вызвано дефицитом драгоценных металлов в результате опустошительного разорения. Работы этого периода отличаются сдержанностью колорита, строгостью формы, монументальностью.

В результате вышесказанного можно сделать вывод, что русские мастера эпохи средневековья, так же как и западноевропейские, создают в технике перегородчатой, выемчатой и эмали по рельефу сложные многофигурные композиции, которые, несмотря на небольшой размер, монументальны, и каждая из них могла бы быть самостоятельным станковым произведением, что говорит о том, что эмаль стремится приблизиться к живописи, но пока еще развивается в рамках декоративно-прикладного искусства.

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

Как нам известно, в эпоху Нового времени на территории Западной Европы широкое распространение получает прозрачная эмаль по гравированному и рельефному фону, а также расписная лиможская эмаль. Рассмотрим, что происходит в этот период на территории России.

С конца XIV в., вскоре после преодоления зависимости от Орды, когда раздробленная Русь объединилась под рукой Ивана III в единое государство – Московскую Русь, начинается процесс бурного развития искусства эмали.

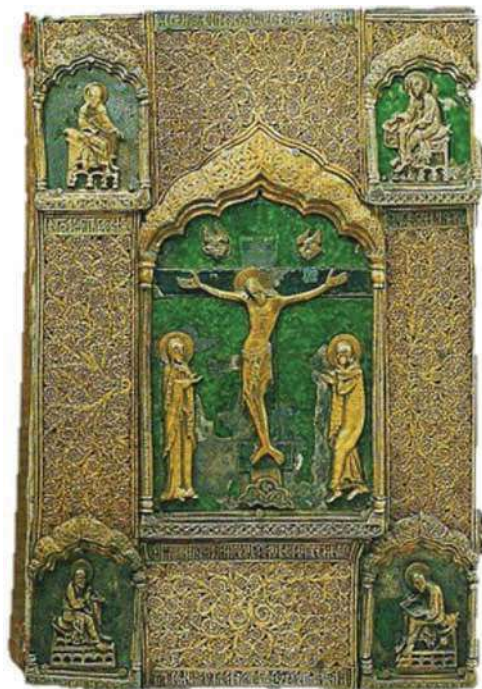
Постараемся понять, в чем причина особого внимания к этому материалу.

После падения Византии под натиском турков в 1480 г. Московская Русь остается единственным свободным православным государством. После брака с племянницей византийского императора из династии Палеологов московский князь Иван III объявил себя наследником Византийской империи и Киевской Руси. Свой статус нужно было утвердить. Эмаль, как одна из вершин византийского искусства и Киевской Руси, стала свидетельством величия прошлой эпохи, символом и воплощением надежды на ее возвращение [1, с. 268]. То есть акт возрождения искусства эмали можно объяснить не только стремлением к роскоши, он имел символическое значение [1, с. 268], смыслом которого было утверждение роли Московского княжества как «Третьего Рима».

С этой целью в XV–XVI вв. на территории Московского Кремля были организованы государственные мастерские (Золотая и Серебряная палаты, объединенные впоследствии в Оружейную) где сосредоточились лучшие художественные силы страны. Контроль со стороны самого царя за профессиональным уровнем как приезжих мастеров, так и равных им по мастерству русских, система ученичества, сам характер заказов и особые условия труда, которые позволяли ювелирам использовать все необходимые материалы, включая драгоценные металлы и камни, дорогостоящую эмаль, способствовали совершенствованию и развитию техники эмали [5, с. 7].

Проанализировав несколько произведений, выполненных в мастерских Московского Кремля на протяжении XV–XVII вв., мы пришли к выводу, что художественный строй изделий принципиально отличается от стилистики произведений ювелирного искусства этого времени всех европейских стран [6, с. 38], эмаль, развиваясь в рамках жесткого канона православной церкви, эволюционирует, стремясь уподобиться живописи, от строгой, сдержанной (использование прозрачной эмали по гравированному фону в окладе 1498 г., ил. 1) к яркому нарядному узору (оклады 1570, 1632 гг., в которых сочетаются одновременно несколько техник эмалирования: по скани, выемчатая, по рельефу, ил. 2, 3), живописным эффектам (использование прозрачной эмали по чеканному рельефу и росписи по эмали специальными высокотемпературными красками, что видно на примере оклада 1678 г., ил. 4) и реалистичной живописи (оклад 1681 г., ил. 5), демонстрируя знание открытий Нового времени: учение о перспективе, распространение гравюры, станковая масляная живопись, прозрачная эмаль. Но эмаль все еще прочно связана с «предметом» и православным культом, в то время как в Лиможе появляется станковый миниатюрный портрет.

Что касается стилистики изображения, то на примере вышерассмотренных произведений мы можем утверждать, что важное место русский художник уделяет природе, в отличие от западноевропейских мастеров. Изображение природы в эмали видоизменяется параллельно с изменениями в изобразительном искусстве: от стилизованного цветочного орнамента в технике



1. Оклад напрестольного Евангелия.  
Эмаль по резьбе на серебре. 32×22.  
1498–1499. Музеи Московского Кремля

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне



2. Оклад напрестольного Евангелия. Мастерские Московского Кремля. Эмаль по скани на золоте. 42,5×30. 1570–1571. Музеи Московского Кремля



3. Оклад напрестольного Евангелия. Мастерские Московского Кремля. Мастер Гавриил Овдокимов. Эмаль по рельефу и скани на золоте. 42,5×27. 1632. Музеи Московского Кремля



4. Оклад напрестольного Евангелия. Мастерские Московского Кремля. Эмаль с росписью по рельефу и резьбе на золоте. 47,5×33,8. 1678. Музеи Московского Кремля

эмали по скани к декоративным пейзажам с элементами сказочной архитектуры, которые начиная со второй половины XVII в. конкретизируются, занимают все большее место и начинают служить уже не фоном, а средой, где происходит действие (оклад 1678 г., ил. 4). Постепенно условные пейзажи приближаются к натуре. Традиционные горки, передававшие в условных формах образ реальной природы, сменились более близкими русскому художнику изображениями холмов, поросших травами, цветами, деревьями (оклад 1681 г., ил. 5) [5, с. 15].

Дальнейшее развитие искусства эмали в России связано с возникновением центров эмалирования в ряде городов Русского Севера, среди которых мы выделим Сольвычегодск, город, стоявший на водном торговом пути между Москвой и Архангельском. Удаленность от Москвы с ее жестким царским и патриаршим контролем, близость к удивительной по красоте природе Русского Севера, связь с Европой способствовали возникновению оригинальных эмалей, которые по технологии исполнения, стилистике совершенно не похожи на эмаль мастерских Московского Кремля.

Постараемся определить, в чем заключается своеобразие сольвычегодских эмалей, рассмотрев эмалевый декор серебряного ларца с изображением сцены охоты на внутренней стороне крышки (1690-е гг., ил. 6, 7).

Снаружи ларец украшен удивительным по красоте орнаментом, состоящим из сказочных цветов и птиц, исполненным в технике, объединяющей в себе эмаль по скани и расписную.

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

Сканные проволоочки создают замысловатый рисунок на плоскости позолоченного фона, образуя ячейки в форме сказочных цветов и птиц, которые потом заливаются белой эмалью и после обжига ярко расписываются. Именно характер росписи, выполненной смелыми штрихами, словно на одном дыхании, по белому фону, сказочность, одухотворенность, многоцветие и при этом реалистичность определяют самобытность уольских эмалей.

Теперь обратим внимание на внутреннюю сторону крышки ларца: мы видим пейзаж с охотником, выполненный в технике расписной эмали. Это очень важный момент, впервые в мировом эмальерном искусстве появляется композиция, в которой художник-эмальер изображает сцену из повседневной жизни, уделяя особое внимание красоте природы. От всей этой сцены, выполненной в приглушенных, неярких тонах веет спокойной красотой, свойственной природе Русского Севера [7, с. 158]. Ощутимо реальные детали пейзажа – огромные ивы с наклонившимися к воде ветками и яркие цветы в траве – подчеркивают естественность сцены [2, с. 26].

Почему вдруг в искусстве эмали появляется пейзаж, в то время как в России еще только зарождается станковая живопись? Скорее всего, художник-эмальер был знаком с работами нидерландских живописцев, в частности, с пейзажами Питера Брейгеля Старшего, репродукции которых, предположительно, хранились в библиотеке Строгановых. Но отметим, он не копирует западноевропейские образцы, не подражает им, а воспроизводит в технике эмали красоту родной природы, поэтизируя ее.

Теперь рассмотрим две декоративные чаши: лиможскую и сольвычегодскую (ил. 8). Несмотря на их композиционную близость, чаша французского мастера представляет собой переходный период от распис-



5. Оклад напрестольного Евангелия. Мастерские Московского Кремля. Эмаль с росписью по резьбе. 41,5×28,5. 1681. Музеи Московского Кремля



6. Ларец. Сольвычегодск. Мастера братья Поповы (?). Серебро, чеканка, эмаль, скань, золочение. 11×19,5×11. 1690-е. Музеи Московского Кремля



7. Ларец (сцена охоты на внутренней стороне крышки). Сольвычегодск. Мастера братья Поповы (?). Серебро, эмаль, золочение. 1690-е. Музеи Московского Кремля



#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне



Лимож  
Laidin Jacques I. (1627-1695 гг.)



Сольвычегодск  
Конец XVII в.

8. Свадебная чаша. Лимож. Laidin Jacques I. XVII в. (слева). Чаша. Сольвычегодск. Около 1692. Серебро, чеканка, эмаль, скань, золочение (справа).  
Музеи Московского Кремля

черкивает сама форма чаши. Эмальеры XIX–XX вв. часто будут обращаться к подобному приему – усилению кругового движения за счет формы.

Сравнив два образца XVII в., можно предположить, что сольвычегодские мастера видели лиможскую технику, имели плакетки как образцы. Но эту технику росписи не заимствовали напрямую, а нашли свой способ передачи изображения [9, с. 72]. Они полностью заливают поверхность чаши белой эмалью и потом в свободной манере, подражая гравюре, лубку, создают рисунок высокотемпературными красками.

Следовательно, сольвычегодские эмальеры, в отличие от западноевропейских XVII в., минуя процесс болезненной перестройки технологии и стиля, смогли прийти к живописной миниатюре в период, когда эмальерное дело еще не было отделено от производства изделий из металла [6, с. 99]. В своем творчестве они предвосхитили появление портретной миниатюры и пейзажа как самостоятельных видов в искусстве эмали.

Таким образом, в эпоху сложения Русского государства с центром в Москве, когда средневековые традиции все еще сильны и эмаль развивается в рамках жесткого контроля царя и патриарха, на Севере Руси, отдаленном от контроля столицы, появляется светская пейзажная живопись и портрет в технике расписной эмали.

Хотя они еще и не самостоятельные произведения, а являются неотъемлемой частью «предмета», они по характеру росписи, технике исполнения опережают западноевропейскую эмаль.

С началом Петровского времени происходит процесс европеизации, в результате которого светское искусство сменило религиозное. В центре внимания оказался человек, что нашло отражение в искусстве эмали.

В связи с упразднением в 1711 г. Оружейной палаты Московского Кремля и изданием указа об ограничении употребления золота и серебра в быту сокращается производство роскошных юве-



9. Портрет Петра I на фоне Петропавловской крепости и Троицкой площади в Петербурге. Золото, живопись по эмали. 6,5×8,8. 1723. Государственный Эрмитаж

лирных изделий с разноцветными эмалями, но в то же время широкое распространение получает расписная эмаль на меди, главным образом портретная светская миниатюра [8, с. 23], которая по технологии близка сольвычегодским эмалям, но стилистика совершенно иная – сказочная декоративность сменяется академическим реализмом. Зародившись как наградные медальоны, она постепенно утрачивает связь с прикладным искусством и развивается как отдельная ветвь живописи (ил. 9). Можно сказать, что впервые в русском искусстве эмалевая миниатюра стала самостоятельным – станковым (а не прикладным, как ранее) видом искусства [8, с. 26–27].

Широкое распространение миниатюры на эмали привело к созданию в 1779 г. в Академии художеств специального класса миниатюрной живописи, где обучали и «финифтному искусству», несколько позже, в 1790 г., был организован класс живописи по финифти под руководством П. Г. Жаркова [3, с. 54]. Этот факт говорит об официальном признании миниатюры, прежде всего станковой. А также о возникновении «школы» эмали в Санкт-Петербурге, отличающейся тем, что в ней обучались живописцы-станковисты. Поэтому эмаль Северной столицы отличалась близостью по стилистике масляной живописи, академическим реализмом и светским характером (ил. 10).

Следовательно, в эпоху Нового времени в России, так же как в Западной Европе, появляется станковая эмаль в виде портретной миниатюры, которая развивается как особая ветвь живописи, что подтверждает открытие особого класса по финифти в Санкт-Петербургской Академии художеств.

На рубеже Нового и Новейшего времени благодаря развитию археологии идет процесс изучения, переосмысления и применения эмальерами в своих работах опыта прошлых поколений. Если рассмотреть работы фирмы К. Фаберже, можно увидеть, что при создании произведений в технике эмали они не изобретают новых технических приемов, а используют уже существующие, часто комбинируя их. Следует отметить, что эти работы возвращают технику эмали в декоративно-прикладное искусство, но при этом намечается тенденция к возникновению «предмета-объекта», так ярко проявившаяся во второй половине XX столетия.

В аспекте поставленной проблемы важно подчеркнуть, что подобные «предметы-объекты» (вазы, броши) появляются в результате сотрудничества фирм с известными художниками. Это важно, так как взаимодействие художников, не знакомых с техникой эмали и технологов-эмальеров станет одним из движущих факторов в эволюции эмали, способствующего развитию ее станковых, монументальных форм.

Подведем итог: к концу эпохи Нового времени в искусстве эмали наместились три основных пути развития:

1. Эмаль как особый вид живописи – станковая портретная миниатюра.
2. Произведения декоративно-прикладного искусства, выполненные в технике эмали, стремящиеся стать самостоятельными «арт-объектами».
3. Эмаль как средство цветового обогащения произведений ювелирного искусства.

Из вышесказанного видно, что эмаль на всем протяжении исторического развития стремится подражать живописи. Начиная с Киевской Руси искусство эмали, пришедшее из Византии, получает новое осмысление, заключающееся в большей свободе, взаимопроникновении языческих и православных образов, а также особом одухотворении живой неживой природы.



10. Портрет графа А. С. Строганова.  
Д. И. Евреинов. Медь, живопись по эмали.  
8,2×7. 1806–1807. Государственный Эрмитаж

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

Несмотря на период упадка во время татаро-монгольского ига, искусство эмали возрождается в Московской Руси в новом виде, эволюционируя по пути уподобления живописи в рамках православного канона, она осваивает новые приемы: эмаль по скани, по объему и роспись по эмали, достигая эффектов глубины пространства и тонких нюансов светотени. Уже в XVII в. на Севере Руси, в Сольвычегодске, несмотря на то, что эмаль еще тесно связана с прикладным искусством, происходит зарождение таких видов эмали, как портрет и пейзаж в технике расписной эмали, что в какой-то степени опережает развитие западноевропейской эмали. В эпоху Нового времени благодаря изобретению высокотемпературных глазурей, которые имели богатую цветовую палитру и выдерживали многочисленные обжиги, происходит процесс полного сближения с живописью в виде станковой портретной миниатюры. Но на этом ее развитие не останавливается – благодаря развитию науки (археологии, химии, физики) и плодотворному сотрудничеству эмальеров с профессиональными художниками появляются новые возможности у эмали: она осваивает новые станковые формы искусства, такие как арт-объект.

Таким образом, предпосылками возникновения станковой эмали в России являются:

1. Колористическое многообразие эмали, что сближает ее с живописью.
2. Христианство, которое, выбрав эмаль как один из наиболее подходящих материалов для выражения трансцендентной сущности, способствовало появлению в технике эмали многофигурных композиций.
3. Появление специальных высокотемпературных красок – глазурей, которые позволяют добиваться тончайших переходов светотени и тонкой контурной линии, при этом выдерживают многочисленные обжиги, что способствовало развитию расписной эмали по белому фону.
4. Приход в искусство эмали иконописцев и художников-станковистов.
5. Взаимодействие между эмальером и профессиональным художником.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андрейко С. С. Русская эмаль как явление культуры // Вестн. Иркут. гос. техн. ун-та. 2015. № 10. С. 266–272.
2. Бобровницкая И. А. Русская расписная эмаль конца XVII – начала XVIII века : каталог. М. : Гос. ист.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль», 2001. 148 с.
3. Комелова Г. Н. Русская миниатюра на эмали, XVIII – начало XIX века. СПб. : Искусство-СПб, 1995. 336 с.
4. Макарова Т. И. Перегородчатые эмали Древней Руси. М. : Наука, 1975. 136 с.
5. Мартынова М. В. Московская эмаль XV–XVII веков : каталог. М. : Гос. ист.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль», 2002. 303 с.
6. Мухин В. В. Искусство русской финифти конца XIV – конца XX вв. СПб. : Грифон, 1996. 208 с.
7. Писарская Л. В., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. Русские эмали XI–XIX вв. М. : Искусство, 1971. 240 с.
8. Русская эмаль XII – начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа / Н. В. Калязина, Г. Н. Комелова, Н. Д. Косточкина [и др.]. Л. : Художник РСФСР, 1987. 260 с.
9. Чавушьян Д. М. Традиции расписных эмалей Сольвычегодска XVII века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда : вестник МГХПУ / Моск. гос. художеств.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. 2010. № 1. С. 63–74.

*Сведения об авторе:*

*Александрова Яна Александровна*, аспирант, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; cheburashca13@yandex.ru

*Alexandrova Yana A.*, postgraduate student, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; cheburashca13@yandex.ru

*Научный руководитель:*

*Гребенникова Дина Александровна*, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; 29din@rambler.ru

*Grebennikova Dina A.*, PhD, Associate Professor, Department of Social Sciences and History of Arts, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; 29din@rambler.ru

## **ПОРТСИГАРЫ ИЗ КАБИНЕТА ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА НА АНТИКВАРНОМ РЫНКЕ**

Подарки-награды из Кабинета Его Величества – неисследованная область художественных объектов ювелирного искусства. В государственных музеях России практически отсутствуют подобные предметы. Впервые рассмотрен вопрос объема и структуры ассортимента портсигаров, реализуемых через Кабинет Его Величества во времена двух последних царствований (1881–1917). Подобные изделия несли на себе государственный герб Российской Империи – двуглавый орел или царскую корону, а самые ценные предметы – вензель или портрет императора или императриц. Вновь найденные архивные материалы будут востребованы антикварами, коллекционерами и музейными работниками, занимающимися темой Фаберже.

*Ключевые слова:* Фаберже, подарки из Кабинета Его Величества, императорская фамилия, архивная атрибуция, портсигары, антикварный рынок, аукционы.

*V. V. Skurlov*

## **GIFTS AWARDS FROM HIS MAJESTY’S CABINET IN THE ANTIQUE MARKET (BY THE EXAMPLE OF CIGARETTE CASES)**

Gifts awards from the office of his Majesty is an unexplored field of artistic objects of jewelry. In the state museums of Russia practically, there are no objects such as these. For the first time, the issue of the volume and structure of the assortment of cigarette cases realized through the Cabinet of His Majesty during the last two reigns (1881–1917) is considered. These products bore the state emblem of the Russian Empire double – headed eagle or Imperial crown, and the most valuable items – monogram or a portrait of the Emperor or Empresses. Archival materials are considered in the context of previous scientific research results, and, apart of gnoseological interest, will be in demand for practical use by antique dealers, collectors and museum staff engaged in the subject of Faberge.

*Keywords:* Faberge, gifts, the Office of His Majesty, the Imperial family, archive attribution, cigarette case, antique market, auctions.

Категории рынка (маркетинг, спрос и предложение, цена, конъюнктура, ассортимент, инвестиции и другие) еще не становились предметом междисциплинарных исследований с участием искусствоведения. Сама наука «экономика искусства» еще достаточно молода. В условиях социалистического планового хозяйства слово «рынок» было почти запретным (знали только «колхозный рынок»). Другая сторона закрытости темы заключалась в неразвитости антикварной торговли в СССР и строгого контроля государства за коллекционерами. Но если были коллекционеры живописи, то коллекционирование предметов с царской символикой считалось идеологической диверсией, а потому строго преследовалось. В музеях СССР, даже в спецхранах, практически не было ювелирных изделий с атрибутами бывшей царской власти.

Ситуация изменилась в 1991 г., после смены общественно-экономического строя, с введением рыночного хозяйства, сменой идеологических парадигм, возвращением к отечественной истории и изучению традиций. Россия провозгласила себя продолжателем национального

наследия Российской империи, вернула флаг и герб. Особым спросом стали пользоваться антикварные ювелирные изделия с государственным гербом и короной. И тут оказалось, что их в стране нет. Но на Западе бывшие царские вещи активно продавались буквально сразу после 1917 г. Таким образом, рынку антикварных «кабинетских» изделий уже исполнилось 100 лет.

В главе «Клиентура. Двор и его заказы» «Записок по истории фирмы Фаберже» (1919) главный мастер Франц Бирбаум отмечал: «За редким исключением, многочисленные подарки императоров и императриц выбирались из готовых предметов, для чего фирма посылала во дворец серии вещей на выбор. Официальные подарки заказывались через Кабинет Его Величества. Это были табакерки, папиросницы, перстни, панагии и кресты, брошки, запонки, булавки для галстуков. Изготавливались они на определенные цены по разрядам. Корпус табакерки исполнялся из золота, украшался чеканкой, разноцветным золотом, эмальями и бриллиантами. Табакерки иногда делались из нефрита. Такого же характера были и папиросницы, но на них отсутствовал портрет, он заменялся вензелем. Некоторые панагии и кресты представляли художественный интерес. Рисунок более мелких подарков был довольно однообразен, так как центральным мотивом всегда служил двуглавый орел или императорская корона» [1, с. 19–20].

Отметим замечание Бирбаума по поводу художественного аспекта («однообразие рисунка»), поскольку художники фирмы всеми способами пытались его преодолеть, что наглядно наблюдается при просмотре каталогов аукционов и выставок. В монографии американского коллекционера Джона Трайна по теме портсигаров Фаберже, вышедшей 20 лет назад, помещены фотографии 298 изделий (11 – советского времени), в том числе 28 «кабинетских» портсигаров из разных материалов (золото, серебро, камень, сталь, дерево), украшенных двуглавыми орлами (государственный герб) или короной [2]. В монографии по теме «Русская наградная система во времена Николая II» доктора истории искусств Уллы Тилландер-Годенхиелм (Финляндия) «кабинетским» портсигарам посвящено только две страницы, на которых даны четыре фотографии «кабинетских» портсигаров с двуглавым орлом, один с короной и эскиз «кабинетского» портсигара 1913 г. из Альбома мастерской Генрика Вигстрема [3, р. 214–216].

Точное количество всех портсигаров, исполненных фирмой Фаберже, еще предстоит подсчитать, когда будут найдены инвентарные книги фирмы. Пока можно делать только приблизительные оценки. Основываясь на нашей базе данных инвентарных номеров в 40 000 изделий, определяем долю портсигаров в 5%, что в пересчете на весь массив изделий фирмы (принято считать не менее 250 000 предметов) составляет 12 500 портсигаров и папиросников.

В ассортименте антикварного рынка, точнее аукционных продаж, представлены более всего «кабинетские» часы и портсигары. Группа орденов практически не представлена. На аукционах в основном представлены изделия Кабинета Его Величества, которыми награждались иностранцы, а не русские подданные.

Отличительный признак «кабинетских» предметов – наличие государственного герба, короны, или вензеля, или царского портрета. Хранение подобных предметов в советское время запрещалось, их обладатели, кавалеры царских наград, в первую очередь подвергались репрессиям, вплоть до уничтожения.

Эти соображения надо принимать во внимание, когда мы ведем разговор о рынке антикварных «кабинетских» вещей. Например, за 1881–1894 гг. вручено 550 фрейлинских шифров с буквами «М» (130) и «МА» (420 штук). Однако за период 1974–2017 гг. через аукционы «Кристи», «Сотбис» и «Бонамс» прошло не более 25 таких изделий, встречаемость менее 5%.

В коллекции Музея Фаберже фонда «Связь Времен» в Санкт-Петербурге представлена замечательная подборка портсигаров, подарков из Кабинета Его Величества. Среди них девять – с изображением государственного герба, два с «Шапкой Мономаха» и один с короной.

Портсигар синей, королевской эмали с бриллиантовой короной является подарком и наградой за верное служение гофмаршала датской королевы Луизы Людвигу Кастенскиольде (1829–1905). После похорон матери в 1898 г. русская вдовствующая императрица

Мария Федоровна наградила старого сановника портсигаром из Кабинета Его Величества. Как обычно, она выбрала портсигар фирмы Фаберже, стоимостью 600 руб. (7 января 1899 г. приобретен в Кабинет Е. В. «портсигар золотой, синей эмали, с короною, украшенной бриллиантами и розами... 600 руб.». Фирма Фаберже, инвентарный № 1160. 28 ноября 1899 г. в Копенгагене вручен камергеру Датского двора Л. Кастенскиольду). Эта цена вдвое выше цены так называемых «дорогих» портсигаров, определенной Кабинетом в 300 руб.

В коллекции музея не представлены портсигары, исполненные фирмой Фаберже еще во времена царствования императора Александра III. Между тем из общего количества портсигаров в 538 штук фирма Фаберже исполнила 147, или 27,5%. Первый из них – «Золотой дамский портсигар, с сапфиром, рубином и бриллиантами, 300 руб.» – Фаберже исполнил для Кабинета Е. И. В. 10 октября 1883 г., для вояжа их величеств в Копенгаген. Это первая поездка Александра III с супругой после коронации в мае того же года. Цена подарка предполагает, что он предназначался матери Марии Федоровны, датской королеве Луизе. В 1885 г. Фаберже исполнил еще два портсигара, а начиная с 1886 г. начал делать их регулярно. Особенно большой заказ Фаберже исполнял для вояжа наследника цесаревича Николая Александровича в 1890–1891 гг. Также для этой поездки отличился ювелир Фридрих Кехли, исполнивший более 100 портсигаров.

Всего за время царствования императора Николая II таких «очень дорогих», то есть стоимостью не по 300 руб., а более чем в 600 руб. портсигаров из Кабинета было вручено 100 штук, в том числе исполненных фирмой Фаберже – 43, фирмой Гана – 24, фирмой А. Д. Иванова – 16, мастерской Карла Бланка – 12, фирмой Болин – 3 и фирмой И. Е. Морозова – 2. Среди этих «очень дорогих» портсигаров Фаберже отметим портсигар из яшмы, исполненный в 1911 г. для друга российского императора итальянского короля Виктора-Эммануила III, по цене 1500 руб. В декабре 1916 г. Фаберже предоставил в Кабинет нефритовый портсигар стоимостью 2700 руб. Однако этот образец не был никому вручен, и судьба его после ликвидации Кабинета Его Величества в феврале 1918 г. неизвестна.

Император Николай II для своих нужд получил в 1896–1911 гг. из Кабинета 22 «кабинетских» портсигара, в том числе 12 во время коронации в Москве в мае 1896 г.: 4 штуки по 700 руб., 4 по 600 руб., 4 по 500 руб., все эмалевые, с императорской короной и бриллиантами, от Фаберже. К сожалению, фамилии получателей этих «коронационных» портсигаров не обнаружены в архивах. Вдовствующая императрица Мария Федоровна в 1895–1911 гг. получила из Кабинета 11 портсигаров, в том числе 2 января 1902 г. «с вензелем Ея Величества Г. И. Марии Федоровны, 619 руб., от ювелира Фаберже». Императрица Александра Федоровна много покупала портсигаров на собственные деньги, но тоже выбрала в 1896–1915 гг. 5 портсигаров из Кабинета, в том числе 11 января 1915 г. «серебряный, с чеканным гербом, 50 руб., Фаберже».

Действительный статский советник В. С. Кривенко в «Обзоре деятельности Императорского двора и уделов за период царствования в бозе почившего императора Александра III» (т. 1) дает таблицу, раскрывающую объем и структуру ассортимента «кабинетских» подарков за 1881–1894 гг. Всего вручено 9688 подарков на 4 173 000 руб., в том числе 538 портсигаров на сумму 76 413 руб. (5,4% по количеству и 1,8% по сумме). Часов за этот период вручено 3477 на сумму 277 000 руб. (36% по количеству и 6,6% по сумме) [4, с. 91–92].

Нами подсчитано, что за время царствования императора Николая II (20 лет, 1894 – 28 февр. 1917) вручено портсигаров из Кабинета 3820 штук. Доля фирмы Фаберже составила только 13,4% (510 экземпляров). Наибольшее количество портсигаров исполнила фирма А. Д. Иванова – 1220 (32%) и фирма Карла Гана (после 1911 г. с ее продолжателем – мастерской Карла Бланка) – 1100 штук (30%). После смерти ювелира Иванова дело продолжала два года его вдова и старший мастер, оценщик Кабинета Николай Браун, но с 1910 г. активным поставщиком в Кабинет стала фирма Ивана Екимовича Морозова – 640 штук (16,7%). Мастеров фирмы Иванова стали замещать с 1910 г. фирма Александра Тилландера – 211 «кабинетских» портсигаров – и фирма В. А. Болина (Москва) – 62 портсигара (поставки Кабинету с 1913 г.).

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

В 1913 г. Кабинет Е. В. получил от своих поставщиков новые варианты портсигаров, посвященные 300-летию Дома Романовых. Рисунки этих портсигаров предоставили Кабинету художники фирм Фаберже, Болина и Торгового дома И. Е. Морозова. Всего в течение года было получено 1042 таких портсигара. Фирма Фаберже предоставила 73 таких портсигара, из которых было в том же году вручено только 29. Остальные были направлены на «удорожание» или были подарены позже.

Франц Бирбаум в своих записках отмечал ситуацию с нарушением авторских прав, когда Кабинет передавал на исполнение другим фирмам эскизы художников Фаберже и эти конкуренты, не неся затрат на содержание штата художников, исполняли образцы дешевле. Стоимость дизайнерской работы фирмы Фаберже составляла до 20% цены. Отличие портсигаров Фаберже в их исключительном разнообразии, как по формообразованию, так и по украшению. Не просто золотые и серебряные коробки, но украшенные всеми видами эмалей, «самородковые», с вензелями и даже портретами императора, известны даже деревянные портсигары, много нефритовых, есть кварцевые, агатовые, родонитовые, яшмовые. Есть целая группа стальных полированных портсигаров, украшенных двуглавым орлом. По цене они ненамного ниже серебряных, особенно котировались у офицеров.

Большинство «кабинетских» портсигаров Фаберже исполнены мастерскими Августа Хольминга, Августа и Альберта Хольмстремов и Перхина–Вигстрема. Был в Петербурге–Петрограде профессиональный мастер–«портсигарщик» Габриэль Нюкканен. Он, в отличие от других мастеров, не был связан договором эксклюзивной работы на Фаберже и поэтому исполнял заказы Торговых домов А. Д. Иванова и И. Е. Морозова. Вот почему в «кабинетских» футлярах встречаются портсигары с клеймом Нюкканена, которые часто приписывают фирме Фаберже, но их исполнили для Кабинета Е. В. другие поставщики. На эти же Торговые дома работала хорошая петербургская (петроградская) фирма Абрама Бейлина, которая сама напрямую не продавала Кабинету, но портсигары этой фирмы встречаются в «кабинетских» футлярах с орлом на крышке. Архивные документы фирмы А. Бейлина за 1916 г. подтверждают получение заказа от Московского отделения фирмы Фаберже, подписанного Александром Фаберже. К заказу приложены эскизы портсигаров. Один «кабинетский» портсигар от фирмы А. Бейлина имеется в коллекции Музея Фаберже.

До 1895 г. портсигары поступали в Кабинет в собственных футлярах фирмы. Однако чиновники Кабинета заметили, что императрица Мария Федоровна отдает предпочтение ювелиру Фаберже, а изделия других поставщиков остаются без движения. Поэтому было приказано обезличивать поступающие предметы и перекладывать их в казенные футляры.

Рассмотрим ассортимент портсигаров, приобретенных Кабинетом Е. В. у фирмы Фаберже в 1909–1916 гг. Источник: «Бухгалтерская книга Фирмы Фаберже. 1909–1916» [5].

1. Портсигар сургучной яшмы с орлом из разных камней, 1500 руб.
2. Нефритовый, 1350 руб.
3. Золотой, с вензелем «Н II» и короной из роз, 2 × 1000 руб.
4. Золотой, с бриллиантовым орлом, 900 руб.
5. Эмалевый, с вензелем «Н II» и короной, 2 × 800 руб.
6. Золотой, эмалевый, с орлом, 800 руб.
7. Эмалевый, с вензелем, 800 руб.
8. Эмалевый, 4 × 700 руб.
9. Золотой, 6 × 650 руб.
10. Нефритовый, 650 руб.
11. Золотой с эмалевыми полосками, 635 руб.
12. Эмалевый с бриллиантовым орлом, 600 руб.
13. Золотой, чеканный, раскрашенное фото Государя Императора, 575 руб.
14. Эмалевый, 575 руб.
15. Золотой, орел из роз, 7 × 520 руб.

16. Эмалевый, с вензелем, 500 руб.
17. Золотой, 460 руб.
18. Эмалевый 2 × 400 руб.
19. Эмалевый с бриллиантовым орлом, 375 руб.
20. Золотой с бриллиантами, 350 руб.
21. Золотой, 3 × 300 руб.
22. Золотой, 280 руб.
23. Полированный, 257 руб.
24. С орлом, 4 × 235 руб.
25. С шапкой Мономаха, 4 × 235 руб.
26. Эмалевый 27 × 230 руб.
27. Серебряный, эмалевый, 115 руб.
28. Серебряный с золотым орлом, 100 руб.
29. Эмалевый с орлом, 100 руб.
30. Золотой, 90 руб.
31. Золотой, 85 руб.
32. Серебряный, самородок. 6 × 75 руб.
33. Серебряный 37 × 75 руб.
34. Серебряный, рубчиком 6 × 70 руб.
35. Серебряный, рубчиком 6 × 60 руб.
36. Серебряный с рельефным орлом 6 × 50 руб.
37. Серебряный, эмалевый, 50 руб.
38. Серебряный 12 × 50 руб.
39. Серебряный 10 × 47 руб.
40. Серебряный, 45 руб.

Всего 167 портсигаров и папиросников на сумму 47 282 руб.

Средняя цена – 289 руб. Из них 89 (53%) по цене от 45 до 100 руб. – нижний ценовой диапазон. 38 портсигаров (23%) по цене от 115 до 280 руб. – средний ценовой диапазон. 40 портсигаров (24%) по цене от 300 руб. до 1500 руб. – так называемые «дорогие» портсигары. Серебряных портсигаров – 87 (52%), нефритовых – 2, из яшмы – 1.

Чтобы понять движение цен на антикварные «кабинетские» портсигары в послевоенный период, надо привести цены к сопоставимому виду, то есть в золотом эквиваленте. Цена на золото с 1833 г. до 1933 г. почти не изменялась, сохранялся золотой стандарт, фиксированная привязка доллара к золоту. Тройская унция (31,1 г) более века стоила 20,67 долл. США. С период с 1895 г. по 1914 г. один американский доллар стоил 2 царских золотых рубля. Поэтому можно оперировать ценами на «кабинетские» портсигары царского периода и сравнивать их с долларом. После отмены золотого стандарта в 1933 г. цена на золото была стабильна до 1967 г. и держалась на уровне 35 долл. за унцию, то есть 1,13 долл. за грамм. Это важно учитывать для сравнительного анализа цен и при расчете эффективности вложения финансов (инвестировании) в предметы искусства.

1 июня 1955 г. на лондонском аукционе «Сотбис» портсигар из золота и платины с бриллиантовой кнопкой был продан за 1000 ф. ст. (2800 долл.), в ценах на январь 2018 г. – 112 000 долл.

7 июля 1955 г. на таком же аукционе «Сотбис» портсигар из жадеита с императорским орлом был продан за 640 ф. ст. (1800 долл.), в пересчете на январь 2018 г. это 72 000 долл. Золотой портсигар от Фаберже продан за 540 ф. ст. (1212 долл.), в пересчета на начало 2018 г. это 48 000 долл. Это говорит о том, что 60 лет назад портсигары весьма котировались в цене. Сейчас за такую цену портсигар не всегда можно продать.

Самым дорогим портсигаром в истории Кабинета Е. В. был «золотой, украшенный сапфиром и бриллиантом, с вензелем Е. И. В. Государя Императора Александра III», от Фа-



берже, мастера Михаила Перхина, 2956 руб. – подаренный 4 декабря 1890 г. парижскому префекту Анри-Огюсту Лозе, во время визита российского императора во Францию. Этот портсигар можно считать «дипломатическим» подарком, поскольку по время визита шел разговор о создании русско-французского альянса, подкрепленного с французской стороны внушительными займами из банков Ротшильда. 2 июня 2014 г. на лондонском аукционе «Сотбис» этот редкий «кабинетский» портсигар ушел за 200 000 долл., при начальной стоимости в 135 000 – 200 000 долл. Раритет был выставлен на продажу его потомками.

Владелец крупнейшей американской фирмы русского антиквариата «А Ля Вьей Руси» («Как в Старой России») отмечал, что «портсигар с красной эмалью был куплен в середине 1930-х за 54 долл., а продан в 1975 г. за 8000 долл. (в ценах 2018 г. это 65 000 долл.) [6, р. 134]. В отличие от живописи, где стоимость холста и красок несопоставимо малы по сравнению со стоимостью полотна, цена золота в 2018 г. за портсигар весом 200 г (125 г золота в чистоте) составляет 5000 долл. Следовательно, из общей цены 65 000 долл. стоимость работы и «антикварная надбавка» составляют 60 000 долл. Это так называемый «антикварный коэффициент», отношение цены к себестоимости, который в нашем случае равен 13 (65 000 : 5000). Уже в 1927 г. при оценке императорских пасхальных яиц фирмы Фаберже в Оружейной палате комиссией под руководством акад. А. Е. Ферсмана подобный «антикварный коэффициент» был определен как 4 [8, с. 40].

В 1971 г. президент США Никсон окончательно отменил золотое обеспечение американского доллара, и с тех пор золото каждый год прибавляло в цене, достигнув в начале 1980 г. рекордной цены в 850 долл. за тройскую унцию, или 27 долл. за грамм. Затем, на протяжении почти 20 лет, динамика цены была отрицательной, и в 2000 г. среднегодовая цена золота достигла 271 долл. за унцию, или 9 долл. за грамм. Затем пошел неуклонный рост, в марте 2008 г. был преодолен рубеж в 1000 долл., достигнув в сентябре 2011 г. рекорда в 1920 долл. С 2012 по 2016 г. наблюдалось снижение мировой цены на золото, но в течение 2017 г. цена повышалась и достигла к январю 2017 г. 1303 долл. за унцию, или 42 долл. за грамм.

Как установлено нами еще в 2000 г. в статье «Портсигары Фаберже. Справочные цены», цены 1890–1918 гг. в царских рублях надо умножать на коэффициент 100, и мы получим нынешнюю цену, но уже в долларах, то есть портсигар в 100 руб. на рынке сейчас стоит 10 000 долл., а дорогие особые «кабинетские» портсигары в 600 руб. стоят 60 000 долл. [7, с. 40]. Практика показывает справедливость подобных расчетов.

Цифра 3820 портсигаров, подаренных за время царствования последнего российского императора, не является окончательной. Количество приобретенных от поставщиков портсигаров превышает более чем на 10% количество подаренных предметов, поскольку часть шла на пополнение товарного запаса. Кроме того, во время войны, в связи с непрерывным возрастанием стоимости драгоценных металлов, Кабинет явно «придерживал» награждение по «разряду портсигаров». На 1 января 1895 г. товарный остаток портсигаров в Кабинете составлял 25 штук на сумму 3400 руб. На 1 января 1912 г. в наличии был 121 портсигар на сумму 18 760 руб. (средняя цена 150 руб.).

На 23 мая 1917 г. последняя запись в книге «Прихода и расхода драгоценных вещей Кабинета Е. В.» по разделу «Портсигары» показывает остаток в 460 портсигаров на сумму 59 137 руб., средняя цена 126 руб. Снижение средней цены объясняется тем, что в остатке «осели» недорогие портсигары по цене 55 руб., сотнями исполненные Торговым домом И. Е. Морозова к 300-летию Дома Романовых и не востребованные из Кабинета. Во время Первой мировой войны много «дорогих» портсигаров по цене 300 руб. и дороже ушло на подарки офицерам и чиновникам, связанным с «Великой войной».

В Инструкции по приемке и оценке драгоценных металлов (руководство для скупочных магазинов Торгсина) 1933 г. находим следующие положения:

«При приемке драгоценных металлов часто попадают целые вещи, имеющие определенную антикварно-художественную ценность. Эти вещи подлежат доставке в целом виде

Госбанку. <...> Табакерки, портсигары, коробочки работы Фаберже или Болина – с эмалью или без эмали, при условии полной сохранности вещи. (На фирменных изделиях Фаберже и Болина имеются именники этих фирм, с изображением бывшего Государственного герба России – двуглавого орла – поверх марки.) <...> Всякие золотые вещи, принадлежавшие членам царской и великокняжеской семьи или подаренные ими разным лицам. Такие предметы должны иметь или соответствующие гравированные надписи, или царскую или великокняжескую корону с монограммой под нею, или герб бывшей Российской империи в виде двуглавого орла, или вставленные портреты лиц царской фамилии. <...> Особое внимание следует обратить на серебро, принадлежащее раньше русским царям (главным образом работы Фаберже) до Николая II включительно, великим князьям и их семьям. На таких вещах должен быть или двуглавый орел или монограммы владельцев под коронами, подлежат отбору также вещи, подаренные в свое время кому-либо царями, царицами или великими князьями» [8].

Таким образом, немало «кабинетских» портсигаров большевики собирали через систему магазинов «Торгсин» и продавали через внешнеторговую организацию «Антиквариат».

Портсигары стали учитываться в реестрах Камерального управления как отдельная группа «кабинетских» подарков только с 1885 г. До 1917 г. вручено не менее 4500 «кабинетских» портсигаров. Эта группа наиболее часто встречается в аукционной продаже. По нашим расчетам, за период 1974–2017 гг. прошло порядка 700 портсигаров, то есть встречаемость почти 15%. Это при том, что последние 20 лет, в связи с борьбой с курением, коллекционирование портсигаров становится менее популярным и цены на них уже не растут.

Выводы. Исследование показывает, что в настоящее время сложилась благоприятная конъюнктура для создания коллекции портсигаров с российской государственной символикой. Структуру музейной коллекции следует приводить к фактической структуре «кабинетских» подарков, которая выявлена на основе архивных документов. Это связано со всемирной компанией борьбы с курением и относительным снижением цен на данную группу изделий. Анализ выявил чрезвычайное разнообразие подобных изделий, как по материалам, так и в ценовом диапазоне. Помимо фирмы Фаберже, не менее 70% «кабинетских» портсигаров исполняли другие придворные ювелиры и поставщики, изделия которых практически не представлены в коллекциях и музеях. Исследования следует продолжать не только по группе «портсигары», но и по остальным группам «подарков-наград» из Кабинета Его Величества.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бирбаум Ф. Каменно-резное дело, ювелирное и золото-серебряное производство фирмы Фаберже : (рукопись 1919 г.) // История фирмы Фаберже : по воспоминаниям главного мастера фирмы Ф. П. Бирбаума / публ. Т. Ф. Фаберже, В. В. Скурлова. СПб., 1993.
2. Traina J. The Faberge case : from the private collection of John Traina. New York : H. N. Abrams, 1998. 192 p.
3. Tillander-Godenhjelm U. Russian imperial award system during the reign of Nicholas II, 1894–1917. Vdituskirja. Toim. Edgren, Torsten. Helsinki : Suomen muinaismuistoyhdistys, 2005. 566 p.
4. Обзор деятельности Министерства Императорского двора и уделов за время царствования в бозе почившего государя императора Александра III (1881–1894). СПб. : Гл. упр. уделов, 1901. Ч. 1, кн. 2. 604 с. ; Ч. 2. 308 с.
5. Гос. арх. РФ (ГА РФ). Ф. 1463. Оп. 3. Д. 3194. Бухгалтерская книга фирмы Фаберже. 1909–1916 гг.
6. Schaffer P. A La Vieille Russie's Faberge // Masterpieces from the House of Faberge. New York, 1984. P. 131–137.
7. Скурлов В. В. Справочные цены. Портсигары Фаберже // Антиквариатъ. 2000. № 1. С. 40.
8. Приемка и оценка драгоценных металлов : рук. для скупоч. магазинов Торгсина. М. ; Л. : Внешторгиздат, 1933. 62 с.

*Сведения об авторе:*

*Скурлов Валентин Васильевич*, кандидат искусствоведения, независимый исследователь; valentinskurlov@mail.ru

*Skurlov Valentin V.*, PhD, Independent Researcher; valentinskurlov@mail.ru

## **АРХИТЕКТУРНЫЕ ОРНАМЕНТЫ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТИЛЯХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА: НА ПРИМЕРЕ ПРОДУКЦИИ КИЕВСКИХ ЮВЕЛИРОВ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В.**

На примере ювелирной продукции киевских мастеров показано влияние архитектурных орнаментов на развитие художественных стилей декоративно-прикладного искусства конца XIX – начала XX в. Обозначены признаки стилевых решений и оригинальность их наименований в ювелирном искусстве обозначенного периода. Рассмотрены некоторые индивидуальные черты декоративного и особенности технического исполнения ювелирных изделий.

*Ключевые слова:* ювелирное искусство, художественные стили, Киев, конец XIX – начало XX в.

*N. N. Sapfirova*

## **ARCHITECTURAL ORNAMENTS IN THE ARTISTIC STYLES OF DECORATIVE AND APPLIED ART: THE EXAMPLE OF THE PRODUCTION OF KIEV JEWELERS OF THE LATE NINETEENTH – EARLY TWENTIETH CENTURIES**

The example of jewelry production of Kiev masters shows the influence of architectural patterns on the development of artistic styles of decorative and applied art of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century. The signs of style decisions and originality of their names in the jewelry art of the designated period are indicated. Some individual features of decorative and features of technical execution of jewelry are considered.

*Keywords:* Jeweler art, artistic styles, Kiev, late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century.

Целью данной статьи является проведение параллелей между архитектурными стилями, орнаментами и некоторыми предметами ювелирного искусства, создававшимися по принципам архитектурного построения и подходящими под определение «архитектура в миниатюре».

Актуальность выбранной темы связана с постоянным притоком новых предметов ювелирного искусства на антикварный рынок. Каждый предмет, в свою очередь, позволяет пополнить базу данных сведениями о производителе, времени, а иногда условиях бытования, владельце, предпочитаемых художественных стилях эпохи, элементах декора, технике исполнения. Таким образом, постепенно формируется представление об индивидуальном почерке ювелирных дел мастера, облике ювелирного предприятия в целом, выявляются признаки, которые позволяют по их совокупности определить черты, отличающие работу одной ювелирной фирмы от другой.

Обзор истории стилей показывает нам, как происходило постепенное утверждение архитектурных орнаментов в исторических и художественных стилях. В связи с этим мы видим закономерность, говорящую о первичности архитектурных орнаментов по отношению к декоративно-прикладному искусству.

Ювелирное искусство конца XIX – начала XX в. развивалось с учетом художественного опыта эпохи историзма. Источником вдохновения для мастеров служили образцы культурного наследия прошедших времен. Предметный ряд ювелирного искусства, как декоративного свойства, так и утилитарного характера, нередко представлял собой скульптуры малых форм, созданные по правилам архитектурной композиции. Архитектурные орнаменты от-

разились в малых ювелирных и камнерезных предметах кабинетной скульптуры, широком ассортименте декоративных и утилитарных изделий. Стоит отметить, что преимущество ювелирной и камнерезной продукции состоит в ее долговечности по сравнению с изделиями из менее прочных материалов. Немаловажными являются и малые формы ювелирных изделий, их эстетическое назначение, непосредственная приближенность к быту человека. Это стирает пространственные границы, которые, например, существуют во внешнем городском пространстве при нахождении около зданий и монументальных сооружений.

Развитию ювелирной моды и технологий конца XIX – начала XX в. предшествовал период историзма. В это время изящные и прикладные искусства формировались на достоянии материальной и духовной культуры предыдущих исторических эпох, открывая для мастеров новые художественные возможности.

Эпоха историзма (эkleктика) очерчена хронологическими рамками 1820–1880 гг. Но эkleктические настроения в среде киевских ювелиров продолжали реализовываться путем реминисценций в ювелирном искусстве и в начале XX в. Сочетание декоративных элементов разных исторических эпох в интерпретации киевских мастеров приобретали подчас излишне пышные формы. Наряду с этим мы встречаем достойные образцы ювелирных изделий с элементами классицизма, ампира, рококо, модерна.

Как упоминалось выше, в производстве некоторых видов ювелирных изделий применялся архитектурный принцип построения. Конструкция кабинетной скульптуры, серебряной посуды, ваз, жардиньерок, подсвечников, предметов чернильных и туалетных наборов и других подобных изделий отличалась пропорциональностью, соразмерностью, симметрией (или асимметрией, если того требовал художественный замысел). Широкий выбор архитектурных орнаментов позволял наилучшим образом декорировать металл, камень, эмали, дерево, которые применялись в производстве ювелирных изделий. Малые размеры позволяли владельцу или наблюдателю вблизи рассмотреть украшенные поверхности изделий, ощутить влияние художественного замысла и декоративного творчества.

Как художественные средства, произведения ювелирного искусства играли немаловажную роль в создании стилистического единства экстерьера и интерьера зданий. Ювелирные изделия, являясь органичной частью внутреннего убранства, поддерживали эстетические устремления владельцев домов и помещений.

Мы наблюдаем, что эстетическая направленность дореволюционной эпохи находилась в рамках уже пережитого, обыгранного, освоенного и осознанного в искусстве. Эkleктика в ювелирном искусстве, с одной стороны, позволила ювелирам отойти от строгих канонов стилистических направлений. Это послужило причиной тому, что свобода творческой мысли подчас выражалась в перегруженности изделий декоративными элементами, с другой стороны, она придавала киевской ювелирной продукции своеобразие, узнаваемые черты. Изделия пользовались спросом у местной аристократии, чиновников, буржуазной элиты. К тому же Киев неоднократно посещали члены императорской семьи. К таким тождественным случаям заказывалось большое количество предметов для подношений у киевских ювелиров. Лидером производства подобных предметов была фабрика Иосифа Маршака.

Среди всего разнообразия изделий следует выделить: собственно сами архитектурные здания и сооружения – серебряные модели на каменных постаментах; часы, письменные приборы, вазы, подсвечники, жардиньерки, столовую посуду, предметы личного пользования – трости, портсигары и прочие декоративные и утилитарные предметы, в декоре которых мы находим элементы архитектуры и архитектурного орнамента.

Примерами архитектурных сооружений, воплощенных в ювелирном изделии, могут служить серебряные модели, изготовленные на Фабрике художественно-ювелирных изделий Иосифа Маршака. Это модель Педагогического музея в Киеве [7, ил. 1] и модель костела Св. Иосифа в Николаеве [4, с. 33; 8]. Автором проекта Педагогического музея имени Наследника Цесаревича Алексея был архитектор П. Ф. Алешин (1881–1961), здание возведено в 1911 г.

и является образцом неоклассического стиля. Финансирование на проведение строительных работ и изготовление серебряной модели было предоставлено действительным статским советником, купцом, промышленником и меценатом С. С. Могилевцевым (1842–1917). Строительство костела Св. Иосифа в неоготическом и неороманском стиле по проекту одесского архитектора В. А. Домбровского (1854–1917) в Николаеве окончено в 1896 г. Серебряная модель была изготовлена для местного ксендза [2, с. 269].



1. Часы, поднесенные председателю Киевского земельного банка Михаилу Георгиевичу Филиппову в день 25-летнего юбилея. Фабрика Иосифа Маршака. Приложение к газете «Киевская мысль». 1910



2. Чернильный прибор. Фабрика И. Маршака. Аукционный дом «Гелос», Москва

Примером конструктивного элемента архитектуры античности в ювелирном искусстве может служить пара подсвечников, выполненных на фирме И. Маршака. Парные подсвечники выполнены в виде колонн, тяготеют к архитектурному коринфскому ордеру. Предметы содержат явные признаки стиля ампир, основные элементы которого восходят к древнеримской культуре. Колонны состоят из пьедестала, базы, ствола колонны и капители. На пьедестале присутствуют изображения венков, стволы колонн гладкие, капители украшены стилизованными листьями аканта, над которыми расположены гирлянды.

В ювелирной отрасли имеют значение торговые названия. Например, существуют отличия в научных и торговых наименованиях камней. Торговые названия должны быть краткими и вызывать ассоциативный ряд у потенциального покупателя ювелирной продукции. Некоторая параллель просматривается и в названиях стилей из преискуранта изделий ювелирной фабрики И. Маршака 1905 г. В ювелирном искусстве конца XIX – начала XX в. утвердился ряд стилистических наименований, которые были понятны потребителям ювелирной продукции. Характеристики стиля в ювелирной трактовке не повторяли конкретный временной период (например, первый ампир, второй ампир, классицизм и его территориальные направления и другие), а носили обобщенный характер по преимуществу элементов декора. Оно сводились к обобщающим названиям – барокко, рококо, Empire (ампир), Modern (модерн) [5, с. 7, 22, 45]. К наименованиям камней, жемчужин добавляли «ориентальский», что указывало на восточное происхождение.

Наименования стилей, которые были указаны в информации об ассортименте продукции и имели отношение к торговле, отвечали следующим параметрам: были краткими, понятными покупателю, обращались к знаковой системе, понятной представителю среднего и высшего сословий, к которым относились клиенты ювелирных фирм.

Предметы стиля ампир имели конструктивные формы с соблюдением строгой симметрии. Лаконизм линий и гладкая поверхность изделий служили прекрасным фоном для декоративных деталей (ил. 1) [1, с. 132], позволяя ювелирам проявить цвет и фактуру драгоценных металлов, открыть палитру и текстуру камня (ил. 2).

Уточним, что особенностью изделий мастеров дореволюционной эпохи являлась обработка поверхности изделия. Например, с помощью полировки разной степени интенсивности, матирования, благородной патины ювелиры выгодно подчеркивали декоративные акценты серебряных произведений. Чрезмерная полировка серебра создает ненужные блики, нивелирует выразительность декоративных элементов.

Анализ ювелирной продукции киевской Фабрики художественно-ювелирных изделий Иосифа Маршака 1905 г. [5], Первой Киевской ювелирной и художественно-граверной артели, фирмы «Бриль и Гершман», которые представлены в дореволюционных изданиях [6, с. XXX, XXXI, XXXIX] и на антикварном рынке, показывает, что ампир был в предпочтении перед рококо и модерном. Декоративное оформление ювелирной продукции содержало зооморфные, фитоморфные, антропологические и тератологические элементы.

Излюбленными элементами ампирного декора служили венки, лавровые и дубовые гирлянды, в том числе и перевитые лентой, розетки, овы, шишки пинии. Весьма распространенным был меандр, плетеные орнаменты (плетенки). Многие предметы, выполненные в ампире, украшали орнаментом кувшинки с язычком или кувшинки со стрелой (листочки), пальметтами, цветком лотоса или антемиона, листовыми завитками. Этот перечень был бы неполным без вариаций растительного орнамента с листом аканта.

Как мы видим, все перечисленные декоративные элементы, так же как и те, о которых речь пойдет ниже, пришли из античной архитектуры. Эkleктика объединила и классицизм,



3. Серебряная ювелирная продукция фирмы И. Маршака. Из альбома Всероссийской выставки в Киеве. 1913



4. Серебряная ювелирная продукция фирмы И. Маршака. Из альбома Всероссийской выставки в Киеве. 1913

в основе которого лежал архитектурный и художественный опыт Древней Греции, и ампир, с его заимствованиями из искусства Древнего Рима.

Серебряная посуда украшалась головами баранов и быков с цветочными гирляндами. Эта традиция восходит к античным временам и имеет, с точки зрения нашей эпохи, минорную тональность, так как связана с историей жертвоприношений животных. Перед закладкой к рогам животных прикреплялись цветочные гирлянды [2, с. 20]. В работах киевских ювелиров головы животных с гирляндами прочно вошли в декоративный ряд сервизной посуды, предназначенной, в том числе, и для парадных случаев (ил. 3) [6, с. XXXI]. Также в качестве украшения изделий мы встречаем фигуры Меркурия, Пегаса, кариатид, грифонов, дельфинов (ил. 4), разнообразных маскарон. Относительно наименований, которые были приняты в ювелирной среде, добавим, что маскарон назывался маской [5, с. 26].

Интерес к «египетскому стилю» проявился в декоративном оформлении египетским сфинксом. Кроме сфинксов египетского происхождения, продукция украшалась греческими сфинксами. Изделия декорировались как головами [6, с. XXXI], так и телом мифического существа [6, с. XXXIX].

Не были забыты и орнаменты барокко, рококо, модерна. Например, в прејскуранте киевской фабрики Иосифа Маршака наборы столового серебра под названиями «Рококо № 1» и «Рококо № 2» и ряд украшений содержат С-образные завитки, растительный декор, свойственный стилю [5, с. 23, 25]. То же мы видим и в более крупных предметах – вазах, жардиньерках, рамках для фото. В украшениях, выполненных в стиле модерн, сложно уловить черты архитектурного орнамента – изделия декоративны, преимущественно с фитоморфными мотивами. Но в ряде кулонов и брошей мы видим черты рационального модерна, чьи черты были выразительно отражены в киевской архитектуре начала XX в.

Анализ изделий киевских мастеров конца XIX – начала XX в. позволил выделить ряд композиционных и характерных стилистических особенностей. Лучше всего архитектурные формы и орнамент воплотились в изделиях, выполненных в стиле ампир. В посуде, предназначенной для торжественных случаев, декоративных вазах, жардиньерках отдавалось предпочтение укрупненным, объемным деталям, обилию декора. Не в последнюю очередь на формирование эстетики ювелирного искусства повлияла архитектура Киева, для которой характерно выполнение экстерьера в эклектичном стиле.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Часы, поднесенные председателю Киевского земельного банка М. Г. Филиппову в день 25-летнего юбилея. Барельеф – фасад здания Банка. Часы изготовлены на фабрике ювелира Иосифа Маршака в Киеве // Киевская мысль : еженед. ил. прил. 1910. 18 апр. (№ 16), прил. к № 108. С. 132.
2. Галайба В. В. Из жизни губернского Киева. Киев : Sky Horse, 2015. 320 с.
3. Орнамент всех времен и стилей : альбом. В 2 т. Т. 1. Античное искусство, искусство Азии, Средние века / под ред. О. Расинэ. М. : Арт-Родник, 2004. 69 с.
4. Скурлов В. В., Сапфинова Н. Н., Фаберже Т. Ф. К. Фаберже и Иосифъ Маршакъ. СПб. : Мемориальный фонд К. Фаберже, 2015. 76 с.
5. Фабрика художественно-ювелирных изделий Иосифа Маршака в Киеве, Крещатик, дом 4-й. Киев : С. В. Кульженко, 1905. 49 с.
6. Художественно-иллюстративный альбом Всероссийской выставки в г. Киеве. 1913 г. Репр. изд. Киев : Книга, 2003. 400 с.
7. Юбилейное издание ювелира Иосифа Маршака. Его Высокопревосходительству господину военному министру В. А. Сухомлинову. Киев : С. В. Кульженко, 1913. 13 с.
8. Faberge T. F., Kohler E.-A., Skurlov V. V. Faberge. Geneva : Slatkine, 2012. 613 p.

*Сведения об авторе:*

*Сапфинова Наталья Николаевна, искусствовед, независимый исследователь; sapfirova.nata@mail.ru*  
*Sapfirova Natalia N., Art Historian, independent researcher; sapfirova.nata@mail.ru*

*Т. М. Журавская*

## **К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ ИСКУССТВА РУССКОГО АВАНГАРДА НА СОВРЕМЕННЫЙ ДИЗАЙН И АРХИТЕКТУРУ**

Рассматривается влияние искусства русского авангарда и его представителей на современный дизайн и архитектуру. На примере графиков Невилла Броуди (Великобритания), Кадзумаса Нагаи, Икко Танака (Япония) и архитектора Захи Хадид (Великобритания) прослеживается связь концепций русского авангарда и их современной творческой практики.

*Ключевые слова:* авангард, супрематизм, творчество, дизайн, архитектура.

*Т. М. Zhuravskaya*

## **THE QUESTION ABOUT INFLUENCE OF RUSSIAN AVANT-GARDE ON MODERN DESIGN AND ARCHITECTURE**

It is considered influence art Russian avant-garde and its representatives on modern design and architecture. On example of graphics by Neville Brody (Great Britain), Kazumasa Nagai, Ikko Tanaka (Japan) and architect Zaha Hadid (Great Britain) can be seen the connection of Russian avant-garde with these modern artists.

*Keywords:* Russian avant-garde, Suprematism, design, architecture.

«Вихрь движения мысли с быстротой молнии освещает мрак будущего, чтобы увидеть скрытые в нем практические выводы как ключи ответов». Так писал Казимир Малевич в своем философском трактате «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» [2, с. 6], который относил к своим основным теоретическим трудам.

Какие же «практические выводы» были сделаны из «вихря» русского авангарда, какое влияние он оказал на современный дизайн и архитектуру?

Русский авангард дебютирует в момент коренной ломки русской истории, в период между двумя революциями. Именно тогда возник этот «вихрь движения мысли», который имел далеко идущие последствия и до сих пор воспринимается как импульс к созданию инновационных, чаще всего манифестарных, идей и ярких творческих концепций.

В настоящее время многие дизайнеры, художники прикладного искусства и архитекторы называют себя наследниками русского авангарда, а в числе духовных наставников и ориентиров для творчества называют имена Эля Лисицкого, Казимира Малевича, Владимира Татлина, Александра Родченко, Любовь Попову, Варвару Степанову и других пионеров дизайна. Что именно стало побудительным мотивом для того, чтобы в наше время цифровых технологий и безграничных технических возможностей обращаться к опыту прошлого? Знаковые фигуры авангарда общеизвестны, но что конкретно из идей лидеров авангардного искусства стало ориентиром в творческих поисках и находках современных культовых творцов?

Творчество Казимира Малевича (1878–1935), художника-самоучки, экспериментатора, революционера в искусстве, послужило для многих современных дизайнеров, художников декоративно-прикладного искусства и архитекторов стимулом для поиска собственного творческого пути, обозначив вектор новаторского движения и развития. «Культура разделя-



ется на два плана. Первый план культуры – научное достижение технического совершенства во всех орудиях человеческих предметов. Цель культуры и также техники должна сводиться к первой цели ее, в чем, собственно, и лежит ее сущность, – это создание нового вида человека, который овладевает мастерством стихий, водой, воздухом, атмосферой, температурой, воздушным и безвоздушным пространством» [2, с. 50].

Казимир Северинович Малевич – создатель концепции супрематизма, один из ярких отечественных авангардистов и пионеров дизайна. Авангард в России основан на революционном порыве, идеях гражданственности и поиске новизны и ломки сложившихся стереотипов во всех сферах культуры и искусства. Движение авангарда в России характерно отказом от любой существующей действительности, предметности форм. Эстетика авангарда – отказ от воспроизведения реальности, выявление чистых форм – символов. Абстрактное искусство часто трактуется при помощи теософии – новой квазирелигиозной системы, придававшей исключительное значение символике геометрических форм. В концепции супрематизма Малевича – «круг», «квадрат», «крест». Не случайно (по версии ряда исследователей) происхождение термина «супрематизм» от латинского «supremus» – высший.

Малевич создает свою семантическую трактовку формы квадрата, в которой черный квадрат на белом обозначает начало и конец творчества форм, красный цвет квадрата как революционный, а белый на белом – то состояние, когда творчеству удается достичь абсолюта.

«Дело Искусства для артиста, художника, живописца – выйти к своей Супрематии, не к искусству передачи явлений, как только являть явления явлений. Искусство вообще, подобно живописи, должно выйти из Искусства в Искусство Супрематизма, как живопись вышла из живописания в свою сущность или свою Супрематию. Тогда только наступает бытие артиста или художника» [2, с. 93].

Супрематизм К. Малевича наполнен динамизмом, устремленностью в будущее.

Если обобщить его основные положения, то они следующие:

1. Супрематизм происходит от латинского «supremus» – высший, высочайший, первейший, польского «supremacja» – превосходство, главенство.
2. Появился в месте разлома русской истории, на волне революционных преобразований в обществе.
3. Оперирует комбинацией простейших геометрических фигур – элементов композиции: квадрат, круг, прямоугольник, крест.
4. Создает полное освобождение от всех содержательных ассоциаций.
5. Обращается к динамике как основному средству выразительности, создающему образы движения, полета, выхода в космическое пространство.
6. Имеет прикладной характер: создание азбуки формотворчества в дизайне и архитектуре.
7. Заключает в себе тотальный поиск новизны новыми средствами выражения.
8. Включает эксперименты во всех сферах жизни и культуры, создание образа нового человека.

Не менее известной фигурой в поиске нового языка авангарда является архитектор, живописец, книжный иллюстратор, дизайнер Эль Лисицкий (1890–1941), знаменитый создатель «проунов», образы которых до сих пор будят воображение архитекторов, дизайнеров и даже создателей рекламы. В исследовании Дмитрия Козлова «Клином красным бей белых: геометрическая символика в искусстве авангарда» отмечается: «Проунам сложно дать однозначную характеристику. Это и аксонометрические проекции архитектурных сооружений, и многомерная графика, и символические композиции. Из Проунов родились многие сюжеты: проекты архитектуры, модели кукол, интерьеры, инсталляции и пр.» [1, с. 16]. Творчество Казимира Малевича носит ярко выраженный манифестарный характер. Кроме того, он заложил основу

для развития своих супрематических идей в различных направлениях выхода из плоскости в объем, пространство и последующие пространственные динамические измерения.

Эль Лисицкий и многочисленные ученики Казимира Малевича использовали идеи супрематизма как творческий метод, не останавливаясь на достигнутых рубежах. В уже упомянутом исследовании Дмитрия Козлова подчеркнута: «Лисицкий создал, таким образом, новый, реформированный вид супрематизма – “динамический”. Суть этой реформы заключается в изменении системы динамических взаимоотношений форм в пространстве картины. Элементы композиций Малевича или подчинялись общей, единой динамике, или не испытывали ее вообще, находясь в статическом, а точнее, в орбитальном состоянии» [1, с. 16]. Таким образом, можно отметить, что идеи супрематизма получали развитие уже при жизни самого Казимира Малевича и в наше время не исчерпали своего творческого потенциала.

В числе «наследников по творческой линии» можно назвать дизайнера-графика Невилла Броуди из Великобритании, архитектора иранского происхождения Заху Хадид, работавшую в Великобритании, японских дизайнеров-графиков Кадзумаса Нагаи и Икко Танака, которые хоть и не заявляли открыто о своем обращении к идеям русского авангарда, но черты которого явственно проявляются в их творчестве и их влияние, безусловно, прочитывается. Конечно, список этот можно продолжать и оставить открытыми его границы, так как интерес к наследию авангарда не ослабевает, находя новых последователей и почитателей.

Среди современных дизайнеров-графиков имя Невилла Броуди широко известно. Родом из Великобритании, получил прекрасное образование (кстати, в Великобритании уделяют большое внимание истории дизайна, причем изучают не только историческое наследие собственной страны, но и мировое наследие, включая Россию). Невилл Броуди постоянно подчеркивает в своих книгах и на публичных выступлениях, что его кумирами еще на студенческой скамье были художники-дадаисты (Курт Швитерс, Георг Гросс, Рауль Хаусманн, Ханс Арп и др.) и яркие представители русского авангарда (Казимир Малевич, Александр Родченко, Эль Лисицкий, Владимир Татлин и др.), на которых он ориентировался в своих творческих поисках. Язык обобщения и эффективной коммуникации, простота и символичность формы и цвета, аппликация как один из авторских графических приемов, простые, запоминающиеся шрифты, живописные фоны и многое другое взято из творческой палитры искусства авангарда начала века. Использовалась активная динамика как ведущее композиционное средство выразительности. Эпатаж, провоцирующий зрителя, вызывающий «визуальный шок», острый гротеск, метафоричность – приемы, используемые дадаистами, супрематистами, конструктивистами – всеми, кто в начале XX в. создавал новый язык выразительности. Этот язык, уже применительно к задачам нового времени, используя новые компьютерные технологии, развивал и Невилл Броуди. Благодаря своей условности и отстраненности от конкретных, реальных образов, этот абстрактный язык, зародившийся в лоне авангарда, остается актуальным и в наши дни, цитируется, интерпретируется, провоцирует новые творческие поиски. На выставках и в многочисленных монографиях, посвященных его творчеству, можно видеть множество «вещественных доказательств» продуктивности подобных обращений.

В качестве примера можно привести его известный плакат «Столкновение на площади Тяньаньмэнь», посвященный трагическим страницам истории Китая 1989 г. Невилл Броуди использовал условный язык ассоциативных форм авангарда, сильный цветовой контраст красного и белого на черном фоне для демонстрации противостояния власти и толпы – толстые красные стрелки направлены против большого количества тоненьких белых. Без всяких текстовых пояснений понятен исход и трагизм противостояния, которое привело к большому количеству жертв.

Патриарх японского дизайна, дизайнер-график Кадзумаса Нагаи в своем творчестве обращается к условности супрематических форм, соединяя их со знаковыми формами япон-

ской традиционной культуры, часто в качестве ведущего композиционного средства выразительности используя динамику и «планетарность» пространства, в котором разворачивается действие композиции. Тем самым создается неповторимый авторский почерк признанного мастера графики.

Например, в плакате к собственной выставке в Канаде «Канадский тур Кадзумаса Нагаи» (1982) автор использует в качестве основного композиционного приема две наклонные плоскости, расчерченные сеткой тончайших линий. Линии уходят в перспективу на стыкующихся под наклоном двух главных плоскостях. В верхней части плаката фоновым изображением – фотография темного неба с солнцем, освещающим бегущие облака. На переднем плане наклонной плоскости из сетки проступают в заданном композиционном ритме условные, яркие, знаковые изображения множества цветных солнц. Так же как и в супрематических композициях авангардистов, предлагается «дешифровка» используемых знаков-символов (вспомним, что круг солнца изображен на государственном флаге Японии). Как пишет известный исследователь японской культуры А. Н. Мещеряков в своей «Книге японских символов»: «Солнечный символ получил название хи-но-мару, то есть “солнечный круг”» и дальше: «Принятие “хи-но-мару” в качестве официального символа страны было обусловлено в первую очередь родством императора с солнцем. Вполне традиционным оказалось и сочетание красного с белым. Красный цвет в синтоизме (как, впрочем, почти в любой религии) символизирует очистительную энергию огня и солнца, с помощью которой изгоняются злые духи. Кроме того, красный – это кровь, то есть жизнь» [3, с. 38]. Таким образом, в плакате японского дизайнера, получила развитие, как символика супрематизма, так и символика традиционной культуры Японии.

Известный график Икко Танака создал множество графических работ, которые идентифицируются как «типично японская графика». Его самый известный плакат, задуманный в 1981 г. для выступлений труппы танца Nihon Buyo, – актеры, изображенные условно. Вместо классической реалистичной визуализации головы и плеч гейши Танака полностью создал их из простых геометрических форм локального цвета. Это интерпретация супрематических композиций Казимира Малевича на «японский лад», плотно занимающие поле плаката квадраты, треугольники и круг, образующий общий визуальный «крест» как основу композиционной структуры. Черный квадрат – верхняя часть традиционной прически гейши, квадрат, соединенный с треугольником, образующий черную геометрическую составную фигуру – ее продолжение. Они дополнены открытым красным квадратом, синим и зеленым треугольником, рисующим кимоно гейши. Очень выразительный, знаковый, запоминающийся образ, созданный условным, символическим языком.

Кроме дизайн-графики, стоит напомнить о «супрематических уроках», воспринятых архитектором и дизайнером Захой Хадид, которая неустанно повторяла о своем интересе к русскому авангарду и подтверждала это творческой практикой.

Заха Хадид является культовой фигурой современного дизайна и архитектуры, и важно, что одной из основ ее проектов стало ее исследование творчества Казимира Малевича. Ее проекты проходят через стадии рисунков, диаграмм и живописных работ, где формируется ведущий образ нового проектного решения. Проекты носят явно выраженный концептуальный, прогностический характер. Они остро динамичны и устремлены в будущее. В 2004 г. Заха Хадид стала единственной женщиной-архитектором, получившей престижную Притцкеровскую премию. Стоит напомнить, что вручали ей этого «Оскара в области архитектуры» в Эрмитажном театре в Петербурге.

Визуальным воплощением итогов исследований студенческой поры, всякого рода городских территорий, как говорила Хадид, «не обозначенных на карте архитектуры», стали проекты застройки пространств в различных городах мира, которые требовали серьезной теоретической научной проработки. Заха Хадид постоянно развивала идеи пространствен-

ных трансформаций и превращений, используя динамический потенциал городских пространств.

Казимир Малевич провозглашал: «Невесомость – высшая культура техники» [2, с. 15]. Заха Хадид в своих проектах нарушала, казалось бы, привычные законы гравитации. Ее архитектурные постройки находятся в «постоянном движении по заданным пространственным векторам». Для достижения подобного эффекта «формы-движения», «становления», «складки» – «урбанистического ковра», как она сама характеризовала этот прием, Заха Хадид использовала особую технику компьютерного программирования.

Следствием экспериментов Казимира Малевича чаще всего становились серии плоскостей, парящих в пространстве без каких-либо визуальных ограничений.

Захе Хадид исследование опытов супрематизма обеспечило благодатную почву для ее живописно-графических опытов-концептов, впоследствии обретавших вполне осязаемую материальную форму, наполненную современными конструктивно-технологическими решениями. Заха Хадид в своих проектах создавала образы парящих, будто бы невесомых архитектурных сооружений, смело экспериментируя и подтверждая мысль Малевича о том, что «мир новаторов – вне жизни и предметных представлений» [2, с. 78].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Козлов Д. В. «Клином красным бей белых» : геометрическая символика в искусстве авангарда. СПб. : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2016. 162 с.
2. Малевич К. С. Мир как беспредметность. М. : Изд-во Э, 2016. 160 с.
3. Мещеряков А. Н. Книга японских символов. Книга японских обыкновений. М. : Наталис, 2008. 556 с.

*Сведения об авторе:*

*Журавская Татьяна Михайловна*, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра графического дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; hana@peterlink.ru

*Zhuravskaya Tatiana M.*, PhD, Professor, Graphic Design Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; hana@peterlink.ru

## **ВЗАИМОВЛИЯНИЯ ЖИВОПИСИ РУССКОГО АВАНГАРДА И ИСКУССТВА ТЕКСТИЛЯ**

Традиционное декоративно-прикладное творчество стало одним из источников, повлиявших на русский авангард. В работах К. Малевича, В. Кандинского и других выдающихся художников можно найти параллели с народным ткачеством, лубком, резьбой по дереву. Благодаря творчеству супрематистов и конструктивистов, в текстильном дизайне Советской России появились новые орнаменты и сюжеты. В настоящее время отмечается влияние творческих экспериментов художников-авангардистов на современное текстильное искусство.

*Ключевые слова:* авангард, супрематизм, конструктивизм, текстильный дизайн, искусство текстиля, инсталляция.

*N. N. Tsvetkova*

## **THE INTERACTION OF RUSSIAN AVANT-GARDE PAINTING AND TEXTILE ART**

Traditional decorative and applied art became one of the sources that influenced Russian avant-garde. In the works of K. Malevich, V. Kandinsky, and other artists we could find some parallels with folk weaving, painting, wood carving. Thanks to the work of Suprematists and Constructivists, new designs and subjects appeared in textile design of Soviet Russia. Currently, there is the influence of the creative experiments of avant-garde artists on the contemporary textile art.

*Keywords:* Russian avant-garde, Suprematism, Constructivism, textiles design, textiles art, installations.

Первая половина XX в. стала временем творческих экспериментов в искусстве, развитием авангардных направлений – кубизма, футуризма, супрематизма. Исследователи отмечают влияние творческих поисков живописцев-авангардистов на развитие новых стилистических особенностей текстильного дизайна. В частности, можно отметить супрематические рисунки, получившие свое выражение в орнаментации печатных тканей. Так, в 1919 г. К. Малевичем была создана серия геометрических текстильных орнаментов, в которых использовалось контрастное сочетание цветов. Исследователь С. О. Хан-Магомедов отмечал, что «разработанные... новые геометрические орнаменты для тканей, безусловно, можно рассматривать как большой творческий успех супрематизма... именно супрематизм стоял у истоков новой геометрической орнаментации тканей, которая затем была развита конструктивистами и доведена до стадии промышленного производства в работах Л. Поповой и В. Степановой» [5, с. 281].

Говоря о развитии авангардных тенденций в художественной культуре России, следует помнить о том, что одним из источников, питавших творческие эксперименты начала XX в., стало традиционное народное искусство. В произведениях художников-авангардистов часто можно видеть параллели с русским искусством – резьбой по дереву, лубочными картинками, традиционными вышивкой и ткачеством.

В. Кандинский так описывал свои впечатления от встречи с народным искусством Русского Севера: «В этих-то необыкновенных избах я и повстречался впервые с тем чудом, которое стало впоследствии одним из элементов моих работ...» [1, с. 19].

В интерьере русской избы было много текстиля, созданного на ручном ткацком станке, – полотенца, скатерти, половики-дорожки. Последние отличались интересным ритмом цветных полос, своеобразием колористического решения. Половики-дорожки ткались из старой одежды и часто устилали весь пол дома. Реминисценции этих половиков-дорожек мы встречаем в живописных произведениях К. Малевича – «Женщина с граблями», «Голова крестьянина», «Композиция», «Скачет красная конница...» (ил. 1).



1. К. С. Малевич. Скачет красная конница... Фрагмент. Х., м. 91×140. 1928–1932. Государственный Русский музей

В картине «Скачет красная конница...» нижняя часть холста, символизирующая земную поверхность, представляет собой ритм разноцветных полос, контрастирующих с высоким чистым небом.

С древнейших времен процесс создания ткани ассоциировался с актом творения жизни – соединения мужского и женского начал – вертикального утка с расплосженными горизонтально нитями основы. Нить жизни, нить судьбы, ткань бытия – все эти выражения отражают философский контекст процесса ткачества. Неслучайно Малевич представил земную поверхность в виде традиционной простой полосатой ткани, какую можно было встретить в любом доме. Тканый половик, перемещаясь в живописное произведение одного из классиков русского авангарда, становится символом земного бытия.

Анализируя картину Малевича, исследователи отмечали, что сама конница структурирована и представляет собой три группы, в каждой из которых четыре ряда по четыре всадника в каждом, потому что «именно четверка и тройка больше всего участвуют в организации человеческого представления о реальности» [7]. Три группы всадников можно ассоциировать с тремя богатырями, а четверых всадников в каждом ряду – со всадниками апокалипсиса, скачущими по пропитанной кровью земле. Земная поверхность выглядит рукотворной, действительно тканью бытия, по сравнению с бесконечным пространством неба, уходящим в космическую темноту.

Картина «Скачет красная конница...» и другие работы К. Малевича демонстрируют влияние традиционного текстильного искусства – ручного ткачества на стилистику живописи русского авангарда.

В современном текстильном искусстве можно наблюдать обратный процесс – влияние произведений русских авангардистов на творчество современных художников по текстилю.

Ассоциацией на тему советского искусства 1920–1930-х гг. стала дипломная работа студентки СПГХПА им. А. Л. Штиглица Анастасии Исаевой «Преломление красного» («Сон Маяковского») (ил. 2).



2. А. Исаева. Преломление красного (Сон Маяковского)

Это объемно-пространственная текстильная композиция, выполненная на ручном горизонтальном ткацком станке. Хотелось бы отметить, что, несмотря на использование традиционной технологии, работа А. Исаевой является современной и необычной. Она отсылает зрителя к экспериментам эпохи конструктивизма и супрематизма, работам таких художников, как Малевич, Родченко, Татлин и др. Цветовое решение композиции вполне «революционно» – обилие красного цвета, который выступает символом концентрации энергии, олицетворяет силу и решимость, а в символике супрематизма является «сигналом к революции». Противостояние и цветов в работе А. Исаевой – как историческое противостояние «красных» и «белых». Черные и серые треугольники в левой части композиции оцетинились, вызывая ассоциацию со штыками и с революционными плакатами («Клином красным бей белых»). На переднем плане композиции можно видеть панно, где белый цвет представлен запачканным кровью обрывком бумаги, за которым начинается небытие, черный цвет. И белая чистая точка...

Это напоминает нам о трагической смерти В. Маяковского:

Все чаще думаю –  
не поставить ли лучше  
точку пули в своем конце.

Работа А. Исаевой вызывает целый ряд ассоциаций – с супрематической живописью К. Малевича, революционными плакатами, экспериментами художников-конструктивистов, агитационным текстилем.

Использование текстильного материала для создания праздничных и агитационных элементов – одна из характерных особенностей 1920–1930-х гг. Интересные варианты применения текстиля в пространстве можно видеть в проекте трибуны для Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве (1923), созданном Г. Гольцем. Здесь динамичные элементы супрематического орнамента, вышедшие в пространство, работают совместно с конструкцией трибуны. Также следует отметить большое количество знамен, производимых в послереволюционные годы, не только праздничных, но и тематических, принадлежащих различным организациям – комсомольским, профсоюзным, военным, представителям разных профессий, например «знамя текстильщиков», «знамя союза пищевиков» и т. д.

В это же время создавались знаменитые плательные ткани с тематическими рисунками – тракторами, самолетами, жанровыми сценками, иллюстрирующими быт советского человека.

Авторским осмыслением тем, представленных на агитационных тканях, на наш взгляд, является гобеленовый триптих А. Пыревой. Левая и правая части работы стилистически связаны с экспериментами конструктивистов и супрематистов. Сочетание ярких контрастных цветов – белого, синего, красного, геометризованные формы, несколько упрощенная стилизация вновь заставляют вспомнить живописные эксперименты К. Малевича. Центральная часть – словно врывающийся в поверхность гобелена самолет – своей формой напоминает рисунок ткани Л. Райцер «Механизация РККА».

Интересно, что на искусство современного текстиля может оказывать влияние не только живопись художников-авангардистов начала XX в., но и поэзия того времени.

Примером такого влияния может служить тканое панно Е. Ежковой, посвященное Д. Хармсу.

Как-то бабушка махнула  
и тотчас же паровоз  
детям подал и сказал:  
пейте кашу и сундук.



3. Н. Цветкова. Эффект бабочки. Инсталляция

В 1920-х гг. Д. Хармс занимался так называемым «заумным творчеством» под влиянием Казимира Малевича, Алексея Крученых и Велимира Хлебникова.

Творчество В. Хлебникова до настоящего времени остается актуальным. В нашей статье «Перформанс в искусстве “fiber art”. История, традиции, современность» говорилось о современной постановке сверхповести «Зангези», осуществленной в 2017 г. в Михайловском саду в Санкт-Петербурге. Отмечалось, что постановка фактически представляет собой синтез огня, воды, танца, авторского текста. Важную роль для реализации замысла сыграли, несомненно, футуристические костюмы и декорации, созданные из разных, в том числе текстильных, материалов [6, с. 344].

В 2017 г. темой ежегодного международного фестиваля «Императорские сады России» стала тема «Авангарденс», соединившая в своем названии авангард и сад (garden). На выставке были представлены пространственные композиции, выполненные в технике ручного ткачества и связанные с опытом художников начала XX в. Здесь можно отметить, например, инсталляцию Н. Дзембак «По мотивам К. Малевича». Авторской интерпретацией супрематических элементов стала объемно-пространственная композиция М. Широковских «Сквозь призму авангарда».

Авторская инсталляция «Эффект бабочки» также была создана в технике ручного ткачества. Она состоит из четырех арт-объектов – бабочек, каждая из которых символизирует утро, день, вечер или ночь (ил. 3).

Цветовое решение работы связано с теорией одного из родоначальников русского авангарда В. Кандинского о цветах и их психологическом воздействии на человека. В своей книге «О духовном в искусстве» В. Кандинский отмечал, что каждый цвет имеет четыре «главных звука»: тепло, холод, светлоту и темноту. «Тепло и холод... в тенденции к желтому или синему». Бабочки, символизирующие утро и день, несут в себе оттенки желтого и синего цветов, причем синий переходит в фиолетовый цвет – противоположный желтому. Сочетание противоположных цветов создает игру цветовых движений. По Кандинскому, желтый «лучеиспускает... приближается к человеку», синий, напротив, «подобен стягивающей себя в свой домик улитке» [3, с. 37]. Каждый прожитый человеком день полон разных, противоположных возможностей, одни из которых хорошо видны, другие спрятаны от человека. Бабочки «Утро» и «День» концентрируют в себе эти возможности. В бабочке «Утро» желтого цвета мало, это пока небольшой, пробуждающийся луч света в космическом фиолетовом цвете, полном скрытых возможностей. В бабочке «День», напротив, ясный желтый преобладает. Бабочка «Вечер» решена в холодных сине-зеленых оттенках. Бабочка «Ночь» – почти монохромна. По теории Кандинского, воздействие желтого цвета еще более усиливается при его высветлении, а синего – при его затемнении, стремлении к черному. Вставки зеленого цвета символизируют покой, это самый спокойный, нейтральный цвет. Бабочки предоставляют возможности выбора – действия или покоя, очевидного или скрытого.



#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

---

Инсталляция «Эффект бабочки» призвана напомнить о том, что незначительное действие в прошлом может иметь большие и непредсказуемые последствия в будущем. В год столетия Октябрьской революции можно видеть этот эффект в разных сферах жизни, в том числе и в искусстве. Многие находки художников-авангардистов начала XX в. остаются актуальными до настоящего времени и влияют на творчество современных авторов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аронов И. Кандинский. Истоки. 1866–1907. М. : Мосты культуры, 2010. 73 с.
2. Бобровская А. А., Уваров В. Д. Текстильный перформанс – взаимодействие искусств. Проблемы современного гуманитарного образования глазами молодежи // Сборник материалов Второй всероссийской конференции молодых исследователей / Моск. гос. ун-т дизайна и технологии. М., 2014. С. 308–311.
3. Кандинский В. В. О духовном в искусстве : (живопись). Л. : Фонд «Ленингр. галерея», 1989. 69 с. (Из архивов русского авангарда).
4. Лаврентьев А. Н. ВАРСТ. Геометрические цветы на конструктивистском поле. М. : Грантъ, 2002. 31 с.
5. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. М. : Галарт, 1995. 424 с.
6. Цветкова Н. Н. Перформанс в искусстве «fiber art». История, традиции, современность // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда : вестник МГХПА / Моск. гос. художеств.-пром. акад. им. С. Г. Строганова. 2017. № 3. С. 342–350.
7. Анализ картины Казимира Малевича «Скачет красная конница...» // Казимир Малевич : сайт художника. Режим доступа: <http://kazimirmalevich.ru/konnitsa> (дата обращения: 25.10.2017).
8. X Международный фестиваль «Императорские сады России». «Авангарденс», 9–18 июня 2017, Михайловский сад, Русский музей // Сады Русского музея : сайт. Режим доступа: <https://igardens.ru/imperial-gardens-festival> (дата обращения: 28.11.2017).

#### *Сведения об авторе:*

*Цветкова Наталия Николаевна*, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [ts\\_natali@mail.ru](mailto:ts_natali@mail.ru)

*Tsvetkova Natalia N.*, PhD, Associate Professor, Department of Textile Art, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [ts\\_natali@mail.ru](mailto:ts_natali@mail.ru)

## ЭКСПЕРИМЕНТ НА ГРАНИ: НЕУДОБНЫЕ ВЕЩИ, БЕЗВКУСИЦА ИЛИ ЛУЧШЕЕ В СОВЕТСКОМ МЕБЕЛЬНОМ ДИЗАЙНЕ?

В статье рассматриваются три экспериментальных проекта советской мебели с целью показать концептуальный потенциал экспериментальных работ, раскрыть их идеи, а также, подобно авторам книги «Уроки Лас-Вегаса: забытый символизм архитектурной формы» [1], взглянуть на символизм в дизайне с точки зрения его уместности и оправданности.

*Ключевые слова:* дизайн мебели, проектирование и производство, выставки образцовой мебели, оборудование интерьеров, серийное и штучное производство мебели.

A. V. Semenov

## THE EXPERIMENT CLOSE TO FAILURE: UNCOMFORTABLE THINGS, BAD TASTE OR BEST IN THE SOVIET FURNITURE DESIGN?

The article discusses the three pilot projects of the Soviet furniture to show the potential of conceptual experimental works to reveal their ideas and, like the authors of the book *Lessons from Las Vegas: the forgotten symbolism of architecture form* [1], look at the symbolism in the design from the point of view of its justification and relevance.

*Keywords:* furniture design, design and production, exhibition of exemplary furniture, internal furnishing, serial and piece production of furniture.

Едва ли найдется хотя бы пара сотен человек, которые бы не кривя душой сказали, что находят советскую мебель привлекательной, слаженной и, как бы мы сейчас сказали: good design. Скорее можно услышать вопрос: «А разве это называется дизайном?» Даже то меньшинство, которое лестно отзывается о мебели СССР, в большинстве своем говорит не о замечательном внешнем виде или интересной концепции, а о качестве сборки и материалов («твоим детям еще служить будет»). Но и те и другие, как правило, имеют в виду мебель, знакомую каждому, то есть массовую. Но у советского дизайнера есть и другая полярность – мебель экспериментальная. О ее существовании знают пока что немногие, хотя там действительно есть на что посмотреть.

Необходимо также понимать, что эксперимент может быть как успешным, так и провальным. Под успехом в дизайне мебели мы понимаем либо дальнейшую востребованность проекта, либо хотя бы определенную степень его влияния на дальнейшую историю дизайна. Казалось бы, зачем обсуждать неудавшиеся работы, ведь с ними все решено уже много лет назад. Но, тем не менее, предлагаем не быть в этот раз столь прямолинейными и оглянуться назад, чтобы еще раз посмотреть на этих «отшельников» мебельного дизайна. Быть может, общество в свое время еще не было готово к тому, чтобы принять их?

Чего в России всегда было много, так это оружия. Огромное его количество давно отслужило свой срок и лежит в хранилищах в ожидании утилизации или переплавки. Но мало кто задумывается, что его можно вполне эффективно применить в... мебели. Почему бы и нет? Вспомнить хотя бы книгу выдающегося дизайнера XX в. Виктора Папанека «Дизайн для реального мира» [2], в которой он говорит о том, что множество вещей, казалось, ненужных, можно использовать в других целях, например в дизайне. Когда безымянные советские проектировщики создали стол на винтовках (ил. 1). Папанеку еще было года три и он уж точ-

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

но не мог написать свой известный труд. Но работали мастера явно со знанием дела. С одной стороны, они придерживаются рациональных принципов конструктивизма с акцентом на экономии средств, но, с другой, своим проектом отсылают к горькой правде, где мир скорее исключение, а оружие есть в каждом доме.

Мне можно возразить, что оружие здесь не настоящее и проект очевидно единичный. Да и вообще, все это притянута за уши и никогда бы такой стол не тиражировался массово. Я, пожалуй, соглашусь с этим, но с одной оговоркой. Иногда мы и подумать не можем, какие немыслимые проекты становятся серийными. Вот, к примеру, известное кресло «Дуга, топор и рукавицы» (кое-где есть и балалайка) последней трети XIX в. (ил. 2) в свое время тиражировалось сотнями. А чем стол с винтовками хуже? Возможно, его в нужный момент не увидел какой-то подходящий человек и проект так и остался в единственном экземпляре. Кто знает, как дальше сложится его судьба. Сейчас благодаря усилиям единственной специализированной галереи советской мебели «Heritage» [4] советский мебельный дизайн активно продвигается на международных выставках. И говорят, что именно такая специфическая мебель привлекает зарубежного клиента. Тем более когда на столешнице, помимо прочего, мозаикой набраны серп и молот.

В 1920-е гг. в стенах ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИНа проектировщики не боялись экспериментировать в процессе поисков современных форм мебели. В результате появился один из самых загадочных предметов советского мебельного дизайна – консольный стул студента Н. Н. Рогожкина (под руководством В. Е. Татлина) 1927 г. (ил. 3). В чем его загадка? А в том, что никто не знает, как это работает. Каким образом гнутая деревянная конструкция стула могла удерживать вес человека, не ломаясь? Предположим, что это всего лишь макет будущего предмета и готовый массовый продукт должен был бы быть металлическим, как, например, известный гнутый стул Миса ван дер Роэ. Но тогда возникает другой вопрос: насколько конструкция должна отгибаться назад, чтобы сидящий человек не скатывался вперед? К тому же, если вспомнить знаменитый «Летатлин» или макеты саней Татлина, то возникает вопрос, а не мог ли мастер умышленно применить в проекте именно дерево и тем самым отдать дань другому выдающемуся дизайнеру Михаэлю Тонету? В общем, в этом проекте гораздо больше вопросов, нежели ответов. А разгадать его тайну в разное время пытались несколько проектировщиков. В 1986 г. Д. Н. Димаков и И. Н. Федотов попытались воссоздать проект Рогожкина по единственной сохранившейся фотографии (ил. 4). Правда, они уже использовали не дерево, а пластик с гнутым металлическим прутом. Но, по всей видимости, на таком стуле сидеть оказалось довольно сложно. По поводу этого Димаков сказал довольно интересную фразу: «Когда человек садится на этот “рессорный” стул, он прогибается, все тело работает, как у всадника в седле». Что бы это ни значило, но ассоциации скорее с тренажерным станком.



1. Стол. Конец 1920-х – начало 1930-х. Частное собрание



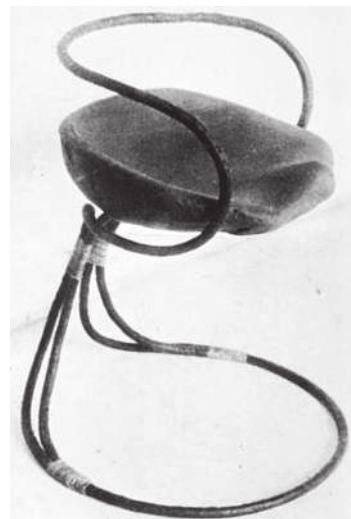
2. Кресло «Дуга, топор и рукавицы». Последняя треть XIX в.

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

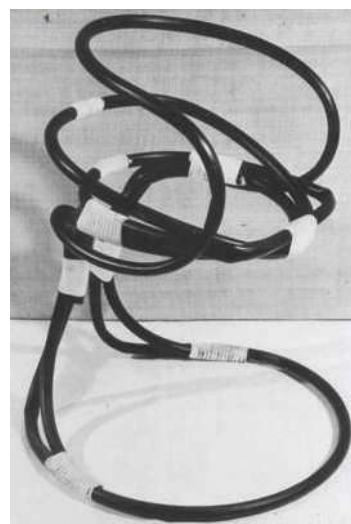
Уже в XXI в. про авангардный проект вновь вспомнили (ил. 5), но выполнили его из металла, чем приблизили его к баухаузовским разработкам 1920-х гг., но неминуемо отдалили от деревянных проектов Татлина.

Во второй половине 1950-х гг. остро встал вопрос нехватки доступного и комфортного жилья. В результате был осуществлен беспрецедентный проект строительства массового жилья – «хрущевок». Сейчас эти дома активно сносят. Хотя, на мой взгляд, наиболее интересные варианты реновации предполагают видоизменение архитектуры, внесение некоторых дополнений, а не разрушение [3]. Подобную идею мы встречаем в крайне спорном, но в то же время уникальном проекте «МЕБАР» советских дизайнеров И. И. Лучковой и А. В. Сикачева (ил. 6). В 1975 г. в Москве проходила очередная выставка образцовой мебели. На фоне весьма стандартных комплектов с такими специфическими названиями, как «Квинта», «Салазки» или, к примеру, «Пингвин», стояла некая конструкция, которую неискушенный зарождающимся на Западе постмодерном советский человек поначалу вряд ли бы принял за мебель. Но именно этого и добивались авторы – существенного изменения взгляда на современное интерьерное оборудование. Они хотели создавать не отдельные предметы или гарнитуры, а цельные механизмы, внедряющиеся в пространство типичных квартир с прямоугольными комнатами и деконструирующие их изнутри.

Авторы МЕБАРа предлагают уйти от инерции мышления и желания обязательно делать «как у других». Такое решение говорит о переосмыслении идеи унифицированного интерьера, оборудованного серийной мебелью. Из названия проекта следует, что мебель сливается с архитектурой, образуя некую субстанцию – мебельную архитектуру. В этой идее, по правде сказать, нет ничего нового. Вспомнить хотя бы авангардистов 1920-х гг., занимавшихся разработкой встроенной мебели. Но Лучкова и Сикачев пошли дальше, превратив свою мебельную систему в проект тотального переустройства геометрии интерьера. Во-первых, каждая деталь комплекта максимально стандартизирована: всего несколько типоразмеров плит, два вида крепления к плоским поверхностям, единообразные шарниры и петли, из которых предполагается создание огромного множества различных комбинаций. Размеры деталей, естественно, совпадали со стандартами большинства мебельных предприятий СССР. Во-вторых, плоские детали могли быть сделаны из различных материалов и облицованы на вкус покупателя – хоть рисунком хохломы, хоть квадратиками. В-третьих, МЕБАР легко транспортировать (собирается в плоские коробки) и монтировать в различных пространствах. Степень его универсальности просто зашкаливает. Но что пошло не так? Почему ни одно предприятие не решилось взяться за выпуск комплекта? Конечно, дело здесь и в неповоротливой системе советского производства, опирающегося на планово-распределительную экономику, и в отсутствии рыночной конкуренции между производителями,



3. Н. Н. Рогожкин (под руководством В. Е. Татлина). Модель консольного стула. 1927



4. Д. Н. Димаков, И. Н. Федотов. Реконструкция проекта Н. Н. Рогожкина. 1986



5. Вариант решения конструкции консольного стула



6. И. И. Лучкова, А. В. Сикачев. Система мебельного оборудования МЕБАР. 1975

но нам сейчас гораздо интереснее посмотреть на реакцию посетителей выставки. А их смутило, прежде всего, не то, что проект существенно выбивался из привычного ряда мебельных гарнитуров, а тот факт, что все вещи в МЕБАРе хранились открыто. В чем, собственно, также выражалась идея авторов: коль в магазине вещи уже запаковывают, то нет и нужды класть их в еще одну «упаковку» в виде закрытого комода. Не удивительно, что идея открытого хранения столь смутила жителей страны оконных решеток и трехметровых заборов. Но особым смельчакам все же предлагалось сделать комплект самостоятельно (даже инструкция прилагалась) или заказать его в мастерской производства нестандартной мебели.

Некоторые вещи, нереализованные в свое время, доказали свою состоятельность в будущем. Да, они были изменены, как проект консольного стула Рогожкина, но это вполне естественный процесс: проект живет и трансформируется со временем. И кто знает, не станет ли в ближайшее время массовым МЕБАР или стол с ружьями? Все возможно...

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Вентури Р., Браун Д. С., Айзенур С. Уроки Лас-Вегаса : забытый символизм архитектурной формы : пер. с англ. М. : Strelka Press, 2015. 212 с.
2. Папанек В. Дизайн для реального мира : пер. с англ. М. : Д. Аронов, 2004. 416 с.
4. Старый. Добрый. Новый [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://foresight.rbc.ru/page489873.html> (дата обращения: 08.09.2017).
3. Heritage. International art-gallery [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.heritage-gallery.ru> (дата обращения: 10.09.2017).

#### *Сведения об авторе:*

*Семенов Александр Владимирович*, аспирант, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [tom.pervy@yandex.ru](mailto:tom.pervy@yandex.ru)

*Semenov Alexander V.*, postgraduate, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [tom.pervy@yandex.ru](mailto:tom.pervy@yandex.ru)

#### *Научный руководитель:*

*Ковалева Татьяна Вячеславовна*, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [tvk158@mail.ru](mailto:tvk158@mail.ru)

*Kovaleva Tatiana V.*, PhD, Professor, Art History Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [tvk158@mail.ru](mailto:tvk158@mail.ru)

## **ВЕРА, ВОПЛОЩЕННАЯ В ДИЗАЙНЕ: К ИСТОРИИ ШЕЙКЕРСКОГО СТУЛА**

В основе стилевой оригинальности шейкерской мебели лежит приверженность твердым религиозным принципам, минимализм форм, художественная цельность, высокий качественный уровень. В статье рассматривается типология, стилевые и технические особенности стульев, разработанных в шейкерских мастерских конца XVIII–XIX вв. Отмечается, что феномен американской шейкерской мебели до сих пор остается в поле зрения современных дизайнеров.

*Ключевые слова:* шейкеры, американская мебель, стул, дизайн, религия.

*N. S. Gurkina*

## **FAITH EMBODIED IN DESIGN: NOTES TO THE HISTORY OF SHAKER CHAIR**

Fundamentally stylistic originality of Shaker furniture embodies firm religious tenets, minimalistic forms, artistic completeness, high qualitative level. The article regards typology, stylistic and technical features of the chairs, produced in the Shaker's workshops throughout the late 18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> century. The phenomenon of Shaker's furniture still remains of current interest for modern designers.

*Keywords:* Shakers, furniture, chair, design, religion.

*Искусство стула заключается не в сходстве с произведением искусства, но отчасти в его разумности, полезности и масштабности как стула. Это соразмерность, которая есть видимая разумность.*  
Дональд Джадд. 1986

Феномен шейкерской мебели, оригинальный дизайн которой стал особенно популярным во второй половине XX в., неотделим от бытового уклада и религии этого независимого сообщества людей, добровольно объединившихся для жизни, работы и молитвы в соответствии со строгими религиозными принципами. Их история на американской земле началась в 1774 г., когда группа из девяти Уверовавших (таково их правильное название, шейкеры – лишь прозвище, проистекающее из своеобразного ритма и движения во время песнопений) эмигрировала из Англии в Америку. Известно, что уже с 1789 г. ими было налажено изготовление стульев для светских покупателей в поселении Горный Ливан, штат Нью-Йорк. Своего расцвета шейкерское сообщество, которое пополнялось сознательно обращенными, достигло к 1850 г. 150 тыс. человек; их поселения, фермы и небольшие ремесленные производства возникли на территории штатов Нью-Йорк, Массачусетс, Коннектикут, Мэйн, Нью-Хэмпшир, Огайо, Кентукки.

Можно утверждать, что целостность интерьеров шейкерских домов, обставленных подвижной и встроенной мебелью, представляет собой первый уникальный чисто американский стиль, абсолютно органично соответствующий образу жизни и духовному содержанию,

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

его питающему. Неотъемлемые добродетели шейкеров – чистота помыслов, искренность в молитве, простота и порядок в быту, отрицание мирской суетности, честность, трудолюбие – материализовались в плодах их труда. В одном из трех важнейших документов, регламентирующих жизнь и труд шейкеров, «Секретной книге Старейшин» 1816 г., и позже, в так называемых «Тысячелетних Законах» 1845 г., эти принципы транслировались в требования, предъявляемые к изготовлению предметов мебели, ее предназначению, качеству изготовления, внешнему виду: функциональность, единообразие, скромность, отсутствие или минимум украшений (накладных деталей, инкрустации, резьбы, профилирования, облицовки шпоном), выявление красоты природного материала, ведь излишнее украшательство «питает гордыню и тщеславие в человеке» [5, с. 24]. Принципы шейкерской мебели в целом – единообразие дизайна, приемов обработки, окраски и довольно ограниченный набор образцов внутри определенного типа мебели – были заложены еще в 1790 г. в сочинении одного из отцов шейкерской общины и закреплены в «Собрании писаний, касающихся Церковного порядка и Управления» (1850 г.). Перфекционизм в исполнении любой вещи, гордость за плоды своей работы объяснялись восприятием труда как безгрешного действия, вдохновляемого Богом. Девизом шейкеров служили слова: «Руки работе, сердца Богу».

Не будучи абсолютно оторванными изначально от мирского общества (в общину приходили люди с убеждениями и жизненным опытом), мастера-мебельщики приносили в шейкерский ремесленный мир определенные навыки, приемы, традиции. Стиль шейкерской мебели, в особенности стульев как наиболее популярной ее разновидности, произрастал очевидным образом из распространенных традиционных форм народной мебели колониальной сельской Америки XVIII в., корни которой уходили в мир английского фермерского дома XVII в. Например, излюбленный шейкерами так называемый тип ladder-back chair – стул с плоскими поперечными перекладинами спинки, напоминающими ступени лестницы-стремянки – был завезен в колониальную Америку переселенцами в XVII в. То же можно сказать и о более редком в шейкерском дизайне отголоске виндзорского стула, характерные приметы которого мы можем увидеть во вращающемся стуле с безупречным ритмом точеных прутьев, напоминающих зубья гребня. Можно отметить, что к началу 1790-х гг. и вплоть до 1820-х гг. в Америке, вслед за Англией, на которую ориентировались в области культуры, сформировалась тяга к неоклассицизму в архитектуре (строгий классицизм в духе Т. Джефферсона, федеральный



1. Стул без подлокотников. Клен, береза. Музей шейкеров, Горный Ливан, штат Нью-Йорк



2. Кресло-качалка. 1820–1850. Клен, береза. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



3. Вращающийся стул. 1840–1870. Клен, белый дуб, сосна, береза. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

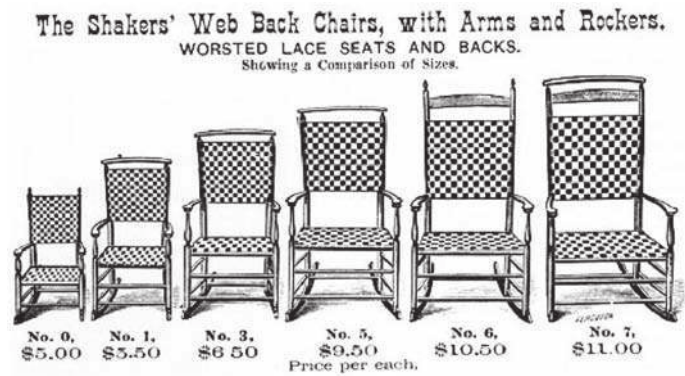


4. Кресло-качалка на колесах для инвалидов. Около 1830. Музей шейкеров, Горный Ливан, штат Нью-Йорк

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

стиль, греческое возрождение) как наиболее полно выражающему идеи и культурные предпочтения молодой республики. Что касается мебели, то и здесь общая тенденция протекла от увлечения стилем Чиппендейла к стилям Адама, Хешплуйта и Шератона, приспособленным к американским вкусам, то есть в сторону все большей сдержанности, прямолинейности форм, предпочтения тонких стройных ножек, минимума декора, ценности гладких поверхностей, не отягощенных резьбой [1, р. 128]. Отсюда, возможно, проистекали практичность и рационализм конструкции типов мебели, свойственные американским мастерам.

Наиболее плодотворным, можно сказать, «классическим» периодом в истории шейкерской мебели, которая мало эволюционировала с 1780-х гг., считается период 1820–1850-х гг., совпадающий с духовным подъемом среди Уверовавших. К этому времени окончательно сложились основные немногочисленные типы мебели для сидения: стул без подлокотников (side-chair), выпускался примерно с 1789 г. (ил. 1), стул с подлокотниками (armed-chair), кресло-качалка (armed-rocker), выпускалось примерно с 1830-го по 1875 г. (ил. 2), более редкие – вращающийся стул, регулируемый по высоте (swivel-chair) (ил. 3), высокий стул (high-chair) и даже кресло-качалка на колесах (wheel-chair) для инвалидов (ил. 4). Их формы будут мало видоизменяться в связи с комбинированием ручного и механического труда (фабричное производство налажено с 1876 г.), изобретением и использованием новых инструментов. До 1874 г. в каталогах для продажи мебель для сидения различалась именно по функциям, тогда как в дальнейшем перешли к обозначению моделей по номерам: от 0 до 7, от маленького размера к большому (ил. 5).



5. Из иллюстрированного каталога 1876 г.



6. Вешалка для стульев



7. Качающийся стул. 1852. Клен «птичий глаз» и шаровое шарнирное устройство. Национальная галерея, Вашингтон



Простота, здравый смысл, практичность и добросовестность шейкеров нигде не явлены так очевидно, как в дизайне стульев, каждый элемент которого продуман для большей эффективности в использовании. Плавность обработанных скругленных деталей в классическом шейкерском стуле, будь то стул без подлокотников или особенно популярное кресло-качалка, сочетаются с четкой геометрией композиции целого изделия, имеющего, как правило, слегка вытянутый стройный силуэт. Легкие, но крепкие, их можно было вешать на специальную «вешалку для стульев» (ил. 6) на стену во время уборки или по окончании собраний в молитвенном доме. Спинки варьировались по высоте стоек, количеству (от одной до шести) и форме плоских перекладин-планок (пилообразные, то есть прямые снизу, изогнутые сверху либо напоминающие ступеньки стремянки), завершениям (шишкообразным, грибообразным, грушевидным). Стойки собирались из одинаковых по размеру деталей, которые либо незаметно составлялись в одно целое, либо напоминали так называемый «сосисочный» набор с перетяжками. Проножек, как правило, семь: нижний ярус из четырех скругленных тонких проножек слегка конической формы образует раму, верхний ярус из трех элементов соединяет передние и боковые стойки-ножки. Детали крепились на шипы и клей. Для снижения веса ножки задние стойки, проножки делались слегка конусообразными, плетеные сиденья (а иногда и спинки, особенно в креслах-качалках) – из тростника, камыша, ивовых прутьев, позже – из переплетенных полос шерсти, плюша, других тканей, что также облегчало вес изделия. Слегка трапециевидная рама сиденья оплеталась соответствующим материалом.

Использовались местные породы дерева: клен, береза, сосна, орех, тополь, вишня, ясень, гикори, сикомор, причем в зависимости от частей предмета употреблялись твердые или мягкие породы. Могли применять окраску «молочной краской», характерной для колониальной сельской мебели, с добавлением различных пигментов, что создавало приглушенные голубые, зеленые, желтые, красноватые оттенки, либо обрабатывать политурой, оставляющей открытой текстуру.

Как правило, мастера-мебельщики оставались анонимными, поскольку в основу изготовления не слишком многочисленных форм мебели изначально был заложен принцип единообразия, стилистические изменения на протяжении ста пятидесяти лет вносились в малой степени и касались в основном деталей, обработки, окраски, вариаций размеров, хотя определенную эволюцию можно проследить, в особенности в результате перехода от ручного к механизированному процессу производства. В редких случаях мастер мог оставить свое имя на задней стороне нижней перекладки спинки сиденья. После 1876 г., когда успех шейкерских стульев на американском рынке породил неизбежные «светские» имитации, шейкеры ввели торговый знак, чтобы утвердить аутентичность своих изделий. Авторство сохранялось при изобретении новых инструментов или приспособлений, улучшающих функционирование предмета мебели. Так, братом Джорджем О'Доннелом было изобретено и запатентовано в 1852 г. шарнирное соединение – круглый шарнир из меди или латуни, размещенный в металлическом гнезде с «кнопочным» завершением на задних ножках обычного стула (до этого подобные приспособления делались из дерева, впрочем, от них не отказались и позже). Стул был назван качающимся, так как позволял легко отклоняться назад, при этом ножки оставались на месте, что позволяло избегать царапания пола или порчи сбившегося коврика (ил. 7).

К 1860 г. именно производство стульев стало наиболее широко налаженным, а продукция – востребованной на американском рынке. До этого времени в изготовлении преобладал ручной труд, затем происходит постепенное комбинирование со специальными механическими инструментами. С 1876 г. производство стульев окончательно переходит от кустарных мастерских к фабричному производству с производительностью до 3000 стульев в год [5, р. 142]. После пожара на ведущей фабрике в Новом Ливане 1923 г. и естественной убыли

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

профессиональных мастеров в шейкерском сообществе к началу 1940-х гг. изготовление стульев было окончательно прекращено. Уже в 1930-х гг. коллекционерами были востребованы предметы шейкерской мебели как эстетичной и ценной как в художественном, так и в историческом смысле. Чарльз Шилер, художник, фотограф, коллекционер, начавший собирать образцы ранней американской мебели в 1920-х гг., утверждал, что «не украшательство притягивает глаз. Красота линии и пропорции в соединении с высоким мастерством исполнения никоим образом



8. К. Клинг. Стул для церкви. Дуб. 1936

не заставляют сожалеть об отсутствии декора» [7]. Будучи лидером течения «прецизионизм» в американской живописи 1920-х гг., пуристического по своей природе, Ч. Шилер исповедовал программные принципы, очень близкие принципам шейкерского дизайнера: последовательное сведение композиций к простым формам, подчеркивание их геометрической структуры, с чистыми линиями, минимумом деталей и гладкой трактовкой поверхности.

Шейкерский стул интересен не только как рассматриваемый в ретроспективе историко-художественный феномен, но и как живительный источник авторских концепций в дизайне мебели. Стоящий у истоков датского дизайна XX в., основатель школы мебели в Королевской Академии изящных искусств в Копенгагене (1924 г.) Кааре Клинг основывался на таких базовых принципах дизайна, как функциональность, математически просчитанное соответствие пропорций стула анатомии человека, лучшие материалы, наивысшее качество. При внешнем демократизме, отчетливо воскрешающем шейкерский стиль, его модель 1936 г. «Стул для церкви» изысканно вычерчена во всех деталях, эргономична, современна и производится по сей день. Руководствуясь идеями Клинга, его ученики Бьорге Могенсен и Ханс Вегнер в 1940–1947 гг. разработали «Народную коллекцию» для датской фабрики стульев «Фредерисиа мебель» (основана в 1911 г.), в рамках которой в особенности «Народный стул» 1947 г. Могенсена и «Кресло-качалка» Вегнера, равно как и десятки моделей созданных ими стульев, в своей простой элегантности и тщательности исполнения достигают уровня высокого искусства в области дизайна.

Оригинальные вариации на шейкерские темы создавал в 1940–1950-е гг. американский дизайнер Джордж Накашима, уроженец штата Вашингтон, где и сейчас сильны традиции работы с местными породами деревьев. Он разрабатывал те же типы стульев, что и шейкеры, – кресла-качалки на лезвиеобразном основании (blade-style), стулья с подлокотниками, стулья с виндзорскими спинками, следуя их основным принципам – универсальность стиля, прочность и легкость конструкции, выявление красоты материала, высочайшее качество отделки, выработав при этом отчетливо авторский индивидуальный стиль.

Концептуалист Джозеф Кошут избирает в океане предметности именно стул для иллюстрирования своей рефлексии о концептуальной природе искусства как «идеи, поскольку оно идея». Эти размышления материализованы в знаменитой композиции-инсталляции «Один и три стула» 1965 г., где известный шейкерский прием подвешивания стульев на крючки на стену, дабы освободить пространство комнаты, трансформировался в «образ стула», висящий на стене.

Не менее известный американский художник, скульптор, дизайнер мебели Дональд Джадд не столько размышляет о природе искусства, сколько материализует свои замыслы

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

---

в реальных стульях и столах, которые он проектировал для собственного дома и общественных объектов в рамках необычного масштабного проекта в городе Марфа в Техасе в конце 1970-х гг. Его утверждение «Произведение искусства существует само в себе, стул существует сам в себе. А идея стула не есть стул» [6] несет в себе дух американского прагматизма. Деревянная мебель Джадда по своей природе минималистична, он оперирует не линиями и силуэтами, не объемами и массами, а нерасчлененными плоскостями и пустотами, прямыми углами, гладко окрашенными или натуральными поверхностями.

Жизненный уклад, религиозные взгляды, философские принципы шейкеров, соединившись с устойчивыми представлениями в изготовлении мебели и современными требованиями удобства и комфорта, сформировали уникальную эстетику как в целом предметной среды, так и каждого ее элемента, основанную на чистоте и лаконизме формы. Эти минималистские принципы устойчиво присутствуют не только в дизайне американской мебели, но шире – в различных художественных концепциях в искусстве XX в.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Brown M. W. American art. New York : H. Abrams, 1988. 616 p.
2. Fairbanks J. L., Bates E. B. American furniture, 1620 to the present. New York : R. Marek, 1987. 561 p.
3. Hornung C. R. Treasury of American design. New York : H. Abrams, 1997. 846 p.
4. Kassay J. The book of shaker furniture. Amherst : Univ. of Massachusetts Press, 1980. 292 p.
5. Rieman T. D., Burks J. M. The complete book of shaker furniture. New York : H. Abrams, 1993. 400 p.
6. Donald Judd Furniture : website. URL: <http://www.juddfoundation.org/artist/furniture/> (дата обращения: 23.11.2017).
7. [http://www.https://www.metmuseum.org/toah/hd/shee/hd\\_shee.htm](http://www.https://www.metmuseum.org/toah/hd/shee/hd_shee.htm) (дата обращения: 27.11.2017).

#### *Сведения об авторе:*

*Гуркина Наталья Семеновна*, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; [nsgurkina@gmail.com](mailto:nsgurkina@gmail.com)

*Gurkina Natalia S.*, PhD, Associate Professor, Art History Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [nsgurkina@gmail.com](mailto:nsgurkina@gmail.com)

## **УВЛЕЧЕНИЕ ПРЕДМЕТНЫМ ДИЗАЙНОМ В ИНТЕРЬЕРЕ НАЧАЛА ХХІ В.**

Анализируются жилые и общественные интерьеры первого десятилетия ХХІ в., в художественном решении которых заметно увлечение предметным дизайном; рассматривается прием выбора «стиля» интерьера или знаменитой формы мебели для оборудования или украшения интерьера в качестве тенденции, отражающей стремление к индивидуализму; разбираются примеры использования в качестве арт-объектов предметов, ставших классикой мебельного дизайна.

*Ключевые слова:* современный интерьер, дизайн мебели, предметный дизайн, арт-объект.

*T. V. Kovaleva*

## **A PASSION FOR OBJECT DESIGN IN THE INTERIOR OF THE BEGINNING OF THE TWENTY FIRST CENTURY**

The residential and public interiors of the first decade of the 21st century are analyzed, in the artistic solution of which there is a marked interest in subject design; Considering the choice of «style» of the interior or the famous form of furniture for equipment or decoration of the interior as a trend reflecting the desire for individualism; are considered examples of the use as art objects of objects that have become classics of furniture design.

*Keywords:* modern interior, furniture design, object design, art object.

Дизайном интерьера сегодня интересуется значительная часть обитателей мегаполисов, в творческую практику этого рода деятельности вовлечены представители самых разных социальных и профессиональных групп – от домохозяек, строителей и консультантов мебельных магазинов до высокопрофессиональных художников, архитекторов и реставраторов. В интерьере начала ХХІ в. все более заметную роль начинают играть отдельные мебельные формы, проекты для которых создавались в предыдущем столетии и зачастую стали классикой мебельного дизайна.

Интересным представляется рассмотреть интерьеры начала ХХІ в. с точки зрения увлечения предметным дизайном, обнаружить тенденцию использования отдельных мебельных предметов как знаков в современном интерьере, а также на конкретных примерах разобрать прием использования мебельных форм в качестве арт-объектов.

В подавляющем количестве публикаций о жилых и общественных интерьерах начала ХХІ в., представленных в «Атласе мирового интерьерного дизайна» (2011), можно увидеть в художественном решении интерьера своеобразное смешение форм различных культур, иногда отдаленных друг от друга и по географическим, и по временным параметрам. В этом издании, как в дайджесте, собраны лучшие реализованные проекты интерьеров первого десятилетия ХХІ в., по версии редакторов Н. Брауна и М. Галиндо. Прошлое и настоящее в этих проектах часто сосуществуют в одном временном пространстве. А. В. Иконников предвидел характерное для искусства первого десятилетия ХХІ в. обращение к художественным

традициям прошлого: «Как и предшествовавший, век двадцатый завершился в тревожном ощущении непредставимости будущего, отсутствия надежных перспектив, что порождает ностальгию по прошлому. Сохраняются тем самым и предпосылки новых возвратов к ретроспективности» [5; с. 18].

И эти возвраты иллюстрируются не только использованием «стилей», но и увлечением в «современном» интерьере предметным дизайном с применением отдельных мебельных форм как знаков, выстраивающих специфические аллюзии прошлого.

Вторая половина XX в. в истории интерьера – время дизайна. Но уже начало столетия дает архитекторов (Ф.-Л. Райт, Ч.-Р. Макинтош, Й. Хоффманн и др.), чьи проекты предметов мебели для жилых пространств, офисов, кафе остаются актуальными до сих пор. Экспериментальные проекты 1920-30-х гг. (Эль Лисицкий, Л. Мис ван дер Роэ, А. Аалто и др.), направленные на поиск функциональности и новой эстетики новых материалов, обозначили проблему возможности многократного воспроизведения предметов без утраты эстетических качеств.

В послевоенные годы по проектам дизайнеров для массового потребителя начинают активно производить мебель, осветительные приборы, посудные формы, декоративный текстиль. И все это во имя формирования удобного пространства для жизни, работы и отдыха. По мнению Ю. Борева, сам дизайн – это и есть «предметный мир, создаваемый человеком средствами индустриальной техники по законам красоты и функциональности» [3, с. 25]. Новые материалы и технологии послевоенной промышленности научили декораторов интерьера «мыслить конструктивно, а не только декоративно. Технические знания им стали так же необходимы, как и художественный вкус» [6, с. 240].

Дизайнеры послевоенных десятилетий разрабатывают проекты предметов для оборудования и убранства интерьеров, опираясь на принцип работы предшественников-архитекторов и обращая внимание не только на пользу и красоту будущей вещи, но и на ее конструктивную целесообразность и технологическую рентабельность. Сегодня классикой считаются отдельные мебельные формы, проекты которых принадлежат архитекторам. Так, стул «Барселона» Л. Мис ван дер Роэ (1929) популярен по сей день, кресло по рисунку Ле Корбюзье 1930-х гг. с каркасом из хромированных трубок до сих пор успешно производит фирма «Кассина». Стул-«тюльпан» работы Э. Сааринена с пластиковым основанием, мягким сиденьем и спинкой на изящной ножке-колонне из литого алюминия, удостоенный премии в 1940 г., лишь много позднее стал классикой фирмы «Кнолль». Классикой мебельного дизайна теперь считаются и кресло-шезлонг Ч. Имза (1956), вращающееся кресло Ч. Поллока (1963) – самая продаваемая в мире офисная мебель, и многое другое.

Ориентация архитекторов и дизайнеров прошлого на функциональную обоснованность, конструктивную ясность, эстетическую привлекательность и долговечность службы мебельных форм привела к тому, что многие из них выпускаются десятилетиями. Они становятся желанными предметами в обстановке современных интерьеров: набор из стола и стульев «Фьюжн» и полка «Ивар» фирмы ИКЕА, стул «Сафари» К. Клинта, стеклянные вазы А. Аалто и др.

Исследователи уже давно обратили внимание на особое отношение проектировщиков к формам и материалам в дизайн-проектировании, как считает Ж. Гассио-Талабо, «говорить о стиле в области дизайна бессмысленно, поскольку эскиз предмета определяется не индивидуальной манерой автора, а функциональной необходимостью. Тем не менее, в современных течениях явственно выступают черты различий, которые иначе и не назовешь, как разными стилями» [4, с. 489]. Представляется, что разные подходы к проектированию архитектурного пространства и предметных форм в интерьере и сформировали во второй половине XX в. так называемые «стили» в дизайне интерьера, среди которых обнаружились региональные зависимости, например «скандинавский», «итальянский» и др.

Плюрализм «стилей» и разнообразие предметного дизайна можно в практике интерьера рассматривать как явление, полностью отвечающее ценностной ориентации заказчика на

удовлетворение желаний и эмоциональный комфорт. Со стороны же профессионала использование знаковых форм прошлого – это и украшение, и творческая игра, и текст о прошлом, обладающий оценочной категорией, так как выбирается лучшее, знаковое, «классика».

Так, примером «поиска индивидуальности» с использованием предметов, ставших классикой дизайна, могут стать интерьеры жилого дома с двойным мезонином в Милане (Ф. Дельроссо, 2007), где около огромного, до самого пола, остекления с молочного цвета драпировкой по периметру стоят в качестве оборудования стул и табурет «Барселона» (Л. Мис ван дер Роэ, 1929). Такое решение интерьера с выбором цитаты из истории мебельного дизайна похоже на демонстрацию осведомленности заказчика или его исторических пристрастий к так называемому «интернациональному стилю», основанному на пропорциональном совершенстве и красоте идеально обработанных материалов. Интересно заметить, что художественное решение меблировки таких пространств, однажды апробированное с оглушительным успехом на Всемирной выставке в Барселоне, перешло в жилые интерьеры и до начала XXI в. не утратило актуальности.

Еще один интересный пример применения в художественном решении интерьера известных мебельных форм – дом Т. Тернбулл и Г. Хардвика в Сиднее (1960, модернизация 2007 г., Австралия). Когда внутренним пространствам потребовалась модернизация, знаменитый австралийский дизайнер Г. Наталь для нового интерьера использовал мебельные формы по проектам Ч. Имза и А. Якобсена как воплощение эры мебельного дизайна того времени, когда этот дом был построен. Тогда, в 60-е гг., после успешной выставки мебели скандинавских дизайнеров, прошедшей в США и Канаде в 1949–1950 гг., весь мир увлекся «скандинавским стилем», для интерьеров которого характерным стало стремление к функциональности при условии сохранения национальных традиций в оборудовании жилища, сложившихся в определенных географических условиях. Это заметно по использованию различных пород древесины при сохранении ее естественного цвета и фактуры (дощатые полы, мебель из гнутой древесины), неизменно светлой колористической гамме (приглушенные цвета песка, голубовато-серого моря), что является принципиальным решением для Скандинавии в условиях длительного отсутствия естественного освещения в зимнее время. Наравне с этим в проектах звучит тема света через использование разнообразия светильников и «воздушность» структуры здания с большими площадями остекления. Все это оказалось парадоксально актуальным в начале XXI в. в совершенно иных географических и климатических условиях Сиднея: «Цветовая палитра была продиктована окружением дома. Дизайнеры, под влиянием побережья океана, выбрали материалы, относящиеся к песку, воде, дереву и фауне местности Палм Бич. Дерево, голубая обивка и окраска, желтый текстурированный материал и натуральные камни имитируют обстановку за стенами дома. Стены комнаты отделаны бамбуком, а пол выложен местным натуральным песчаником» [1, с. 426].

Чувство экономии, которое воспитывает в потребителе «скандинавский стиль», не отменяет возможности выбора из огромного числа предложений, а также тщательного подбора обстановки и убранства с учетом индивидуальности каждого заказчика. Представляется, что именно в этом заключается популярность предметного дизайна в интерьере жителей мегаполисов. Еще в 80-е гг. Ч. Мак-Коркодейл прогнозировал успех этого качества дизайна: «В обществе, где понимание дизайна все растет, ширятся и возможности художественного выбора. В этом – основа будущего» [6, с. 242].

Для художника и дизайнера такие решения – игра, профессиональный диалог с непревзойденными авторитетами в области предметного дизайна XX в.; для заказчика использование отдельных мебельных предметов в интерьере из арсенала «классики» мирового дизайна – обозначение стилистических предпочтений владельца дома, свидетельство его осведомленности в области истории дизайна. Представляется, что стремление к удовлетворению потребности в красивых вещах и красивом жилище можно отнести к ценностным приоритетам подавляю-

щего большинства современного общества. Пресловутая «эстетика изобилия постмодернизма» [2; с. 101–102], предоставившая дизайнеру и художнику возможность свободного обращения к самым разным культурным традициям, опирается именно на индивидуальное потребление, которое призвано подчеркнуть особенности индивидуального образа жизни потребителя. Поэтому выбор конкретного предмета для украшения интерьера, как и выбор «стиля», можно рассматривать в качестве тенденции, отражающей стремление заказчика к индивидуализму, и в качестве художественного приема, характерного для дизайна интерьера начала XXI в.

Следует заметить, что у дизайнеров и архитекторов сегодня нет единых правил и выработанных методик обращения к различным художественным эпохам и предметным формам дизайна различных «стилей». Они вольны в выборе прототипа, количества и даже качества образцов. Поэтому среди основных средств создания оригинальных интерьеров, отражающих индивидуальность заказчика, особенно выделяется коллажное цитирование знаменитых памятников прошлого, допускающее «присутствие нескольких независимых начал в одном культурном пространстве» [7; с. 556]. Так, проект интерьера кафе в Бандре («Планета 3 студии», 2008, Индия) ориентирован на воспоминания о 70-х гг. XX в. Поэтому дизайнеры используют так называемые ретроссылки: «в результате изучения произведений изобразительного искусства, графики, цветовой палитры, отделки стен, мебели, плитки, оформления витрин, стилей интерьера, освещения и прочих вещей была создана библиотека для обращения к ней в процессе работы» [1, с. 340]. Коллаж на стенах в стиле поп-арта Р. Лихтенштейна дополнен мебельными формами 1970-х гг., среди которых выделяются знаковые объекты стиля поп-арт – пластиковые стулья из единого пласта по проекту дизайнера В. Пантона (1968).

Интерьеры мастерской и офиса в Париже для основателя компании профессиональной косметики «Лаборатория» (М. Леоннер, 2008, Франция) призваны убедить потенциальных партнеров и клиентов в высоком качестве выпускаемой продукции, при разработке которой применяется научный подход и прогрессивные технологии, ведется постоянный научный поиск интеллектуальных формул, применяются самые передовые и надежные способы производства. Для этой цели помещение офиса, которое получило название «Мозговой резервуар», отделано высококачественными материалами и по оригинальному дизайну, «оборудовано мебелью, созданной вдающимися дизайнерами (“Пробковое кресло” Яспера Моррисона и “Кресло из гнутого дерева” Фрэнка Гери), а также геодезическим куполом, превращенным в просторное кресло самим дизайнером интерьера» [1, с. 54]. Знаменитые мебельные формы, оригинальные модели которых были разработаны в 1991 г. и 1990 г., соответственно, использованы в проекте как знаки качества компании, в которой все, включая обстановку и продукцию, соответствует строгим международным стандартам.

Высоко ценится сегодня умение дизайнера по-особому обыграть в интерьере известные произведения промышленности и технической эстетики и представить их в проектах как знаки в виде уникального арт-объекта предметного дизайна. Решение интерьера одного из магазинов Милана (дизайн С. Тагликарне, 2006) интересно тем, что здесь в качестве арт-объектов представлены настоящие шедевры в мире дизайна, до сих пор непревзойденные по удобству, простоте и изяществу, – и «кресло-муравей», и «кресло-яйцо», и «кресло-лебедь» (А. Якобсен, 1955–1960): «сама деревянная стена, украшенная стульями “Серии 7” <...> превращена в дополнительную выставочную зону и привлекательный зрительный ориентир, ведущий от входа через все уровни» [1, с. 171]. Панно из предметов мебели скандинавского дизайнера как утверждение актуальности «скандинавского стиля», который не только не исчерпал себя, он укрепил свои позиции, благодаря развитию межнациональных отношений, промышленности, рекламе, вовлеченности в процесс создания интерьера самых широких слоев населения, в том числе нескандинавских стран.

Мансарда в Берлине недалеко от Шпрее (И. Стейнбек, 2008) демонстрирует, как «современный дизайн совместно с коллекционными предметами и элементами классики расстав-

ляет индивидуальные акценты» [1, с. 83]. Здесь элементами классики названы кресла-тюльпаны и стулья-тюльпаны Э. Саариена (1953–1958), которыми меблирована столовая зона.

Интерьер ресторана «Бьянка» в Милане (С. Суарди, С. Аксу, 2009) – сочетание в разных текстурах оттенков белого: «Дизайн стоящих вокруг стеклянных столов стульев создан известными дизайнерами мебели Пантоном, Имзом и Якобсеном» [1, с. 170].

Дом в Дзигодзэн («Саппоуз Дизайн Оффис», 2008, Япония), где интерьер и экстерьер сливаются, «одновременно образовав террасу, веранду, внутреннюю комнату и наружное помещение» [1, с. 356], тоже демонстрирует интерес к мебельному дизайну середины XX в. Здесь как драгоценный экспонат демонстрируется кресло-качалка Ч. Имза (1948–1950) в черном цвете на белоснежном подиуме-террасе в окружении светло-охристых стен. Согласно принципу контраста и экспозиционному решению – это самый привлекающий внимание предмет на террасе, именно этот предмет – композиционный акцент в конкретной пространственной ситуации. Эргономическое кресло с подставкой для ног (1956) – легенда XX в. от дизайнеров Чарльза и Рэй Имз – как образец респектабельности и элегантности, тоже здесь.

Итак, в интерьерах начала XXI в. весьма заметно увлечение предметным дизайном, когда функциональные мебельные формы из прошлого века «работают» в новом окружении как знаки конкретного «стиля» или времени, свидетельствующие об осведомленности заказчика или его исторических пристрастиях. Интересен также необычный подход к предметному дизайну в интерьере, согласно которому предметы «классики» дизайна мебели из функционального оборудования интерьера превращаются в чистое украшение. Инсталлированные в пространство интерьера в качестве панно или драгоценного экспоната, эти предметы становятся арт-объектом, в котором концентрируются смыслы данного пространства, способствующие созданию нового видения реальности. Представляется, что увлечение предметным дизайном можно объяснить, в первую очередь, желанием подчеркнуть индивидуальность и художественный вкус владельца, а также утвердить его положительный имидж.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Атлас мирового интерьерного дизайна : пер. с англ. / под ред. Н. Брауна, М. Галиндо. М. : Магма, 2011. 512 с.
2. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской. М. : Культурная революция : Республика, 2006. 269 с. (Мыслители XX века).
3. Боров Ю. Б. Эстетика. 3-е изд. М. : Политиздат, 1981. 399 с.
4. Гассио-Талабо Ж. Дизайн и современные направления прикладных искусств // Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней. М., 1982. С. 471–499.
5. Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Т. 1. М. : Прогресс-Традиция, 2001. 656 с.
6. Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней / пер. с англ. Е. А. Кантор. М. : Искусство, 1990. 246 с.
7. Очерки истории теории архитектуры Нового и Новейшего времени / Рос. акад. архитектуры и строит. наук, НИИ теории архитектуры и градостр-ва ; под ред. И. А. Азизян. СПб. : Коло, 2009. 656 с.

*Сведения об авторе:*

*Ковалева Татьяна Вячеславовна*, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [tvk158@mail.ru](mailto:tvk158@mail.ru)

*Kovaleva Tatiana V.*, PhD, Professor, Art History Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [tvk158@mail.ru](mailto:tvk158@mail.ru)



## СОВРЕМЕННЫЙ ИНТЕРЬЕР – НОВАТОРСТВО И ТРАДИЦИИ

Рассматривается новая интерпретация произведений в декорировании современного интерьера. Анализируется связь с художественными традициями и наследием Микеланджело в современных аксессуарах для интерьера.

*Ключевые слова:* интерьер, стиль, интерьерный аксессуар, художественный аналог.

T. Yu. Chuzhanova

## MODERN INTERIOR – INNOVATION AND TRADITION

A new interpretation of works in decorating a modern interior is considered. The connection with the artistic traditions and the heritage of Michelangelo in modern accessories for the interior is analyzed.

*Keywords:* interior, style, interior accessory, art analogue.

Отражение сегодняшнего времени в искусстве оформления интерьера – это создание уникальной атмосферы жилого пространства при помощи текстур, материалов и игры света. В настоящее время в дизайне уровня премиум-класса при оформлении интерьеров с успехом применяются лучшие образцы мастеров мировой культуры. Изысканный классический интерьер гостиной с коллекцией дизайнерской мебели от фабрики Fratelli Bianchini (ил. 1), которая специализируется на производстве мебели и аксессуаров ручной работы, декорирован интерьерным аксессуаром – репликой «Давида» Микеланджело. Такая работа посвящена тонкой аудитории и любителям искусства. Она гармонично дополняет интерьер солидного частного дома. Произведение «Давид» удачно вписывается в интерьер городской квартиры в современном стиле на примере шоу-рума компании Florence Collections на выставке Salone del Mobile 2012. В представленном интерьере наглядно видно, что предметы современного декора берут свои истоки из прошлого, а история искусства воплощается в новых формах.

При изучении интерьерных аксессуаров, исследовательское внимание привлекли работы мастерской Mariani Affreschi (Италия), которые изначально были созданы в технике фрески, а затем оригиналы аутентичных фресок, созданных художниками Mariani Affreschi, репродуцировались в технике жикле по холсту (сериграфия) для распространения и реализации своих работ в области декорирования интерьеров. В статье New art forms: the Giclee подчеркивается, что репродукции Mariani являются высококачественными художественными копиями, которые воспроизводят на ценном холсте оригинальные цвета и мельчайшие детали и обязательно нумеруются [7]. Интерьерный аксессуар «Давид» может быть реализован, в зависимости от пожеланий заказчика, в технике аутентичной фрески на раме, напечатан в технике жикле по холсту (сериграфия) [5]. Успешное репродуцирование оригинальной фрески идет за счет того, что в технике сериграфии идеально передается манера письма крупными мазками. Большая толщина красочного слоя позволяет добиться яркого контраста, трехмерности и фактуры не только мазков, но и холста, на который они нанесены. Многослойная печать черно-белого изображения осуществляется 9–12 красками и полностью исключает растр.

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

Черно-белое изображение, вдохновленное скульптурой Микеланджело «Давид», нанесено на серебряную поталь – оригинальная разработка мастерской Mariani. В статье «Искусство в серебряной потали» раскрывается технология изготовления ценного холста для печати: «Подготовка холста сусальным серебром производится вручную мастерами лаборатории Mariani. Коллекция ArteMariani и, в частности, фреска в технике жикле по серебряной потали, которую мы вам представляем, навеяна идеей архитектора Ледсана: это что-то новое и особенное, мечта, которая перевоплощает пространство, стены, потолок, создавая уникальную атмосферу, где поэзия фрески мутирует в нечто современное и весьма актуальное. <...> Работы в технике жикле по серебряной потали высоко ценятся, – комментируют братья Mariani, – это современные украшения интерьера, жизнь в которые вдыхается руками мастеров нашей лаборатории. Произведения на самом деле реализуются по холсту в серебряной потали, подготовленному вручную» [2]. На примере интерьерного аксессуара по мотивам скульптуры Давид Микеланджело, можно видеть, как классические образы выходят из узких рамок истории искусства и занимают все большее место в оформлении современного интерьера.

Высокий уровень творческого решения и реализации художественного замысла в дизайне интерьера представляет собой ванная комната с кессонным потолком, декорированная мебелью ручной работы коллекции Fratelli Bianchini в стиле «королевский декор». Мебель пронизана духом классицизма и отличается элегантными, простыми линиями. В ванную комнату включен интерьерный аксессуар Sublime dolcezza из коллекции Arte Mariani [6], который гармонично вписывается в эксклюзивное пространство.

Пронумерованные высококачественные художественные репродукции из коллекции Arte Mariani на примере «Давида» [5] и Sublime dolcezza [6] сохраняют красоту оригинала фрески и придают ему новую жизнь с большей доступностью благодаря компьютерным технологиям. Реплики «Давида» и Sublime dolcezza, созданные фирмой Mariani, – современная интерпретация исторических произведений. Привлекают внимание сами работы, стиль изображения фрагментов скульптуры на холсте, игра черных и белых тонов. Эти интерьерные аксессуары делают жилое пространство особенным в результате сложного сочетания: истории искусства, интерпретации скульптурных образов Ренессанса и классической



1. Интерьер гостиной с коллекцией дизайнерской мебели от фабрики Fratelli Bianchini. «Давид» от Mariani Affreschi – печать на холсте по серебряной потали



2. Ваза с фигурками пантер. Автор проекта А. Н. Воронихин. Императорская Екатеринбургская гранильная фабрика. Яшма уразовская («мясной агат»), бронза. Резьба, шлифовка, полировка, литье, чеканка, золочение. 1802. Государственный Эрмитаж

красоты, особого внимания к деталям декора интерьера. Уникальные знаковые объекты из истории искусства становятся объектами-брендами для современного интерьера.

В рамках выбранной темы рассмотрим также шедевр убранства интерьера – декоративную вазу из яшмы и золоченой бронзы, исполненную по проекту архитектора А. Н. Воронихина (ил. 2) и отражающую расцвет стиля классицизм в архитектуре Петербурга с 1762-го по 1825 г. в период правления Екатерины II, Павла I и Александра I.

В золоченом бронзовом декоре, состоящем из двух пантер, объединенных полукругом, для декоративной вазы из яшмы явно прослеживается композиция свернувшейся пантеры из знаменитой «сибирской коллекции» Петра I [4, с. 50]. Мотив хищника, свернувшегося в форме кольца, характерен для скифского «звериного стиля» [3, с. 4]. Аналог – бляха в виде свернувшейся пантеры (VII в. до н. э.) в технике высокого рельефа – является нагрудным украшением и хранится в коллекции Государственного Эрмитажа [1]. На этой литой пластине шея и тело хищника изогнуты, образуя полукруг, а хвост и лапы свободно располагаются внутри образованного ими пространства. Художественные достоинства этой вещи ставят ее в ряд выдающихся произведений древнего ювелирного искусства. Таким образом, ваза по проекту архитектора А. Н. Воронихина охватывает и круг культурных аналогий произведений скифского искусства, и формирует художественное убранство интерьера.

В заключение отметим, что знаковые объекты, связанные с мировым искусством, – декоративные аксессуары как в современном интерьере, так и в историческом – дают возможность не только познакомиться с историей искусства как таковой. Важно отметить, что эти интерьерные аксессуары стимулируют изучение и анализ традиционных, устоявшихся форм искусства. Эти произведения дают неисчерпаемый материал для осмысления аналогов как преподавателям, так и студентам-дизайнерам. Какие конкретно образы подвергаются стилизации в современном интерьере и какие образы стилизовали архитекторы (на примере А. Н. Воронихина) два века тому назад – этот опыт для современных исследователей и дизайнеров XXI в. очень полезен для дизайнерской практики.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бляха в виде свернувшейся пантеры // Государственный Эрмитаж : офиц. сайт. Режим доступа: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.%20Archaeological%20Artifacts/879816/?lng=ru> (дата обращения: 30.11.2017).
2. Art in silver leaf // Italian Frescos : blog. Режим доступа: <http://www.italian-frescos.com/arte-in-foglia-argento/?lang=ru> (дата обращения: 13.05.2017).
3. Костюк О. Г. Галерея драгоценностей Эрмитажа. СПб. : П-2, 2007. 32 с.
4. Мир кочевников: из археологических коллекций Государственного Эрмитажа : кат. выст. СПб. : Славия, 2013. 131 с.
5. David // Mariani Affreschi Shop : сайт компании. Режим доступа: <https://shop.marianiaffreschi.com/en/shop/david/> (дата обращения: 13.05.2017).
6. Sublime dolcezza // Mariani Affreschi Shop : сайт компании. Режим доступа: <https://shop.marianiaffreschi.com/en/shop/sublime-dolcezza/> (дата обращения: 13.05.2017).
7. New art forms: the giclee // Italian Frescos : blog. Режим доступа: <http://www.italian-frescos.com/nuove-forme-d'arte-il-giclee/?lang=ru> (дата обращения: 13.05.2017).

*Сведения об авторе:*

*Чужанова Татьяна Юрьевна*, кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна; [tvonarb@gmail.com](mailto:tvonarb@gmail.com)

*Chuzhanova Tatiana Yu.*, PhD, Associate Professor, St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design; [tvonarb@gmail.com](mailto:tvonarb@gmail.com)

## **ЧТО ОТРАЖАЕТСЯ В ЗЕРКАЛЕ МИРА? ОБЗОР ВЫСТАВКИ ГОРЯЧЕЙ ЭМАЛИ**

Современное искусство эмали выходит за рамки традиционных декоративных практик. Обзор выставки в рамках III Международной биеннале горячей эмали «Зеркало мира» показывает разнообразие творческих позиций, художественных методов и технологических приемов создания произведений эмали. Ведущими направлениями современного эмальерного искусства становятся станковые формы скульптуры и живописи.

*Ключевые слова:* искусство горячей эмали, Академия Штиглица, биеннале, выставка, живописная эмаль.

*А. Н. Ogarkov, O. S. Subbotina*

## **WHAT IS REFLECTED IN THE MIRROR OF THE WORLD? OVERVIEW OF THE EXHIBITION OF HOT ENAMEL**

Modern enamel art goes beyond traditional decorative practices. The review of the 3rd International Biennale of Hot Enamel Art “Mirror of the World” shows the diversity of creative positions, artistic methods and techniques to create enamel works. Leading areas of modern enamel art are easel forms of sculpture and painting.

*Keywords:* hot enamel art, Stieglitz Academy, biennale, exhibition, enamel painting.

Возрожденное византийское мастерство, актуальная практика инсталляций и все мыслимые изобразительные жанры – вот что было явлено зрителю на весенней выставке в рамках биеннале эмали «Зеркало мира» в стенах Музея декоративного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Создание произведений горячей эмали – декорирования металлической поверхности стеклянной пастой – в который раз утвердилось как гибкое ризоматическое творчество, способное к трансформации и синтезу. Как сущее распадается на дискретные единицы и вновь собирается в решетке чувств, так и выставка «Зеркало мира» соединяет разнородные художественные значения в единый сюжет о судьбе и смысле искусства эмали.

Увиденная в целом, экспозиция движется по воображаемой спирали, опираясь на прочную предметность материалов и воплощенных в них образов и выходя в область возвышенного, упакованного в те же крепко схваченные огнем формы и краски. Без пейзажей и натюрмортов, щедро данных в работах О. А. Александровой, В. А. Дмитриевой, А. Н. Ижганайтене, Я. Н. Лапиной, Л. Б. Савиной, А. А. Онучиной и многих других, выставка лишилась бы честного обаяния незамысловатой гармонии мира, увиденной и подсмотренной взглядом живописца. Но что за дело эмальеру до сомнений и надежд станковиста, лихо орудующего кистью по холсту? В печи созревает согласно разметке означенной цифрами палитры живописная квинт-эссенция, чистая и вечная эмалевая поверхность. Так возникает магический реализм пейзажей И. Е. Васильева и О. И. Зуевой, индустриальные зрелища М. П. Бекетова и О. Н. Тучковой, городские сюжеты А. А. Андржиевской, А. Ю. Емельянова и Л. Е. Сизых, драгоценные краски русской природы в эмалях Е. Е. Коссович и Е. А. Сахаровой-Старовой.

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

Порой и один автор в пространстве общей выставки реконструирует онтогенез эмалерного искусства. «Украшения» Д. В. Богусоновой – скорее арт-объекты, чем ювелирные вещи – заключены в витрину; расписанные скульптурные рыбы из триптиха «Караван» установлены на подиуме; остальное – станковая живопись, абстрактная («В ожидании света») и фигуративная («Плоды»), объемная на грани ассамбляжа. Столь разнородные произведения объединены характерным почерком художника, жизнеутверждающими мотивами, теплой перламутровой гаммой эмали.

Камерные пейзажи-миниатюры (А. А. Конченков, «Лодочки») и монументальные стальные полотна (А. А. Арискина, «Старые вещи») – все это исподволь оказывается доказательством бытия станковой эмалевой картины. Образованному зрителю остается оставить за скобками нюансы классификации этого капризного искусства и погрузиться в звучный мир живописи (скульптуры, графики, декорации, ювелирного мастерства... – синкретизм эмали завораживает).

В триптихе Л. В. Новиковой «Зимнее солнце» выгодно белый, opakый и глянцевый фон прекрасен сам по себе, он стягивает к себе контрастные сочные предметы и является не менее важным персонажем, наряду с плодами, ветвями и листьями (ил. 1). Этот язык, тесно переплетающий исполнение и содержание, рождает «незашифрованное проникновение искусства в реальность» [6, с. 38], чуждое натурализму. Красота белых эмалевых зон в пейзажах В. В. Занегиной, С. О. Воробьевой, в поэтической фантазии М. А. Снigarь призывает к почти тактильному, чувственному восприятию картины, а «Красный лис» В. Молчанова демонстрирует благородство цветных графических плоскостей и тот формализм, который отмечает лишнюю шелуху с изображения.

«Зеркало мира» показывает мир населенный и сверхобитаемый, в нем живут умные птицы Е. А. Святой и Г. И. Лиховида, монументальные рыбы Э. М. Фокина и О. О. Лысенковой, коты – всегдашние спутники портретируемых (Ю. В. Никаноров, «Утро», В. С. Миронов, «Отражение»), О. Г. Польшина, «Ночь, Свет и Тени»), разнообразная флора и фауна И. А. Елизаровой, Я. В. Костиной, Т. И. Некрасовой и А. Е. Сохач. Портрет же в классическом понимании представлен рядом образов: импрессионистическим лиризмом «Девушки» С. М. Симиной; орнаментальными жизнерадостными моделями С. Е. Ануфриева, Е. Б. и Б. Н. Клочковых, Т. У. Колточихиной; иллюзионистским автопортретом М. А. Снigarь («Где ты меня ищешь? Я здесь»). Далее следует головокружительный спектр свежих отражений, оправдывающих высокую миссию выставки, – вглядываются в эмалевое зеркало и узнают себя персонажи Е. Е. Кос-



1. Л. В. Новикова. Зимнее солнце. Триптих. Горячая эмаль, перегородчатая эмаль, медь. 2015

сович, И. С. Денисовой и пестрой палитры юных лиц художников студии Л. А. Соломниковой. Линия двухмерных «отражений» прервана неожиданной скульптурной группой Е. А. Сухаревой – крылатые фигуры по обе стороны двустороннего зеркала устремлены друг к другу, но вынуждены видеть лишь себя, и только зрителю очевидно их единство (ил. 2). Эмаль здесь, как и цветные глазури, создает радостный светлый декор, делая плотные керамические тела невесомыми и действительно окрыленными. По словам дружественного критика: «мир Катиных персонажей – добрый, незлобивый, без лишней красоты, лжи или насилия» [8, с. 393].

Без ошибки можно отнести эту мысль ко всему искусству горячей эмали, в нем практически невозможно говорить на языке исступления и жестокости. Однако и война как срез нашей памяти и часть мира отражается в живописной эмали: трагическое и непоправимое в работах В. В. Леватаева и А. Ю. Будилова преобразуется в художественное мощным контрастом тоновых

заливок, густотой фактуры и цвета; героическое начало обнажается в портрете-полиптихе И. В. Дьякова (ил. 3). «Никто кроме нас» – портрет шести равновеликих голов, почти осязаемо вылепленных упруго-жесткой конструкцией рисунка, – воспринимается не столько гимном доблести десантников, сколько романтизацией мужских качеств в целом. Одно из самых впечатляющих произведений выставки, эта работа И. В. Дьякова являет присущую его творчеству «брутальную монументальность» [2, с. 5], но в данном случае это касается не столько формы, сколько смысла – почерк художника сливается с содержанием текста.

Целостность произведения эмали достигается итогом огромного напряжения стихий: «податливости стекла, уверенности металла и энергии огня» [3, с. 63]. Даже в сопутствующих технологии звеньях обнаруживается метафорическая сила созидания: медный лист, зажатый эмалью и контрэмалью, как сжатие «сверхновой» перед продуктивным взрывом. Неудивительно, что это внутреннее напряжение порождает потребность автора в сложном повествовании и многозначной композиции. Человеческая история и культура кадрированы подробными фигуративными сценами подобно нарративу шамплеве лиможских реликвариюв – это воспоминания Древнего мира в эмалях П. А. Мунтиева, З. В. Козловской и О. Н. Тучковой, освоенная античность в работах Е. Е. Матько, М. А. Корочкина, С. С. Мишина и М. В. Гирко, средневековые мелодии в пространственном объекте У. В. Станкевич и живописи В. Г. Бушуева, картины галантного века в изысканном коллаже Е. Н. Евдокимовой. «Художественная практика горячей эмали <...> расширила диапазон своего поиска, вместив в него воспоминание, реминисценцию, эпатаж, а вместе с ними надежду, ностальгию, веру, разочарование и многое другое» [3, с. 66]. Амплитуда образов, рожденных живописной эмалью, позволяет с документальной точностью приглушенными красками в обрамлении металлической патины показать очарование уходящей в прошлое Европы (С. П. Пономаренко, «Исчезнувшие во времени») и в то же время может электризовать зрителя, безжалостно сталкивая в вакууме частицы культурных кодов (А. Ю. Авдеев, «Атлантиды»).



2. Е. А. Сухарева. Первый взгляд. Керамика, цветные глазури, эмали, надглазурная роспись, дерево, зеркало



3. И. Дьяков. *Никто кроме нас*. Горячая эмаль, медь. 2016

Декоративность, видимая сквозь архаичные ритмы и узорчатость локальных пятен, пронизывает этнические мотивы эмалевых «холстов» А. Г. Веселкина, Праски Витти, Х. М. Шарипова, полихромных керамических масок М. В. Грониной. Неугасающее противоборство и примирение изображения и украшения – удел искусства горячей эмали, ее органичные образцы напоминают синтетическое волшебство книжной миниатюры, сплавляющей воедино иллюстрацию, декор и текст, – таковой на выставке предстала серия работ Г. С. Гилязетдиновой (ил. 4). «Семь девушек», «Подруги», «Сон» – стальные плакетки в широких деревянных ковчежцах, покрытые эмалевой росписью нежных оттенков желтого, голубого и серого. Форма подчинена бережному гротеску, линия певуча, словно орнамент минакари. Незамысловатые сюжеты: фигуры девушек и спящего охотника полны тонкой поэтики восточных сказок и одновременно напитаны силой живого актуального искусства.

Выставка остро современна, но не в слое точечных попаданий в текущие события, а в гораздо более плотном слое символического бытия. По сути, выставку легко можно было бы обозначить как «Зеркало мифа», в котором отражаются все грани оного, от бытовой метафизики эмалей Т. А. Макаровой, В. А. Дмитриевой и Н. Н. Сушко до космогонических, наполненных клубящейся материей мироздания полуабстракций Е. Н. Вдовкиной, А. Ю. Агафоновой и Ю. В. Башана, от авторских фантазмов в драгоценных вещах Р. Юндайте и в живописи Л. Н. Дутова и А. В. Шевардина до запечатленных тайных знаний в работах В. А. Беляковой, Т. В. Киселевой и Е. А. Сахаровой-Старовой. Художнику позволено собственное мифотворчество, и О. Г. Польшина создает невозможный, но ясно видимый творцу одушевленный пейзаж, разделяя чистые цвета изощренным рисунком перегородча-



4. Г. Гилязетдинова. *Семь девушек*. Сталь, горячая расписная эмаль, дерево. 2014

той эмали, а О. А. Ерохова пишет, будто тончайшими лессировками по меди, миры-сновидения для свиданий загадочных существ. Напротив, герои живописи А. К. Мукушева публике известны, но вряд ли узнаваемы. «Зевс» показан андрогином, чьи тщедушные конечности и рожки вырастают из мускулистого корпуса, а фигура «Лежащей Данаи» сбивается в компактную каменистую массу, «декорированную» внутри силуэта с анатомической дерзостью. Светлая, теплых оттенков эмаль сообщает телам особое свойство выпуклой лоснящейся плоти, заряжая персонажей витальным эксцентрическим эротизмом.

В плодотворном поле мифа разыгрывается качественная мистерия эмалевых техник, фактур и красок. Стальной лист прорезан и испещрен древними символами, внутри него эмалевое изображение (абстракция? икона? иература?) – это «Откровение» А. Ю. Талашука. «...Кованая рама решительно очерчивает границы станкового пространства, напоминая о своих правах на особый смысл и значение» [3, с. 64]. Чуткий автор высвобождает поток откровений: художественная (декоративная) эмаль соприкасается со всеми видами и жанрами искусства, выявляя «сохраненное единство “трех главнейших искусств” и ремесла» [4, с. 87]; художественная эмаль «загорается» в соседстве с другими материалами. Керамика вступает с эмалью в естественный союз, шпалера возвращает эмалевым вкраплениям звонкость декора (О. Л. Орешко, Е. Н. Шмыкова, «Старый завод»), а шероховатая деревянная поверхность аккумулирует стекловидную гладкость эмали. Дерево в картинах-коллажах А. П. Демидова, Л. В. Векшиной, О. О. Лысенковой, И. В. Шауэрмана, в инсталляции Л. Я. Колибабы «говорит» подлинным языком мифа о временах до появления искусственных материалов. Обнаженный металл способен создать бархатную глубину, в выемках и ячейках которой проступают и растворяются эмалевые формы (А. А. Александрова, «Абстрактный натюрморт», «Весна»), в другом случае резкий абрис зачищенных медных перегородок и экспрессивный цек передают энергию эпических сказаний (З. С. Кулиева, «Ацамаз», «Яблоня нартов»). Металл позволяет эмальеру быть скульптором, а скульптору причудливо сочетать художественные приемы. Цветная эмаль зажигает окна и кресты куполов бронзовых церквей, увенчавших сплетенные корнями древа в скульптуре Л. А. Бейбутяна («Единый крест»); эмаль обволакивает дырчатые кубы-сердцевины супрематических зеркальных цветов Г. М. Бекетова; эмаль выходит на новый уровень и становится самим объемом в медных скульптурах А. Р. Мотылева – его «Следы» впечатляют массой крупных выпуклых дисков, покрытых спиральным мегалитическим орнаментом, а объекты диптиха «Звук» хранят упругую форму развитой в пространстве струны, полной окрашенного эмалью звучания.

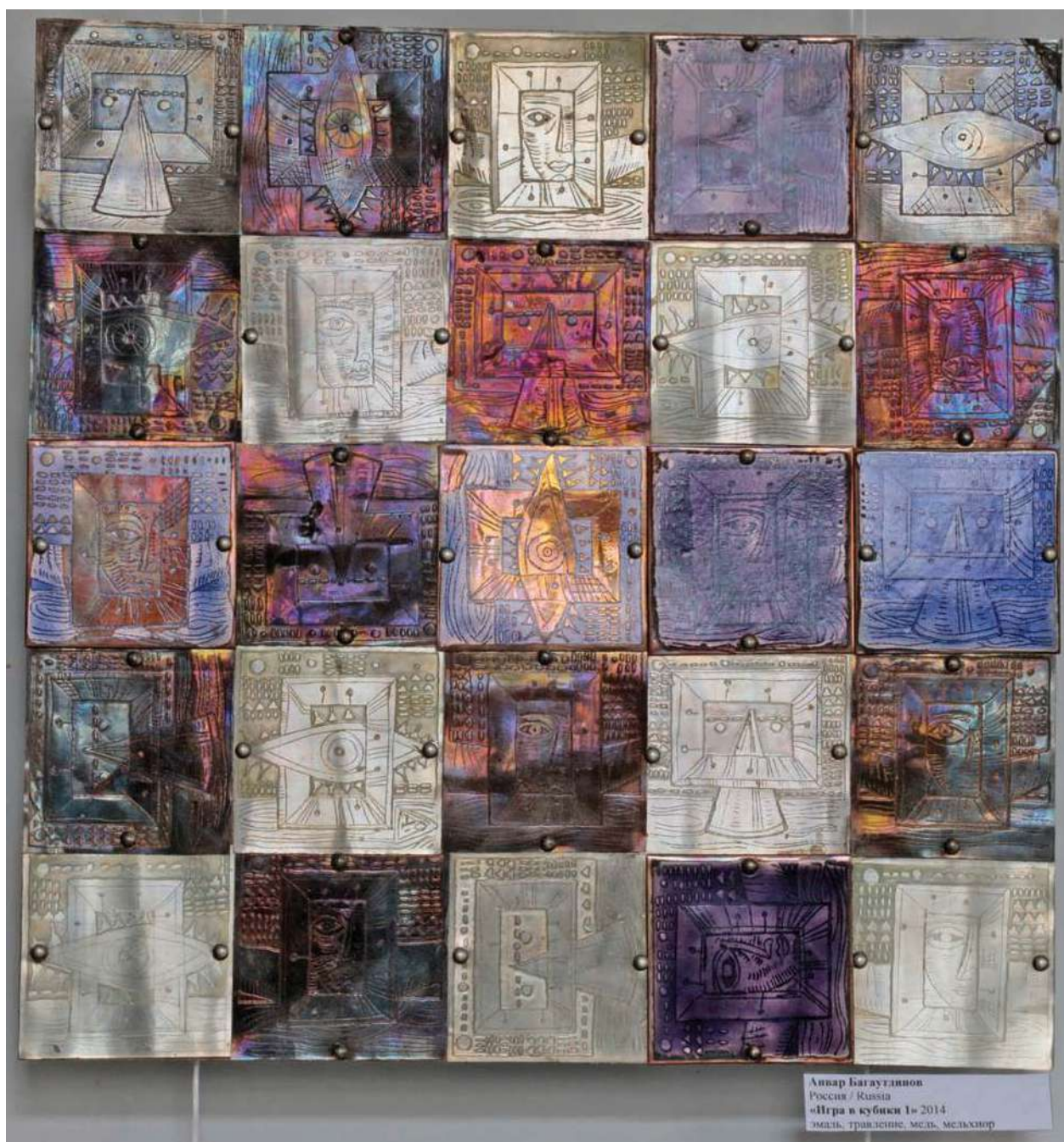
Воображаемая спираль экспозиции преобразуется на последнем витке, там, где миф вплотную соприкасается с событийностью и религиозным знанием. «Не случайно одна из главных тем человеческой истории – тема христианства – обрела здесь новую художественную реальность» [3, с. 63]. Искусство как религиозное служение прежде всего воплощает концепцию истинной красоты, сокрытой в сиянии чистых красок эмали и драгоценном блеске металла и, более того, в совершенстве восточно-христианского канона. Канон, «дар человечества художнику» [9, с. 455], предстает необходимым творческим порядком, объединяю-



5. Монахиня Нина. Св. Равноапостольная Нина. Золото, перегородчатая эмаль, скань



#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне



6. А. Багаутдинов. Игра в кубики I. Эмаль, травление, медь, мельхиор. 2014

щим и тончайшее клуазоне в ювелирных миниатюрах монахини Нины, чье удивительное мастерство искусно транслирует византийскую эстетику (ил. 5), и новозаветный сюжет В. В. Дятловой, чей прерывистый вольный рисунок трансформирует и заостряет изображение, оставляя на поверхности ошеломительное ощущение свершившегося чуда («Приношение даров»). «Зеркало мира» отражает череду евангельских образов в эмалях А. Н. Вдовкиной, С. Н. Крылова, Д. А. Еремина, С. В. Мурашкевич, А. А. Сасовой, ангельских ликов и ликов святых в работах Т. В. Киселевой, Л. А. Соломниковой, Н. М. Степановой: проявленные горячей эмалью, «иконы не тускнеют» [6, с. 37], торжество духа постигается через стойкость материала. Христианское Слово слышимо в этой живописи то звонко, подобно колоколу, то тихо, словно молитва, но всегда ясно и отчетливо в границах жанра, от пейзажей В. Щербинина и О. Н. Тучковой до сложных символических композиций в триптихах А. И. Курнчука и А. В. Васильева.

Сегодня, «когда “человек играющий” уступил приоритеты человеку, обратившемуся к размышлению и покаянию» [3, с. 62], эти две интенции в искусстве сосуществуют в разных пропорциях. А. И. Багаутдинов, достойный представитель homo ludens, в серии «Игра в кубики» разыгрывает гениальную шахматную партию, имея в запасе всего три фигуры, – три варианта изображения составляют квадратные коллажи, чередуясь и поворачиваясь и передавая зрителю удовольствие от игры любопытнейшего приема (ил. 6). Графика рисунка вытравлена в металле и видна под слоем прозрачной и подцветенной эмали. «Художник не заполняет цветом только отдельные ячейки, а заливает эмалью всю поверхность, добиваясь эффекта мерцания и глубины пространства, как в технике гильоше» [1, с. 212]. Ни вид, ни жанр этих произведений не поддаются идентификации, с уверенностью можно сказать одно: декоративная функция эмали давно конвертирована в бесконечное интегральное уравнение современного искусства.

Если Ученики предаются интеллектуальным играм, почему бы Учителю не предаться размышлениям? Логика страницы требует завершающей виньетки, и ею с легкостью может стать работа Н. А. Яшманова «Вчера, сегодня, завтра» – покрытые эмалью медные чаши, образующие условный триптих. По сравнению с другими экспонатами выставки этот объект остается вещью, поскольку содержит необходимую пустоту вместимости, и в то же время вещь в себе, поскольку существует как чаша независимо от нашего восприятия. Но если рассматривать предмет как феномен, то мы вольны в трактовке образа, воплощенного как росписью, варьируемой от узнаваемой супрематике до свободных музыкальных абстракций, так и концептуальным именем – работа Н. Яшманова есть ненарочитое пророчество о прошлом, настоящем и будущем эмальерного искусства.

«Зеркало мира» (2017) – выставка в рамках третьей биеннале горячей эмали. Зародившись в пространстве гостеприимного города («Образы белых ночей», 2010), идея биеннале раздвинула границы творческой ойкумены до видимых и достижимых величин («Солнце для всех», 2012), а затем полностью распахнула зеркальные грани, в которых постарался отразиться весь мир. Прогнозировать будущее эмальерной практики, опираясь на что-то большее, чем еще нереализованная интуиция художников, излишне. «Никто не может сказать, какой будет живопись завтра. О картинах можно судить, лишь, когда они уже написаны» [7, с. 339]. И если судить о состоявшейся выставке горячей эмали, то становится очевидно, что ее объединяющее начало – живопись, а основной предмет – именно «картина». Ответ на вопрос «Что отражается в зеркале...?» содержится в нем самом – в отражении видна сложная, постигаемая как чувствами, так и разумом система человеческих представлений, знаний, догадок и откровений, то есть – картина мира.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Я. А. Творчество А. И. Багаутдинова: истоки и новаторство // Месмахеровские чтения–2017 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2017 г. : сб. науч. ст. / СПГХПА им. А. Л. Штиглица. СПб., 2017. С. 210–214.
2. Власова Г. А. Живопись, рожденная огнем // Современная горячая эмаль : кат. выст. СПб., 2007. С. 4–5.
3. Горбунова Т. В. Об искусстве современной отечественной эмали // Вопросы искусствознания и культурологии : сб. науч. тр. преподавателей и аспирантов. СПб., 2008. Вып. 6. С. 59–66.
4. Горбунова Т. В. Художники-эмальеры – выпускники ЛВХПУ–СПГХПА // Художественная школа XXI века: прошлое, настоящее, будущее : материалы междунар. науч.-практ. конф., 16 дек. 2015 г. : сб. науч. ст. / СПГХПА им. А. Л. Штиглица. СПб., 2016. С. 87–90.
5. Лысенкова О. О. Арт-проект «Современная художественная эмаль. Санкт-Петербург», 2007–2013 гг. // Месмахеровские чтения–2015 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 20–21 марта 2015 г. : сб. науч. ст. / СПГХПА им. А. Л. Штиглица. СПб., 2015. С. 182–187.
6. Пономаренко С. П., Крылов С. Н. Горячая эмаль : учеб. пособие. СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2016. 172 с.

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

---

7. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов : [сборник]. М., 1989. С. 319–345 (Библиотека атеистической литературы).
8. Сталинская Е. П. Четыре поколения одной семьи художников в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной – СПГХПА им. А. Л. Штиглица // Месмахеровские чтения – 2015 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 20–21 марта 2015 г. : сб. науч. ст. / СПГХПА им. А. Л. Штиглица. СПб., 2015. С. 384–394.
9. Флоренский П. А. Избранные труды по искусству / свящ. Павел Флоренский. М. : Изобразительное искусство, 1996. 336 с.

*Сведения об авторах:*

*Огарков Александр Николаевич*, кандидат философских наук, доцент, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [suer53@inbox.ru](mailto:suer53@inbox.ru)

*Ogarkov Aleksandr N.*, PhD, Associate Professor, Art History Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [suer53@inbox.ru](mailto:suer53@inbox.ru)

*Субботина Олеся Сергеевна*, кандидат искусствоведения, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [leskus30@mail.ru](mailto:leskus30@mail.ru)

*Subbotina Olesya S.*, PhD, Art History Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [leskus30@mail.ru](mailto:leskus30@mail.ru)

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ РОСПИСИ АКРИЛОМ В ДИЗАЙНЕ МОДЕЛЕЙ ОДЕЖДЫ И АКСЕССУАРОВ**

Роспись акриловыми красками по ткани – сравнительно новое и перспективное направление в дизайне одежды. Она имеет свои технологические особенности. При работе акрилом по ткани необходимо учитывать ее состав и свойства. Акрил позволяет выполнять на моделях одежды изображения разного вида и создавать малотиражные, штучные и уникальные изделия.

*Ключевые слова:* художественная роспись, акрил, дизайн, модели одежды, аксессуары.

## **ARTISTIC POSSIBILITIES OF PAINTING WITH ACRYLIC IN DESIGN OF CLOTHES AND ACCESSORIES**

Fabric painting with acrylic paints is relatively new and promising direction in the design of clothing. It has its technological features. Working with acrylic on fabric you must consider its composition and properties. Acrylic allows you to perform different images on the clothes models, and create a short-run, custom-made and unique products.

*Keywords:* artistic painting, acrylic, design, clothing models, accessories.

Художественная роспись тканей и предметов одежды как разновидность ручной технологии оформления текстильных изделий существует с древнейших времен. Наиболее известен батик – способ нанесения красителей на ткань с применением различных резервирующих составов. С их помощью или после их удаления на ткани остается рисунок. Особенное развитие искусство росписи по ткани получило в Китае и Японии. В Европу оно пришло из Индонезии и широко распространилось с начала XX в., не потеряв своей популярности по сей день [3]. Параллельно с красителями для ткани в росписи использовали материалы, которые принято связывать с живописью и графикой, – гуашь и акварель. С их помощью украшали аксессуары, которые не находились в каждодневном обиходе, например веера с экранами из шелка. В связи со значительными изменениями в моде, которые произошли с наступлением XX в., на фоне многочисленных модных «революций» предыдущего столетия возможности росписи тканей для одежды стали полем для творческих и технологических экспериментов среди профессиональных художников, дизайнеров по текстилю. В 1920-е гг. художник и технолог Л. В. Маяковская, например, усовершенствовала приемы работы с аэрографом, решая ритмические и колористические задачи при создании геометрических рисунков для плательных тканей сдержанных тонов, с плавными переходами цвета [3, с. 15].

Современные техники росписи ткани очень разнообразны. И среди них роспись акриловыми красками – сравнительно молодое и перспективное направление из-за простоты и удобства их применения. История изобретения и распространения акрила начинается с конца 40-х – начала 50-х гг. XX в. Она связана с именами мексиканских художников – представителей мурализма Д. Риверы, Д. Сикейроса, Х. Ороско, которые занимались монументальной фресковой живописью, оформляя общественные здания. Именно в этот период и возникла потребность в изобретении красок, которые можно было бы использовать не только в помещениях, но и на фасадах архитектурных сооружений. Сикейрос для своих работ первоначально использовал

краску на основе синтетической полихлорвиниловой смолы, она применялись главным образом в промышленности для окраски машин. Первые акриловые краски для живописи «Магна» выпустила компания Wocour Artists Colors (США) в 1947 г. Акрил обладает широкими возможностями для художественной росписи в силу своих уникальных свойств. Это экологически чистый материал, который не выделяет вредных токсических веществ, не имеет запаха, не горюч. Главным достоинством акриловых красок по сравнению с остальными видами красок является простота их применения и универсальность. Они очень быстро сохнут, а высохнув, абсолютно не растворяются, устойчивы к физическим и химическим воздействиям. На ткани они закрепляются горячим утюгом, обладают яркостью цвета, светостойкостью, не тускнеют со временем. Сначала акриловые краски были спиртовыми, затем спирт заменила вода, и область их применения сразу сильно расширилась [4]. Появились различные разновидности акрила, адаптированные для росписи по стеклу, керамике. Существует серия акриловых красок, предназначенных специально для батика. Они жидкие, насквозь пропитывают ткань. Они также пригодны и для аэрографии. Более густой по консистенции акрил позволяет выполнять кроющую, поверхностную роспись, которая напоминает обычную живопись маслом или гуашью. Наносятся такие краски непосредственно на ткань кистью, штемпелем или по трафарету. Для имитации приемов акварельной живописи в качестве вспомогательного средства используется специальный разбавитель. Он же повышает устойчивость готовых изделий к воздействию воды. Акриловыми красками можно расписывать хлопчатобумажные, шелковые и синтетические ткани, натуральную и искусственную кожу. Главное условие – поверхность должна быть как можно более гладкой, не фактурной, не ворсистой, высокой плотности, если речь идет о трикотажном полотне. При рыхлой структуре ткани не получится добиться ровного красочного покрытия, в процессе ношения одежды при естественной деформации (усадке или растяжении) роспись быстрее придет в негодность. Чем плотнее ткань, тем более многослойной может быть роспись, на тонких тканях, соответственно, технологичнее делать роспись более прозрачной, желательна в один слой. При высыхании акрил образует на ткани пленочное покрытие, поэтому слишком плотная живопись ухудшает драпируемость материала. Палитра красок для ткани включает большое количество цветов и зависит от производителя. Например, в серии Decola (завода «Невская палитра») выпускается 48 цветов: 29 основных, 7 флуоресцентных, 9 перламутровых и 3 цвета «металлик». Для создания дополнительных эффектов разработаны контуры 24 цветов, включая перламутровые, металлические оттенки и с блестками.

Искусство росписи ткани по своим особенностям больше тяготеет к декоративной живописи, чем к живописи станковой. Но если роспись текстильного арт-объекта, например панно, воспринимается нами по картинному принципу: как произведение, ценность которого определяется его художественными и эстетическими характеристиками, то роспись моделей одежды и аксессуаров подчиняется, прежде всего, их функциональному назначению. В первую очередь, композиционно она является частью того изделия, для декорирования которого используется. Преобладающая в отдельном изделии или в ансамбле костюма основная цветовая гамма неизбежно определяет колорит будущего рисунка. Таким образом, выбор мотива или сюжета, его цвет напрямую зависят от конструкции и кроя той модели одежды или вида и формы аксессуара, для которых предназначена роспись, от материала, из которого они изготовлены. Однако в среде художников и дизайнеров, занимающиеся разработкой рисунков тканей для одежды, существует два разных взгляда на вопрос их орнаментации и декорирования. В. Степанова как художник-производитель считала, что рисунок на ткани должен подчиняться конструкции изделия, что надо идти от проектировки костюма к проектированию структуры ткани [7, р. 79]. Для художников-живописцев, таких как Н. Гончарова, которая в разные периоды сотрудничала с модными домами Н. Ламановой, «Мирбор», Шанель, поверхность одежды становилась своеобразным холстом, на котором можно было рисовать, например посредством вышивки и аппликации. На ее эскизах платьев виден живописный подход в компоновке изображения. Сама Ламанова рекомендовала Гончаровой меньше думать о конструкции платьев, а больше заботиться о создании общего декоративного решения модели [2].

Выполнению росписи предшествует процесс предварительной подготовки, состоящий из нескольких этапов. Они необходимы, когда дизайнер сам проектирует изображение для росписи отдельного изделия или серию рисунков, объединенных одной темой или стилистической, для создания ансамбля из нескольких предметов и когда дизайнер берет за основу уже существующее изображение. На современном этапе ручные технологии не обходятся без помощи информационных технологий. Тематические базы данных и электронные библиотеки позволяют дизайнеру не только просматривать и отбирать рисунки, но и быть в курсе актуальных модных тенденций, цветовых трендов, видеть аналогичные работы других художников. Использование графических редакторов значительно ускоряет подготовительный этап обработки исходного изображения для росписи. В программе Adobe Photoshop делается его преобразование: кадрирование, обрезка, масштабирование, цветокоррекция с учетом цвета ткани, на которую оно будет перенесено, композиционная схема расположения на деталях изделия. Затем изображение распечатывается и переносится на ткань.

Виды росписей акрилом на моделях одежды можно разделить на три основные группы.

1. Роспись отдельных элементов. Это могут быть эмблемы, символы, различные предметы, фигурки животных или герои сказок, например на детской одежде.

2. Роспись орнаментальных мотивов.

Первые два вида росписей более просты в исполнении и поэтому больше распространены среди художников-любителей, которые активно применяют их для декорирования своей одежды в качестве хобби.

3. Сюжетная роспись является наиболее трудоемкой и сложной для исполнения, но одновременно наиболее интересной по изобразительным задачам. Выбор тем не ограничен: копии картин известных художников (копийная техника сама по себе позволяет дизайнеру по текстилю продемонстрировать степень своего мастерства), авторские интерпретации этих произведений, собственные эскизы и проекты.

Художественные возможности росписи акрилом не ограничиваются только узкой целью украсить какой-либо предмет одежды, чтобы он стал выглядеть более красивым, «нарядным». Это единство современных технологий и традиционной формы художественного творчества в сочетании с традиционной ручной технологией выполнения, которая никогда не выйдет из моды. Это синтез труда специалистов в области моделирования одежды и дизайнеров по ткани. Роспись, выполненная на высоком профессиональном уровне, не просто добавляет каждому изделию неповторимости, индивидуальности, но может превратить его в уникальное произведение.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аронов В. Р. Художник и предметное творчество. М. : Советский художник, 1987. 232 с.
2. Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом : кат. выст. / Гос. Третьяковская галерея. М. : Гос. Третьяковская галерея, 2013. 440 с.
3. Гильман Р. А. Художественная роспись тканей : учеб. пособие для студентов вузов. М. : Владос, 2008. 159 с.
4. Конева А. История появления акриловых красок для живописи [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.diary.ru/~artcollection/p203267389.htm?oam> (дата обращения: 15.11.2017).
5. Туловская Ю. Текстиль авангарда : рисунки для ткани. Екатеринбург : TATLIN, 2016. 176 с.
6. Художественная роспись: концепция и специальные методики [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://zen-designer.ru/scio/215-kontseptsiya-khudozhestvennoy-rosписи> (дата обращения: 27.11.2017).
7. Lavrentiev A. Varvara Stepanova: une vie constructiviste. Paris : P. Sers, 1988. 190 p.

*Сведения об авторе:*

*Карпова Елена Анатольевна*, преподаватель, Центр молодежного предпринимательства в области дизайна, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина; [hkarpova@yandex.ru](mailto:hkarpova@yandex.ru)

*Karpova Elena A.*, Teacher, Center for Youth Entrepreneurship in Design, Russian State University named after A. N. Kosygin; [hkarpova@yandex.ru](mailto:hkarpova@yandex.ru)

## ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН В СИСТЕМЕ МАРКЕТИНГА И РЕКЛАМЫ

В статье рассматривается взаимное влияние маркетинга и дизайна. Определяется роль графического дизайнера в реализации коммуникационной концепции бренда. Утверждается необходимость изучения графическими дизайнерами терминологии и алгоритма маркетинга.

*Ключевые слова:* маркетинг, графический дизайн, брендинг, коммуникация, индивидуальность бренда.

## GRAPHIC DESIGN IN THE MARKETING AND ADVERTISING SYSTEM

The article discusses the interaction between marketing and design. The role of the graphic designer in the implementation of the communication concept of the brand is defined. The necessity of studying the terminology and algorithm of marketing by graphic designers is confirmed.

*Keywords:* marketing, graphic design, branding, communication, brand identity.

*За последнее десятилетие дизайн из обычного способа сделать нечто привлекательным вырос в инструмент, играющий важную роль в бизнесе, образовании и управлении.  
Найджел Холлис [1]*

### *Коллаборация маркетинга и дизайна*

Дизайнер-график – это художник, работающий в различных сферах социальной, культурной и производственной деятельности человека. Применяя свои знания и умения, графический дизайнер способствует оптимизации коммуникационных процессов в современном обществе, облегчая взаимодействие с информационными потоками, пронизывающими современный социум. Неоспоримо значение графического дизайна и в области коммерческой коммуникации. В этой статье определяется место и роль графического дизайнера в области рекламы.

Графический дизайнер при помощи изобразительных и символьных графических образов, грамотных типографических решений, логического структурирования информационных интерфейсов (в широком смысле) продукта или услуги визуализирует необходимую информацию, предлагаемую к восприятию, делая считывание смысла быстрым и комфортным. Этому способствуют художественные навыки графического дизайнера, знание композиционных законов и выразительных средств композиции, и эти навыки, несомненно, прерогатива профессии. Умение создавать художественный образ и выражать его в произведениях искусства, безусловно, нужное и даже исключительное умение, которым не обладают специалисты других областей знаний. Но это далеко не все (а точнее совсем не то), что сегодня требует рынок от графического дизайнера. Главное в профессиональном графическом дизайне в области рекламы – это способность к художественной интерпретации, к выражению стратегии коммуникации бренда в аутентичных образах. В работе дизайнера не допускается никакой субъективности, но при этом ожидается выражение творческой индивидуальности

в объективно существующих рамках идеологии бренда. Художник-станковист может позволить себе выражать в художественных образах свои сокровенные мысли и переживания и воплощать субъективные творческие идеи. Графический дизайнер должен уметь сотрудничать со специалистами смежных областей, с которыми он находится в поле одной проблемы, идет к общей цели, решает последовательные задачи для достижения наилучшего результата работы команды специалистов.

Работа в области коммерческой коммуникации – это качественно иной уровень творческой деятельности художника. Коллаборация маркетологов и дизайнеров, объединивших свои знания в работе над созданием и продвижением продукта – это то, что в итоге дает закономерный коммерческий успех. «Сегодня дизайнер, не принимающий во внимание законы маркетинга, может стать просто свободным художником, поставив под сомнение свой коммерческий успех. Логическим результатом маркетинговой деятельности является создание продукта, удовлетворяющего потребности и решающего проблему человека. В то же время <...> дизайн не может состояться как таковой, минуя стадию маркетинга, потому что целью дизайна также является удовлетворение человека и решение его проблем» [2].

#### ***Практика деятельности рекламных агентств – управление дизайном***

Само словосочетание «рекламное агентство» сегодня не выражает всей полноты опций, которые необходимы в сфере коммерческой коммуникации. Теперь чаще можно встретить названия: брендинговое агентство, коммуникационное агентство полного цикла, компания комплексных услуг в области маркетинга, брендинга и рекламы и т. п.

Структура компании, которая занимается сегодня рекламной коммуникацией, – это определенная иерархия специалистов из области маркетинга, теории брендинга, рекламы. Это такие специалисты как аналитики, стратеги, бренд-менеджеры (-билдеры), медиапланинеры, креаторы, копирайтеры, менеджеры проекта, дизайнеры. Также необходимы специалисты из смежных областей знаний – психологи, бизнес-консультанты. Все эти специалисты, объединяя усилия, дают результат, обмениваясь знаниями, принимая эстафету друг от друга, формируя содержание и стратегию бренда.

Для подтверждения сложности процессов, предваряющих проектно-художественную деятельность дизайнера-графика, стоит коснуться сути деятельности специалистов, участвующих в создании коммерческого продукта, и их функции в достижении коммерческого результата.

Задача аналитика – обоснованность проектных решений на основе исследований, рынка, потребителей и потребностей, конкурентов и их предложений, рыночных трендов, рисков компании. «Производителей, естественно, очень интересуют убеждения людей в отношении конкретных товаров и услуг. Из этих убеждений складываются образы товаров и марок» [3, с. 159]. Аналитик может оценить перспективы предполагаемых направлений развития, проанализировать состояние бренда на данный момент и в перспективе. Стратег определяет цели и направления деятельности по реализации коммерческих целей проекта, разрабатывает маркетинговую политику, формирует четко выверенную архитектуру бренда и создает стратегическую базу для креативных решений. Стратег отвечает за выбор наиболее подходящего пути развития, продумывает, как добиться целей, выбирает верный путь по их достижению. Бренд-менеджер (-билдер) разрабатывает решения по идеологии и архитектуре бренда. Определяет, каким будет бренд, как он будет общаться с потребителями, каковы будут его ценности и преимущества. Медиапланинер оценивает и выбирает необходимые каналы и средства коммуникаций. Креатор генерирует возможные пути решения проблемы, изобретает новые товары или услуги, названия, слоганы, креативные механики для коммуникаций. Копирайтер отвечает за вербализацию индивидуальности бренда в коммуникации с потребителем.



Но все же «венцом творения» здесь является графический дизайнер, который визуализирует интеллектуальный труд всей команды. Даже при наличии глубоких исследований, точно поставленных стратегических целей, изобретательных креативных идей тактические шаги по воплощению и реализации коммуникационной стратегии становятся задачей дизайнера. Во многом от его индивидуальности, в конечном итоге, зависит коммерческий результат проекта, но это уже не свободное субъективное творчество, а творческое созидание в рамках заданных смыслов. Дизайн – инструмент реализации стратегии. Создание запоминающегося визуального образа продукта и его коммуникации в контексте стратегических решений суть работы и творчества графического дизайнера. Работа дизайнера – это первый заметный для покупателя шаг к превращению нового продукта или услуги в бренд. Как известно, бренд – явление не материальное, это комплекс восприятий, сформированных в сознании потребителя. Первое знакомство потребителя с образом бренда, как правило, происходит посредством предъявления визуальных атрибутов бренда, разработанных графическим дизайнером. И очень важно, чтобы этот визуальный образ точно выражал ценности и индивидуальность бренда, формировал правильное, соответствующее коммуникационной концепции, психологическое восприятие бренда у целевой аудитории. «На покупательском выборе индивида сказываются четыре основных фактора психологического порядка: мотивация, восприятие, усвоение, убеждения и отношения» [3, с. 153]. Предпосылки для реализации этих факторов закладываются стратегией коммуникации бренда. Визуальный образ бренда – это видимая часть айсберга, в которой должны быть выражены выводы маркетинговых исследований. Правильно созданный дизайнером образ формирует у покупателя восприятие бренда и отношение к нему, создает лояльность, мотивирует к покупке, убеждает в правильности выбора. Дизайнер синтезирует проектные решения в рекламном продукте на основе выводов всей команды и привлекает специалистов творческого кластера, которые помогают в реализации визуальных решений, – это фотографы, иллюстраторы, аниматоры, моушн-дизайнеры и др.

В контексте вышесказанного становится очевидным, что взаимодействие разных специалистов смежных областей в области коммерческой коммуникации, идущих к одной цели, требует полного взаимопонимания на основе освоения терминологического аппарата и знания алгоритма и приемов работы друг друга. В противном случае, будет обеспечена ситуация «вавилонского столпотворения» при транслировании задания на проектирование маркетологами дизайнерам.

#### *Комплексное образование в графическом дизайне*

Образовательные программы для дизайнера-графика на кафедре графического дизайна Академии Штиглица учитывают реалии существования выпускника в самостоятельной профессиональной работе. Кроме общехудожественных дисциплин и специализированных художественных дисциплин программы включают теоретические дисциплины, освещающие методы работы в области коммерческой коммуникации. Кроме того, в курсовом проектировании и в рамках конкурсов по маркетингу и брендингу студентами кафедры под руководством профессорско-преподавательского состава реализуются проекты в сотрудничестве с реальными заказчиками.

Необходимые дополнительные навыки, которые получает выпускник кафедры графического дизайна Академии Штиглица, – это владение терминологическим аппаратом в области маркетинга и рекламы, способность сотрудничать со специалистами в области коммерции, практический опыт участия в работе над реальными проектами в области рекламы.

Такой опыт студенты имеют возможность приобрести уже в процессе обучения, так как кафедра графического дизайна часто берется за разработку реальных проектов. Это могут быть перспективные разработки проектных идей, которые могут быть в будущем реализованы заказчиком, проекты, которые непосредственно внедряются в жизнь, а также конкурс-

ные проекты. Главным условием такого сотрудничества является непосредственный контакт студентов с руководителями проектов от заказчика. Взаимодействие в процессе работы над реальными проектами с группой специалистов-маркетологов дает студенту неоценимый для будущей профессиональной практики опыт.

Можно привести несколько примеров такого сотрудничества. Интересным и полезным опытом явилось сотрудничество кафедры графического дизайна с СПб ГУП «Городской центр размещения рекламы». Для этого заказчика студентами 4-го курса специализации «Художник анимации и компьютерной графики» были выполнены проекты праздничного оформления города. В оригинальных работах студентов был предложен новый образный ряд для городской среды. Проекты частично внедрены. Творческое сотрудничество продолжается.

Другой пример работы над проектом – полный ребрендинг и комплекс новой айдентики Санкт-Петербургской международной бизнес-ассоциации (СПИБА). Студенты 5-го курса специализации «Художник анимации и компьютерной графики» на конкурсной основе разработали несколько проектов, один из которых был выбран руководством компании и внедрен.

Замечательным опытом для студентов бакалавриата кафедры графического дизайна является участие (вне учебной программы на добровольной основе) в проекте по маркетингу и брендингу Marketorium, который организовала кафедра маркетинга и коммуникаций Санкт-Петербургского национального исследовательского университета ИТМО. Marketorium – это образовательная и состязательная среда, где студенты, практики и эксперты обмениваются информацией, идеями. Взаимный обмен опытом и знаниями, наработка практического опыта происходит в состязании команд в международном конкурсе BigGame. BigGame – это конкурс по маркетингу для студентов, старшеклассников, молодых специалистов, предпринимателей и фрилансеров. В команде единомышленников, в сотрудничестве со специалистами по маркетингу и брендингу, под руководством практикующих специалистов, студенты, работая над кейсами реальных заказчиков, приобретают неоценимый опыт в своей профессиональной сфере. Этот ряд примеров можно продолжать.

Комплекс знаний и навыков, формируемый у студентов учебными дисциплинами, а также участие в реальных проектах дают возможность выпускнику кафедры быстро адаптироваться в профессиональной деятельности по завершении обучения. Кроме того, обладая комплексным представлением об алгоритме создания коммерческого продукта, выпускник может занимать руководящие позиции в коммуникационных агентствах полного цикла, а также работать фрилансером, привлекая необходимых специалистов по маркетингу для достижения обоснованного коммерческого результата проекта.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Найджел Х. Чему дизайн может научить маркетологов / пер. и адаптация: Наталья Кириллова // Sostav.ru. Режим доступа: <http://www.sostav.ru/publication/chemu-dizajn-mozhet-nauchit-marketologov-4968.html> (дата обращения: 29.11.2017).
2. Сорокина Н. Л. Связь дизайна и маркетинга. Важность изучения потребителя для дизайнера одежды [Электронный ресурс] // Архитектон : известия вузов / Урал. гос. архитектур.-художеств. ун-т. 2011. № 34, прил. Режим доступа: [http://archvuz.ru/2011\\_22/75](http://archvuz.ru/2011_22/75) (дата обращения: 30.11.2017).
3. Котлер Ф. Основы маркетинга : крат. курс : пер. с англ. М. : Вильямс, 2010. 656 с.

*Сведения об авторе:*

*Никандрова Ольга Феликсовна*, профессор, кафедра графического дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [nikandrova.rig@yandex.ru](mailto:nikandrova.rig@yandex.ru)

*Nikandrova Olga F.*, Professor, Graphic Design Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [nikandrova.rig@yandex.ru](mailto:nikandrova.rig@yandex.ru)

## **ШРИФТОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ КАК ПОЛЕ ДЛЯ ГРАФИЧЕСКИХ ЭКСПЕРИМЕНТОВ**

Подготовка будущих профессионалов в области графического дизайна и прикладной графики базируется как на освоении традиций шрифтовой культуры, так и на изучении компьютерных технологий. На стыке этих областей возникает широкое поле для экспериментов. Композиционные задачи, решаемые при создании современного леттеринга, зависят от инструментария и стиля. Шрифтовые композиции являются частью проектов, востребованных в разнообразных сферах общественной жизни.

*Ключевые слова:* графический дизайн, надпись, типографика, пространственная композиция, визуальная конструкция, стиль, высшая школа, методы обучения, шрифтовая культура.

*N. A. Pavlova*

## **LETTERING AS A FIELD FOR GRAPHIC EXPERIMENTS**

The training of future professionals in graphic design and applied graphics is based both on mastering the traditions of a Type culture and on the study of computer technologies. At the junction of these areas there is a wide field for experimentation. The compositional tasks that are solved when creating modern flagships depend on instrumentation and style. Type compositions and lettering are part of projects in demand in various spheres of public life.

*Keywords:* graphic design, hand lettering, typography, spatial composition, visual construction, style, teaching methods, high school, culture of Type.

С появлением и развитием компьютерных технологий многое изменилось в графическом дизайне – по существу, изменился весь процесс дизайна, а компьютер на время стал самым любимым и желанным инструментом. Но прошло несколько десятков лет, техницизм потребовал альтернативы, и дизайнерам захотелось вернуться к старым инструментам – ручным формам графики и каллиграфии. Стали модными надписи и шрифтовые композиции, выполненные вручную, – живая рука графика с кистью или пером стала интересна и востребована снова. Джамбаттиста Бодони, великий мастер типографики, еще два столетия назад, размышляя о красоте буквы, говорил, что на восприятие шрифта оказывает влияние мода, но при этом буквы должны быть изящны, «изящество здесь – более, чем в каком-либо другом искусстве, – определяется достаточной непринужденностью линий, их свободой, смелостью, легкостью. Но в то же время они должны обладать такой точной формой, такой ясной градацией толщины штрихов, чтобы даже самый придирчивый наблюдатель не сумел бы найти возможности для улучшения. И, вероятно, правильнее всего сказать здесь просто: буквы получаются изящными тогда, когда их пишут не в спешке и нехотя, не с напряжением и усилием, а с радостью и любовью», но всегда в наборном шрифте ценится не только изящество, а также «упорядоченность, тщательность, хороший вкус...» [1, с. 67–68]. Сегодня молодое поколение с интересом и энтузиазмом восприняло почти забытые шрифтовые формы, а мастера старшего поколения с радостью делятся тем, чему обучались в молодости, тем, что вдох-

новляло их в начале творческого пути. Но необходимо отметить, что в данной ситуации компьютер остается основным инструментом профессионала в сфере графического дизайна.

Известно, что новое – это хорошо забытое старое, и, наверно, не случайно возник интерес к шрифтовым формам прошлых времен, шрифтовые композиции прикладного характера стали называться модным словом «леттеринг» (lettering, hand lettering). Под этим термином понимается стильная шрифтовая композиция, выполненная рукой профессионала, старыми классическими инструментами для письма – пером, кистью и даже мелом, как на черной доске. Этому интересу к ручной работе способствует и появление новых высокотехнологичных инструментов, предназначенных для этого, – таких, как акварельные маркеры, маркеры с наконечником в виде стального ширококонечного пера (parallel pen), маркеры с наконечником в виде кисти (brush pen). Стали более доступными компьютерные планшеты и стилусы, которые при использовании соответствующего программного обеспечения позволяют имитировать работу всех, когда-либо существовавших в мире, самых разнообразных инструментов для письма.

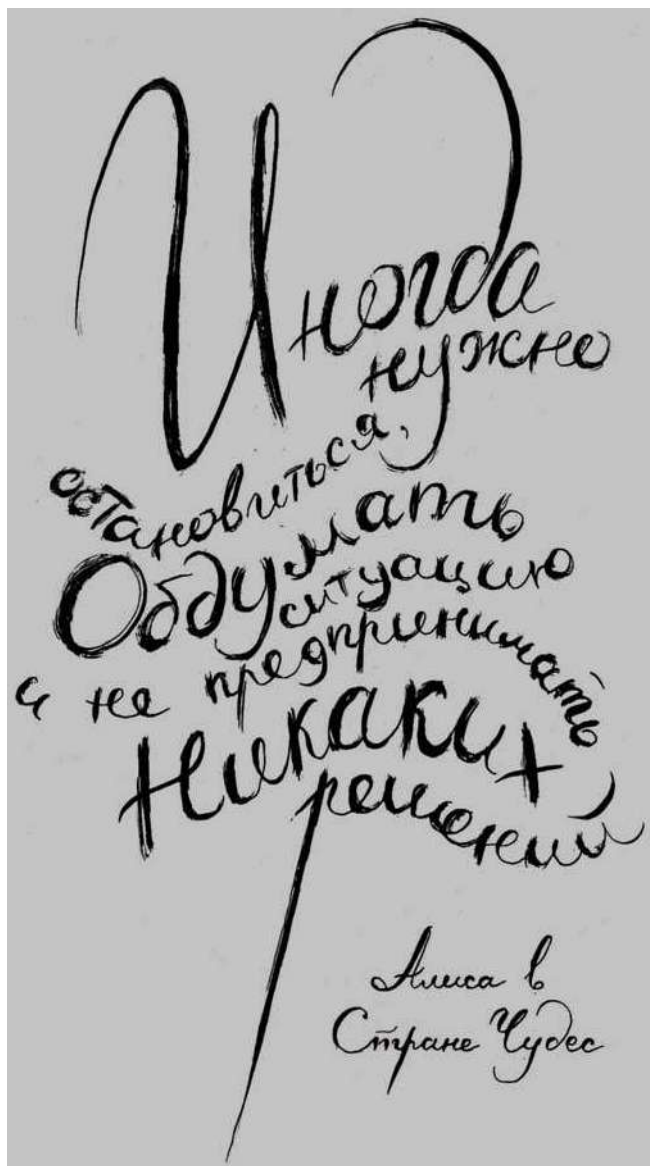
Студенты, обучающиеся на кафедре графического дизайна в Академии им. А. Л. Штиглица, начинают делать шрифтовые композиции уже в первом семестре. Изучая историю шрифта, знакомясь с разнообразием шрифтовых гарнитур, анализируя принципы письма в разных стилях, они начинают понимать, что шрифтовая форма во многом зависит от инструмента, которым пишутся буквы. На первом году обучения они постепенно осваивают знания и приобретают мастерство владения инструментом, но в третьем семестре студенты осваивают приемы экспрессивного письма кистью и создают свой авторский леттеринг.

Современный леттеринг имеет много областей применения. Он используется не только на поздравительных открытках, на которые сохраняется постоянный спрос, – ведь они нужны для выражения чувств и эмоций к тем, кого мы любим. Современный леттеринг востребован для создания атмосферы приятного отдыха в кафе и ресторанах, а также и для создания неповторимого образа в домашнем интерьере. Часто он создается как мотивирующий графический лист с девизом или мудрым афоризмом, помогающим настроиться утром на нужную эмоциональную волну. Создание такого леттеринга обычно требует поэтапной работы. В самом начале требуется выбор нужного формата и размера листа. Далее – работа с литературным текстом, проникновение в его смысл. Профессионалы знают, что у типографики и каллиграфии одна цель – как можно точнее передать содержание, которое вложил автор в свой текст. Выбор эмоционального настроения часто приходит интуитивно. Работа по выбору шрифта, его деталей и стиля зависит от содержания, но этот выбор может быть сделан и под воздействием каких-то внешних факторов и даже может определяться выбором любимого инструмента для письма и рисования букв. Для создания шрифтовых композиций могут использоваться самые различные инструменты, такие как ширококонечное перо и плоская кисть, создающие сходные шрифтовые формы, остроконечное перо и кисть с острым концом. Экспрессивные рукописные формы в сочетании со строгим наборным шрифтом (ил. 1) и типографикой дают бесконечное разнообразие решений.

Можно сказать, что типографика – это тоже леттеринг, но без использования ручной графики. В такой композиции могут сочетаться строгие текстовые шрифты и шрифты, созданные на основе каллиграфии или рукописи, ведь если такие шрифты разработаны профессионально, результат их использования в композиции сразу невозможно отличить от надписи, созданной рукой художника.



1. Логотип. Студентка М. Ветчинкина



2. Поздравительная открытка. Студентка Й. Ринула



3. Композиция на свободную тему.  
Студентка Ю. Антоненко

Для шрифтовых композиций характерным является использование светлого контраста – светлый шрифт на темном фоне или темный шрифт на светлом. Очень часто колористика совсем не участвует в этом процессе. Но в некоторых случаях, когда содержание текста требует того, цвет может стать активным элементом шрифтовой композиции.

Работа с двумерным пространством, с плоскостью является важным этапом в создании леттеринга. Здесь приходится учитывать и формат, и размер, и смысловые доминанты в тексте. От общего настроения зависит, будет ли композиция только динамичной или только статичной или же динамика будет сочетаться со статикой. На этом этапе важно определить и то, где будет размещаться акцент – композиционная доминанта – и будут ли в композиции еще элементы, кроме шрифтовых. Современные технологии позволяют использовать разнообразные фоновые эффекты в создании леттеринга, усиливающие эмоциональный настрой всей композиции. Важно, чтобы фоновое изображение не мешало восприятию текста, здесь главными являются отношения шрифта и пространства – можно увидеть формы внутри букв и вне их. Пространство, окружающее шрифт, также несет информацию, как слово и пауза в живой речи, как звук и тишина в музыкальном произведении. Композиция может быть открытой в пространство стены, пространство листа, пространство экрана или может быть замкнутой в рамку, ограничивающую шрифт. Такие рамки могут иметь самую разную конфигурацию, как в работах Дэйва Фостера (Dave Foster), – функцию рамки может выполнять и цветная плашка [4, с. 132], и силуэтный рисунок. В соответствии с рукописной традицией росчерк, флориш (ил. 2) служит для организации пространства в графическом листе.

В шрифтовой графике используются все композиционные приемы, обозначенные в таких категориях, как контраст,

нюанс, симметрия, асимметрия, статика, динамика, пропорции, ритм и др. Шрифтовые композиции могут быть как с осью симметрии, расположенной в центре листа, так и с диагональным решением, когда строка выявляет диагональ листа.

Диагональ может быть выявлена подстрочными и надстрочными элементами букв (ил. 3).

Встречаются композиции с диагональным заполнением всего пространства, но здесь есть и своя специфика – мы читаем и пишем слева направо, и традиционно диагональ, выявленная строкой, это восходящая диагональ, а нисходящая диагональ создает ощущение падения и по этой причине обычно не используется. В современном леттеринге чаще всего, на наш взгляд, используется центрическая композиция – шрифт размещается в плашках разной формы, их конфигурация зависит от стилевой направленности всей работы.

Благодаря использованию компьютерных технологий в графическом дизайне, работа по созданию сложных композиционных решений становится менее трудоемкой – в единой композиции рукописные элементы и шрифт, созданный на основе каллиграфии, могут сочетаться со строгим наборным шрифтом, имеющим совсем другие пластические характеристики.

Компьютерная обработка – это необходимое условие в создании современного леттеринга, предназначенного к тиражированию средствами полиграфии. Как показывает практика, сканирование графических элементов, выполненных на бумаге, должно быть выполнено с наибольшим, доступным дизайнеру, разрешением. Если каллиграфические элементы переводятся в векторный формат, трассировка должна быть наилучшей для сохранения особенностей формы знаков, полученных на бумаге. Если изображение должно быть сохранено в пиксельной графике, качество ее также должно быть наилучшим для сохранения деталей знаков, полученных на бумаге. Чаще всего ретушь и коррекция цвета, а также окончательное колористическое решение осуществляются в программах графического редактирования. Необходимо помнить, что современное программное обеспечение позволяет работать с каллиграфическими формами при помощи стилуса и графического планшета. Результат такой работы почти не будет отличаться от рисунка шрифта, выполненного на бумаге, и только специалист отличит текст, написанный на бумаге и сканированный, от выполненного сразу же в цифровом формате. Цифровых шрифтов, созданных по эскизам мастеров каллиграфии и предназначенных для использования в леттеринге, к сожалению, не так много для кириллического алфавита. В настоящее время эта область творчества открыта для всех, кто профессионально владеет инструментами для письма и освоил программы для редактирования шрифта. Так или иначе, работа над леттерингом проходит стадии эскизирования, создания шрифтовой композиции и отработки, доводки композиционного решения. Выбор материала, бумаги и способы печати также важны в создании шрифтовой композиции, имеющей прикладную направленность.

Современный леттеринг имеет прикладное значение – широко используется графическими дизайнерами и тиражируется на разных материалах, таких как бумага, ткань, пластик, стекло. В наше время снова стала востребованной высокая печать, при которой печатная форма оставляет легкий рельеф на поверхности бумаги. Это особенно важно в создании визитных карточек, поздравлений и других малых форм. Свойства бумажного листа играют немалую роль и при цифровой печати, определяя во многом тонкости восприятия графической композиции, здесь важно и то, как краска ложится на бумагу. Особенно это важно при печати оригинала в технике шелкографии.

В шрифтовой композиции очень важна стилистика, определяющая сочетание ритма в шрифте и общего ритмического строя в листе. Мастера графики, работавшие в XX в., оставили нам множество произведений, которые сегодня заслуживают внимания. Выдающийся график С. В. Чехонин в 20-х гг. создавал сложные шрифтовые композиции со своим подходом к организации композиционного строя – напряженная ритмика, диктуемая духом того времени, передавалась только в элементах букв разработанных им шрифтов [2, с. 77]

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

и обычно не была выражена в его графических композициях. Сегодня многие художники вспоминают советский леттеринг 60-х годов XX в., особенно ярко представленный в работах таких мастеров, как В. Тоотс (Villu Toots) и С. М. Пожарский, в совершенстве владевших шрифтовой формой.

В современном леттеринге часто ощущается влияние национальных традиций. Всем известны работы мастеров арабской каллиграфии или китайской экспрессивной графики, которые повлияли на развитие современных тенденций в мире шрифтовой культуры. В современном американском леттеринге ощущается влияние школы письма остроконечным пером, получившей свое развитие в США во второй половине XIX в. В отечественном графическом дизайне также наблюдается возрождение традиций прошлого – молодых графиков привлекает русская декоративная вязь и скоропись. Эта традиция декоративности дает творческий импульс к созданию сложных композиций, в которых важна внешняя конфигурация всего шрифтового блока – композиций в круге или линейных композиций.

Конечно, надо знать правила и традиции, выработанные временем, так китайские мастера говорили: «Постижение сути законов ведет к свободе от них» [3, с. 346], в древности ценили в каллиграфии свободу, естественность и живость – качества, которые не потеряли своей ценности и сегодня.

Область применения леттеринга сегодня очень широка – это упаковка, оформление витрин, рекламный плакат. Шрифтовые композиции на поздравительных открытках являются продолжением традиции рукописных поздравлений, отражением традиционной культуры шрифта. Получает развитие динамическая типографика в титрах фильмов и рекламных роликах, и здесь уже можно говорить о леттеринге для экранных искусств. Так как современный леттеринг является важным элементом больших графических проектов по брендингу и айдентике, студенты должны изучать лучшие образцы, созданные мастерами. В студентах, будущих профессионалах, важно воспитывать как уважение к традициям прошлого, так и смелость, которая позволит создавать новое в области шрифтовой графики.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бодони Дж. О письменности и книгопечатании // Книгопечатание как искусство : сборник / пер. с итал. И. Е. Бабанова. М., 1987. С. 59–84.
2. Домбровский А. А., Кричевский В. Г. Два шрифта одной революции. М. : Мастерская, 2014. 224 с.
3. Слово о живописи из сада с горчичное зерно / пер. с кит. и коммент. Е. В. Завадская. М. : В. Шевчук, 2001. 508 с.
4. Middendorp J. Hand to type : scripts, hand-lettering and calligraphy. Berlin : Gestalten, 2012. 240 p.

*Сведения об авторе:*

*Павлова Надежда Анатольевна*, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра графического дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; profkomart@mail.ru

*Pavlova Nadezhda A.*, PhD, Associate Professor, Graphic Design Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; profkomart@mail.ru

## **РАБОТА С ЖАНРОВЫМ ТЕКСТОМ ДЛЯ ВИЗУАЛИЗАЦИИ СКАЗКИ (НА МАТЕРИАЛЕ ЭКСПЕРИМЕНТА В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ)**

Визуализация содержания жанрового текста позиционируется как одна из актуальных проблем современного графического дизайна. Представлен анализ взаимоотношений текста и изображения в графическом дизайне на примере визуализации сказки, определена специфика работы с текстом, основанная на синтезе вербальных и визуальных выразительных средств. Описание эксперимента включает разработки по структуризации текста сказки и анализ художественной интерпретации сказки в учебном проектировании.

*Ключевые слова:* графический дизайн, визуализация текста, жанровый текст, сказка, учебный эксперимент.

*N. A. Pivovarova*

## **WORKING WITH THE GENRE TEXT FOR VISUALIZING THE FAIRY TALE (ON THE MATERIAL OF THE EXPERIMENT IN THE TRAINING PROCESS)**

Visualization of genre text contents is positioned as one of current problems in modern graphic design. The analysis of relationship between text and the image in graphic design on the example of fairy tale visualization is submitted, the specifics of working with text based on synthesis of verbal and visual means of expression are defined. The description of the experiment includes the developments on fairy tale text structuring and the analysis of fairy tale art interpretation in graphic design educational process.

*Keywords:* graphic design, text visualization, genre text, fairy tale, educational experiment.

Проблема взаимодействия вербального текста и изображения, синтеза вербальных и визуальных выразительных средств касается всех областей графического дизайна, включающих работу с текстовой информацией, а именно: дизайна книги, иллюстраций (для книг, периодических изданий и других печатных и электронных форм), плакатной графики, мультимедийных продуктов, содержащих вербальные и визуальные компоненты, и т. п. Следует подчеркнуть, что данная проблема также носит междисциплинарный характер, представляя научный интерес как для филологических исследований, так и для исследований в визуальной среде, сфере графического дизайна. Необходимо перечислить следующие работы, связанные с теоретическим освоением вопроса: «Текст и контекст в графическом дизайне» Е. А. Лаврентьевой [5], «Жанры литературы и графика: прямые и обратные связи» В. Ф. Ерошкина [3], «Графический дизайн и мультимедиа: особенности синтез-комбинаторики смыслового и визуального восприятия» Н. В. Ушковой [8], «Образная сфера в живописи и литературе. Визуальные аналоги литературных тропов» Е. А. Коротченко и В. Ф. Петренко [7], «Изучение семантических возможностей визуализации на теоретических и практических занятиях» В. Ю. Грушевской [2], «Приемы визуальной интерпретации литературного текста во французской книжной иллюстрации XVIII века» Е. В. Борщ [1] и др.



Постоянное обращение к теме взаимоотношений вербального и визуального дает основание полагать обозначенную проблему актуальной не только для областей лингвистики (например, теории текста) и семиотики, но и для графического дизайна. Частный случай проблемы представляет собой работа с жанровым текстом в графическом дизайне. Действительно, жанровая принадлежность позволяет определить характерные особенности текста, важные и применимые для визуализации его содержания. Визуализация в данном аспекте понимается как визуализация смысла, перекодировка вербальной информации в целостную графическую форму, отвечающую задачам проектирования. В сфере визуальных искусств и научных областей, связанных с ними, уже накоплен опыт изучения параллелей между организацией вербальной информации (текста) и формообразованием, созданием изображения. Тем не менее, специфика жанрового текста сказки, визуализация ее содержания через выявление взаимоотношений между вербальной и визуальной информацией, поиск общих закономерностей, применимых в проектировании, является новой постановкой вопроса.

Визуализация смыслового содержания сказки предполагает специфическую работу с текстом в графическом дизайне. В целях исследования обозначенной специфики и ее практического освоения была подготовлена теоретическая база для проведения эксперимента в учебном процессе.

Итак, отправной точкой для создания теоретической базы исследования является взаимосвязь смыслового содержания сказки и вербальной формы, в которой оно реализуется. В первую очередь, специфика работы с текстом заключается в том, чтобы извлечь из него необходимое содержание, структурировать и применить для создания концепции графической композиции, формы визуализации содержания сказки, зависящего от нескольких компонентов:

- 1) символы (как культурный контекст сказки);
- 2) образы (система знаковых персонажей);
- 3) сюжетная линия ключевых событий, обладающих подтекстом – дополнительным содержанием символического характера. Раскрытие данного подтекста в динамике является «двигателем» сюжета сказки.

В сказке проявляются следующие жанровые особенности:

- 1) сказка в коммуникативном аспекте имеет свое конкретное функциональное предназначение (зависит от типа сказки);
- 2) в содержании сказки передается знание о значимых народных ценностях (зачастую проявляется в заключительной морали);
- 3) также в сказке передается и представление о мире, характерное для определенной народности.

Первый и третий пункт напрямую связаны с типом сказки. За основу систематизации сказок был взят один из возможных подходов к классификации, реализованных в сборнике «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева» [6], включающих следующие типы:

- 1) сказки о животных;
- 2) сказки о растениях;
- 3) сказки о стихиях;
- 4) волшебные, мифологические сказки;
- 5) исторические сказания;
- 6) новеллистические, бытовые сказки;
- 7) народные анекдоты, прибаутки, докучные сказки.

Следует отметить, что кроме перечисленных пунктов в исследовании была задействована отдельная категория – авторская сказка. В целом, если анализировать сказку в коммуникативном аспекте, то каждый из обозначенных типов обладает своей «целью высказывания» и существенными характеристиками, применимыми для реализации различных целей, напри-

мер, рассмешить (анекдотическая сказка), научить (сказка с выраженной моралью), иносказательно передать важную информацию о реальных событиях (часто используется в политической сказке как разновидность сказки авторской, пример – «История Фердинанда» Мунро Лиф) и т. д. Общее знание о типе и коммуникативном назначении сказки позволяет перейти к определению ее целевой аудитории (поскольку сказки бывают детские и взрослые), понять, что из себя представляет отдельная сказка: например, анекдот (анекдотическая сказка), рассказ (новеллистическая сказка), поучительная история (может быть бытовой сказкой или сказкой о животных), символическое представление обряда инициации, соотносимое с развитием человека, его личностным ростом (волшебная сказка) и др. Такое глубинное понимание сказочного мира, его знаковости является ценным для подбора графического решения, стилистики изображения, коррелирующего с ее содержанием.

Если рассматривать сказку через призму перечисленных установок, представляется возможным раскрыть значение понятий, значимых для визуализации: образов персонажей, предметных ситуаций, ключевых событий, продвигающих сюжет.

Для системного восприятия студентами теоретического материала был использован метод моделирования. Составленная в этих целях модель «каркаса сказки» связывает воедино картину сказочного мира, роли и качественные характеристики персонажей, динамику нарратива, этапы развития сюжетной линии. Каркас сказки включает следующие составляющие: иерархическую систему персонажей, раскрывающую их типологию, а также взаимоотношения между ними (например, противостояние протагониста и антагониста), конфликт персонажей, сюжетную композицию сказки (то есть ее компоненты: пролог, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку, эпилог), составленную на основе уже существующего подхода к анализу текста сказки [4], но дополненную через взаимосвязь с выразительными средствами графического дизайна. Были проведены параллели между сюжетной доминантой и доминантой композиции, знаковыми событиями сказки и предметной ситуацией, через которую возможна идентификация, узнавание сюжета сказки в изображении и т. п.

Следует подчеркнуть, что значение каждого событийного этапа напрямую продиктовано типом сказки, например, развитие сюжета волшебной сказки обозначает поиск утраченного, восполнение недостатка героя, заявленной в начале действия, а развязка является преодолением потери, нахождением утраченного и ростом статуса героя, приобретением им новых качеств.

Отдельно стоит отметить конфликт персонажей, который тесно связан с сюжетной композицией сказки. Конфликт персонажей является «поводом» к завязке сюжета, развитию действия и раскрывается через контрастные характеристики «действующих лиц».

Ценность предлагаемого подхода заключается в нахождении взаимосвязей между вербальными и визуальными средствами. Так, знание ключевых, сущностных характеристик персонажей используется в создании их образов посредством контраста. Выявление главных и второстепенных персонажей дает опорную точку для создания тематического изображения: в композиционном построении учитывается роль персонажа, предметная ситуация (событие), связывающая его с другими героями. Значимой является смысловая часть, не только содержание сюжета сказки, но и ее идейная составляющая, концепция, а также развитие и повторение структурных элементов (например, использование повтора действий или последовательного раскрытия ряда однотипных персонажей).

Исходя из вышесказанного, необходимо перечислить следующие ключевые составляющие сказки, задействуемые в создании концепции композиции: контраст образов персонажей; иерархия персонажей; главный конфликт; символическое значение предметной ситуации, являющееся глубинной основой развития событий сказочного сюжета, существования в нем знаковых, узнаваемых персонажей, предметов (например, волшебная вещь) и топосов (мест действия, «декораций» сказки), через которые происходит идентификация сказки при

ее восприятию. Идентификация сказки позиционируется в качестве важного фактора, влияющего на ее восприятие как в процессе чтения вербальной информации, так и в ходе декодирования зрителем визуальной формы, изображения.

Практическая значимость использования методов моделирования для узнавания мира сказки заключается в следующем: процесс художественной интерпретации состоит не только в проектировании визуального решения, отбора выразительных средств графики, но и в авторском переосмыслении, например, современной интерпретации сказки. Так, соблюдая точную передачу ролей персонажей, символическое значение мест, предметов и событий, смысловое и формальное развитие сюжета, в авторском прочтении можно варьировать сами образы персонажей – например, дать новую предметную ситуацию и заменить сказочных героев (при этом сохраняя типологию) равноценными им современными героями. Народная сказка является аллегорией по своей природе, в иносказательной форме отображая некую культурную ситуацию, национальные ценности и мировоззрение, как уже было отмечено выше, – это и дает основание, используя структурную модель сказки, изменять ее элементы, сохраняя аллегорический перенос.

Авторская интерпретация сказки может быть выражена вербально и визуально, что является точкой соприкосновения литературы и графического дизайна. Проводя параллель между вербальной и визуальной культурой, стоит отметить, что в литературе присутствует переосмысление жанровых произведений (реконструкция и деконструкция жанра, стилизация под жанр), а в графическом дизайне современное переосмысление визуальной формы проявляется, например, в приеме стилизации или ребрендинге. Для авторской интерпретации или стилизации актуально узнавание зрителем интерпретируемого объекта. В отношении сказки такое узнавание сохраняется при считывании ее структурных, сущностных жанровых особенностей, перечисленных выше.

Представленная теоретическая база была задействована в составе эксперимента. На ее основе были написаны тексты лекций и оформлен сопроводительный визуальный материал (интерактивная презентация), а также смоделированы задания для студентов первого курса кафедры «Графический дизайн». Под руководством ведущего преподавателя группы, профессора, кандидата искусствоведения Татьяны Михайловны Журавской были проведены занятия со студентами (лекции и семинары). Занятия были направлены на теоретическое освоение студентами материала и нахождения синтеза вербальных и визуальных выразительных средств. В частности, такой синтез проявился в придумывании студентами собственного названия сказки, отражающего ее суть, но предлагающего свой вектор прочтения, отборе или написании характеризующих персонажей реплик, используемых в создании композиции. Поскольку в проектировании равноценно применяются методы синтеза и анализа, то предложенные задания также сфокусированы на аналитическое осмысление материала (пример – структуризация содержания выбранного произведения с использованием модели каркаса сказки) и его синтетическое переосмысление (пример – придумывание названия сказки, реплик персонажей, концепций их образов). Для оценки теоретического освоения темы были разработаны тестовые задания. Итоговая работа студентов включала как текстовую часть, так и визуальную: использование вербальной информации для проектирования образов персонажей, создание с ними графической композиции. Результаты учебного эксперимента были представлены на семестровом обходе.

В заключение необходимо добавить, что жанровый текст является богатым материалом для визуализации, применимым в нахождении новых форм на стыке вербальных и визуальных средств, создании комплексных, поликодовых (то есть содержащих вербальный и визуальный код) произведений графического дизайна.

Составленные задания, включающие работу с вербальной информацией и нахождение соответствующей визуальной формы, направлены на стимуляцию творческих способностей

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

---

студентов, приобретение ими навыков синтеза и анализа. Как уже было упомянуто выше, обработка вербальной информации, в том числе системный разбор текста и его структуризация, способствуют развитию аналитического мышления, необходимого в проектировании, а умение сочетать вербальные и визуальные средства стимулирует развитие синтетического мышления, значимого для графического дизайна.

В перспективах развития исследования предполагается более подробно изучить возможности жанрового текста в графическом дизайне и углубить специфику работы с ним в ходе проектирования.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Борщ Е. В. Приемы визуальной интерпретации литературного текста во французской книжной иллюстрации XVIII века // Вестн. Челяб. гос. ун-та. 2009. № 10. С. 168–173.
2. Грушевская В. Ю. Изучение семантических возможностей визуализации на теоретических и практических занятиях // Педагогическое образование в России. 2013. № 6. С. 183–187.
3. Ерошкин В. Ф. Жанры литературы и графика: прямые и обратные связи // Омский науч. вестн. 2014. № 3. С. 262–265.
4. Ким А. А. О некоторых способах классификации сюжетов и героев народных сказок // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. 2006. № 1. С. 117–120.
5. Лаврентьева Е. А. Текст и контекст в графическом дизайне : актуальные проблемы и тенденции визуализации текста. М. : Моск. гос. художеств.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова, 2008. 232 с.
6. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. В 3 т. Т. 1 / изд. подгот. Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков ; отв. ред. Э. В. Померанцева, К. В. Чистов. М. : Наука, 1984. 511 с.
7. Петренко В. Ф., Коротченко Е. А. Образная сфера в живописи и литературе. Визуальные аналоги литературных тропов // Психология. 2008. Т. 5, № 4. С. 19–40.
8. Ушкова Н. В. Графический дизайн и мультимедиа : особенности синтез-комбинаторики смыслового и визуального восприятия // Педагогика и психология образования. 2014. № 4. С. 183–187.

#### *Сведения об авторе:*

*Пивоварова Наталья Алексеевна*, аспирант, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [ntpiv@yandex.ru](mailto:ntpiv@yandex.ru)

*Pivovarova Natalia A.*, postgraduate student, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [ntpiv@yandex.ru](mailto:ntpiv@yandex.ru)

#### *Научный руководитель:*

*Журавская Татьяна Михайловна*, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра графического дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [hana@peterlink.ru](mailto:hana@peterlink.ru)

*Zhuravskaya Tatiana M.*, PhD, Professor, Graphic Design Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [hana@peterlink.ru](mailto:hana@peterlink.ru)

## **АНИМАЦИЯ В РЕКЛАМНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

Рассмотрению подлежат перспективы развития современного рынка рекламных услуг и некоторые важные компоненты анимационной рекламы как одного из наиболее эффективных рекламных средств.

*Ключевые слова:* медийная реклама, анимация, рекламодатель, потребитель, эффективность, рекламная кампания.

## **ANIMATION IN THE ADVERTISING SPACE**

Consideration is given to the prospects for the development of the modern advertising market and some important components of animation advertising, as one of the most effective advertising tools.

*Keywords:* media advertising, animation, advertiser, consumer, efficiency, advertising company.

«Отвратительная, назойливая, бесцеремонная, а зачастую просто наглая и надоевшая всем, не всегда честная реклама» – так думает о рекламе обычный потребитель. Однако, несмотря на столь негативное отношение к ней со стороны потребительского сообщества, наша жизнь уже немыслима без нее.

Реклама – это сложное социальное явление, влияющее практически на все сферы жизни современного общества: производственную, социальную, нравственно-правовую, культурно-образовательную. В настоящее время, в условиях интенсивного информационного развития общества, реклама последовательно трансформируется в отдельный вид экономики, превращаясь в капиталоемкий рекламный бизнес.

Расходы производителя на маркетинговые и рекламные услуги растут год от года. В перспективе, вследствие перенасыщения рынка качественными товарами, прогнозируется нестабильность, колебания потребительских вкусов и поведения, а следовательно, и изменение потребительского спроса, что еще в большей степени актуализирует роль рекламы. Хорошая реклама способна создать уникальный имидж товара, формально наделять его потребительскими и ценовыми преимуществами, которыми он фактически в категории аналогичных товаров не обладает, повысить к нему доверие потребителя, популяризировать бренд или определенный вид товара, стимулировать потребительский спрос. Иными словами, реклама может помочь производителю найти самый короткий, эффективный путь к «сердцу» потенциального потребителя, да, собственно, и сформировать этого потребителя, с необходимым для производителя набором потребительских предпочтений и желаний. Таким образом, реклама становится действенным, иногда довольно агрессивным инструментом конкурентной борьбы, легко манипулирующим потребительским спросом.

Реклама никогда не была малозатратным способом продвижения продукта или услуги на рынке, но эффективность ее высока, и она востребована. В настоящее время ни один уважающий себя производитель уже не обходится без ее услуг. Практика показывает, что с ростом бизнеса обычно растет и рекламный бюджет. Однако не всегда высокие расходы на рекламную кампанию гарантируют такую же высокую эффективность и финансовую отдачу.

Финансовая затратность процесса создания рекламы ставит рекламодателя перед необходимостью изначально четко представлять целый ряд позиций: целевую потребительскую аудиторию, потребностно-мотивационную специфику потребителя, виды, технические средства и приемы донесения до него рекламной информации, результат, который необходимо получить по завершении рекламной кампании, возможные финансовые затраты на производство рекламы и, естественно, окупаемость рекламных услуг. Рынок рекламных услуг богат и разнообразен, задача – разобраться в нем и выбрать самые эффективные рекламные услуги, что возможно, в первую очередь, с помощью предварительных маркетинговых исследований, приобретающих все большее значение в рекламном производстве.

Реклама разделяется на виды и типы в соответствии с критериями, выбранными для ее классификации, например, по целям и задачам, целевой аудитории, временным параметрам, по предмету рекламы, по способу распространения рекламной информации... Одним из наиболее распространенных и зрелищных видов рекламы является медийная, офлайн- и онлайн-реклама, которая по способу донесения информации до потребителя делится на телевизионную, радио-, рекламу в печатных СМИ, в интернете, наружную и внутреннюю рекламу. Не все из приведенных разновидностей медиарекламы одинаковы востребованы и результативны, некоторые уступают свои позиции, освобождая место для более современных и эффективных.

Так, например, несмотря на утверждения некоторых специалистов о хороших перспективах развития традиционных печатных СМИ, будущее их представляется довольно туманным. Наблюдается процесс перераспределения финансовых средств в пользу современных цифровых технологий производства и распространения рекламных услуг. Сильной стороной печатных СМИ пока остается люксовая и премиальная категории рекламы, брендовая реклама с узкой целевой аудиторией [3]. Реклама в интернет-пространстве, наоборот, характеризуется более широким аудиторным охватом, скоростью и мобильностью онлайн-информации, более короткими каналами донесения рекламной информации до потребителя. Маркетологи и рекламисты считают, что компьютерные методы передачи информации в настоящее время серьезно вытесняют с рекламного рынка даже телевидение, а не только радио и печатные СМИ. Пришедшие на смену печатным СМИ цифровые приемы передачи информации, приобретая все больший вес, серьезно нацелены в будущее. Но иногда сочетание традиционных и современных технологических рекламных приемов также показывает хорошую продуктивность, поэтому в рекламе все средства хороши, если они рациональны и эффективны.

В данной статье хотелось бы, не расплываясь, сфокусировать внимание на анимированной рекламе, которая одновременно используется и в офлайн (телевидение), и в онлайн (интернет) рекламе.

Очевидно, что анимация уже давно перестала быть детской забавой, киношкой для маленьких, она вошла в современное информационное пространство и завоевывает все новые и новые территории: игровое и анимационное кино, телевидение, средства мобильной связи, интернет... Одной из таких информационных территорий, на которой активно наряду с видео, а иногда и вместе с ним, претендует анимация, стала реклама. Анимированный рекламный ролик – более бюджетный по сравнению с видеорекламой, для него не требуется участия большого количества специалистов, актеров, дорогостоящего оборудования, создания необходимого контекстного антуража и т. д. Анимированная реклама доступна для любой аудитории, не имеет языковых границ, может изменять свои параметры в зависимости от назначения, обладает высокой окупаемостью, высоким эмоциональным воздействием на потенциального зрителя и, по утверждению специалистов рекламного бизнеса, анимированная реклама не вызывает очевидного ответного раздражения и отторжения зрителем, как зачастую происходит с видеорекламой. Следует учитывать и тот факт, что некоторые сюжетные коллизии живой актер просто не способен передать, а некоторые сюжетные ситуации просто невозможно смоделировать и поставить в реальных условиях, в то время как анимированный персонаж в состоянии совершать самые немыслимые действия, а средствами 2D

и 3D анимация можно смоделировать любое сюжетное пространство, даже космическое. Анимированная реклама – это современный и очень модный рекламный тренд [1].

Анимация не копирует реальный мир, а создает свою, фантастическую, виртуальную реальность, построенную на символах, кодах, обыгрывает ее, делает интереснее, неожиданнее, ярче, выразительнее, эмоциональнее. Анимация – это то, с чем каждый зритель знаком с детства и к чему подсознательно тянется, как к сказке, где сбываются все мечты, где все возможно, достижимо. Анимированную рекламу можно увидеть на телевидении, в интернете, на мобильных устройствах. Она везде уместна, везде кстати, и, тем не менее, удачной анимированной рекламы не так уж много. Хорошим примером анимированной рекламы на телевидении является серия выполненных в технологии 2D-анимации рекламных роликов энергетического напитка Red Bull. Эти ролики с забавными длинноносими персонажами и креативным слоганом «Ред Булл окрыляет» хочется смотреть снова и снова, наблюдая за персонажами, ловя нюансы их поведения, мимики. Хорошие ролики, но не сам рекламируемый продукт... Хороша рекламная идея, его продвигающая, ее реализация посредством анимации, хороши персонажи, в ней задействованные. Однако это скорее исключение, чем правило. Очень часто анимированная реклама сделана наспех, без «креатива» как в самой рекламной идее, так и в ее визуализации, сюжет скучен, изобразительный язык банален, примитивен и многократно использован в других рекламных предложениях, ни нового образа, ни нового впечатления, ни новых эмоциональных переживаний, мотивирующих потребительский спрос. Такая рекламная продукция недопустима в условиях острой конкурентной борьбы на потребительском рынке и тем более в условиях растущей год от года конкуренции внутри самой рекламной индустрии. Создание любого вида рекламной продукции – процесс трудоемкий, требующий участия многих специалистов, знания тенденций развития рекламного бизнеса, маркетинговой ситуации, понимания психологии потенциальной потребительской аудитории, границ ее охвата и при этом наличия креативного, умного копирайтинга, современного технологичного дизайна и, естественно, выразительной, образной анимации.

Анимированная реклама, как вид медийной, использует все имеющиеся в ее арсенале средства: визуальные образы, текст, звук, динамику. Визуальный образный язык легче воспринимается человеком. Визуальные изобразительные средства обладают сильным эмоциональным зарядом, являясь наиболее емким информационным каналом, – более 70% информации человек получает посредством зрительных ощущений.

В любом рекламном продукте стержневой, доминирующей является рекламная идея, реализуемая посредством таких компонентов, как рекламный текст, сюжет (сценарий), визуальное воплощение (в нашем случае анимация), звуковое сопровождение [2]. Эти компоненты представляют единое целое, игнорирование какого-либо из них может разрушить рекламную коммуникацию, нивелировать смысл. Никакой самый хороший сценарий или прекрасная визуализация и анимация не компенсируют плохой рекламный замысел. Только в опоре на обоснованную креативную рекламную идею и в гармоничном соединении всех компонентов залог эффективного рекламного продукта. Креативная, точно позиционированная, продуманная во всех деталях, с понятным целеполаганием рекламная идея сразу становится весомой основой для формирования вербального (сценарий, рекламный текст) и визуального образного (анимации) компонентов.

Рекламная идея должна опираться на актуальную, достоверную, принципиально важную и интересную для потенциальных покупателей и партнеров информацию, не отвлекая их внимание, а акцентируя на рекламируемом продукте. Рекламная идея должна быть простой, но не примитивной. Восприятие простого рекламного посыла легче организуется и понимается, такая реклама лучше запоминается потребителем. Рекламная идея должна быть четкой и лаконичной, трактуемой и воспринимаемой однозначно, а акценты иметь точную локацию.

Рекламная идея, в первую очередь, продвигается посредством рекламного текста. Образный рекламный текст сам по себе, даже без визуализации, уже может вызывать у потенци-

ального потребителя слуховые, зрительные, обонятельные, тактильные, вкусовые ощущения. Рекламный текст, как и рекламная идея, закладывает основу для формирования визуального рекламного образа, на который опирается художник, создавая анимацию. Рекламный текст в озвученном или вербальном виде, гармонично взаимодействуя с художественно-образным компонентом в виде анимации, активно воздействует на реципиента. Ну а визуальный ряд как бы пролонгирует действие рекламного текста, добавляет ему яркости, образной определенности и четкости, эмоциональной выразительности, заполняя еще одну ячейку памяти потребителя новым зрительным образом. Эмоциональная экспрессия речи и визуального ряда (анимации), соединяясь в единое целое, усиливает эмоциональную энергетику рекламной коммуникации, формируя, таким образом, положительную потребительскую мотивацию.

Современная реклама уже не может быть прямым информационным сообщением о рекламируемом продукте, описывающим его качественные преимущества. Время такой рекламы прошло, потребитель стал более требовательным и искушенным. Сегодняшняя рыночная ситуация вынуждает рекламодателя и рекламопроизводителя делать рекламу более изощренной и тонкой, искать обходные пути или прокладывать новые к умам, чувствам, сердцу потенциальных потребителей, предлагать не просто качественный продукт, а нечто большее, например, новые ощущения, впечатления, хорошие эмоции, статус или стиль жизни, которые достижимы благодаря приобретению рекламируемого продукта. Реклама пытается активно манипулировать амбициями, иногда порочными желаниями потребителя, влиять на его самолюбие. Реклама ориентирована на постоянное семантическое, структурное, эстетическое обновление и использует для этого буквально все допустимые средства и приемы. Неизменным и широко используемым в рекламе является такое образное средство речи, как тропы – слова или обороты, употребленные в переносном значении (метафора, олицетворение, гротеск, эпитет, сравнение, литота, синекдоха, аллегория, метонимия). Именно с помощью тропов как раз и усиливается острота, эмоциональная энергетика рекламного сообщения.

Наиболее часто употребляемым тропом является метафора. Без метафоры трудно обойтись как при создании рекламного текста, так и при разработке анимационных рекламных образов. Она позволяет через наложение на прямое значение добавочного смысла сформировать новые неожиданные ассоциации, создать в воображении потребителя самые фантастические или, наоборот, очень реалистичные образы, принципиально изменить эмоциональную окраску рекламного сообщения. Рекламная идея, выраженная в форме метафоры, запоминается быстрее, более иллюстративна, ассоциативно богаче.

Использование эпитетов, например, способствует формированию образа рекламируемого продукта, притягивающего внимание потенциального реципиента, вызывающего у него позитивный отклик. А вот гиперболы используются для подчеркивания исключительности рекламируемого продукта, его особых отличительных качеств. Сравнение позволяет подчеркнуть преимущества рекламируемого продукта перед аналогичными, правда, не называя их, усилить оригинальность образа. Каждый троп выполняет назначенную именно ему функцию в конкретной рекламной ситуации.

Благодаря своей образной выразительности, художественным приемам и способам воздействия на зрителя, анимация способна помочь раскрытию замысла или иллюстрации рекламного текста, популярному, наглядному и доступному донесению до реципиента необходимого информационного сообщения любой степени сложности. Ее относительная дешевизна и разнообразие видов делает ее привлекательной для рекламодателей и рекламопроизводителей. Анимированный рекламный ролик должен быть краток, укладываться в тайминг до 30 секунд. Этого времени должно быть достаточно для восприятия и понимания рекламного замысла. Анимационная реклама, как и любой другой рекламный продукт, имеет, с одной стороны, очевидную тенденции к упрощению, с другой, стремление к целостности. Даже при отсутствии некоторых визуальных элементов, потребитель способен достроить воспринимаемую информационную картину, что создает у него иллюзию некоторой личной сопричастности к рекламному дейст-



ву. При этом потребитель не должен отвлекаться на простое рассматривание, рекламная идея должна выхватываться сразу, проследившись даже через второстепенные компоненты экранного сюжета. Чем меньше деталей, чем экономичней по изобразительным средствам рассказ, тем понятнее и точнее воспринимается замысел, тем меньше раздражения и отторжения вызывает его декодирование, а следовательно, более лояльным и позитивным будет потребительский отклик. По графическому исполнению анимированный ролик должен быть прост, лаконичен, точен, первичен по своему художественно-образному языку и приемам. Динамичная визуальная картина экранного пространства должна быть эстетичной, обращенной к ассоциативному мышлению потребителя, опираться на знаково-символьные рекламные средства.

В рекламной коммуникации персонаж, созданный с помощью графических и анимационных технологий, осуществляет эмоциональную связь между рекламируемым продуктом и потребителем, формируя позитивное отношение потребителя к продукту. Персонаж – главный компонент анимации, на нем держится весь короткий сюжет. Он должен быть интересен, обязательно мил, симпатичен, его позиционирование (добрый, злой, хитрый...) должно быть очевидным. Он должен обладать простым понятным образом, лаконичными, с легко запоминаемыми очертаниями, по которым его можно легко узнать. У него должны быть характерная моторика движений, мимика, голос. В образе должны присутствовать элементы шаржа, заостряющие внимание на его наиболее ярких чертах характера и внешности. При его разработке должна учитываться специфика прикладной отрасли, для которой он разрабатывается. Он должен органично взаимодействовать с фоном и второстепенными персонажами, если такие имеются. Персонаж должен соответствовать культурным и эстетическим кодам, понятным и принятым в конкретной потребительской среде.

Использование в анимированной рекламе фонового звука (музыка, шумы) позволяет верно расставить акценты, создать настроение, сформировать нужную эмоцию, поддержать ритм анимации, подчеркнуть характер персонажей, сделать акцент на главном (рекламной идее). Ритм фонового звука и ритм анимации должны находиться в гармоничном единстве. Озвучивание персонажа, наделение его голосом является важным этапом процедуры форматирования его образа. Дикция, тональность, тембр, интенсивность, длительность – это те специфические характеристики, которые могут, дав персонажу голос, наделить его индивидуальностью, вдохнуть в него жизнь. Фоновое звуковое сопровождение и озвучивание персонажа завершают творческий процесс создания эффективной рекламной коммуникации, но не являются конечными в технологическом процессе создания анимационного рекламного продукта и его реализации.

Рассмотренные в статье компоненты, составляющие анимированный рекламный продукт, очень обобщены и условно выделены из целостного процесса создания рекламной коммуникации, но именно они представляют творческий интерес для прикладной анимации, нацеленной на повышение качества и высокую результативность.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Жуков А. В. Особенности технологии анимации в современной рекламе [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.moluch.ru/archive/115/31259/> (дата обращения: 17.10.17).
2. Назайкин А. Практика рекламного текста [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www. http://rubooks.org/book.php?book=5083](http://rubooks.org/book.php?book=5083) (дата обращения: 10.10.17).
3. Щепилова Г. Г. Реклама в СМИ [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.stud24.ru/marketing/reklama-v-smi/304939-911806-page3.html> (дата обращения: 17.10.17).

*Сведения об авторе:*

*Голубева Елена Яковлевна*, профессор, кафедра графического дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [e.golubeva@list.ru](mailto:e.golubeva@list.ru)

*Golubeva Elena Y.*, Professor, Graphic Design Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [e.golubeva@list.ru](mailto:e.golubeva@list.ru)

## АРТ-ДИЗАЙН С ЭКОЛОГИЧЕСКИМ КОНТЕКСТОМ

Проблемы экологического состояния городов связаны с потребительским и безответственным отношением общества к природе. Необходимо искать дополнительные подходы к решению экологических проблем, в частности, средствами искусства. Дизайн предметно-пространственной среды города может способствовать формированию экологической культуры жителей. Выделена роль арт-дизайна, его воспитательный потенциал, средства психологического воздействия арт-объектов на зрителя.

*Ключевые слова:* экологическая культура, арт-дизайн, арт-объект, экодизайн, городская среда.

## ART DESIGN WITH AN ECOLOGICAL CONTEXT

Problems of the ecological state of cities are associated with the consumer and irresponsible attitude of society towards nature. It is necessary to seek additional approaches to solving environmental problems, in particular, by means of art. The design of the object-spatial environment of the city can contribute to the formation of the ecological culture of the inhabitants. The role of art-design, its educational potential, as a means of psychological impact of art objects on the viewer is singled out.

*Keywords:* ecological culture, art design, art object, eco design, urban environment.

Город как пространственный комплекс и система обеспечивает комфорт и удобство, возможность самореализации для его жителей. С древних времен люди создавали сложные городские поселения с целью сделать качественные условия жизни, преодолеть зависимость от природной стихии. Однако искусственная среда провоцирует отрыв человека от естественной и ведет к нарушению природных экосистем. Город – это совокупность антропогенных, природно-антропогенных и природных объектов, которые взаимосвязаны и взаимозависимы. Но если ранее архитектурные сооружения вписывали в природное окружение, то сейчас чаще природные объекты встраивают в урбанистическое пространство. Город является зависимой экосистемой, поскольку получает извне энергию, воду, продукты питания, сырье, а при этом накапливает огромное количество отходов на своей территории и за ее пределами. Городская система в отличие от естественной не может быть саморегулирующейся, поэтому все процессы жизнедеятельности от потребления до утилизации должно регулировать общество [1].

Катализатором современных экологических проблем является человеческий фактор, а именно, потребительское и безответственное поведение людей. Проблемы урбанизации и влияние городской среды накладывают соответствующий отпечаток на сознание человека и его отношение к природной среде. Необходимо формировать новый менталитет, новую систему ценностей, чтобы сохранить для будущих поколений пригодную для жизни планету. Только при условии коренной перестройки мировоззрения людей возможны изменения

приоритетов в области материальной и духовной культуры, формирование экологической культуры и экологического сознания.

В городской среде мы зачастую сталкиваемся с варварским и потребительским отношением к природе. А ведь визуальное окружение опосредованно влияет на сознание жителей, воспитывает лучше назидательных нравоучений или запретов, формирует модель поведения. Взаимодействие человека и окружения влияет на социальные отношения. Мы наблюдаем рост деиндивидуализации общества, то есть обезличивания, когда индивид впитывает навязываемые ему шаблоны массовой коммуникации. Негативное влияние оказывают миграция, ускоренный темп жизни, которые провоцируют социальное, психологическое и физическое напряжение, в результате чего наблюдается снижение общего уровня здоровья городского населения, ухудшение социального самочувствия.

Экологически ответственная позиция жителей может и должна формироваться не только путем законодательных мер, но также через воспитание у человека сознания, нацеленного на гармоничное сосуществование с окружающей средой. Экологическое сознание является познавательно-ценностной формой социального отражения взаимодействия человека и природы, оно активно [2]. Ответственность за свою деятельность, осознание результатов и последствий своих действий по отношению к природе должны быть органичны для человека.

В связи с этим необходимо выявить потенциал дизайна городских объектов в экологическом контексте. Дизайн – это проектный способ решения проблем, а среди глобальных мировых проблем именно экологические являются наиболее актуальными, так как влекут за собой многие другие. Еще Дж. К. Джонс подчеркивал, что в поиске оптимального решения абстрактного образа дизайнеру порой приходится переформулировать и саму проблему, в проекте он стремится к пониманию ее смысла, а не только к воплощению знаний о предмете. Наука исследует сущее, дизайн проектирует должное [4]. Дизайн – это межпредметная, интегративная и коммуникативная деятельность, соответственно, он может выступить связующим звеном для экологии, психологии, искусства, архитектуры, инженерии и природы. Средствами дизайна не только функционально и эстетически формируют пространство, но и влияют на социокультурные коммуникации, задают стиль жизни. Вместе с тем дизайн – это творчество, имеющее субъективное восприятие явлений, художественно-образный и эмоциональный подход. Дизайн не может успешно развиваться вне культуры своего времени, которая все больше становится экологической [3].

В различных городах мира можно увидеть дизайн-объекты, решающие в том числе экологические проблемы. Это электромобили; многофункциональные и трансформируемые, с пластичными биоморфными формами городская мебель и оборудование, включающие одновременно рекламные либо информационные плоскости, зарядные устройства, осветительные приборы; городские светильники на солнечных батареях, напоминающие природные образы [6]. При создании малых архитектурных форм, городской мебели и светильников используют технологичные, в том числе переработанные, материалы.

Среди направлений дизайна особо выделим арт-дизайн, использующий средства и методы современного искусства. Произведения арт-дизайна отличаются особой выразительностью образов и художественностью, аттрактивностью, проблематикой и смысловой нагрузкой. Он направлен на создание художественного впечатления, проектирует эмоции, которые должен испытать зритель. Арт-объекты формируют дух места, личное отношение горожан к уголкам родного города, отражают актуальные события и проблемы, могут быть интерактивными, призваны заставить задуматься, под новым углом взглянуть на то, что обыденно.

Арт-объекты в городской среде несут в своей форме образы, знаки, они представляют идеи, которые легко воспринять, надолго остаются в памяти, вызывают ряд ассоциаций, запускают мыслительную цепочку. Восприятие объекта, созерцание, узнавание, сравнение, внушение, диалог, эмоциональный отклик – эти процессы в конечном счете могут вылиться

в активный процесс размышления, осознания и деятельности [5]. Любое психологическое воздействие осуществляется с целью формирования, закрепления или изменения установок, представлений, взглядов, отношений, мнений, оценок, чувств и действий. Так и создаваемый дизайнером арт-объект имеет возможность опосредованно, через образ произведения, производить данное воздействие на сознательное и бессознательное. С помощью информационной, смысловой, образной, художественной и эмоциональной составляющих арт-объектов возможно донести до зрителя экологические парадигмы. Эстетический опыт важен для формирования духовно-ценностных ориентиров личности, он включает восприятие, эмоциональный отклик и реакцию как представление и переживание, переход от эстетического отношения через эстетическое событие к эстетическому эффекту и действию.

Дизайнеры многих стран обращают внимание горожан на проблемы экологии и гармоничного взаимодействия с природой, создавая арт-объекты. Например, арт-объект «Прищепка» в парке Chaudfontaine, Бельгия, автора Uysal Mehmet Ali явно дает понять, насколько неуважительно человек относится к природе, причиняя ей боль. «Партизанские сады» художницы Edina Tokodi в Нью-Йорке представляют собой природные образы из мха на стенах и столбах, смягчая грубые антропогенные формы. Арт-объект «Заботливая рука» в парке города Гларус в Швейцарии представляет собой дерево, бережно поддерживаемое огромной рукой человека, находящейся наполовину в земле. Сквер дизайнера Франсуа Абе-лане в Париже при определенном ракурсе представляет собой объемную модель земного шара с деревьями и газоном.

Арт-объект «Берегите лес» в Туле установлен при въезде в город в 2015 г. Большие буквы с призывом к жителям и гостям города видны издалека. Впереди расположена реалистичная деревянная фигура лося в полный рост. Это символ и леса в целом и данной местности. Объект стал знаковым, он прост и выразителен, отражает региональный характер. Арт-объект «Жук-скарабей» М. Нарымбетова в Перми установлен в 2011 г., когда город заявлял о себе как о «культурной столице», активно развивая арт-дизайн и стрит-арт. Огромный жук из старых автомобильных покрышек катит шар диаметром 3,5 м. Это образ труда и творчества, а также экологичности – «новое из старого». Это символ современной цивилизации, которая сегодня больше перерабатывает многовековые культурные ценности, нежели создает новые.

В связи с объявлением 2017 г. «годом экологии» в нашей стране появились новые арт-объекты, затрагивающие проблемы сосуществования человека и природы, формирующие и экологическую культуру горожан, и имидж города, в котором заботятся о его чистоте и привлекательности. Например, в Москве арт-объект «Загляни в себя» (Третьяковский пр.) представляет собой фронтальную композицию из разноцветных силуэтов идущих в разные стороны людей. На экране сзади воспроизводятся изображения деревьев и городских символов (зданий, автомобилей). Восприятие меняется в зависимости от цвета пластика, картина зависит от того, что происходит в данный момент здесь – в мегаполисе, и символизирует разное отношение горожан к природе, расточительное потребление ресурсов, понимание необходимости бережного отношения к природе. Также в этом году появились декоративная беседка-лабиринт с прозрачными колоннами, заполненными мусором, на Тверской улице, композиция из кубиков с изображениями города, природы и слоганами в парке «Музеон» на Крымском Валу, арт-объект «Синтез природы и новых технологий» на улице Покровка и многие другие. Все они позиционируют Москву как экогород.

Арт-объекты экологической направленности затрагивают проблемы загрязнения окружающей среды, пагубного влияния человека на природу, вымирания животных и растительных видов. Они поднимают вопросы о разумном, бережном отношении к окружающему миру. Данные арт-объекты призваны изменить антропоцентрическую установку человека как центра мироздания в осознание себя частью живого организма – планеты Земля.

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

---

Таким образом, можно выделить следующие возможности арт-объектов в формировании экологического сознания горожан: эстетические (смягчение, «декорирование» антропогенных агрессивных форм, улучшение качества городской среды, формирование эстетического вкуса); информационные (повышение экологической грамотности, распространение экоидей, обучение ответственному отношению к природе); мотивационные (формирование модели рационального потребления, экологически ответственного поведения, пропаганда здорового образа жизни, организация мероприятий по защите природы); проблематизирующие (психологическое воздействие, актуализация проблемы, призыв к помощи, активной позиции и действию).

В результате формируются составляющие экологической культуры: знание, отношение, действие. Знание и представление о взаимосвязи человека и природы. Отношение к природе как к ценности, что определяет характер целей взаимодействия, включает экологическую этику, экомышление и культуру поведения. Действие, которое предполагает владение технологиями взаимодействия с природой, потребность в общении с природой, стремление к ее познанию и восприятию, природосообразное поведение, ответственность и сознательное соблюдение правил и норм, собственную активную позицию, пропаганду экоидей. Огромное значение имеет профессиональная ответственность, этика проектирования и экокультура самих дизайнеров. Ведь они могут обеспечить удовлетворение разумных потребностей людей, а также сформировать мотивацию к рациональному стилю потребления, экологичному образу жизни, гармоничному сосуществованию с природой.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Басыйров А. М. Экология города : учеб.-метод. рук. Казань : КФУ, 2013. 96 с.
2. Беркут В. П. Феномен экологического сознания: социально-философский анализ : дис. ... д-ра филос. наук. М., 2002. 293 с.
3. Глазачев С. Н., Глазачева А. О. Экологическая культура – метафора эпохи перемен // Вестн. Междунар. акад. наук. Русская секция. 2008. № 2. С. 24–32.
4. Джонс Дж. К. Методы проектирования. М. : Мир, 1986. 326 с.
5. Кухта М. С., Соколов А. П. Особенности создания и восприятия изделий арт-дизайна // Дизайн : теория и практика. 2013. № 13. С. 82–89.
6. Barbero S., Cozzo B., Tamborrini P. Ecodesign : ecofriendly objects for everyday use. Potsdam : Ullmann, 2015. 352 p.

#### *Сведения об авторе:*

*Панкина Марина Владимировна*, доктор культурологии, профессор, Российский государственный профессионально-педагогический университет, Екатеринбург; [marina-pankina@rambler.ru](mailto:marina-pankina@rambler.ru)

*Pankina Marina V.*, Doctor of Cultural Studies, Professor, Russian State Vocational-Pedagogical University, Yekaterinburg; [marina-pankina@rambler.ru](mailto:marina-pankina@rambler.ru)

## **ПРИНЦИПЫ СТАНДАРТИЗАЦИИ В ДИЗАЙНЕ: К ВОПРОСУ ОБ УТОЧНЕНИИ ПОНЯТИЙ**

Проводится анализ понятий «стандартизация», «унификация», «агрегатирование» в рамках технических дисциплин с последующим уточнением терминов применительно к теории и практике дизайна. При этом отводимое им в проектной деятельности место изучается в тесной взаимосвязи с целями и задачами дизайна, а также с вопросом о роли дизайнера в ходе создания промышленного продукта в свете проблемы оптимизации отношений человека с его предметным окружением.

*Ключевые слова:* стандартизация, унификация, агрегатирование, дизайн, проектирование.

*N. I. Lebedev*

## **PRINCIPLES OF STANDARDIZATION IN DESIGN: THE QUESTION OF THE VERIFICATION CONCEPTS**

The aim of this investigation is to analyze the content of “standardization”, “unification” and “aggregation” concepts in the framework of technical disciplines with subsequent clarification of the terms in the context of theory and practice of design. Their position in design activity is being studied as closely linked with the design goals and objectives, as well as with the role of designer in industrial product development – in the light of the problem concerning optimization of human being’s subject environmental interaction.

*Keywords:* standardization, unification, aggregation, design, projecting.

Стандартизация является термином, пришедшим в область дизайна из сферы сугубо технических дисциплин, в связи с чем она нередко представляется дизайнерам и теоретикам дизайна в качестве «чужого», привносимого извне в проектный дизайн нормативного начала» [4, с. 7]. Это же можно сказать и о принципах унификации и агрегатирования, непосредственно со стандартизацией связанных.

Как пишет А. А. Грашин: «В практике и теории дизайна трактовка таких понятий как унификация и агрегатирование, заимствованных из области стандартизации, получила несколько одиозное и одностороннее звучание. Существовало, да и существует весьма расхожее мнение, что стандарт (унификация, агрегатирование) и дизайнерское творчество есть “вещи малосовместимые”. Объективно это связано с гуманным и гуманитарным характером дизайн-деятельности, а также и с тезисом о том, что унификация (стандартизация) окружающих нас вещей, квартир, домов, одежды, рабочих мест и т. п. предполагает некий шаблон или трафарет, по которому будут идти все процессы жизнедеятельности человека, что приводит к нивелированию его личности. В то же время стандартизация традиционно считалась принадлежностью техники, технической цивилизации, часто выступающей как антипод культуре, а значит, и дизайну...» [5, с. 12].

Проблема применения в дизайн-проектах таких принципов стандартизации, как унификация и агрегатирование, широко обсуждалась в профессиональном сообществе дизайне-

ров в 1960–80-е гг. За прошедшее с тех пор время она не утратила своей актуальности, более того, в изменившихся – в том числе рыночных – условиях на передний план вышли ее новые аспекты, время иначе расставляет акценты. М. Г. Гольдшмит и А. В. Зуев включают ее в список приоритетных вопросов, предложений и проблем современного дизайна.

Как полагают вышеназванные авторы: «Применение в дизайн-проектах унифицированных элементов способствует организации высокотехнологичного производства, сокращению периода освоения изделий и сроков их вывода на рынок» [3, с. 16].

Работающие в условиях жесткой рыночной конкуренции современные предприятия стремятся к наименее ресурсоемким, экономически целесообразным, «разумным» решениям – одним из которых является создание изделий с возможностью быстрого и технологически несложного перехода к новым модификациям изделий. При этом, как отмечают авторы, стандартизация зачастую «не только не ограничивает фантазию промышленного дизайнера и не сдерживает ее, а способствует сокращению сроков подготовки серийного производства и повышению качества продукции за счет использования унифицированных модулей» [3, с. 18].

Помимо экономической целесообразности и нерасточительного отношения к материальным, временным и человеческим ресурсам включение принципов стандартизации в проектную практику дизайнера оказывается связано и с рядом вопросов, лежащих в сфере эргономики, экологии, вопросов социального характера и др. При этом во главе угла оказываются вопросы о целях и задачах дизайна и о проблемах, которые стремится разрешить дизайнер, обращаясь в процессе проектирования к принципам стандартизации, о факторах, определяющих пути и характер применения последних. Но прежде чем перейти к их рассмотрению, в первую очередь необходимо уточнить содержание понятий: стандартизация, унификация, агрегатирование.

Как отмечает теоретик стандартизации А. А. Кохтев, «понятия и определения терминов “стандарт” и “стандартизация”... очень подвижны, различны и иногда противоречивы» [6, с. 9]. Тем важнее попытаться очертить их границы и определить значения.

Ссылаясь на материалы Международной организации по стандартизации ISO (International Organization for Standardization), М. Г. Гольдшмит и А. В. Зуев характеризуют стандартизацию как «деятельность, направленную на достижение оптимальной степени упорядочения в определенной области посредством установления положений для всеобщего и многократного использования в отношении реально существующих или потенциальных задач» [3, с. 16].

М. А. Николаева и Т. П. Лебедева, обращаясь к истории стандартизации, обобщают связанную с ней деятельность как «деятельность по упорядочению» [8, с. 86]. При этом А. А. Грашин в своей монографии, посвященной дизайну унифицированных и агрегатированных объектов, определяет задачу стандартизации как состоящую в «сдерживании номенклатуры изделий в пределах, необходимых для удовлетворения общественных потребностей» [5, с.17]. В ходе ее решения применяются такие принципы стандартизации, как унификация и агрегатирование.

Представляя унификацию как «многоаспектную, многоуровневую деятельность» [5, с. 17], которая встречается во всех областях деятельности человека, А. А. Грашин описывает ее как принцип стандартизации, который может «проводиться как в рамках работ по стандартизации, так и самостоятельно» [5, с. 17], в определенной степени даже выходящий за рамки последней. «Результатами унификации могут быть: совместимость, заменяемость, повторяемость объектов на основе преемственности» [5, с. 17]. Вместе с тем «суть понятия унификации может быть выражена следующим образом: минимум составляющих систему элементов и формирование из них максимального числа множеств этих элементов» [5, с. 19].

Что касается унификации в дизайне, то, как отмечают С. А. Васин и его соавторы, ее задачей является «приведение различных видов продукции и средств ее производства к ра-

циональному ряду типоразмеров, форм, свойств» [2, с. 682]. При этом для дизайнера «особый интерес представляет задача создания систем унифицированных элементов и узлов, из которых можно составлять разнообразные по компоновке варианты изделий, наилучшим образом приспособленные к выполнению определенной специфической функции», что устраняет необходимость отдельного проектирования и производства каждого варианта в отдельности» [2, с.682].

В ходе разработки подобных систем применяется метод агрегатирования – «формирования необходимых финальных изделий из унифицированных и оригинальных структурных элементов» [5, с. 18], который осуществляется путем «изменения характера их соединения и пространственного сочетания, применительно к заданным условиям» [2, с. 55]. Соответственно, данный метод дает возможность создавать многообразные изделия из ограниченного набора составляющих, причем, «как правило, количество видов таких изделий может значительно превышать число унифицированных составных частей» [5, с. 18].

Таким образом, обобщая все вышесказанное, можно заключить, что обращение к принципам стандартизации, к унификации и агрегатированию становится тем, что не сдерживает, а скорее дисциплинирует дизайнерскую мысль, предполагая проектирование не отдельных ничем не связанных между собою объектов, но систем со множеством связей – по сути дела, заставляет сосредоточиться на проектировании связей и способов взаимодействия.

В своей книге «Дизайн для реального мира» американский промышленный дизайнер, антрополог, философ и теоретик дизайна Виктор Папанек дает определение дизайна, согласно которому «дизайн – это сознательные и интуитивные усилия по созданию значимого порядка» [10, с. 35]. Соответственно, одна из важнейших задач дизайнера может быть сформулирована как упорядочивание окружающего предметного мира.

Решение подобной задачи немислимо без включения принципов стандартизации в проектную деятельность, когда через организацию элементов предметного мира, помимо решения технических, экономических и тому подобных вопросов, мы, так или иначе, движемся к гармонизации предметного мира через освобождение человека «от беспорядочного многообразия вещей» [4, с. 35], с тем чтобы обеспечить «оптимизацию объективных отношений между человеком и предметным окружением» [4, с. 34].

С другой стороны, вопрос применения в практике дизайна таких, на первый взгляд, исключительно «технических» методов конструирования оказывается связан с вопросом о роли промышленного дизайнера в ходе проектирования: является ли дизайнер тем, кто на заключительном этапе придает объекту окончательную форму, так сказать, «облагораживает» его, – или, участвуя во всех стадиях создания продукта в качестве «адвоката потребителя», задает проекту то или иное направление?

В одном из интервью бывший вице-президент Apple и основатель одной из ведущих компаний в области дизайна Nielsen Norman Group, профессор Калифорнийского университета Дональд Норман комментирует популярный сегодня термин UX – User Experience [12], который часто переводят на русский язык как «пользовательский опыт», хотя правильнее было бы переводить его как «опыт пользовательского взаимодействия».

В интервью Норман говорит о том, что в наши дни значение этого термина оказалось извращено и его первоначальное значение было гораздо шире; так, опыт взаимодействия предполагает включение в себя всех циклов взаимодействия с продуктом на всех стадиях пользования и, в конечном итоге, реализуется в том, как и каким образом выстраивается взаимодействие человека с миром: «Это то, что мы имели в виду, когда разрабатывали термин “пользовательское взаимодействие” и учредили то, что мы называли “офис архитектуры пользовательского взаимодействия” в Apple, чтобы попытаться улучшить вещи» [12].

При этом Дональд Норман в своей широко известной книге «Дизайн привычных вещей» неоднократно обращается к вопросам стандартизации. Норман пишет: «Одна из при-



чин практичности компьютера Macintosh – то, что компания Apple внедрила стандарты для программистов. Эти стандарты определяют внешний вид и стиль интерфейса, особенно в аспектах модификации и отображения информации, использования меню и мышки, отмены предыдущего действия, формата работы с текстом и окнами, доступа к файлам и сообщения об ошибках. Как результат, изучение базовых принципов позволяет достаточно успешно работать с разными программами» [9, с. 349].

В результате стандартизации родственные действия приводят к одинаковым результатам, так, «однажды научившись вождению, вы сможете ездить на любой машине в любой точке земного шара» [9, с. 303].

Дональд Норман определяет стандартизацию как «вид культурных ограничителей» [9, с. 303], придавая последнему понятию серьезное значение. Согласно Норману, ограничитель – это то, что «сужает возможный выбор действий» [9, с. 147], сводя, таким образом, к минимуму риск ошибиться в ходе взаимодействия с объектом.

В качестве примера системы с эффективно работающими ограничителями Норман приводит конструктор Lego, который, по сути дела, является системой, наглядно демонстрирующей работу принципов унификации и агрегатирования, системой жестко стандартизированной и в то же время подвижной, позволяющей из ограниченного набора элементов создавать практически неограниченное количество объектов.

Подобный подход к проектированию позволяет иначе взглянуть на коммуникацию между дизайнером и «потребителем»: применение принципов унификации и агрегатирования в качестве форм проектного мышления делает возможным включение в процесс проектирования фигуры потребителя в качестве субъекта деятельности и выводит его отношения с дизайнером на иной уровень: можно сказать, что место потребителя занимает пользователь, а на место проектирования продукта приходит проектирование сценариев пользовательского взаимодействия, в ходе реализации которых пользователь оставляет за собой решение об окончательных свойствах продукта, не совершая при этом стилистических, эргономических и конструктивных ошибок, поскольку сценарий пользовательского взаимодействия с данным продуктом/системой исключает такую возможность.

Таким образом, применяемые в практике дизайн-проектирования принципы стандартизации оказываются вне границ инструментальных методов, имея прямое отношение к вопросам оптимальной организации окружающей человека предметной среды, рациональное и целесообразное обращение к ним открывает ряд возможностей, а задача их осмысления представляется на сегодняшний день безусловно значимой и актуальной.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Борисовский Г. Б. Эстетика и стандарт. М. : Изд-во стандартов, 1989. 192 с.
2. Проектирование и моделирование промышленных изделий / С. А. Васин, А. Ю. Талашук, В. Г. Бандорин [и др.]. М. : Машиностроение-1, 2004. 692 с.
3. Гольдшмит М. Г., Зуев А. В. О стандартизации в дизайне // Тр. Акад. техн. эстетики и дизайна. 2014. № 1. С. 16–19.
4. Грашин А. А. Дизайн унифицированных и агрегатированных промышленных изделий : теория, методика, практика : дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2002. 286 с.
5. Грашин А. А. Методология дизайн-проектирования элементов предметной среды. М. : Архитектура-С, 2004. 232 с.
6. Кохтев А. А. Основы стандартизации в машиностроении. М. : Машиностроение, 1973. 352 с.
7. Крейтер С. В., Нестеров А. Р., Данилевский В. В. Основы конструирования и агрегатирования. М. : Изд-во стандартов, 1983. 224 с.
8. Николаева М. А., Лебедева Т. П. История возникновения и развития стандартизации в России и за рубежом // Сиб. торгово-экон. журн. 2015. № 1. С. 86–89.
9. Норман Д. А. Дизайн привычных вещей. М. : Изд. дом «Вильямс», 2006. 384 с.

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

---

10. Папанек В. Дизайн для реального мира. М. : Д. Аронов, 2008. 416 с.
11. ГОСТ 23945.0-80. Унификация изделий. Основные положения [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://znaytovar.ru/gost/2/GOST\\_23945080\\_Unifikciya\\_izde.html](https://znaytovar.ru/gost/2/GOST_23945080_Unifikciya_izde.html) (дата обращения: 30.11.2017).
12. Don Norman: The term «UX» [Электронный ресурс]: [интервью с Д. Норманом]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=9BdtGjoIN4E> (дата обращения: 30.11.2017).

*Сведения об авторе:*

*Лебедев Никита Игоревич*, магистр дизайна, аспирант, преподаватель, кафедра промышленного дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [nikoutev@gmail.com](mailto:nikoutev@gmail.com)

*Lebedev Nikita I.*, Master of Design, postgraduate student, Lecturer, Department of Industrial Design, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; [nikoutev@gmail.com](mailto:nikoutev@gmail.com)

*Научный руководитель:*

*Якуничев Николай Геннадьевич*, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра промышленного дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [klk53@mail.ru](mailto:klk53@mail.ru)

*Yakunichev Nikolay G.*, PhD, Professor, Department of Industrial Design, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; [klk53@mail.ru](mailto:klk53@mail.ru)

**РОЛЬ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В СОЗДАНИИ  
СОВРЕМЕННЫХ МУЗЕЙНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ И В ПОИСКЕ НОВЫХ  
ФОРМ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЕЯ И ЗРИТЕЛЯ (НА ПРИМЕРЕ  
ЭКСПОЗИЦИИ ВИЗИТ-ЦЕНТРА ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ПРИРОДНОГО ЗАПОВЕДНИКА «КОСТОМУКШСКИЙ»)**

Статья посвящена рассмотрению специфики реализации программы модернизации музейной сферы с помощью использования инновационных технологий и поиска наиболее действенных форм взаимодействия со зрителем. На примере экспозиции визит-центра государственного природного заповедника «Костомукшский» рассматриваются результаты работы коллектива специалистов разного профиля, позволяющие сделать музейное пространство более близким и увлекательным для представителей разных возрастных категорий, в первую очередь для детей и подростков.

*Ключевые* слова: музейный дизайн, экспозиция, заповедник, инновационные технологии, интерактивность, инсталляция.

*A. V. Dubrovskaya*

**THE ROLE OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN CREATING  
MODERN MUSEUM EXHIBITIONS AND IN SEARCH FOR NEW  
FORMS OF INTERACTION BETWEEN THE MUSEUM AND VISITORS  
(THE CASE OF THE EXHIBITION IN THE VISITOR CENTRE  
OF THE KOSTOMUKSHA STATE NATURE RESERVE)**

The article deals with examining the specifics of implementation of the program to upgrade the museum space by means of innovation technologies and searching for most effective forms of interaction with visitors. The exhibition held in the visitor centre of the Kostomuksha State Nature Reserve is studied as a case of teamwork engaging professionals of different areas focused on making the museum space closer and more attractive for people of different age groups, and first of all, for children and teenagers.

*Keywords:* museum design, exhibition, nature reserve, innovative technologies, interaction, installation.

Значение музеев в современной образовательной практике, несмотря на стремительное внедрение виртуальности в жизненное пространство каждого, по-прежнему остается весьма важным. Ответственность за культурное просвещение будущих поколений наряду с музеями возложена на другие образовательные учреждения, организации и, конечно же, на самих родителей. Обязательное посещение музейной экспозиции предусмотрено программой любого дошкольного, школьного, среднего специального и высшего заведения. В данном случае на него возлагается серьезная воспитательная миссия. Это означает, что музеям необходимо учитывать максимальное количество возможных аспектов работы с подрастающим поколением. С другой стороны, именно в музейной сфере образовательные программы требуют переосмысления и безотлагательного внедрения преобразований. Учитывая, что в наши дни общество все активнее

потребляет и усваивает информацию об окружающем мире, появилась необходимость задействовать новейшие технологии не только на современных экспозиционных площадках, но и в классических музейных пространствах, которые могут показаться более традиционными и даже архаичными. «Существуют разные пути или, иначе, методы создания музейной экспозиции <...> Некоторые проектировщики предпочитают идти сразу по нескольким направлениям, применяя в экспозиции одновременно коллекционный, ансамблевый и иллюстративно-тематический методы. Ничего плохого в этом нет, наоборот, открываются новые возможности научно-популярного рассказа» [4, с. 29], – полагает автор публикации, посвященной новым методам работы музеев с посетителями. Действительно, постоянная экспозиция в новом прочтении на сегодняшний день является одним из важных общественных запросов. Удовлетворить эти запросы способны художники-конструкторы, дизайнеры. По этой причине в работу над созданием экспозиции, ставящей задачу научно-популярного рассказа (эта задача является главной в нашем случае), должны привлекаться специалисты разных областей. Именно такой командой стала группа профессионалов, создавших эколого-просветительскую экспозицию для визит-центра государственного природного заповедника «Костомукшский». В состав этой группы входили: директор и научные сотрудники заповедника, два художника-конструктора, орнитолог, энтомолог, дендролог, ихтиолог, миколог, лишенолог, мирмеколог, эколог, филолог и, конечно же, сами дети.

В книге «Дизайн для реального мира» В. Папанек акцентирует внимание на следующем обстоятельстве: «...интегрированным дизайнерским командам могут понадобиться специалисты, ориентированные не только на получение прибыли, но, скорее, на заботу о человеке и окружающей среде. Как правило, такая команда состоит из дизайнера, антрополога, социолога и инженеров разных специальностей. Команду могут дополнить биолог (или знаток бионики и биомеханики), врачи и психологи. И самое главное – в ней должны быть представлены заказчики, для которых работает дизайнерская команда. Социально приемлемый дизайн невозможен без помощи его будущих потребителей» [3, с. 334]. В самом деле, междисциплинарная работа на этапе проектирования – одно из важнейших условий создания прочного фундамента для последующих действий. Художник-конструктор в таком случае становится неким связующим звеном между музеем и зрителем. Он способен оказать помощь в качественной интеграции культурного поля в систему образования и в мир личности каждого отдельного человека. Вновь приведем цитату из книги В. Папанека: «Среда не может сильно повлиять на человека, если нет сильной интерактивности. Чтобы стать интерактивной, среда должна реагировать, то есть вступать с учащимся в соответствующую обратную связь. Чтобы обратная связь была качественной, она должна сначала принять обучающегося таким, какой он есть, затем начать самопрограммироваться, то есть изменяться по мере того, как меняется обучающийся. Он изменяется (то есть обучается), реагируя на среду» [3, с. 317].

Современная музейная экспозиция основана, прежде всего, на представлении о музее как культурном, научно-исследовательском центре и, с другой стороны – как о месте встречи разных возрастных, социальных, профессиональных и этнических групп. Проектируя музейную среду, художнику-конструктору необходимо учитывать большое число факторов и условий, влияющих на качество предложенных им решений. Перечислим основные условия, которые музей должен предоставить посетителю.

1. Самое необходимое условие – возможность посещения музея и всех пространств в нем людьми с ограниченными возможностями. В процессе планирования пространства дизайнер должен учитывать достаточное количество места для беспрепятственного пользования выставкой маломобильными людьми. Экспозиция должна быть доступна всем.

2. Наличие предметного дизайна как важной части современной экспозиции. В проектировании оборудования обязательно должен принимать участие профессиональный художник-конструктор, имеющий специальное образование в области проектирования.

3. Техническая составляющая связана с наличием в музее достаточного количества устройств, обеспечивающих посетителю информационный комфорт. Если в нашей повсед-

невной жизни подобные устройства имеют универсальный характер, то применительно к экспозиционному пространству они, как правило, требуют специальной разработки (решение подобных сложных задач невозможно без высококвалифицированных инженеров).

4. Актерская составляющая. Музей можно рассматривать в качестве места театрального представления, где экспонаты – это своеобразные актеры, которые говорят, слушают, отвечают. Согласно мнению М. Т. Майстровской, «если экспозиции прошлых лет по характеру своих построений тяготели к статическому типу, то последние годы привнесли в музей или на выставку динамику, выразившуюся не столько в привлечении современных технических средств, сколько в большей мере в динамизме авторской интерпретации экспозиционной темы. Кроме того, экспозиция наших дней, все более тяготея к динамике, характеризуется многогранностью и сложностью концептуальных решений, остротой и яркостью своего пластического выражения, сближая экспозиционный жанр со спецификой театрального действия, с неким сценографическим построением музейной среды, которая все в большей степени становится игровой» [1, с. 7]. Далее автор подробнее раскрывает свою концепцию сближения музейной экспозиции и структуры сценического представления: «Экспонат все больше и больше включается в сюжет действий. Он начинает обретать сложные смысловые и сюжетные взаимосвязи. Все конкретнее определяется его место и “роль” в концептуальном художественно-выразительном ряду, где экспонаты-“артисты” начинают играть свои сложные спектакли под названием “музейная экспозиция”» [1, с. 10].

5. Оригинальность сообщения. Важной частью любой экспозиции является наличие уникальной информации. Согласно определению, предложенному А. Модем, «появление некоторого достоверно ожидаемого сообщения или события не дает адресату никаких дополнительных сведений и не может повлиять на его поведение. Событие же неожиданное, вероятность которого по определению равна нулю, существенным образом изменяет поведение адресата» [2, с. 57].

6. Экскурсии. Издавна экскурсия являлась неотъемлемой частью любой музейной экспозиции и представляла собой классический тип подачи информации в устной форме. В то же время, поскольку новая, современная экспозиция будет более сложной в техническом отношении, она потребует помощника для ее освоения. Экскурсовод в таком случае выступает не только как рассказчик, но и как инструктор.

7. Образовательные программы, рассчитанные на широкую аудиторию. Традиционные программы сейчас – мастер-классы, обучающие и развивающие занятия на базе экспозиции. Их формирование должно происходить в процессе создания экспозиции. Таким образом, проектируя что-либо, необходимо изначально предусматривать момент взаимосвязи экспоната и посетителя в разных направлениях: возрастных, исторических, научных, практических. Для этого проектировщику необходимо изучать историю предмета, находить формы его взаимосвязи с современным миром и выбирать разноплановые способы демонстрации объекта.

8. Выездные выставки. Серьезной рекламой для музея являются выездные выставки, которые должны проходить в школах, больницах, поликлиниках, торговых центрах. Выставочные модули могут не содержать в себе подлинных произведений искусства, а ярко, красочно, интерактивно и познавательно рассказывать о них.

9. Экологическая составляющая. В нашей стране экологическим просвещением на данный момент занимаются только заповедники, которые располагаются далеко не во всех регионах или городах России. По этой причине данную функцию могут брать на себя те образовательные учреждения, которые имеются в данной местности. Экологическим образованием могут заниматься также музеи, что будет способствовать обогащению их программы.

10. Особого внимания заслуживает роль дирекции музея в деле выработки и реализации программы активного взаимодействия с учебными заведениями, в том числе со школами-интернатами, деревенскими школами, детскими домами, школами для детей с особым развитием.

Приведем краткое описание музейного комплекса на базе визит-центра заповедника «Костомукшский». Этот комплекс включает в себя несколько смысловых зон: класс для проведе-

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

ния эколого-просветительских занятий, класс, знакомящий посетителей с морфологическими свойствами животного и растительного мира северной тайги, историческая экспозиция, эколого-просветительская экспозиция и биологический театр. В классе, знакомящем с морфологическими свойствами животных, представлен комплекс интерактивных инсталляций. Они демонстрируют наиболее выразительные и познавательные научные факты, связанные с заповедником. В разделе «Биологическая кухня» зритель согласно описанным в информационных стендах рецептам может самостоятельно приготовить обед для лосося, глухаря и бобра. Здесь имеются все необходимые ингредиенты: сушеные листья черники и брусники, веточки сосны, кора ивы, березы, ольхи, сушеные ягоды рябины, грибы, камни и многое другое, что едят представители фауны данного региона. Чтобы приготовить обед для глухаря, необходимо просеять мелкие камни от песка, добавить небольшое количество хвои и сушеных ягод брусники. Осенне-зимний обед для глухаря готов! (ил. 1).

В свою очередь, корм для бобра нужно приготовить следующим образом: с помощью электрической установки смолоть ветви осины, ивы и березы, добавить немного коры ольхи. Полученную смесь можно упаковать в специально заготовленный бумажный пакет с изображением животного или птицы и забрать с собой сувенир из заповедника. Теперь вся семья узнает, что именно ест глухарь, лось или бобр. Данная игра укомплектована фигурами этих представителей заповедного мира, выполненными в натуральную величину из фанеры и стекла. Объемные, прозрачные желудки обитателей леса наполнены соответствующим содержанием, благодаря чему зритель получает возможность увидеть, чем же на самом деле питаются такие животные-вегетарианцы (ил. 2). Инсталляция «Звуковой гербарий» с помощью специальных акустических стаканов голосами научных сотрудников дает нам ответы на следующие вопросы: Что такое посорка и кто ее делает? Что такое болотное железо и как оно образуется? Что такое трутовик и в каких целях его использовали? Инсталляция под названием «Посмотрите глазами животных» позволит взглянуть на заповедный лес глазами совы, рыси и волка и понять, как именно они видят на самом деле. Вероятно, на этот вопрос не может ответить пока никто, но мы сделали такую попытку (ил. 3). Как в любом музее, есть в экспозиции и «Чудо». Сложная техническая разработка инженера из Санкт-Петербурга представляет собой ряд тайных комнат, в которых происходят настоящие чудеса. Живая белка на глазах у зрителя превращается в свое гнездо, черный дятел то возникает, то исчезает в тенистых березовых ветвях, аме-



Ил. 1



Ил. 2



Ил. 3

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

риканская норка выглядывает из камней – места ее обитания – и тут же исчезает, а кулики Фифи оберегают свое гнездо и, исчезая на некоторое мгновение, демонстрируют его содержимое.

Исторический раздел визит-центра заповедника содержит уникальные предметы быта местного населения, датированные XIX–XX вв. Аконлахти была самой крупной деревней среди других карельских поселений на берегах озера Киитехеньярви, которое находится в сердце заповедника. В 1832 г. финский врач Элиас Леннрот открыл Аконлахти как рунопевческую деревню. Записанные им песни составили основу великого эпоса «Калевала». В 1958 г. в связи с переобустройством государственной границы людей спешно выселили из деревень и хуторов озера. В 1983 г. был организован заповедник «Костомукшский», куда вошли территории бывших карельских деревень озера Киитехеньярви. В историческом разделе по мотивам устаревшего ткацкого стана спроектирована установка, побуждающая посетителей изучать и вышивать



Ил. 4



Ил. 5



Ил. 6

карельские орнаменты (ил. 4). Далее зритель проходит через «Ворота современности» и попадает уже в наше время, где спустя столетие мы вынуждены решать глобальные проблемы экологии. Инсталляция «Сортировочная станция» научит любого желающего правильно сортировать мусор, а модель миниатюрного завода наглядно демонстрирует образование кислотных дождей. Специально для данного раздела профессиональный мультипликатор из Петербурга подготовил красочный мультфильм, адресованный детям и взрослым и демонстрирующий правила поведения в лесу. В этом разделе имеется комната, где представлены альтернативные материалы для использования в быту, уменьшающие потребление пластика и целлофана (ил. 5–6). Биологический театр – неотъемлемая часть экспозиции. Здесь дети смогут разыграть, например, жизнь муравейника, распределив между собой роли его обитателей. Подобная театральная игра развивает образное мышление и помогает детям и зрителям театра узнать, как именно устроен муравейник, чем питаются его обитатели и какую пользу они приносят.

Класс экологического просвещения рассчитан на двадцать человек. Столы – это модульные волны, которые могут использоваться в самых разнообразных вариациях. В свою очередь, стулья представляют собой плакат, разделенный на шестнадцать секций. Собрав этот плакат, дети смогут изучить всех рыб заповедных рек и озер данного региона. Примечательно, что в данном случае мы наблюдаем выделение внутри пространства музейного специфического «детского» пространства, где его границы определяются, в том числе, использованием

реальных предметов в качестве модулей игры или занятия, построенного в игровой форме. Логика функционирования подобного игрового пространства показана на примере деятельности музея-заповедника Царицыно: «в целом основной особенностью детского пространства в контексте публичного пространства становится интерактивность, возможность превратить парк в увлекательный аттракцион. Другая особенность – возможность ситуативно переопределить пространство, например, придумать игру из подручных средств» [5, с. 425]. В данном случае использование предметов в качестве модулей, выполняющих образовательные функции экспозиции через игровое комбинирование этих элементов, создает «внутри» музейной экспозиции акцент, точку притяжения и для детей, и для взрослых.

Таким образом, визит-центр заповедника «Костомукшский» можно рассматривать в качестве яркого примера тесной междисциплинарной работы. Работа над проектом объединила не один десяток профессионалов из разных сфер: научной, технической, творческой, филологической и т. п. Новый подход к реализации сложных задач убедительно продемонстрировал успешные результаты. С помощью образовательных программ, заложенных на этапе проектирования, сотрудники музея смогут в течение длительного времени проводить увлекательные экскурсии для детей и взрослых, комбинируя разнообразные «пласты» информации. Любая часть выставки и все инсталляции доступны маломобильным зрителям, а отсутствие возрастных ограничений позволит посещать музей всем желающим. Создавая многоплановую, отвечающую всем требованиям новейшую экспозицию, проектировщик может оказаться в ситуации, когда выставку не смогут посетить особенные группы населения из-за отсутствия специальной инфраструктуры, по недосмотру руководства музея. Таким образом, сегодня именно социально ответственные люди способны изменить данную ситуацию, и нашей задачей является, в том числе, комплексное решение подобных проблем. Программа модернизации музейной сферы является поистине всеобъемлющей. На примере визит-центра заповедника «Костомукшский» мы можем убедиться в том, что она не только включает в себя круг задач, которые решает проектировщик, но и требует существенного переосмысления организационных подходов со стороны музея как важного культурного объекта, выступающего центром духовной жизни и ведущего просветительскую деятельность.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века : сб. науч. тр. / отв. ред. М. Т. Майстровская. М. : Рос. ин-т культурологии, 1997. 216 с.
2. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М. : Мир, 1966. 348 с.
3. Папанек В. Дизайн для реального мира. М. : Д. Аронов, 2004. 414 с.
4. Поляков Т. Творческое проектирование экспозиции // Мир музея. 2016. № 8. С. 27–29.
5. Царицыно: аттракцион с историей : коллектив. моногр. / под отв. ред. Н. В. Самутиной, Б. Е. Степанова. М. : Новое литературное обозрение, 2014. 466 с.

*Сведения об авторе:*

*Дубровская Анастасия Владимировна*, аспирант, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [dubrovskaya@gmail.com](mailto:dubrovskaya@gmail.com)

*Dubrovskaya Anastasiya V.*, postgraduate student, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [dubrovskaya@gmail.com](mailto:dubrovskaya@gmail.com)

*Научный руководитель:*

*Бахтияров Руслан Анатольевич*, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [bakhtiyarov.ruslan\\_a82@mail.ru](mailto:bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru)

*Bakhtiyarov Ruslan A.*, PhD, Senior Lecturer, Innovative Center of Educational Projects, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [bakhtiyarov.ruslan\\_a82@mail.ru](mailto:bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru)



## **МЕДИАФЕСТИВАЛИ: ЦЕЛИ И СМЫСЛЫ**

В статье рассматриваются определения «фестиваль» и «современный фестиваль медиаискусства». Делается попытка найти общие аспекты понятия «фестиваль» и, через призму медиакультуры, выявить уникальные, самобытные черты такого явления, как медиафестиваль. Рассматриваются перспективы развития данного направления.

*Ключевые слова:* фестиваль, медиафестиваль, медиаискусство, медиа.

## **MEDIA FESTIVALS: PURPOSE AND MEANING**

The article deals with the definition of “festival” and “festival of contemporary media art”. Considered are attempts to find common aspects of the concept of “festival” and to identify through the prism of media culture distinctive features of the phenomenon of the festival. The prospects of development in this direction are discussed.

*Keywords:* festival, media festival, media art, media.

Мы живем в динамично развивающееся и высокотехнологичное время, которое накладывает свой отпечаток на все происходящее в нем. Многие устоявшиеся и привычные явления приобретают иное звучание, начинают говорить языком, понятным и интересным молодой аудитории. Утверждение это справедливо и в контексте понятия «фестиваль».

Определение слова «фестиваль» широко и многозначно, несмотря на то, что оперирует знакомыми каждому понятиями. Термин «фестиваль» появляется в начале XVIII в. в Европе и используется для обозначения массового праздника. За три последующих века термин, наполняясь дополнительными смыслами, начинает использоваться во всем мире [2].

В широком смысле под фестивалем могут подразумеваться ярмарочные народные гулянья, различные театрализованные, музыкальные и киномероприятия, игры и конкурсные программы на различных площадках. Словари так характеризуют определение «фестиваль»: «периодическое культурное празднество» [3]; «смотр высших достижений искусства»; «праздничная встреча» и т. д. За долгую историю «культурных празднеств» у них накопилось множество самых разнообразных видов и форм. А. М. Меньшиков, рассуждая о систематизации фестивалей, говорит о разделении их по территории охвата; временной продолжительности; тематической направленности; месту проведения; стоимости входного билета; национальной принадлежности [1].

Любое культурно-массовое мероприятие, претендующее называться фестивалем, должно соответствовать следующим критериям: иметь локацию (в том числе и временную); придерживаться определенной художественной концепции; проходить в рамках определенных технических условий и сроков.

Роль и значение фестиваля как такового трудно переоценить. Решая задачи творческой и культурно-эстетической направленности, мероприятия такого рода способствуют решению практических проблем. Они формируют позитивный имидж региона (города, площад-

ки); способствуют выявлению и продвижению молодых артистов и коллективов; оказывают поддержку коллективам сложившимся; «подключают» к искусству юную аудиторию и студенчество. Фестиваль, являясь своеобразной демонстрационной площадкой достижений той или иной творческой области, помогает дальнейшему ее росту и всестороннему продвижению.

Кроме решения вопросов культурной и социальной направленности фестивали способствуют привлечению туристов; рекламе и продвижению брендов; привлечению спонсоров и получению организаторами прибыли от продажи сопутствующей продукции.

Все перечисленные выше элементы явились причиной многократно возросшей востребованности фестиваля как формы и жанра, в результате чего рамки понятия как такового оказались еще более размытыми. Фестиваль используют для продвижения уже состоявшегося и поиска нового. Фестиваль помогает раскрытию потенциала и демонстрации креативности. Фестиваль создает и поддерживает атмосферу праздника, состязательности и свободы и ориентирован на показ лучших достижений в конкретной области.

Фестиваль представляет собой многофункциональную, подвижную и постоянно эволюционирующую «площадку». Его основная задача – не только внести свежую струю в жизнь страны, региона, города, но и создать поле притяжения как для профессионалов, так и для рядовых зрителей и слушателей.

Содержательная сторона любого фестиваля весьма обширна. Это и территория для решения вопросов творческого взаимодействия представителей отрасли, и способ межкультурной коммуникации, и свободно функционирующее арт-пространство. Еще одной частой составляющей современного фестиваля может являться включение им в свою программу постоянной конкурсной составляющей, чем достигаются сразу две вещи: привлечение на площадку заинтересованных в продвижении новичков и вовлечение в процесс представителей экспертного сообщества. Конкурсная программа внутри фестиваля позволяет добиться столь необходимой для любой креативной площадки атмосферы взаимопонимания и сотрудничества. Таким образом, формат фестиваля создает на своей площадке эффективный инструмент, способствующий повышению общего уровня эстетического и культурного воспитания и приобщению молодой аудитории к современному искусству. Площадкой, на которой молодые специалисты могут приобрести свой первый практический опыт, развить художественный вкус, познакомиться с различными средствами самовыражения. Всему перечисленному будет способствовать организация в рамках фестиваля целенаправленного знакомства и просмотра конкурсных работ в неформатной обстановке, с последующим их обсуждением.

Кроме этого, как говорилось выше, фестиваль дает возможность ближе познакомиться с профессиональным сообществом: авторами работ и экспертами. Сделать самоопределяющий дальнейшее профессиональное развитие выбор, посетив и прослушав практикумы, круглые столы и мастер-классы в рамках фестиваля.

Итак, фестиваль – одна из самых востребованных форм, используемых для организации досуга и решения вопросов творческого характера. Сомнений в важности и нужности такого мероприятия, как фестиваль, нет. Однако именно сейчас назревает ряд непростых вопросов.

Востребованы ли используемые для популяризации фестиваля средства новым зрителем? Актуален ли язык и формат фестиваля для современной аудитории, которая все чаще выбирает интернет-пространство площадкой выражения своих мыслей и оценивает значимость информации по скорости набора просмотров и «лайков» под публикацией? В условиях глобализации стандартные способы организации творческого процесса отходят на второй план, уступая место коммуникативным моделям творческого контакта. На первый план выходят фестивали, использующие возможности последних технологических достижений. К таким событиям относятся телевизионные фестивали, кинофестивали и – медиафестивали, демонстрирующие видеоарт, компьютерное искусство. Все это, несмотря на свою

относительную новизну, стало, на данный момент, практически обязательными формами представления информации. Формы такого рода присутствуют сегодня на большинстве современных фестивалях искусств и арт-форумах, демонстрируя возросший интерес аудитории к нестандартной организации и подаче культурно-массовых событий. Пространство фестиваля здесь выступает уникальным примером синтеза искусств. Квинтэссенцией и ярчайшим представителем и такого рода синтеза можно назвать медиафестиваль, или фестиваль медиаискусств. Мультимедийные искусства активно завоевывают интерес, становясь масштабным явлением.

Только за последнее время в России возникли и сейчас набирают обороты сразу несколько крупных медиасобытий. За 2017 г. только в Москве и Петербурге прошло более десятка подобного рода мероприятий. Наиболее значимыми из них можно назвать «MEDIA IN» и «Киберфест» в Петербурге, «Круг света» и «Чудеса России» в Москве.

На мультимедийной выставке «Чудеса России», проходившей с 11 июля по 31 октября 2017 г. в здании Исторического музея в Москве, были представлены редкие архивные материалы об архитектурных и природных объектах. Ожившие на огромных экранах видеоизображения и инсталляции погружали посетителей в путешествие по уникальным местам России.

Новая сцена Александринского театра с 14 по 16 июля 2017 г. представила Фестиваль медиаискусства MEDIA IN, целью проведения которого организаторы называют представление самых актуальных течений в искусстве медиа. Посетителям с помощью кругового экрана демонстрировались работы в жанре видеоарт, аудио-, видео- и световые инсталляции, панорамные работы ведущих российских и зарубежных представителей медиаискусства.

Международный фестиваль «Круг света», проходящий в Москве, – событие ежегодное. В рамках фестиваля многочисленные специалисты в области света и различного рода медиа разворачивают на значимых архитектурных объектах столицы масштабные видео-проекции. Шоу-программа фестиваля предполагает использование лазерного, светового, аудио- и видеоборудования. Обязательная программа включает в себя проведение лекций, мастер-классов и практикумов от мировых светодизайнеров.

Еще одно значимое событие, о котором нельзя не упомянуть, – крупнейший ежегодный международный фестиваль медиаискусства «КИБЕРФЕСТ». Целью проведения фестиваля ставится развитие и укрепление профессиональных связей представителей медиа-сообщества (дизайнеры, художники, IT-специалисты, инженеры и пр.) и выявление новых форм творческого взаимодействия. Посетителей фестиваля знакомят с новшествами в сфере работотехники и медиа-арта. Партнерами в Петербурге, на площадках которых проходит фестиваль, выступают СПГХПА им. А. Л. Штиглица, Молодежный образовательный центр Эрмитажа, Музей звука и Арт-центр «Пушкинская-10», Анненкирхе и пространство «Среда». Ежегодно участниками фестиваля становятся как молодые участники, так и признанные представители медиасферы.

Современные фестивали медиаискусств самым активным образом используют для продвижения интернет-пространство и все возможности новых технологий. Сайт и все компоненты рекламного продвижения такого продукта, как медиафестиваль, в обязательном порядке содержат сейчас аудио- и видеоконтент; интерактивную информацию о месте, сроке, порядке проведения мероприятия; ссылки на участников. Весь сопроводительный контент фестиваля направлен на то, чтобы вовлечь потенциальную аудиторию во взаимодействие и побуждать ее к конкретным действиям: просмотр страниц и фотографий, переход по ссылкам, участие в голосовании. Медиафестиваль активно задействует все возможности Всемирной сети: размещение роликов на канале YouTube, продвижение мероприятия в социальных сетях, использование всех самых современных возможностей рекламы и маркетинга. Медиафестиваль давно говорит глобальными терминами новых коммуникаций, задавая тенденции и показывая перспективные направления развития всей области.

Но можно ли говорить о том, что новый язык фестиваля найден и дальше все будет развиваться только в этом направлении?

Сейчас можно констатировать одно: организация фестивальной площадки претерпевает серьезные изменения. Время, когда выставочная работа представляла собой простейшую презентацию, ограниченную временем и территорией, прошло. Фестиваль дня настоящего, а тем более фестиваль, представляющий на своих площадях последние тенденции сферы медиаискусства, – это прежде всего шоу. Традиционный подход не находит своего зрителя по причине конфликта формы и содержания. Перед организаторами фестиваля стоит задача поиска новых творческих идей, средств и выразительных внешних приемов. Эта, столь необходимая сегодня, новизна находит отклик у зрителя, только сопряженная с нестандартной, яркой, запоминающейся и непривычной подачей.

Современный медиафестиваль, несмотря на относительно юный возраст, перешагнул рамки традиционного культурно-развлекательного события, став значимым элементом современной информационной среды, эффективным инструментом межкультурной коммуникации. Эта многосоставная и разнообразная содержательная составляющая как раз и выступает неким «внутренним двигателем» всего процесса. Поддерживает и развивает содержащийся внутри мероприятия творческий потенциал. Насколько и какие изменения медиафестиваль претерпит в самое ближайшее время с целью стать ближе и понятнее своей аудитории? На данный момент ясно одно: наметившиеся тенденции, направленные на интеграцию искусства, дизайна, инженерии, IT-сферы и технологии, будут только усиливаться. Синергия подобного рода – фундамент, на котором строится сейчас будущее арт-пространства. Фестивальная площадка, безусловно, сохранит свою ценность как платформа для зарождения новых идей и творческих союзов в профессиональной сфере. Однако приоритеты будут смещаться. И в первую очередь эти изменения коснутся зрителя. Ранее фестиваль воспринимался как место где, наравне с прочими сложными внутренними процессами, происходил процесс образовательный. В данный момент основная функция современного фестиваля сместилась в сторону области развлекательной, и тенденция эта будет только усиливаться. Коротко говоря, – раньше фестиваль воспитывал, а сейчас удивляет. Основная аудитория фестиваля ждет новых форм подачи, хочет ощущать себя смущенной и эпатированной. При этом акценты сейчас смещаются в сторону поиска новых впечатлений от технологий в ущерб идеям. Именно поэтому перед организаторами медиафестивалей стоит сейчас сложная задача – удержать баланс, сохранив многофункциональную полифоническую целостность мероприятия.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Меньшиков А. М. Разработка маркетинговой стратегии фестивального проекта // Маркетинг и маркетинговые исследования. 2004. № 1. С. 30.
2. Николаева П. В. Фестиваль как этап эволюции праздничной культуры // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 2. С. 144–146.
3. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. проф. Д. Ушакова. М. : Терра – Книжный клуб, 2007. 752 с.

*Сведения об авторе:*

*Петрухина Оксана Валерьевна*, старший преподаватель, кафедра графического дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; oks.petruhina@yandex.ru

*Петрухина Оксана Валерьевна*, Senior Lecturer, Graphic Design Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; oks.petruhina@yandex.ru

## **ПОИСКОВО-ДЕМОНСТРАЦИОННЫЙ СПОСОБ МАКЕТИРОВАНИЯ НА ОСНОВЕ ПОЛИГОНАЛЬНОГО РАСКРОЯ И ПОЛИМЕРНОЙ ГЛИНЫ**

Представлен инновационный поисково-демонстрационный способ макетирования на основе полигонального раскроя и полимерной глины, позволяющий устранить недостатки, присущие традиционной технике макетирования на основе полигонального раскроя, такие как большие длительность и трудоемкость сборки макета, отсутствие возможности корректировки по ходу макетирования и внесения изменений в макет, связанных с изменением концепции при проектировании объекта макетирования. Способ может быть использован в учебном и декоративно-прикладном макетировании.

*Ключевые слова:* макетирование, полигональный раскрой, промышленный дизайн.

*S. M. Kadiev*

## **SEARCH AND DEMONSTRATION METHOD OF MAKETING ON THE BASIS OF POLYGONAL NESTING AND POLYMERIC CLAY**

An innovative search and demonstration method for prototyping based on polygonal nesting and polymer clay is presented. It allows to eliminate the drawbacks inherent in the traditional mock-up technique based on polygonal cutting, such as the large duration and laboriousness of assembly of the layout, the lack of the possibility of adjusting during layout and the introduction of changes in layout with the concept change in the design of the prototyping object. The method can be used for educational and decorative-applied prototyping.

*Keywords:* breadboarding, polygonal, cutting, industrial, design.

Невзирая на повсеместное упование на 3D принтер, в макетировании, как учебном, так и декоративно-прикладном, широко используется изготовление макетов из бумаги, материала не дорогого и, в широком смысле, демократичного. Это в полной мере соответствует ситуации с макетированием объектов промышленного дизайна.

Хорошие результаты воспроизведения объектов промышленного дизайна достигаются при макетировании с использованием бумажного раскроя. Условно можно выделить два вида бумажного раскроя – классический и полигональный, которые различаются способом воспроизведения криволинейных поверхностей. В случае классического раскроя криволинейная поверхность формируется за счет изгибания плоского элемента раскроя из листового материала [3]. При использовании полигонального раскроя криволинейная поверхность выполняется без изгибания плоских элементов выкройки, полигонов, исключительно за счет их размера и формы, а также их соответствующего соединения, которое позволяет смоделировать любые поверхности трехмерного объекта [1].

Главным недостатком классического раскроя, в первую очередь, является сложность разработки выкройки макетируемого объекта, которая, по сути, выполняется вручную на основе методов стереометрии и начертательной геометрии. Кроме того, при макетировании данным способом существуют ограничения на используемые листовые материалы. В силу необходимости изгибать элементы выкройки при макетировании, как правило, используется

бумага не толще ватмана. Макет при этом получается недостаточно жестким, требующим дополнительных мер по его укреплению.

Полигональный раскрой лишен этих недостатков. Существующие компьютерные программы позволяют легко создать полигональную выкройку виртуальной модели проектируемого объекта промышленного дизайна. Графические 3D-редакторы, например 3Ds Max или Inventor фирмы Autodesk, позволяют перевести виртуальную модель в полигональный образ, а с помощью программы Repakura Designer 4.0 можно полигональный образ развернуть в полигональную выкройку.

Вместе с тем, сборка макета из полигональной выкройки традиционным способом имеет ряд недостатков, делающих эту весьма интересную технику макетирования трудоемкой и требующей больших затрат времени. А именно:

– данному способу макетирования присуща большая длительность процесса сборки макета. Сборка осуществляется путем поэтапной склейки элементов выкройки с помощью специальных бумажных клапанов, при этом после склейки смежных элементов требуется время на высыхание, без чего нельзя продолжать сборку;

– собранный макет, и в особенности (а это как правило) если он выполнен из ватмана получается недостаточно прочным и жестким для дальнейшей работы с ним. Это диктует необходимость последующего укрепления макета в виде покрытия внутренней поверхности слоями папье-маше, эпоксидными шпатлевками или иными, повышающими прочностные характеристики макета, материалами;

– поверхность макета, в силу специфики способа сборки, получается граненой, и после этапа укрепления макета требуется этап последующей доработки поверхности макета. Это грунтовка, шпатлевка и другие процедуры, доводящие форму и качество поверхностей макета до соответствия образу макетируемого объекта;

– недостатком традиционного способа макетирования с помощью полигонального раскроя является также отсутствие возможности коррекции макета, как в случае его некорректной сборки, когда в ходе или после сборки макета обнаруживаются искажения воспроизведения макетируемого объекта, вызванные неточным или ошибочным склеиванием элементов выкройки, что уже невозможно устранить, так и в случае, когда в ходе макетирования меняется концепция макетируемого объекта.

С целью устранения названных недостатков и максимального использования существующих технологических возможностей автором был разработан поисково-демонстрационный способ макетирования на основе полигонального раскроя и полимерной глины.

Способ рассчитан на макетирование трехмерных объектов на основе использования полигональной выкройки и содержит следующие этапы реализации: создание виртуальной модели макетируемого объекта, получение полигональной выкройки макетируемого объекта, покрытие полигональной выкройки слоем полимерной глины, сборка макетируемого объекта, при необходимости внесение изменений в макет при изменении проектной концепции макетируемого объекта, технологическая обработка полимерной глины, приводящая к отверждению полимерной глины, финишная обработка макета.

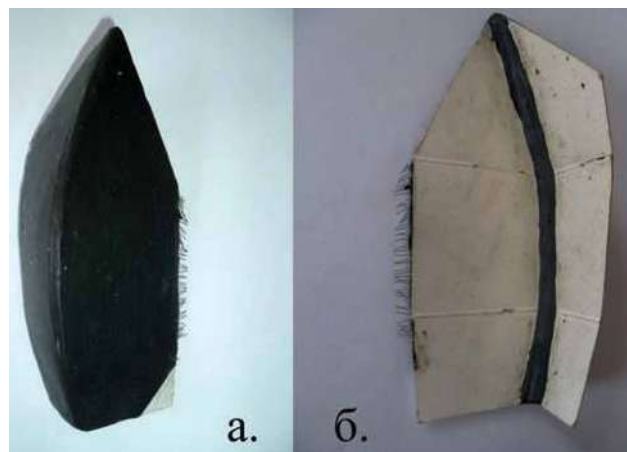
Виртуальную трехмерную модель макетируемого объекта создают с использованием компьютерных редакторов 3D-моделей, например, с помощью редактора 3ds Max фирмы Autodesk. Возможен вариант получения виртуальной модели сканированием реального объекта с помощью 3D-сканера. Кроме того, виртуальная модель может быть взята из интернет-ресурсов, а именно, из баз данных 3D-моделей.

С помощью компьютерного редактора 3D-моделей производят перевод виртуальной модели в полигональный вид, а затем с помощью специализированных компьютерных редакторов, например, с помощью программы Repakura Designer, получают полигональную выкройку макетируемого объекта. Полученная полигональная выкройка переносится на листовой материал с помощью принтера или плоттера в зависимости от используемого листового материала.

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

На элементы полигональной выкройки наносят слой полимерной глины. В соответствии с инструкцией по сборке производят поэтапную сборку макета. Элементы полигональной выкройки удерживаются между собой за счет слипания кромок слоев полимерной глины.

Полимерную глину наносят на наружную поверхность элементов выкройки. Это позволяет при сборке придать криволинейным поверхностям макета требуемую форму, соответствующую форме макетируемого объекта, и устранить граненость поверхности макета, возникающую при сборке полигональной выкройки.



1. Фрагмент макета

На ил. 1 показан фрагмент макета, собранный из двух трехполигональных элементов. На ил. 1-а представлена внешняя сторона фрагмента, поверхность которого приведена в соответствие с формой кривизны поверхности макетируемого объекта. Для получения повышенных прочностных характеристик макета осуществляют армирование, либо всего слоя полимерной глины, либо фрагментально по стыковочным линиям элементов выкройки макета. На ил. 1-б представлена внутренняя сторона фрагмента, где видно, что по стыку фрагмент укреплен полоской полимерной глины, а одна из кромок армирована металлической сеточкой.

Если из художественно-эстетических требований необходимо оставить граненость поверхности макета, слой полимерной глины наносят на внутреннюю поверхность элементов полигональной выкройки.

В случае демонстрационного макетирования, когда форма макетируемого объекта окончательно определена, после сборки полигональной выкройки макета полимерную глину подвергают технологическому воздействию, приводящему к ее полимеризации и отверждению. Для различных видов полимерной глины это может быть термическое воздействие на нее, воздействие ультрафиолетовым излучением или иное воздействие, предусмотренное для данного вида полимерной глины, приводящее к ее полимеризации и отверждению.

При проведении поискового макетирования, когда происходит поиск формы макетируемого объекта и нужна быстрая визуализация результата проектирования, распечатывают полигональную выкройку изменяемого элемента макета и заменяют ею текущий вариант этого фрагмента макета. При этом замена проводится без затруднений, так как элементы макета удерживаются только за счет слипания по их кромкам. Число трансформаций макета и их объем могут быть любыми, такими, какие потребуются в ходе проведения поискового проектирования. По завершении поискового проектирования, когда форма макетируемого объекта найдена, производится полимеризация полимерной глины.

Если макет крупных размеров, проводят поэтапную сборку выкройки. Собирают фрагмент выкройки макета, полимеризуют его, добавляют следующий фрагмент – и так до полной сборки макета. При этом кромки полимеризуемого фрагмента обеспечивают выступающей армировкой для прочного соединения со следующим присоединяемым фрагментом.

После отверждения полимерной глины макет при необходимости подвергают процедурам финишной обработки, таким как шлифовка, шпаклевка, покраска и другие отделочные операции.

В целом, инновационный способ макетирования на основе полигонального раскроя и полимерной глины по сравнению с традиционным вариантом обладает рядом весомых преимуществ, а именно:

#### 4. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве и дизайне

– обеспечивает простую и быструю сборку макета при использовании полигональной выкройки. В силу того, что разработанный способ не нуждается в склеивании элементов выкройки, процесс изготовления макета осуществляется за гораздо меньшее время, чем при традиционном склеивании полигонального макета. Сама сборка макета упрощается, так как достаточно просто совместить кромки соединяемых элементов выкройки, и они будут удерживаться за счет слипания кромок слоя полимерной глины, нанесенной на поверхность элементов выкройки;

– дает возможность коррекции и трансформации макета по ходу макетирования. До момента полимеризации полимерной глины существует возможность исправить возможные ошибки сборки и внести изменения в макет, связанные с поиском новых решений проектируемого объекта макетирования;

– обладает улучшенным формовоспроизведением. Плавная кривизна поверхности макета формируется еще на стадии сборки полигональной выкройки, позволяя сразу изготавливать трехмерные объекты с максимальным приближением к форме исходной макетируемой виртуальной модели;

– позволяет изготавливать макет с улучшенными прочностными характеристиками. До полимеризации существует возможность армирования слоя полимерной глины и стыков элементов полигональной выкройки, а после полимеризации полимерной глины макет сразу обретает достаточную прочность, в то время как при традиционной сборке полигональной модели существует необходимость ее дополнительного укрепления.

При использовании данного способа макетирования в учебных целях вместо полимерной глины возможно применение пластилина. Дополнительными преимуществами и достоинствами разработанного способа макетирования в случае его использования в учебно-образовательном процессе являются: овладение учащимися не сложной методикой макетирования, позволяющей освоить весь проектировочный процесс от разработки виртуальной компьютерной модели до ее материального воплощения в виде макета хорошего качества; развитие у них образного пространственного мышления и практическое закрепление основ стереометрии.

Новый способ макетирования лег в основу учебного упражнения, используемого на кафедре «Дизайн и цифровые искусства» Саратовского технического государственного университета. Студентами профиля «Промышленный дизайн» была выполнена апробация разработанного поисково-демонстрационного способа макетирования, а также проведен его сравнительный анализ с традиционным способом макетирования с использованием полигонального раскроя, подтвердивший ожидаемые преимущества нового способа макетирования. На новый способ макетирования подана заявка на получение патента РФ на изобретение [2].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Виннинджер М. Модели многогранников. М. : Мир, 1974. 236 с.
2. Заявка 2017133910 Российская Федерация, МПК G09B25/00. Способ поисково-демонстрационного макетирования на основе полигонального раскроя / Кадиев С. М. ; заявитель и патентообладатель Сарат. гос. тех. ун-т. Заявл. 28.09.2017. 12 с.
3. Калмыкова Н. В., Максимова И. А. Макетирование из бумаги и картона : учеб. пособие. М. : Кн. дом «Университет», 2000. 80 с.

*Сведения об авторе:*

*Кадиев Сергей Магомедович*, заслуженный изобретатель Дагестана; ассистент кафедры, Институт прикладных информационных технологий и коммуникаций, Саратовский государственный технический университет им. Ю. А. Гагарина; s.kadiev@mail.ru

*Kadiev Sergey M.*, Honored Inventor of Dagestan; Assistant of the Department, Institute of Applied Information Technologies and Communications, Saratov State Technical University named after Yu. A. Gagarin; s.kadiev@mail.ru



---

## 5. ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ

---

УДК 378.048.2

*О. Л. Некрасова-Каратеева*

### КИТАЙСКОЕ ДПИ В НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ КИТАЙСКИХ АСПИРАНТОВ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

В статье дается аналитический обзор кандидатских искусствоведческих диссертаций на темы китайского декоративно-прикладного искусства, подготовленных и защищенных аспирантами из Китайской Народной Республики в Санкт-Петербурге.

*Ключевые слова:* аспиранты, диссертация, декоративно-прикладное искусство.

*O. L. Nekrasova-Karateeva*

### CHINESE DECORATIVE AND APPLIED ARTS IN SCIENTIFIC RESEARCH OF CHINESE POSTGRADUATE STUDENTS IN ST. PETERSBURG

The article provides an analytical review of PhD theses on fine arts, devoted to Chinese decorative and applied arts, prepared and upheld by postgraduate students from the People's Republic of China in St. Petersburg.

*Keywords:* postgraduate students, research thesis, decorative and applied arts.

Граждане КНР приезжают на учебу в Санкт-Петербург, учатся в разных вузах: в бакалавриате, магистратуре, аспирантуре; изучают русское и европейское искусство, пишут курсовые и дипломные работы, публикуют научные статьи в рецензируемых изданиях, успешно защищают свои квалификационные работы. И это вполне понятно, потому что таких материалов недостаточно в Китае, и они едут изучать их в России. Но удивительным кажется, когда китайские студенты погружаются здесь в углубленное изучение китайского же изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Однако известно, что многие художественные собрания петербургских музеев и архивов содержат богатые коллекции китайских материалов, изучение которых служит серьезным дополнением к знаниям об искусстве и культуре Поднебесной, а также о взаимоотношениях Китая и России. Более того, эти исследования существенно дополняют не только китайскую науку, но и наше отечественное искусствоведение. Даже если исследования проводятся только на материале традиционного или современного китайского искусства, то его научное осмысление с позиции российского искусствоведения служит обогащению наук обоих государств и народов. А традиции китайской науки об искусстве и нашей российско-европейской разные. Разные менталитеты ученых, разные методологии и методы исследования, разные ценностные ориентиры, разные представления об «истине». Но понять особенности и суть явлений интересно каждому истинному исследователю. Для российских

ученых привлекательно китайское искусство, для китайских – русское и европейское, китайцам интересно знать, что русские (и европейские) ученые знают о Китае и китайском искусстве и как трактуют его, соответствует ли это истинному положению вещей. А наши отечественные культурологи и искусствоведы заинтересованно изучают, что и как понимают китайцы в русском, экзотическом для них искусстве, верно ли интерпретируют его смысловые, видовые, жанровые особенности. Итак, как выяснилось, это обоюдно важный и ценный процесс.

Анализ кандидатских диссертаций в области теории и истории изобразительного, декоративно-прикладного искусства, архитектуры и дизайна (по научным специальностям 17.00.04, 17.00.09, 17.00.06), подготовленных китайскими аспирантами за последние годы в вузах Петербурга (СПбГУ, Институт им. И. Е. Репина; СПбГУПТД; СПбГУП; СПГХПА им. А. Л. Штиглица, РГПУ им. А. И. Герцена) показал большой охват тем, связанных с разнообразными аспектами китайской художественной культуры. В данной статье представлен аналитический обзор некоторых диссертаций, посвященных декоративно-прикладному искусству Китая.

Изучение истории и особенностей китайского фарфора – популярная тема в пространстве петербургской науки. Этим успешно занимаются хранители музейных коллекций, в монографиях, статьях, выступлениях на конференциях. Но китайский фарфор продолжает хранить свои тайны и секреты. Он по-прежнему служит предметом научных исследований с разных точек его рассмотрения и попыток найти новые знания о нем.

Китайский аспирант РГПУ им. А. И. Герцена Люй Цзечжан в своем исследовании на тему «Композиционные особенности живописи на фарфоре Китая» предложил новый аспект комплексного изучения традиционного китайского фарфора, применив метод структурно-композиционного анализа его росписей. Целью исследовательской работы Люй Цзечжана было стремление определить закономерности и принципы построения композиций в росписях фарфоровых предметов. Он обследовал фарфоровые произведения, находящиеся в музеях разных городов Китая и России, а также изображения в опубликованных репродукциях. Он проанализировал научные литературные источники на китайском, русском и английском языках, освоил новую для себя искусствоведческую методологию, применил общие и специальные методы научного исследования, осуществил структурный анализ композиций в фарфоровых росписях, определил закономерности принципиальных подходов к построению композиций и провел их систематизацию. Люй Цзечжан доказал наличие в творчестве китайских мастеров «особого композиционного проекта» в росписи предметов разного функционального назначения и форм «в неразрывной зависимости от материала, технологии красок и обжигов, от техники росписи (подглазурной или надглазурной), от символического смысла изображаемых сюжетов». Такой вид комплексного исследования китайского фарфора с применением структурно-композиционного анализа был нов в теории о специфике китайской живописи на фарфоре, в отличие от описательного метода (иконографического), и совсем не знаком китайским исследователям, которые применяли в своих исследованиях исторический и символический (иконологический) методы. Интересен и полезен этот материал оказался как для китайских, так и для российских исследователей китайского фарфора, а также для преподавателей специальных вузовских программ по теории композиции и практике росписи фарфора. Люй Цзечжан защитил диссертацию в Санкт-Петербурге в 2008 г. и теперь успешно преподает композицию в разных университетах Китая.

В 2010 г. в Санкт-Петербургском государственном университете технологии и дизайна китайской аспиранткой Ли Су была защищена диссертация на тему «Этнокультурные традиции национального костюма в дизайне современной китайской одежды». Ею были выявлены основные типы национального костюма, определены главные художественные и символические элементы, исполнявшие функции социального и этнического маркера, отмечены примеры использования традиционных приемов конструирования и декоративных мотивов при создании современными модельерами новой китайской одежды. Ли Су ввела в российское искусствоведение имена выдающихся китайских дизайнеров одежды и художников, использующих в современных моделях крой, формы, материалы, национальные орнаменты

народного костюма. Ею были опубликованы статьи: «Этнокультурные традиции и современный китайский свадебный костюм», «Влияние особенностей национального костюма на моделирование современной китайской одежды» и другие, раскрывающие содержание диссертации. Данная работа служит методологическим примером для других исследователей в изучении влияния традиционного искусства на творчество современных художников.

На следующий год, в 2011 г., уже в аспирантуре СПГХПА им. А. Л. Штиглица была защищена диссертация китайкой Тянь Хэ на тему «Система текстильного орнамента в искусстве Китая. Традиции и новации». Она сразу указала на то, что тема эта интересна не только китайским исследователям исторических корней национального искусства, но и другим, в связи с тем, что «оно во многом повлияло на развитие текстильных ремесел Запада и Востока, особенно в технике шелкоткачества». В диссертации ею приведены ценные свидетельства о достоинстве китайских шелковых тканей из исторической прозы и поэзии, а также современные научные публикации о символике традиционных китайских узоров, об истории шелкоткачества и особенностях крашения и набивки тканей в древнем Китае. Тянь Хэ проследила развитие шелкоткачества и приемы текстильной орнаментации вышивкой в контексте формирования декоративно-прикладного искусства Китая от древних времен до современности. Она определила разные типы китайских шелковых тканей, привела примеры их использования в убранстве интерьеров и дизайне одежды, разобрала технологию плетения шелковых орнаментальных благожелательных узлов и их семантику, указывая на то, что шелковые узлы стали неотъемлемой частью народной культуры как своеобразные иероглифы счастья. Ею описаны история, особенности и виды традиционных китайских вышивок шелковыми нитями. Тянь Хэ в тексте диссертации и в опубликованных статьях подробно рассмотрела эволюцию орнамента в текстильном искусстве Китая, раскрыла орнаментальную символику, провела анализ современного китайского текстиля, развивающегося в русле общемировых тенденций. Диссертационное исследование Тянь Хэ, проведенное в Санкт-Петербурге с помощью российской научной методологии, несомненно, обогатило искусствоведение уточненными знаниями о текстильном искусстве Китая.

Особенно плодотворным в работе китайских аспирантов над темами, связанными с китайским декоративным искусством, стал 2015 г.

Чжан Хунвэй посвятил свое исследование изучению древнего народного художественного ремесла создания лаковых изделий. Аспирант отмечает, что история лакового ремесла в Китае насчитывает около 7000 лет, но лишь только чуть более 50 лет лаковая роспись стала независимой, самостоятельной техникой живописи, а в России создание живописных лаковых миниатюр уже было освоено более 200 лет тому назад. Тем не менее, взаимного диалога в сфере научного изучения особенностей лаковой живописи между Россией и Китаем еще нет. Чжан Хунвэй изучил имеющиеся публикации о лаковой живописи китайских, американских и русских ученых и определил, что их труды в основном посвящались изучению истории ремесла и описанию используемых материалов и инструментов. Чжан Хунвэй подготовил исследование «Лаковая живопись Северного Китая», сосредоточив внимание на художественно-выразительных особенностях произведений лаковой живописи этого района. Им были применены методы композиционно-художественного, технико-технологического, стилистического, герменевтического анализа изобразительных мотивов, сюжетов и художественного решения композиций. Чжан Хунвэй исследовал состояние современных китайских промыслов и школ лаковой живописи, системы профессионального образования, авторское художественное творчество мастеров и художников-преподавателей. Он определил диапазон стилистических направлений в современной лаковой живописи Северного Китая. Данный в работе аналитический обзор современной китайской лаковой живописи позволил диссертанту сделать вывод о том, что этот вид искусства не только сохранен, но и успешно развивается, в творческий процесс происходит внедрение «современных материалов, новейших технологий и свежих эстетических взглядов и идей». Своей работой Чжан Хунвэй приглашает к научно-теоретическому диалогу по этой теме китайских и российских искусствоведов.

Распространенному виду китайского народного искусства «няньхуа» – новогодней лубочной картинке – посвятил свою кандидатскую диссертацию «Иконография китайских новогодних картин “няньхуа” – XVII–XX вв.» аспирант РГПУ им. А. И. Герцена Ван Сяо. Он рассматривает это явление как представление народного фольклора на материальных носителях в виде новогодних благопожелательных картинок. Он отмечает, что эти объекты не вызвали серьезного научного изучения как произведения не профессионального творчества, тем не менее их уже в XVIII в. иностранцы увлеченно собирали в свои коллекции «няньхуа». Особый научно-исследовательский интерес к этим многочисленным произведениям возник в Китае лишь в конце XIX в. и значительно активизировался в начале XX в. среди европейских, японских и русских синологов. Ван Сяо подробно проанализировал их труды, отметил, что до недавнего времени эти исследования носили лишь описательный характер сюжетов, техник и ремесленных центров. Китайский диссертант направил свой исследовательский интерес на сравнительный анализ процессов своеобразного формирования иконографии «няньхуа» под влиянием культурных особенностей различных регионов Китая. Этой цели он добился в результате диахронического анализа региональной эволюции типологии сюжетов и образов «няньхуа» в трехсотлетней ретроспективе геополитического развития Китая. Ван Сяо отметил, что динамика развития «няньхуа» имеет скачкообразный характер, что сюжетное наполнение и иконография обусловлены историческими, географическими, политическими и экономическими факторами развития разных регионов Китая. В результате проведенного исследования им были выявлены и проанализированы особенности «няньхуа» в разных регионах Китая в разные исторические периоды. Интересны его наблюдения особенностей «няньхуа» на протяжении противоречивого в истории Китая XX столетия. Ван Сяо внес в российское искусствоведение разработанную им методику морфологического анализа изображений, классификацию периодов и видов иконографии «няньхуа», новые материалы по изучению российских коллекций китайских народных лубочных картинок. Материалы своего исследования Ван Сяо опубликовал в девяти научных статьях.

Интересным дополнением к аспирантским диссертациям на тему декоративно-прикладного искусства Китая является работа «Эволюция образов и символов Пекинской оперы в системе китайского пластического искусства», автор – Фу Шуай (2015, РГПУ им. А. И. Герцена). Он исследовал характерные формы театральной обстановки, костюмы и атрибуты актеров, мизансцены в спектаклях и проследил историческую эволюцию явления переноса символов, образов и сюжетов традиционного театра Пекинской оперы в сферу пластических искусств через осмысление их в творчестве живописцев, графиков, скульпторов, мастеров декоративного искусства, дизайнеров. Сама Пекинская опера как театральный феномен хорошо исследована китайскими и российскими театроведами, культурологами, философами, но в данном исследовании был рассмотрен характер связи между пластическими видами искусства и театральным искусством в контексте целостного знания о китайском искусстве. Фу Шуай проследил это явление в историческом развитии системы пластических искусств Китая в соответствии со сменой правящих династий и революционных изменений в XX в. Он выявил большое количество примеров в живописи, в искусстве вырезания из бумаги, в росписи вееров, в создании карнавальных масок, в сюжетах керамических произведений, в резьбе по нефриту, в росписи по фарфору, в росписях на шелковых свитках, в вышивках, в создании одежды и других видах пластических искусств. Фу Шуай отметил, что китайским художникам, даже хорошо знакомым с многообразием национальных художественных традиций, для создания собственных произведений в пластических видах искусства на эту тему необходимо знание сюжетов, символов и образов, чтобы передать духовную составляющую Пекинской оперы, а не только отразить их видимость. Эти же знания необходимы любому исследователю китайского искусства. Диссертантом введен в научный оборот массив архивных материалов и каталогов по истории синтетического искусства сценографии Китая.

К настоящему времени завершена работа над диссертацией китайской аспирантки Хуан Вань, которая посвящена исследованию уникального опыта создания фарфоровых изделий

с многоцветной подглазурной росписью в г. Лилин (на юго-востоке Китая в провинции Хунань). Этот феномен фарфорового производства не известен в России и в Европе, и даже еще научно не исследован в Китае, поскольку завод и его продукция долгое время находились в неизвестности как закрытое предприятие по производству элитного фарфора в период правления Председателя КПК Мао Цзэдуна. Фарфор этого времени, так и называемый «фарфор Мао», является редкой коллекционной ценностью, так как выпускаемые изделия были немногочисленны, высокого технического и технологического качества, шли на нужды самого Великого кормчего и в качестве дорогих подарков для руководителей других государств. Фарфоровые изделия с уникальной технологией изготовления, создаваемые из редких материалов (комового каолина и секретной рецептуры красителей), строго отбраковывались до нужного количества, а затем остальные изделия и производственные формы уничтожались, так что повторы и подделки оказывались невозможны. Со смертью Мао Цзэдуна и в период решительных реформ этот элитный завод закрылся, и армия выдающихся технологов и художников-фарфористов осталась без работы. Но вскоре они обратились к созданию малых предприятий, частных мастерских и художественных студий, и фарфор с многоцветной подглазурной росписью снова возродился. Сейчас г. Лилин становится второй фарфоровой столицей Китая (после Цзиндэчжэня), а современные лилинские художники-фарфористы создают уникальные произведения высокого художественного качества. Хуан Вань в своей работе над диссертацией исследовала историю и особенности фарфорового производства в г. Лилин и впервые дала научный искусствоведческий анализ творчества современных выдающихся художников из этого города.

Наряду с перечисленными примерами искусствоведческих диссертаций, осуществленных в Санкт-Петербурге китайскими аспирантами по темам, связанным с китайским декоративно-прикладным искусством, можно было бы рассмотреть защищенные в разные годы научные работы о китайской скульптуре, о придворной живописи эпохи Цин, об оформлении китайских буддистских храмов, о каллиграфии и шрифтовых художественных плакатах, о феномене «шинуазри» в европейском и русском декоративном искусстве и другие. Все это – серьезные исследования, внесшие ценный вклад в российское искусствоведение.

В научных изданиях опубликованы аспирантские и магистерские статьи молодых китайских исследователей на темы китайского ДПИ, в которых также предъявлены научной общественности новые и интересные сведения и заключения.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Люй Цзечжан. Композиционные особенности живописи на фарфоре Китая : дис. ... канд. искусствоведения / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2008. 183 с.
2. Ли Су. Этнокультурные традиции национального костюма в дизайне современной китайской одежды : дис. ... канд. искусствоведения / С.-Петерб. гос. ун-т технологии и дизайна. СПб., 2010. 243 с.
3. Тянь Хэ. Система текстильного орнамента в искусстве Китая. Традиции и новации : дис. ... канд. искусствоведения / С.-Петерб. гос. художеств.-пром. акад. им. А. Л. Штигилица. СПб., 2011. 182 с.
4. Чжан Хунвэй. Лаковая живопись Северного Китая : дис. ... канд. искусствоведения / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2015. 349 с.
5. Ван Сяо. Иконография китайских новогодних картин «Няньхуа» XVII–XX вв. : дис. ... канд. искусствоведения / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2015. 196 с.
6. Фу Шуай. Эволюция образов и символов пекинской оперы в системе китайского пластического искусства : дис. ... канд. искусствоведения / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2015. 172 с.
7. Хуан Вань. Фарфор с многоцветной подглазурной росписью города Лилин (Китай) : дис. ... канд. искусствоведения / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2017. 182 с.

*Сведения об авторе:*

*Некрасова-Каратеева Ольга Леонидовна*, доктор искусствоведения, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, [nkoll@yandex.ru](mailto:nkoll@yandex.ru)

*Nekrasova-Karateeva, Olga L.*, Doctor of Fine Arts, Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia; [nkoll@yandex.ru](mailto:nkoll@yandex.ru)

## **СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ СИСТЕМ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВУЗАХ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА**

Статья посвящена сравнительному анализу образовательных стратегий художественно-промышленного образования в вузах Санкт-Петербурга, в тех учебных заведениях, где готовят специалистов для художественно-промышленных производств и для дизайнерского творчества. Целенаправленно подходу в системе обучения к решению практических технологических задач, там уделяют особое внимание дисциплинам художественного цикла. В статье рассматривается развитие и изменение учебных стратегий в вузах Санкт-Петербурга в конце XX – начале XXI в., контингент учащихся, пути дальнейшего их трудоустройства, значение школ в развитии художественной промышленности в современной России.

*Ключевые слова:* образование, художественная промышленность, высшие художественные школы, учебные дисциплины художественного цикла, дизайнер, художник-прикладник.

*E. P. Stalinskaya*

## **COMPARATIVE ANALYSIS OF EDUCATIONAL SYSTEMS AT ARTPROFILE UNIVERSITIES IN ST. PETERSBURG**

The article provides a comparative analysis of the systems of the arts-and-design education in St. Petersburg for those universities that train specialists for art and industrial production. In the purposeful pursuit of the solution to practical and technological problems in the educational system, special attention to art disciplines is paid. The article deals with the development and change in the curricula of late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> century; students' enrolment, ways of the graduates' employment, the importance of schools in the development of art industry in modern Russia.

*Keywords:* education, art industry, higher art schools, art disciplines, designer, applied artist.

Художественно-промышленное образование в начальной форме существовало в России с петровских времен, когда осуществлялись решительные реформы старорусского уклада хозяйствования. По примеру заводского устройства в европейских странах, Петр I стал понуждать своих сподвижников оборудовать заводы (железоделательные, чугунолитейные, оружейные), строить корабельные верфи, создавать текстильные (суконные, парусинные, полотняные) и кожевенные мануфактуры и т. п. Для наладки разных видов производства в Россию приглашались иностранные мастера, а русские умельцы отправлялись для обучения за границу. Из-за границы привозилось и механическое оборудование. Наряду с техническими производствами на территории России стали развиваться и художественные мануфактуры: алмазных, золотых и серебряных дел, фарфорово-фаянсовые, художественного чугунного литья, шпалерного ткачества и другие. Все это способствовало подъему мануфактурного производства в России в XVIII и в первой половине XIX в., но тормозилось из-за технологической отсталости производств и малограмотности крепостных работников, которые делу своему обучались прямо на производстве в мастерских.

В конце XIX в., в эпоху бурных промышленных преобразований, государство остро нуждалось в мастерах, владеющих изобразительной грамотой, умениями в формообразовании и декорировании изделий. В этом виделись перспективы выхода отечественных товаров на международные рынки. При мануфактурах и в местах традиционных художественных промыслов стали создаваться ремесленные школы и училища. В них готовили профессиональных художников для производства: рисовальщиков, резчиков, ювелиров, печатников, модельщиков, граверов и т. д., которые могли бы обеспечить конкурентоспособность российских товаров на мировом рынке.

В конце XIX в. уже активно работали: Школа при Императорском фарфоровом заводе, Санкт-Петербургский практический технологический институт (ныне СПбГУПТД), Школа Императорского общества поощрения художеств. В 1876 г. было основано Центральное училище технического рисования барона Штиглица (ныне СПГХПА им. А. Л. Штиглица), а в 1911 г. Школа народных ремесел (ныне Высшая школа народных искусств). Разными были образовательные стратегии этих учебных заведений, но значительна их роль в развитии отечественной художественной промышленности, что подтверждалось наградами на международных промышленных выставках.

Первым примером организации государственного обучения мастеров для производства явилась организация еще Петром I граверных и медальерных мастерских при Канцелярии о строениях, затем в 1724 г. открылся Монетный двор, где обучались первые русские мастера и создавались образцы орденов, медалей, монет. Тогда же разрабатывались первые проекты по организации специальных школ для обучения искусствам наподобие европейских академий, где предлагалось обучать художников и мастеров «не разграничивая особенности обучения художников изящных искусств и мастеров декоративного профиля» [2, с. 13–14]. Эти идеи были претворены при императрице Елизавете Петровне учреждением в 1757 г. «особой Трех Знатнейших Художеств Академии» – государственного учебного заведения, призванного готовить мастеров в основных видах изобразительного искусства: живописи, ваянии и зодчестве. С 1764 г. в Академии открываются специальные классы декоративного мастерства и ремесел, в которых обучали работе в различных материалах и техниках [1]. Выпускники этих академических классов направлялись для работы по созданию художественных образцов на заводские предприятия (Императорский фарфоровый и стеклянные заводы, на Шпалерную мануфактуру, на текстильные мануфактуры и т. д.).

После Октябрьской революции деятельность Академии художеств многократно реорганизовывалась, и из ее программ были исключены программы педагогического и художественно-промышленного образования. В настоящее время в Санкт-Петербургском государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в программу образования на скульптурном факультете введены занятия медальерным искусством во вновь открытом в 2016 г. медальерном классе Российской Академии художеств. В его создании важную роль сыграл главный художник дизайнерского центра ФГУП «Гознак» (Монетный двор), профессор и академик РАН А. В. Бакланов. Сейчас здесь обучаются студенты, которые получают специальность «Художник-скульптор, медальер». Очень важно, что обучение в медальерном классе проходит на специальном заводском оборудовании рядом с производством на территории Монетного двора, к работе на котором в дальнейшем готовят себя выпускники. Этот факт вселяет надежду на возрождение отечественного медальерного искусства.

В 2011 г. в Институте им. И. Е. Репина, в мастерской монументальной живописи, которой руководит профессор, действительный член Российской академии художеств А. К. Быстров, в рамках профессиональной дисциплины «Композиция» введен инновационный курс «Шпалера как вид монументального искусства». Эта программа, которую создал и реализует в занятиях со студентами-академистами художник, кандидат педагогических наук, доцент А. К. Векслер, совмещает в себе теоретические и практические занятия по освоению техно-

логий. Все чаще сегодня можно увидеть на выставках произведения студентов и выпускников Академии художеств, исполненные в технике шпалерного ткачества, которые убедительно показывают профессиональные результаты освоения такого мастерства.

Крупным высшим учебным заведением художественно-промышленного типа был в Петербурге Практический технологический институт, основанный в 1828 г. по приказу Императора Николая I. Инициатором его создания был Е. Ф. Канкрин, министр финансов России в 1823–1844 гг. Целью института было предоставление широких теоретических и практических знаний для управления мануфактурами, фабриками, а в дальнейшем и целыми промышленными предприятиями. Стратегия образования организовывалась по двум параллельным направлениям: теоретические основы экономики производства и курс технологии производства (красильное искусство, обработка тканых материй, построение и наладка разных производственных машин и станков). Среди обязательных предметов были также рисование и черчение. В институте были созданы учебно-лабораторные базы для обеспечения практической профессиональной подготовки студентов. К 1831 г. были открыты столярная, токарная, швейная мастерские и кузница, а в 1832–1833 гг. слесарная, ткацкая, граверная, модельная, суконная, красильная, льно- и бумагопрядильная, шелковая, мастерская кипового крашения и набивания ситцев, литографская и белильная (информация с официального сайта СПбГУПТД). В 1837 г. состоялся первый выпуск из 14 воспитанников.

Выпускники Практического технологического института направлялись на работу технологами и руководителями предприятий, преимущественно на текстильные фабрики и мануфактуры. Их профессиональная подготовка была в то время направлена на конкретную производственную деятельность, опережала существовавшие в то время технологические знания и техническую оснащенность отечественных производственных предприятий, а непосредственная их практическая работа способствовала бурному развитию текстильной промышленности в России. На известных текстильных мануфактурах (Александровской, Кремгольфской, Трехгорной, Ивангородской, Ивановской и других) к концу XIX в. были развернуты целые городские фабричные и мануфактурные комплексы. Отечественные инженеры, технологи, мастера вывели свои предприятия и их продукцию на уровень крупнейших производств Европы. Конкуренция товаров производства требовала улучшения не только их технического качества, но и художественного тоже. Яркие расписные и тканые материи русских ситцев, мебельных тканей, платков и шалей быстро завоевали известность. Работа заводских художников определяла уникальные особенности художественного вида изделий.

После революции, в связи с тем, что подготовку студентов для работы в металлургической промышленности и в станкостроении уже осуществляли другие технологические и политехнические институты и училища, в Практическом технологическом институте произошло разделение на два вуза – Технологический институт и Текстильный институт, которому в 1935 г. было присвоено имя С. М. Кирова. Ленинградский текстильный институт успешно готовил специалистов в предвоенный период для предприятий всего СССР по производству многих видов тканей, технических и художественных.

По возвращении из эвакуации, в 1945–1961 гг. в Текстильном институте им. С. М. Кирова были созданы швейно-трикотажный и кожевенно-обувной факультеты, а также кафедра технологии химических волокон. Расширение профиля, появление новых специальностей и специализаций привело в итоге к переименованию этого вуза в Институт текстильной и легкой промышленности (ЛИТЛП) им. С. М. Кирова. На текстильном факультете готовили не только технологов, но и художников для производств, на которых создавали ткани разных переплетений, расцветок и узоров.

Включение в состав института новых научных, производственных, учебных подразделений, открытие новых специальностей и специализаций привело в 1992 г. к преобразованию института в Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна



(СПГУТД). В 2015 г. он был вновь преобразован и переименован в Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна.

Сегодня СПГУТД – это многопрофильный образовательный комплекс, в состав которого входят 2 высшие школы, 18 институтов и 2 колледжа, готовящие специалистов по 249 образовательным программам дизайнерских, инженерных, гуманитарных, экономических, художественных и педагогических направлений. В структуре университета 6 институтов художественной направленности: графического дизайна, дизайна и искусств, дизайна костюма, дизайна пространственной среды, текстиля и моды, прикладного искусства. В них студенты, помимо конструкторско-технологических дисциплин, изучают историю искусств, историю декоративно-прикладного искусства, осваивают навыки в композиции, живописи, рисунке. Высокий художественный уровень подготовки наглядно демонстрируется в творчестве выпускников – дизайнеров одежды, модельеров костюма, художников по росписи тканей и т. д.

Центральное училище технического рисования (ЦУТР) было основано в 1876 г. крупным промышленником и банкиром А. Л. Штиглицем (1814–1884). Основная задача Училища барона Штиглица заключалась в содействии развитию художественных способностей в среде рабочих и ремесленников, в образовании ученых-рисовальщиков для ремесел и мануфактур, учителей рисования и черчения. Здесь студенты обучались разным видам декоративно-прикладного искусства: майолике, ксилографии, живописи по стеклу и фарфору, кожевенному, ткацкому и набивному делу, чеканке, лепке, театрально-декорационному делу. Обучаться имели право как юноши, так и девушки. «Учебный курс состоял из общеобразовательных и художественных дисциплин. Программы и учебные планы были составлены первым директором Училища М. Е. Месмахером (1842–1906). Планы по художественным предметам утверждались министром финансов, а по общеобразовательным – министром народного просвещения. Художественные классы подразделялись на общие, посещение которых было обязательно для всех учащихся, и специальные – художественно-прикладные» [5, с. 28–30].

Стратегия обучения состояла в практическом целеполагании – готовить профессиональных художников для художественно-промышленного производства, хорошо знающих технологию, свойства и выразительные возможности материалов, широко эрудированных в мировом традиционном и современном искусстве. Ежегодно, в конце декабря, в большом выставочном зале музея ЦУТР устраивались отчетные ученические выставки. Лучшие из представленных работ приобретались училищем, частными лицами, а также представителями разных предприятий и мастерских. Училище издавало ежегодные иллюстрированные «Сборники классных работ». Они являлись учебным пособием для рисовальных школ и образцами для художественно-промышленных производств. Авторы лучших дипломных работ получали право на пенсионерскую поездку в Европу и по России за счет средств училища сроком от 1 до 3 лет, во время которой они знакомились с последними достижениями художественной промышленности ведущих европейских стран.

ЦУТР имело филиалы: рисовальные школы и классы в Москве, Нарве, Саратове, Ярославле, Иваново-Вознесенске, золотосеребряные мастерские в селе Красном Костромской губернии. По завершении учебы выпускники поступали на работу в частные и государственные мануфактуры, заводы и фабрики. За короткий период конца XIX – начала XX в. училище воспитало множество блестящих мастеров, специалистов, художников-прикладников, педагогов, получивших серьезную профессиональную подготовку, знакомых с технологией производства. Труд их имел большое значение для развития отечественной художественной промышленности, получил мировое признание.

В образовательной стратегии «наследника» ЦУТР – Ленинградского высшего художественно-промышленного училища (ЛВХПУ) им. В. И. Мухиной, базовым оставался принцип универсальной профессиональной подготовки. В 1970-е гг. ЛВХПУ имело три факультета: промышленного искусства с отделениями художественного конструирования промышлен-

ного оборудования, средств транспорта и товаров культурно-бытового назначения, промышленной графики и упаковки, архитектурного проектирования интерьера, выставок и рекламы, проектирования мебели, монументально-декоративного искусства с отделениями монументально-декоративной живописи, архитектурно-декоративной скульптуры, художественной керамики и стекла, художественного текстиля, художественной обработки металла. Практические занятия проводились на базе профильных мастерских, а производственная практика – на промышленных предприятиях, куда впоследствии выпускники направлялись на работу. Студенты и выпускники ЛВХПУ внесли свой вклад в возрождение и реставрацию разрушенных войной исторических комплексов Петродворца, Пушкина и Павловска, памятников Ленинграда, в развитие декоративного искусства.

В 1994 г. ЛВХПУ им. В. И. Мухиной было переименовано в Санкт-Петербургскую художественно-промышленную академию, а с 2007 г. вузу возвращено имя его основателя барона А. Л. Штиглица.

Сейчас (в 2018 г.) в структуру академии входят два факультета – монументально-декоративного искусства и дизайна.

Еще одно учебное заведение по художественно-промышленному образованию, функционирующее сегодня в Петербурге, Высшая школа народных искусств, была основана как Школа народных ремесел в 1911 г. и находилась под покровительством императрицы Александры Федоровны. С 1912 г. она получила название «Школа народного искусства». В школу для обучения молодых учениц были призваны мастера народных промыслов: росписи по дереву и по металлу, народной игрушки, кружевоплетения, золотного шитья, вышивки. Обучаясь ремеслу, воспитанницы школы выполняли заказы по созданию уникальных изделий на основе традиций народного прикладного искусства для церквей, музеев, театральных спектаклей. Выпускницы направлялись для работы и руководства в традиционные центры народных промыслов, инструкторами кустарных мастерских и преподавательницами в ремесленные училища и мастерские. Школа просуществовала шесть лет и после революции была закрыта.

Воссозданная в 2003 г. как Высшая школа народных искусств, она наследует традиции и опыт двух учебных заведений: прежней Школы народного искусства и Московской школы художественных ремесел (МШХР), открытой в 1938 г. В Школе воплощена уникальная система непрерывного образования – общеобразовательная школа-интернат (8–9 классы) и программы высшего профессионального образования по специальностям и направлениям «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» (бакалавриат, магистратура, аспирантура).

Школа готовит специалистов в области декоративно-прикладного искусства. На базе Высшей школы народных искусств ежегодно проходит международная научно-практическая конференция «Традиционное прикладное искусство и образование: исторический опыт, современное состояние, перспективы развития» [7], значение которой очень важно для понимания основ народного творчества и художественно-промышленного образования.

В 2010 г. в Санкт-Петербургском университете был организован факультет искусств, в состав которого вошли кафедры: изобразительного искусства, дизайна, реставрации, театрального искусства, информационных систем в искусстве и гуманитарных науках, мастерства художника кино и телевидения; музыкальные кафедры: органа, клавесина, карильона. На этих кафедрах студенты получают образование по программам бакалавриата, магистратуры, специалитета. По направлению «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» студенты обретаю следующие специальности: «художественная керамика», «художественный текстиль (роспись и ткачество)», «эмальерное искусство и витраж». Учебные и производственные практики проходят на известных предприятиях города, таких как Императорский фарфоровый завод, фабрика гобеленовых тканей «Узор», завод керамических изделий «Паллада».

На рубеже XX–XXI вв. в Петербурге возникло несколько негосударственных учреждений высшего профессионального художественного образования. В 1996 г. был основан Институт декоративно-прикладного искусства, который в 2012 г. был преобразован в Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования. Художественно одаренные молодые люди получают там образование в области дизайна, графики, декоративно-прикладного искусства, педагогики, культурологии и искусствоведении. Обучение двухуровневое – бакалавриат и магистратура.

Сегодня художественные отделения открыты и в непрофильных вузах Петербурга. Так, в 2009 г. был создан Инновационный научно-образовательный комплекс (ИНОК) «Смольный институт». Наряду с другими направлениями, там осуществляются направления подготовки «Дизайн» (54.03.01) и «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» (54.03.02) по профилям «Графический дизайн», «Дизайн среды», «Художественный текстиль», «Художественная обработка металла», «Художественное стекло». Смольный институт позиционирует себя как университет международного класса по подготовке профессиональных специалистов для стран СНГ, Ближнего Востока и Европы.

В созданном в 1997 г. при Автономном негосударственном образовательном учреждении высшего образования «Университет при МПА ЕвроАзЭсе» Невском институте дизайна ведется обучение образовательным программам высшего образования «Дизайн» (54.03.01), профили Дизайн среды, Графический дизайн, Коммуникативный дизайн, Дизайн костюма, и «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» (54.03.02). Целью деятельности института является подготовка специалистов, способных сохранить и развить традиции искусства и образования России.

Этот краткий обзор учреждений художественно-промышленного образования в Санкт-Петербурге дает возможность увидеть и понять, какое значение оно имело и имеет в нашем культурно-техническом развитии.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Молева Н. М., Белюгин Э. М. Живописных дел мастера : канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. М. : Искусство, 1965. 335 с.
2. Пронина И. А. Декоративное искусство в Академии художеств : из истории русской художественной школы XVIII – первой половины XIX века. М. : Искусство, 1983. 310 с.
3. Сталинская Е. П. Академия Штиглица // Академия Штиглица в Париже : выст. профессионалов и выпускников, 19–28 сент. 2016 г. : каталог / СПГХПА им. А. Л. Штиглица. СПб., 2016. С. 3.
4. Традиции школы рисования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица : альбом / отв. ред. В. В. Пугин. СПб. : Лики России, 2009. 256 с.
5. Щербина Т. В. Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штиглица // Сборник материалов Всероссийской юбилейной конференции «Учебный художественный музей и современный художественный процесс» : к 50-летию воссоздания Ленингр. художеств.-пром. училища и его музея (б. Центр. училище техн. рисования барона А. Л. Штиглица). СПб., 1997. С. 28–30.
6. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица : офиц. сайт. Режим доступа: <http://ghpa.ru/> (дата обращения: 07.09.2017).
7. Высшая школы народных искусств (институт) : офиц. сайт. Режим доступа: <http://www.hnh.ru/culture/2011-03-09-1> (дата обращения: 07.09.2017).

*Сведения об авторе:*

*Сталинская Екатерина Павловна*, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [estalinskaya@yandex.ru](mailto:estalinskaya@yandex.ru)

*Stalinskaya Ekaterina P.*, PhD, Associate Professor, Art History Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [estalinskaya@yandex.ru](mailto:estalinskaya@yandex.ru)

*А. К. Ярмухаметова*

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КАЗАНСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ИНСТИТУТЕ КУЛЬТУРЫ: ОПЫТ И ПЕРСПЕКТИВЫ**

Статья посвящена деятельности факультета художественной культуры и изобразительных искусств Казанского государственного института культуры. Рассмотрены основные направления подготовки, такие как дизайн, декоративно-прикладное искусство, живопись. Обозначены перспективные специальности и направления развития.

*Ключевые слова:* изобразительное искусство, творчество, художественное образование, перспективы развития.

*А. К. Iarmukhametova*

## **FINE ART EDUCATION IN THE KAZAN STATE INSTITUTE OF CULTURE: EXPERIENCE AND PERSPECTIVES**

The article is devoted to the educational activity of the faculty of artistic culture and fine arts of the Kazan State Institute of Culture. The main directions of the training such as: design, arts and crafts, painting are considered. Prospective specialties and directions of development are indicated.

*Keywords:* fine arts, creativity, art education, development prospects.

Факультет художественной культуры и изобразительных искусств Казанского государственного института культуры (КазГИК) входит в число основных структурных подразделений вуза с 1999 г. Начиналось художественное направление в институте с декоративно-прикладного искусства, так как в регионе остро ощущалась необходимость в руководителях студий декоративно-прикладного творчества. В настоящее время на факультете обучается около 200 студентов на различных уровнях подготовки и по различным направлениям. В структуре факультета две кафедры: дизайна и музеологии, а также монументально-декоративного искусства, живописи и искусствоведения. На кафедре дизайна и музеологии подготовка студентов ведется по направлениям подготовки: «Дизайн» («Графический», «Текстильный», «Музейно-выставочный»), «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия» (культурный туризм и экскурсионная деятельность), магистратуре «Дизайн» («Дизайн интерьера и жилой среды»).

Кафедра монументально-декоративного искусства, живописи и искусствоведения ведет образовательную деятельность по направлениям «Декоративно-прикладное искусство» («Художественная керамика», «Технологии декоративно-прикладного творчества»), «Теория и история искусств» («Теория и история изобразительного искусства и архитектуры», «Арт-критика»), «Педагогическое образование» («Рисунок»), «Народно-художественная культура» («Руководство студией декоративно-прикладного творчества»). В 2016 г. открыта аспирантура по искусствоведению.

На 2018–2019 учебный год планируется набор по новым специальностям «Живопись» и «Монументально-декоративное искусство». Последние две специальности – это относительно новые направления в системе высшего образования Татарстана. Необходимость нали-

чия в Казани своего высшего художественного учебного заведения все время остро ощущалась, так как студенты, уезжавшие в Москву и в Петербург, как правило, не возвращались на родину. Надежды на использование потенциала региона были связаны с казанским филиалом Московского художественного института им. В. И. Сурикова. Здесь изучали монументальное искусство, осваивали мозаику, витраж, стенопись, скульптуру и печатную графику. Однако филиал испытывал трудности и осенью 2017 г. был закрыт. 3 ноября 2015 г. руководство КазГИК в лице ректора профессора Р. Р. Юсупова на заседании комитета по образованию, культуре, науке и национальным вопросам Госсовета Татарстана выступило с предложением открыть направления изобразительного профиля в КазГИК. Результатом инициативы стало постановление Государственного Совета РТ «О подготовке специалистов художественно-изобразительного направления в Казанском государственном институте культуры».

Характерной особенностью факультета является его активная творческая деятельность. При нем созданы учебно-производственные мастерские, которые позволяют студентам реализовать свои проекты в различных материалах (художественная керамика, художественный текстиль, художественная деревообработка). Преподаватели кафедры совмещают свою педагогическую деятельность с профессиональной (архитектура, дизайн, декоративное искусство) и привлекают к реализации своих проектов студентов.

В процессе обучения наравне с традиционными предметами (рисунок, живопись, дизайн, декоративно-прикладное искусство, экскурсоведение, музеология, история искусств и др.), студенты получают экспериментальные навыки практической работы в современном пространстве города, региона. Направления факультета позволяют готовить специалистов в области организации и благоустройства городских пространств, мест массовых мероприятий, выставочных экспозиций для Республики Татарстан и Поволжья, проектирования и декорирования интерьеров, изучения и популяризации историко-культурного наследия. Подготовленность будущего специалиста позволяет ему выступить в роли специалиста в области дизайна, педагога, организатора студии, организатора творческо-производственного коллектива, искусствоведа.

Ведущие преподаватели кафедр – члены Творческого союза художников РФ в РТ, Союза дизайнеров РФ, Союза архитекторов РФ, Палаты ремесел РТ, ИКОМОС, заслуженные деятели искусств РТ, лауреаты международных и всероссийских конкурсов. Многие преподаватели имеют ученые степени кандидатов и докторов наук.

Факультет сотрудничает с Институтом языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова, Институтом истории им. Ш. Марджани, Академией наук РТ, Музеем-заповедником «Казанский Кремль», Национальным музеем Республики Татарстан, детскими художественными школами Казани, Творческим союзом художников РФ в РТ, Союзом художников РТ, профильными министерствами.

Студенты и преподаватели ежегодно участвуют в форумах «Таврида», «Территория смыслов», «Евразия», «Наш Татарстан», конкурсах «Российская неделя искусств», «Московская неделя искусств», «Неделя искусств в Италии», «Казанская Неделя искусств», «Российская Неделя искусств», «Идель Арт», «Архиперспектива», «Пятьдесят лучших инновационных идей для Республики Татарстан», «Путешествие к истокам».

С научной работой факультета связаны международная научно-практическая конференция «Археологический костюм: реставрация, реконструкция, репрезентация», ежегодная региональная межвузовская олимпиада для студентов направления «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия», международная научно-практическая конференция «Историко-культурное наследие как фактор развития туристско-рекреационной сферы». А творческое направление работы связано с проведением конкурсов – «Пропилеи искусства», «Диалоги», Конкурс альтернативной моды, выставок – «Казанский посад, из многочисленных историй одного двора», «Третья смена», «Галерея Адама» и т. д.

В условиях структурных преобразований в экономике и общественной жизни в целом видится перспективным создание методик интеграции традиционных творческих навыков в современный творческий процесс, выставочной деятельности, обеспечение развития художественного и декоративно-прикладного искусства путем организации учебного процесса, в том числе и его практической составляющей, на стыке имеющихся на факультете и в институте специальностей и направлений подготовки. В КазГИК имеется возможность открытия и развития таких необходимых в современных условиях специальностей, как «Музейно-выставочный дизайн», «Художник-реставратор», «Художник кино и телевидения по костюму», «Художник анимации и компьютерной графики», «Художник кино и телевидения, художник комбинированных съемок».

Последние три специальности в настоящее время находятся в процессе подготовки необходимой документации и связаны со стратегическим для РТ направлением – развитием кино-телеиндустрии – и могут развиваться в партнерстве с факультетом кино и телевидения КазГИК. К тому же инновационный поиск характерен сегодня для всех форм и ступеней художественного педагогического образования [1, с. 121; 2; 3].

6 апреля 2017 г. по инициативе факультета состоялся Региональный круглый стол «Формирование единого художественного пространства в регионе: школа – училище – вуз», в рамках которого встретились руководители профильных средних профессиональных учебных заведений, представители вузов и работодатели. В ходе круглого стола участниками обсуждался очень широкий круг вопросов по совершенствованию системы подготовки студентов уровня бакалавриата, магистратуры и специалитета на современном этапе в аспекте формирования профессиональных компетенций.

Основным направлением работы факультета художественной культуры и изобразительных искусств является формирование культуры студента средствами изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Интеграция профессиональной подготовки в общее поликультурное пространство происходит на каждом этапе выпуска новых специалистов.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Соколова Е. Н. Совершенствование методической подготовки будущего художника-педагога в вузе // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2011. № 4. С. 120–126.
2. Месмахеровские чтения – 2016 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2016 г. : сб. науч. ст. СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штигица, 2015. 504 с.
3. Месмахеровские чтения – 2017 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2017 г. : сб. науч. ст. СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штигица, 2017. 346 с.

*Сведения об авторе:*

*Ярмухаметова Альбина Кирамовна*, кандидат исторических наук, декан, факультет художественной культуры и изобразительных искусств, Казанский государственный институт культуры; jaalki87@mail.ru

*Iarmukhametova Albina Kiramovna*, PhD, Dean of the Faculty, Faculty of Arts and Fine Arts, Kazan State Institute of Culture; jaalki87@mail.ru

## **ВЫСТАВКИ ПРОЕКТА «V-GALLERY» КАК ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ ОПЫТ ТВОРЧЕСКОЙ МОТИВАЦИИ СТУДЕНТОВ СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА**

Рассматривается ряд нестандартных выставок, организованных группой единомышленников – студентов СПГХПА им. А. Л. Штиглица – в 2007–2011 гг. С годами состав группы менялся, группа разрасталась, распадалась и снова собиралась, на какое-то время активность приостанавливалась. Желание творить, создавать нетрадиционные формы выражения и презентовать свои идеи общественности – те качества, что объединили студентов в группу «V-gallery» и выделили их из общего ряда обучающихся.

*Ключевые слова:* студенческая выставка, V-gallery, СПГХПА им. А. Л. Штиглица, экспозиция, творчество, творческая активность.

*S. N. Krylov, S. P. Ponomarenko*

## **EXHIBITIONS OF THE V-GALLERY PROJECT AS A POSITIVE EXPERIENCE OF CREATIVE MOTIVATION OF STUDENTS OF THE SAINT PETERSBURG STIEGLITZ STATE ACADEMY OF ART AND DESIGN**

A number of non-standard exhibitions organized by a group of students of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design in 2007–2011 are present in the article. Over the years, the members of the group changed, the group grew, fell apart and met again, for a while the activity was suspended. The desire to create unconventional forms of expression and present their ideas to the public – those qualities that united students in the group named “V-gallery” and distinguished them from the general number of students.

*Keywords:* student exhibition, V-gallery, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, exposition, creativity, creative activity.

В обучении студентов творческих вузов главным способом демонстрации произведений являются выставки. При организации Центрального училища технического рисования дважды в год проходили выставки учебных работ. «Дважды в год, к отчетным выставкам, открывавшимся в Большом выставочном зале музея 20 декабря и 25 мая» [1, с. 7], из зарубежных поездок присылали свои работы выпускники. «Удачным было и само место расположения училища в Соляном городке, где в конце XIX века находился один из центров интеллектуальной жизни Петербурга, действовали Петербургское техническое общество, целый комплекс музеев, где устраивали многочисленные лекции и выставки» [3, с. 7]. На протяжении 140-летней истории вуза выставочная деятельность являлась важнейшим элементом методики образования [5, с. 359].

Хотя в большинстве выставок, курируемых педагогами академии, студентам всегда дается возможность участия, но тем не менее на наиболее масштабных и международных проектах проходит внимательный отбор студенческих работ на предмет соответствия теме экспозиции. Не все обучающиеся проходят выставочный комитет. Но желание выставочной активности, тяга к творчеству, профессиональному развитию остаются важным качеством студентов кафедры МДЖ, что зачастую побуждает их к организации собственных персо-

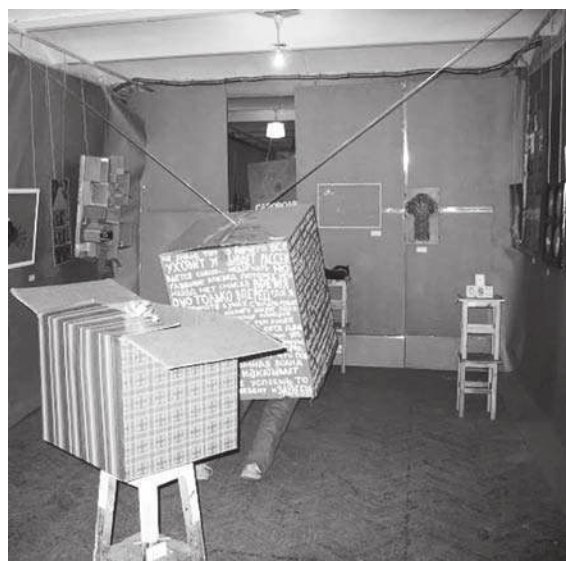
нальных и групповых проектов. Среди ярких явлений последнего десятилетия необходимо назвать «V-gallery» – неформальную группу единомышленников, организовавших более десяти выставок при поддержке студенческого профсоюзного комитета академии в то время, когда им руководила Анна Осипова – студентка кафедры искусствоведения и культурологии. Организаторами выставок преимущественно были студенты кафедры МДЖ. Анализируя название «V-gallery», мы не имеем однозначного толкования, это и есть первый повод для размышления. В символе «V» участники группы могли увидеть два значения. Во-первых, «V» – это латинская буква, первая в слове virtual, что символично, поскольку у галереи не было своего выставочного пространства – она существовала виртуально, лишь как коллектив с переменным составом участников. В то же время «V» – это и римская цифра «5», символичная для участников выставок, поскольку кафедра МДЖ располагается на пятом этаже учебного корпуса. Среди студентов и выпускников кафедры с самого начала ее организации до наших дней существует неформальное название кафедры: «Этаж» (или «Пятый этаж»).

Постоянных участников группы «V-gallery» наиболее остро интересовал вопрос внесения в выставочный процесс некоего идейного заряда. Кураторам важно было внимательное отношение как к тематике выставочных произведений, так и к подаче экспозиции, что выгодно отличало «V-gallery» от прочих академических проектов. Каждая из выставок проекта «V-gallery» имела свою частную, подробно сформулированную в текстовом формате концепцию, что становилось первым поводом для размышления приглашенным к участию художникам и их зрителям. Например, первые выставки, прошедшие с интервалом в месяц осенью 2007 г., были объединены тематикой «Апокалипсис» и «Картонная жизнь», первую курировал Илья Гапонов, вторую – Иван Плющев. Надо отметить, что, помимо кураторов, первые выставочные проекты получили свое воплощение в жизнь при активном участии Семена Мотолянца, идейного вдохновителя группы. Кураторы задавали тему выставки, реализовывала проекты группа творчески активных студентов. Первые экспозиции были сформированы в специально для них отгороженном пространстве коридора кафедры МДЖ на пятом этаже главного корпуса. Отчасти выделение территории коридора под экспозицию было необходимой мерой, поскольку участников было не так уж много и каждый из них представлял не более двух-трех работ, специально созданных в ответ на заданную куратором тему. Начиная с первой же экспозиции, зонирование стало визитной карточкой проектов группы «V-gallery».

Для выставки «Апокалипсис» стены были завешены черной пленкой, создающей печальный, нужный для заданной темы фон и одновременно формирующий зону коридора для экспозиционного пространства выставки (ил. 1). Таким образом, группа собрала совершенно разноплановые работы в экспозиции, в экспозиционное единство. Вероятно, и символически через решение тона и цвета фона кураторы представили собственное видение состояния современного мирового искусства (как фона для выставки). Каждый студент, заинтересованный принять участие в выставке,



Ил. 1



Ил. 2



должен был выбрать важное для себя толкование кураторского текста и представить свою идею в самостоятельном произведении. Точно так же и зрители определяли наиболее интересные для себя моменты не только в отдельных произведениях, но и в словах куратора выставки.

Во втором проекте – «Картонная жизнь» – оформление пространства выставочной части коридора ярко и удачно подчеркнуло мысль куратора, которая проиллюстрировала идею коммерциализации современного искусства, общества, а также суть удешевления окружающих нас материалов, создающих бытовое пространство вокруг человека (ил. 2). Идея современной выставочной концепции «Белый куб» (англ. White Cube), которую задумал и осуществил в академии при участии студентов, куратор проекта Иван Плющев, производила на зрителей сильное впечатление. В центре кафедрального коридора была сформирована экспозиционная зона, в целом напоминающая внутреннее пространство куба из гофрокартона. Перед зрителем предстала еще одна локальная выставочная территория – идея куратора. Одна из сторон картонного куба имела специальные ниши для экспонирования работ, и каждое отдельное произведение неслучайно располагалось на своем месте в общей экспозиции. Куратор не допустил банальной развески на стене в последовательности, зависящей от цветового пятна, как это делается на академических выставках. Вход в выставочное пространство также занимал арт-объект. Входя на экспозицию, зрителю необходимо было преодолеть Cardboard curtain Сергея Крылова – картонный, то есть непрочный, барьер, в котором выразилось современное отражение объекта «Железный занавес» (1976) московской группы «Гнездо». Таким образом, кураторы подали экспозицию как одну большую идею, встроенную в конкретное архитектурное пространство, подобно инсталляции Ноп (швед. «Она»), выполненной в 1966 г. для Музея современного искусства в Стокгольме Никки де Сен-Фалль, Жаном Тэнгли и Пером Олофом Ультведтом [4, с. 247].

Успех первых выставок на кафедре МДЖ привлек к проекту студенческий актив академии. При финансовой поддержке студенческого профсоюза к открытию нескольких следующих выставок были изданы многостраничные полноцветные буклеты, что для некоторых участников стало первым опытом публикации их произведений. Проект «Завтра» в феврале 2008 г. курировали уже другие студенты кафедры МДЖ – Семен Мотолянец и Алексей Богатырев (ил. 3). В экспозиции, представленной в коридоре пятого этажа, приняли участие 37 петербургских художников, среди которых были Илья Зеленецкий, Алена Терешко, Мария Килина, Федор Зайцев, Иван Тузов, Илья Гапонов, Кирилл Котешов, Иван Плющ, Ирина Дроздова, Антон Шульгин, Вероника Рудьева-Рязанцева, Наталья Рожко, Николай Турченко, Степан Кузьминов, Александр Хромых и Сергей Крылов.

Следующий проект был приурочен ко Дню космонавтики, его куратором выступил студент кафедры МДЖ Николай Турченко, который, будучи профоргом, с этих пор стал регулярно привлекать к организации выставок студенческий профсоюз. Выставка публич-арт-инсталляций «Воспоминания о космосе» проходила при финансовой поддержке на территории Культурно-выставочного центра общественной организации «Вернисаж» в проходном дворе рядом с Невским проспектом (ил. 4). На большой круглосуточно открытой территории представили свои инсталляции художники Павел Шугуров, Николай Турченко, Алена Терешко, Александра Холопова, Алексей Богатырев, Гоша Батраков, Александра Строцева, Сергей Крылов и другие. Илья Зеленецкий представил живописный триптих на тему освоения космоса. На открытии выставки Культурно-выставочный центр организовал для жителей города настоящий праздник: были приглашены представители администрации города и почетный гость космонавт С. В. Авдеев. Семен Мотолянец организовал один из первых своих перформансов – «Шествие», в котором приняли участие все художники проекта, студенты СПГХПА им. А. Л. Штиглица и Академии театрального искусства (ил. 5). Суть перформанса заключалась в привлечении внимания к темам эволюции, развития технологий и экологии планеты. В целом для студентов проект стал серьезным опытом организационной активности, для многих это был первый опыт работы в уличном пространстве. По итогам выставки появился ряд публикаций в СМИ, и даже был некий резонанс в неформальной художественной среде. Чаще других была отмечена инсталляция художницы

Марии Килиной, которая попыталась создать образ карликового космического тела, покинутого жителями, от которых осталось лишь воспоминание в виде прилипшей и занесенной мусором обуви. Долгое исследование художницей темы экологического загрязнения планеты наиболее остро отразилось в этой инсталляции, которая в итоге вызвала особый интерес прессы.

После полуторагодичного перерыва – в 2009 г. – состоялась выставка «Шах и мат». Экспозиция проходила в Большом выставочном зале СПГХПА им. А. Л. Штиглица под кураторством Алексея Богатырева. В проекте «Шах и мат» большой интерес представляют даже не сами экспонаты или их презентация, скорее каталог, представленный куратором на открытии.

На протяжении 2010–2011 гг. Анна Осипова и Сергей Крылов провели четыре выставки под общим названием *La dolce vita*. Выставки с небольшими изменениями в составе экспонентов и экспонатов были представлены на площадках клубов Санкт-Петербурга во время проведения студенческих вечеринок «Диско зона». Интерьеры клубов «Акакао», «MOD», «Клуб № 7», изначально не предназначенные для развески художественных произведений, на время становились совершенно новым, «академически окультуренным» пространством. При необычном цветном мигающем освещении оживала графика, живопись приобретала новое активно-динамичное звучание.

В апреле 2010 г. состоялась выставка, объектом которой стала творческая графика студентов разных кафедр. Небольшой проект под кураторством студента кафедры живописи и реставрации Александра Комарова своим замыслом больше напоминал традиционные академические выставки. Многие из первых членов группы «V-gallery» не принимали в нем участие из-за неопределенности идеи куратора и принципиально традиционного подхода к созданию экспозиции. Тем не менее, выставка десяти художников, состоявшаяся на четвертом этаже главного корпуса, на кафедре рисунка, привлекла внимание зрителей и вызвала обсуждение и дискуссии со стороны участников и зрителей, среди которых были как студенты, так и педагоги академии, увидевшие традиционные изобразительные формы. От нетрадиционных студенческих выставок зритель ожидает смелых, неординарных решений, но не всегда этот эффект достигается. В данном случае куратор не создавал оригинальной выставочной зоны, использовал типичный для академического выставочного отбор произведений, а также собрал лишь традиционные изобразительные формы. Кураторы, создававшие описанные выше экспозиции, отличались от других академических организаторов прежде всего четкостью подхода к формулированию идеи в словесной форме, они внимательно разрабатывали тематику и неординарно представляли экспозицию.



Ил. 3



Ил. 4



Ил. 5

Осенью 2011 г. группа «V-gallery» вновь представила выставку в коридоре кафедры МДЖ. Масштабный проект «Проникновение» сопровождался цветным многостраничным каталогом, на открытии было представлено несколько видеопроектов. Проект представил новые имена, в экспозиции участвовало много новых студентов разных кафедр, активно подключился факультет дизайна. Совместный проект стал хорошей оценкой выставочной активности студентов кафедры МДЖ. В целом мероприятие, организованное Марией Скурихиной при активном участии Артема Скурихина и Алексея Богатырева, вызвало много положительных отзывов педагогов кафедры МДЖ и администрации академии, а также стало примером для студентов младших курсов.

\* \* \*

Была рассмотрена лишь часть академических выставочных проектов, организованных студентами СПГХПА им. А. Л. Штиглица, и тем не менее мы видим постоянный рост, развитие кураторского интереса. Несомненно, выставки на территории вуза в первую очередь направлены на улучшение творческого потенциала студентов, на развитие художественного вкуса обучающихся. Поскольку задача вуза – готовить дизайнеров и художников производства, многие проекты и их внедрение в жизнь можно по достоинству оценить лишь на выставке. Для студентов и педагогов важнейшим элементом практического учебного процесса является обмен опытом, что наиболее полноценно происходит при открытой дискуссии. «Взаимообусловленность и взаимодействие теоретического обучения и производственной практики на всех отделениях характерны для формирования концепции многопрофильной профессиональной подготовки студентов...» [2, с. 169]. Наряду с этим, выставки учебных работ в материале расширяют творческое, профессиональное портфолио студентов, привлекают потенциальных работодателей и инвесторов.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Власова Г. А. Вступительная статья // Училище барона Штиглица – школа художественного мастерства : альбом. М., 2015. С. 3–8.
2. Власова Г. А. Из века XIX – в XXI век : путь Школы // СXXXV лет служения Отечеству : юбил. альбом / СПГХПА им. А. Л. Штиглица. СПб., 2011. С. 166–175.
3. Вступительная статья // Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия : к 125-летию основания. СПб., 2001. С. 7–9.
4. Демпси Э. Стили, школы, направления : путеводитель по современному искусству. М. : Искусство-XXI век, 2008. 304 с.
5. Крылов С. Н. Методические выставки в Академии Штиглица как наглядное обеспечение учебного процесса // Единая образовательная среда в сфере искусства и дизайна как фактор формирования и воспитания творческой личности : материалы Первой Всерос. науч. конф., 29 мая 2017 г. : сб. науч. ст. / Моск. гос. художеств.-пром. акад. им. С. Г. Строганова. М., 2017. С. 359–363.

*Сведения об авторах:*

*Крылов Сергей Николаевич*, преподаватель, кафедра монументально-декоративной живописи, менеджер по конгрессной деятельности, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; kry@bk.ru

*Krylov Sergey N.*, Lecturer, Department of Monumental and Decorative Painting, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; kry@bk.ru.

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

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

## **САНКТ-ПЕТЕРБУРГ – ЛИДЕР «СТОЛИЧНОГО» ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ДИЗАЙНА КОСТЮМА?**

Инновационные технологии в дизайне превращаются в глобальный инструмент экономики, управляют мотивацией потребления и претендуют сегодня на лидирующие позиции в жизнедеятельности. Станет ли наступившее столетие временем дизайна? Какова позиция моды? В статье поднимается вопрос прогнозирования фешн-рынка Санкт-Петербурга, обсуждается сфера деятельности дизайнера по костюму, выходящая за рамки проектирования на уровень исследования человеческого поведения и стиля жизни. Поднимается вопрос об эффективности отечественной образовательной системы.

*Ключевые слова:* столица моды, Фешннет, университет, образовательный трек 2035, инкубационная программа 2018, точка кипения.

*L. V. Korolova*

## **IS ST. PETERSBURG THE LEADER OF FASHION DESIGN EDUCATION?**

Innovative technologies in design are turning into the global tool of economy, controlling motivation of consumption and claiming for the leading role in everyday life. Will our century become a century of design? What is the fashion position today? In article the question of future fashion-market in St. Petersburg is brought up, the fashion designer activities which stand beyond the design of the objective world and puts it on the level of research of human behavior and lifestyle are discussed. The question of efficiency of domestic educational system is brought up.

*Keywords:* the capital of fashion, Fashion Net, Educational Track 2035, Incubatory Program 2018, a boiling point.

*Правда заключается в том, что современный дизайнер  
уже не является продуктом собственной культуры.  
Из разговора*

На недавно прошедших в Петербурге панельных дискуссиях и «круглых столах», проводимых в рамках Международного форума моды (7–8 ноября 2017), а также стратегической сессии Фешннет прозвучали призывы к созданию новых технологий построения образовательной модели в области дизайна костюма, способной обеспечить лидерство отечественной высшей школы как институциональной системы индустрии. Актуальность проекта объясняется изменением бизнес-моделей развития технологических стартапов, цифровой трансформацией и ускорением темпов технологического развития сопутствующих отраслей. Открывают ли эти проекты новые возможности для изменения парадигмы образовательного процесса, изменятся ли подходы, инструменты и партнерские отношения в российской «эко-системе» технологических инноваций? Кто он – дизайнер 2035 года?

Здесь нельзя не упомянуть о западной модели развития индустрии моды, в основу которой еще в 70–80-е гг. прошлого века было положено в первую очередь стремление к лидерству, основанному на технологических достижениях. Эта модель, в частности, развивалась в условиях, предполагающих форму взаимоотношений между людьми в Европе, характеризующуюся «чрезмерным индивидуализмом». Отношение такого индивидуума к будущему и его неестественный подход к природе, основанный на голом техницизме и индивидуализме, привели к то-

му, что у него выработалось новое понимание культуры, в соответствии с которым «все, что не может быть постигнуто концептуально лишено какой-либо реальности и ценности» [1].

Концептуализация процесса творчества в соответствии с западными стандартами не способствует развитию художественных форм в области дизайна костюма. Если сегодня в Европе намечается разворот в сторону гуманизации образования в силу изменений среды, связанных с засильем техники, то почему наше искусство в области моды призывают обращаться к «прошлому» будущему, когда все вокруг меняется в нашу сторону?

Сегодня в России появляется много новых коллекций на рынке моды, при этом используются импортные материалы, западные инструменты, средства и методы, и это может послужить серьезным обвинением, поскольку Запад просто-напросто отказывается признавать самобытность «нашей» моды в силу того, что она испытывает на себе сильную зависимость и западное влияние. Однако российские дизайнеры, которые прошли обучение в Европе или Америке, сталкиваются с дилеммой, когда от них ожидают коллекций, отвечающих духу «чисто российской моды». При этом забывают тот простой факт, что российское искусство костюма сегодня не может развиваться без воздействия извне, особенно когда западные критерии и образ жизни проникли буквально во все области повседневной жизни. В условиях, когда наша культура моды сегодня не оказывает существенного влияния на культуру европейскую, почему воздействие европейской моды на российскую не может рассматриваться и приниматься как естественное развитие индустрии моды в новых условиях?

Самый, может быть, знаменитый британский модельер Дж. Гальяно значительную часть жизни провел во Франции, его так и называли «английский парижанин». Стало ли от этого его творчество менее английским, чем творчество его современников, живших непосредственно в Лондоне? Японские дизайнеры И. Мияке и Е. Ямамото первыми в Европе предложили асимметричные конструкции, положив начало направлению деконструктивизма в дизайне одежды. Они также известны своей концепцией «сотворчества» потребителя в творческом процессе, необычной для европейцев. Эта высказанная в 1980-е гг. концепция уходит корнями вглубь японской традиции, где присущее японцам контекстуальное сознание допускало понятие «незавершенности творения», приглашая тем самым зрителя к сотворчеству.

Но стало ли их творчество от этого менее европейским?

Интернациональный характер моды обогащает мировоззрение и Запада, и Востока. Поэтому следует признать, что и в сегодняшнем окружении Россия, опираясь на свой опыт в новых условиях, может сказать гораздо больше, следуя взгляду, что какие бы формы ни обрело творчество отечественных дизайнеров, судить о нем можно не только с точки зрения инноваций и технологий, но и с точки зрения его художественных достоинств. Для этого следует установить свои собственные критерии и создать свою собственную самобытность, которую следует рассматривать с точки зрения содержания, а не используемых материалов и методов.

В Петербурге, вследствие интеграции культур Востока и Запада, новые средства коммуникации и массовой информации сформировали новую модель культурных тенденций. Испытывают большое воздействие и промышленные искусства, но пока влияние не привело к подражанию, оно не страшно: влияние одной культуры на другую – процесс двусторонний, обогащающий наши возможности, в том числе и в области образования.

Из полностью сформированной в советский период индустрии моды, разрушенной в 90-е гг., пришлось сделать гигантский скачок в промышленный век, что не позволило петербургской легкой промышленности продолжать развиваться своим собственным образом. Именно этот надрыв сегодня лежит тяжким бременем и не позволяет с оптимизмом смотреть на дальнейшие перспективы развития отечественной «модной» индустрии, но не образования, которое сегодня никак не связано с производственным сектором.

Современному дизайнеру сегодня отведено непростое место в индустрии производства, и с доминированием западной цивилизации было бы наивным считать, что отечественная индустрия и в будущем не будет испытывать никаких внешних влияний, равно как было бы нелепо утверждать, что самостоятельность отечественной индустрии в дальнейшем будет определяться тем, насколько успешно она будет сопротивляться воздействию извне.

Образовательный процесс должен быть живым, он должен постоянно идти в ногу со временем и не стоять на месте. Удачный опыт методики подготовки дизайнеров в СПГХПА им. А. Л. Штиглица составляет более 60 лет. За академией должно быть закреплено право разработки собственных программ, не только образовательных, но и стандартов организации в целом, тем самым защищаются интересы профессионального и образовательного сообществ, преследующих цели возрождения и поддержки национальной индустрии моды.

Вся образовательная система подготовки дизайнеров должна работать на основе тесного сотрудничества внутри системы индустрии моды и «общественного признания» качества образования в сфере производства и рекламы, что будет способствовать повышению конкурентоспособности и инвестиционной привлекательности профессионального образования в культурной столице России.

Спецификой образовательной системы академии в области дизайна костюма является подготовка специалистов, владеющих мастерством ремесла, что впоследствии позволяет им профессионально руководить полным циклом собственного производства. С этой целью учебный процесс должен строиться так, что преподавание общеобразовательных и художественных дисциплин должно чередоваться с выездной практикой на предприятиях и в производственных мастерских. Мастерская как основная единица обладает синтезирующим началом всех учебных дисциплин и принимает на себя весь комплекс профессиональной подготовки будущих дизайнеров.

Моделирование процесса производства в системе образования является признанным в Европе достижением, требующим сохранения базовых основ национального профессионального образования. Этот факт имеет существенное значение, так как защита итоговой работы дизайнера костюма происходит в форме демонстрации готовой коллекции.

Эта позиция полностью соответствует основной концепции создания Центрального училища технического рисования барона Штиглица на базе Музея декоративно-прикладного искусства, ставящей задачу подготовки специалистов, владеющих как мастерством ремесленника, так и знаниями современных технологий и достижений в промышленности. Международный опыт развития подобной системы подготовки специалистов в области промышленного искусства будет способствовать возрождению традиций отечественного образования в области моды и способствовать сохранению престижа и лидерских позиций Петербургской школы.

Сегодня социальная адаптация выпускников данного направления испытывает очевидные трудности и реализуется благодаря индивидуальным усилиям. Необходимость объединения этих усилий с целью их координации сегодня выступает главным критерием эффективности отечественной образовательной системы.

Ценность культурного наследия Санкт-Петербурга велика, и обязанность сегодняшнего поколения – сохранить его для поколений грядущих. Современный дизайнер должен стремиться к отображению реалий индустрии моды сегодняшнего дня, а его творчество как неотъемлемая часть культурного пространства должно развиваться и воспитываться естественным путем. Оно должно отражать человека в его связях со временем и его непосредственной средой.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Анри П.-М. Культура и развитие: процесс роста современного общества // Culture. 1977. № 3. С. 77.
2. Месмахеровские чтения – 2016 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2016 г. : сб. науч. ст. СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2015. 504 с.
3. Месмахеровские чтения – 2017 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2017 г. : сб. науч. ст. СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2017. 346 с.

*Сведения об авторе:*

*Королева Лариса Викторовна*, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра дизайна костюма, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [larisakoroleva@hotmail.ru](mailto:larisakoroleva@hotmail.ru)

*Koroliova Larisa V.*, PhD, Professor, Fashion Design Department, Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; [larisakoroleva@hotmail.ru](mailto:larisakoroleva@hotmail.ru)

## **СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА – К ВОПРОСУ КОНКУРЕНЦИИ В ОБЛАСТИ ОБРАЗОВАНИЯ ПО НАПРАВЛЕНИЮ МОДЕЛИРОВАНИЯ КОСТЮМА**

В статье рассматривается современный взгляд на проблемы образования в области моделирования костюма по направлению «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» в рамках влияний извне и внутренних задач, стоящих перед отечественной высшей школой сегодня. Поднимается также вопрос «взаимодействия» западной и восточной индустрии моды, которому долгое время противостояли западные теории промышленного развития системы производства, препятствующие установлению более тесных контактов с традиционной ремесленной культурой Востока. Продвижение западной модели образования особенно очевидно сегодня в России, поэтому рассмотрение вопросов сохранения самобытности в области моды поможет обеспечить интерес к этой актуальной проблеме.

*Ключевые слова:* западная индустрия и Восток, мода и самобытность, ремесло и промышленность, моделирование костюма, народная культура и искусство костюма.

*S. V. Koroliova*

## **STIEGLITZ ACADEMY: THE QUESTION OF RIVALRY IN THE FIELD OF MODELING OF COSTUME EDUCATION**

The article provides the vision on the modern problems of education in the field of the costume design. The direction “Decorative and applied arts and folk crafts” is considered within the context of influences from outside and internal problems facing the Russian high education system today. There is also a question of “interaction” between the Western and Eastern fashion industries, which for a long time were opposed by Western theories of industrial development of the production system, which prevented closer contacts with the traditional handicraft culture of the East. Promotion of the Western model of education is especially evident today in Russia, so consideration of the issues of preserving identity in the field of fashion will help provide interest in this pressing problem.

*Ключевые слова:* Western industry and the East, fashion and identity, craft and industry, costume modeling, folk culture and costume art.

*Запад эксплуатирует принципы, Восток – традиции.*

*Поль-Марк Анри*

Основным требованием вузов, выпускающих специалистов в области моделирования костюма по направлению «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», является достижение ими прав на свои собственные модели развития. Это означает, что для творческих проектов, преследующих цель реализации потребностей самовыражения обучающихся должны быть разработаны такие учебные программы и методы организации учебного процесса, которые позволяют оптимальным образом использовать имеющиеся ресурсы для удовлетворения этих потребностей в плане преемственности поколений. Неотъемлемым

элементом этого фундаментального положения является культурная самобытность и социокультурная среда.

Школа подготовки СПГХПА им. А. Л. Штигица в области моделирования костюма является уникальной в системе отечественного художественного образования, так как обладает богатейшими историческими традициями и великолепными условиями для реализации творческих проектов студентов и выпускников. Музейный комплекс, содержащий богатейшую коллекцию по декоративно-прикладному искусству, где проводятся занятия, копийные практики и выставки, словно «рафинирует» прошлые достижения и эстетические стереотипы, еще недавно лежавшие в основе разделения так называемого «промышленного» искусства на массовое и ремесленное. Чем же именно определяется ремесло для художников по костюму сегодня?

Этот вопрос актуален еще и потому, что на кафедре дизайна костюма подготовка ведется как по направлению дизайна, так и по направлению декоративно-прикладного искусства и народных промыслов. В последние годы трудности определения особенностей и рамок ремесла в области моды увеличились по мере того, как статус изделия, обычно считавшегося ремесленным, изменился под воздействием способа производства, капитализации рынка, индустрии современной городской культуры, новых форм искусства и средств информации. Здесь нас не столько волнует вопрос изменения значения и функций ремесленничества в моде, сколько проблема образования и культурной самобытности творческих групп, вовлеченных в эту деятельность, тем более что сегодня мы наблюдаем кризис западной индустрии моды, который затрагивает все ее институты, разворачиваясь на Восток.

Обезличивание культур при современном распространении моды на восточный рынок и возникновение серьезных конфликтов между художественными системами Запада и Востока вызывает целый ряд новых предложений и разногласий: с одной стороны – мода, с другой – традиция, в городских галереях и музеях – искусство, в поселках и сельской местности – народные промыслы. В рамках какой теории надо изучать эти проблемы? Тем более, что культурной самобытности и ремеслу, как предмету творчества, индустрия моды уделяла и уделяет внимание уже в течение долгого времени.

По субъективной шкале западных ценностей народный костюм может быть причислен к крайне ограниченному числу утилитарных предметов, которые в силу своей подлинной ценности удостоились быть названными «произведениями» прикладного искусства, а не просто ремесленными поделками. Потому что классификация предметов одежды в соответствии с ее первоначальным назначением и использованием, применяемая к предметам западного искусства, не распространяется на «примитивные изделия». Более того, даже «красота» и декоративное убранство костюма очень незначительно сказывается на шкале эстетических ценностей, так как искусство не обязано заниматься созданием «красоты» [2, р. 117]. По мнению Ж. Бодрийера, важнее здесь другое: с утратой предметом своего практического значения он приобретает качество «символа», на что, согласитесь, может претендовать отнюдь не каждый предмет одежды.

Прежде чем стать произведением декоративно-прикладного искусства, обычные утилитарные предметы, составляющие костюм, которые использовались в бытовых или религиозных целях, были объектом этнологического изучения. Это явилось тем первым редким примером в истории западного искусства, когда простые функциональные вещи и элементы одежды смогли получить возможность выставляться в музее, что позволило им встать в один ряд с «искусством».

Так выясняется, что существует пока еще не признанная связь между оформлением вещей народного искусства и по крайней мере внешней стороной некоторых вещей, представляющих современную моду. Но это, скорее, вопрос не влияния, а реакции, которую западные исследователи объясняют принципом дополнительности: человеку с Востока фетишем



кажется техника и все, что связано с западной индустрией моды, а западный человек находит подлинность в мифологическом значении костюма и восточной традиции. Это помогает нам понять, как различные этнические мотивы и ремесленные технологии в современных коллекциях дизайнеров костюма стали расцениваться как «искусство» в его западном понимании, выставляться в галереях и приобретаться музеями, невзирая на первоначальные функции одежды.

В этой связи небезынтересно заметить, что современный культ ремесла в Европе восходит к началу промышленной революции, первоначально представляя собой реакцию против машин и их способности производить тиражную одежду, а затем и против самих этих предметов одежды. Поэтому весьма симптоматичны высказывания У. Морриса и Дж. Рескина в их стремлении «омолодить» искусства и ремесла, основанные на возврате к «традициям», а также их желание развить «средневековую» концепцию прикладных искусств. Организаторы первой международной выставки промышленной продукции, проходившей в 1851 г. в Лондоне, руководствовались теми же мотивами, когда расположенные рядом предметы из Индии, сделанные вручную, противопоставили «мертвому безличию» промышленных товаров.

«Вторжение» восточного ремесленного искусства в западную индустрию породило некоторую путаницу относительно прикладных искусств в образовании: в одних образовательных учреждениях прикладного искусства стал делаться упор на художественную сторону, в других – на технику и технологию. В результате предметы творчества начали привлекать своей эстетической, а не утилитарной стороной и поэтому получили признание в качестве «искусства». Начиная с этого момента на Западе произведениям ремесленного искусства было отведено хоть и привилегированное, но одновременно неопределенное место, что в конечном итоге привело к отходу от традиций. Сегодня эстетические стереотипы, разделяющие так называемое «массовое» и народное искусство, постепенно трансформируются. Интересно, какое им уготовано будущее в свете нынешнего этапа технического развития, когда одежда промышленного производства проникла почти повсюду, в том числе и в места восточных стран, таких как, например, Индия, Китай и Южная Корея, где до последнего времени еще каким-то чудом сохранилось ремесло и кустарное производство предметов одежды.

Мода на сегодняшнем Востоке, в форме «вольных» многообразных теорий и копий образцов индустрии так называемого развитого западного мира, без труда пробивается сквозь пелену традиционных учений и верований, делая ставку на молодежную музыкальную культуру. В любом случае «сотрудничество в целях развития» в области индустрии моды Востока и Запада неизбежно. Таким образом, перед индийским или, например, корейским модельером возникает вопрос, либо он принимает европейские концепции моды, либо обращается к «вымирающим» национальным традициям, которые до этого стимулировали его самобытное творчество. Что же в будущем?

На этот вопрос сложно ответить. В промышленно развитых странах Запада, где сильно развита конкуренция в индустрии моды, а экономическая выживаемость имеет определяющее значение, «изобразительная сущность» образцов, как идей дизайнеров, строго охраняются законами авторского права [1, с. 149]. Однако в традиционных восточных странах дело обстоит иначе. Здесь появляются и исчезают множество идей и творческих решений в области костюма, чьи авторы и не думают об охране своих прав. Так что немало этих идей, которые привлекли внимание ряда предприимчивых дизайнеров, были взяты ими на вооружение и приспособлены к нуждам Запада. В результате этого на «заимствованных» изделиях появились западные знаки авторского права, которые превратили их в продукцию Запада.

В настоящее время отечественное положение декоративно-прикладного искусства и народных промыслов в области моделирования костюма находится в мучительных поис-

ках выхода из кризиса самобытности, и в первую очередь это касается современных молодежных коллекций моделей одежды, которые значительно уступают искусству старых мастеров. Так что наша легкая промышленность оказалась перед дилеммой, к которой она сама отнюдь не стремилась: ожидания Запада, судя по всему, никак не увязываются с устремлениями современного художника-ремесленника.

Здесь можно говорить о кризисе узконационального подхода к моделированию костюма, сторонники которого хотели бы, чтобы развитие чисто местной культуры и искусства способствовало самостоятельности и приучало модельера воспринимать все созданное своими руками как более высокое по сравнению с пришедшим извне. Сегодня мы скорее балансируем между старой, сложившейся и ныне отвергаемой западной системой индустрии моды, с одной стороны, и новой, пока не сложившейся и не опробованной – с другой. Российская модель индустрии моды, в отличие от западной, вынуждена сама прокладывать себе путь и приспосабливаться к той или иной международной системе индустрии, надеясь лишь на собственные силы.

Для равной конкуренции с Западом, хотя бы в области высшего образования по направлениям проектирования и моделирования костюма, СПГХПА им. А. Л. Штиглица имеет все возможности как для обучающихся с Востока, так и с Запада, так как имеет богатейшие традиции, обладает историческим опытом, собственной школой и собственной моделью ее развития, позволяющей, сохраняя преемственность, готовить художников по костюму, способных создавать уникальные предметы декоративно-прикладного и промышленного искусства в области мировой индустрии моды.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Рунге В. Ф. Сеньковский В. В. Основы теории и методологии дизайна : учеб. пособие (конспект лекций). М. : МЗ-Пресс, 2003. 253 с.
2. Baudrillard J. Le systeme des objets. Paris : Gallimard, 1968. 268 p.

*Сведения об авторе:*

*Королева Светлана Викторовна*, профессор, кафедра дизайна костюма, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; svetakoroleva111@mail.ru

*Koroliova Svetlana V.*, Professor, Fashion Design Department, Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; svetakoroleva111@mail.ru

## **ПРОГНОЗИРОВАНИЕ В ИНДУСТРИИ МОДЫ И ПРЕПРОЕКТНЫЙ АНАЛИЗ В ВОПРОСАХ ОБРАЗОВАНИЯ**

Сегодня подвергается сомнению преподавание проектирования в дизайне костюма как кодированного предмета, а совершенствование преподавания сводится не столько к приведению учебного материала в соответствие с современным состоянием индустрии в области создания «новой моды», сколько к требованиям образовательных стандартов. Через сопоставление системы прогнозирования и предпроектного анализа в статье приводятся принципы проектирования, связанные с учебным процессом.

*Ключевые слова:* воздух времени, новая мода, предпроектный анализ, новая философия проектирования костюма, прогнозирование моды.

*B. N. Malyk*

## **FORECASTING IN THE FASHION INDUSTRY AND PRE-PROJECT ANALYSIS IN EDUCATION**

Today, the teaching of designing in the design of a costume as a coded object is questioned, the improvement of teaching is reduced not so much to bringing the teaching material in line with the current state of the industry in the field of creating a “new fashion”, but to the requirements of educational standards. The method of the comparison of the forecasting system and the system of pre-project analysis, the principles of design are given. It is possible to deploy the educational process to the “new philosophy” of teaching discipline.

*Keywords:* air du temps, new fashion, pre-project analysis, new philosophy of costume design, fashion forecasting.

*XX век заменил идею элитарности в моде на идею творчества.*

*Из материалов семинара Французского института моды (IFM, 2001, СПб.)*

Одной из главных ошибок сторонников «новой моды» является неверное понимание перспективы: считается, что развитие моды на любом этапе определяется тем, что потребуются на следующем. К тому же проектная культура прогнозирования модных тенденций демонстрирует сегодня яркое нежелание ограничиваться рамками оформления технологически заданных достижений индустриального производства. Речь идет о процессе отбора информации, завершающемся профессиональной исследовательской работой по формированию направлений, определяющих точку зрения на основные культурологические аспекты в обществе, которые могут повлиять на формирование рынка современной модной индустрии.

Свежие идеи, которые несут сторонники «новой моды» в индустрии, заключаются в том, чтобы преподнести потребителю самые передовые концепции, в буквальном смысле списывая их с улицы, пусть даже с поведения и образа жизни обычных подростков из нищих кварталов или молодых жителей мегаполисов, у которых нет ни малейшего представления о том, что эти концепции означают и для чего применяются в институциональной системе

моды. Получается так, что потребителям всех возрастов навязываются приемы, оторванные от своего культурного кода, индустриального значения и содержания, которые впоследствии возводятся в ранг модного тренда и конкретизируются на предметном уровне. В итоге создатели «новой моды» для большинства, копируют меньшинство и ему же ее продают, полагаясь на принцип: меньшинство хочет, а большинство стремится сохранить.

Этой точке зрения индустрии на «новую моду» как «оформленный» в конечном виде продукт, возвращаемый на массовый уровень, в образовании противостоит взгляд на моду как на естественную общественную функцию, развивающуюся в соответствии с традицией, местом проживания и потребностями человека в прогрессирующих общественных условиях. Мода здесь – позиция индивидуума, способ жизни с помощью эмоционального участия и практики.

Дизайн костюма отличается от многих других видов проектной деятельности своим специфическим способом выражения отношения между формой и содержанием. В этом смысле нельзя не согласиться с общеизвестным мнением о том, что чем дальше предмет дизайна от человека, тем благоприятней он для дизайнера.

Перспективное проектирование костюма, основанное на системном подходе, включает в себя, в том числе, и теоретический анализ, который сегодня претендует на то, чтобы вырабатывать прогноз развития проектной практики [1, с. 3]. В последнее время объем теоретических и практических предложений в области моды необычайно возрос и, благодаря смене способа передачи информации, продолжает увеличиваться ускоренными темпами. Управляет ли индустрия и образование этими знаниями?

Средством перегруппировки существующих знаний путем создания организованной последовательности развития прогнозируемой идеи в обществе стала возникшая во второй половине XX в. во Франции система формирования эстетической основы моды («воздух времени»), которая в конечном счете оказалась настолько действенной, что сама породила огромный объем новой информации. Это привело к увеличению арсенала способов организации этих знаний средствами системы индустрии моды Европы и США, где главный маршрут проложили отнюдь не теоретики, а практики – творцы моды.

Основанием для подобного вывода служит эстетический аспект, в рамках которого подходят к оценке творчества дизайнеров по костюму. Критерии искусства обеспечивают достаточно большое пространство для поиска теоретических основ эстетики современного этапа проектной культуры, а не наоборот. Если преобразование существующей предметной среды в дизайне сопряжено с изобретением, предвидением нового в техническом плане, то в дизайне костюма эти преобразования совершаются именно в художественном плане, так как отрасль легкой промышленности по сей день обладает самой консервативной технологией производства.

Инновационные технологии сегодня сосредоточены в производстве волокон и материалов, именно они обеспечивают перспективу развертывания модных акцентов в сторону фактуры (в отличие от ранее существующих установок моды на форму и цвет), а также провоцируют интерес к созданию «умной одежды» (компьютеризация одежды).

Средства организации прогнозирования в области моды основаны на том, чтобы выявить схожий материал, выраженный в различных авторских предложениях дизайнеров (людей-рецепторов), студентов художественных вузов (индикаторов тенденций) или творческих групп, сконцентрировать внимание на этих совпадениях и дать им «новое» независимое определение («знаки времени») для того, чтобы реорганизовать и придать направление широкого поля исследования и практики.

Художественный потенциал системы «воздух времени» представляет собой универсальное явление для широкого спектра индустрии (текстиль, одежда, косметика, транспорт, интерьер, окружающая среда). Деление этой системы на последовательно взаимодействующие

структуры помогает разработчикам «новой моды» в определенной мере добиваться успеха в овладении ею. Но когда создатели «новой моды» отбирают, интерпретируют и сопоставляют социальное поведение, они «забывают» об индивидуумах: «сложная структура» упрощается ради того, чтобы ею можно было пользоваться – мода создается на процесс, а не на конкретного человека, чье поведение не эволюционирует по законам моды.

Художественный потенциал моды впечатляет – он находит свое выражение как в очерченном широким кругом проблем смысловом пространстве индустрии моды, так и в прикладном значении индустрии производства. Современный метод обучения будущих дизайнеров костюма основан на этой «впечатляющей» иерархии, которая в рамках проектирования начинается с предпроектного анализа – отбора материала как основы композиционной структуры, постепенно обогащающейся путем все более сложного набора впечатлений, смыслов и элементов композиции. Для того, чтобы в результате «построить пирамиду», приходится постоянно делать выбор. Такая иерархия может стать необходимым средством организации объемного пространства исследования, что, однако, не исключает и другого подхода, отвергающего предшествование простых структур сложным (творческое исследование может быть выполнено различными способами в зависимости от поставленной цели и авторского видения) [3, с. 57].

В ходе работы по отбору материала, основанному на интуиции, собственном впечатлении и анализе, дизайнер проявляет свое видение окружающего его мира, по-своему персонифицирует типические по внешнему облику персонажи, находит средства выразительности своего будущего проекта, создавая свой образ, способный выражать свою среду, свое видение культуры и, в конечном итоге, свой «воздух времени». Стратегия, основанная на познавательной деятельности, где разрозненный материал прогрессирует путем постепенного обогащения и наполнения авторским смыслом, кажется наиболее вероятной в образовании и может быть использована не только в поиске авторских концепций, но и прогнозировании новых.

В начале XXI в., несмотря на смену потребительской модели и формирование иной идеологической среды в индустрии моды, традиционное представление о принципе создания «новой моды» по сути не изменилось. Проектирование одежды может иметь своим объектом моду, тогда можно говорить о прогнозировании как о создании тенденции, – тогда будет иметься в виду разработка коллекции в рамках уже существующей моды (тренда). Иными словами, создавать моду – значит быть свободным от моды; делать моду – значит зависеть от нее. Вектор движения «новой моды» в том, что «новизна», в привычном понимании, сегодня утрачивает первенство, постепенно приобретая все большее количество интерпретаций «знаков времени». Сегодня на подиум выходит «новизна» скрытого смысла, подтекста, контекста – такова концепция моды нашего времени [2, с. 102].

Нынешнему содержанию образования в области дизайна костюма данная ситуация словно навязывает лозунг «Назад к основам!», который означает возврат к философскому пониманию моды, перенос акцентов в сторону смысловых понятий и теоретических обобщений. Это чем-то похоже на историю моды: старый стиль пропагандируется как новый взгляд. Этот лозунг – еще одна неверная картина перспективы.

Существующие сегодня в образовании системы классификации оценочных средств, претендующие на то, чтобы прояснить туманные идеи по поводу уровней понимания, лишь еще больше усиливают туман и замешательство, в особенности в том, что касается раскрытия способностей студентов к разработке концепций.

Мода под влиянием социальных перемен «выросла» и претерпела изменения, а вместе с этим изменилось преподавание студентам ее смыслового содержания. Правильным, на наш взгляд, должен быть путь «вперед к основам», где практика профессии должна базироваться на теоретических исследованиях в области «новой философии» в конкретной

области профессиональных знаний. Аналогичный принцип уже применяется в таких общепрофессиональных дисциплинах, как академическая живопись – спецживопись и академический рисунок – спецрисунок, являющихся базовой основой для проектной графики. Без «новой философии» нет «новой моды» и ее развития. Это обстоятельство в основных образовательных программах и стандартах нельзя заменить перечнем академических намерений и целей.

В завершение хотелось бы предпринять попытку сформулировать некоторые смысловые положения образовательного маршрута в разработке авторской концепции проекта коллекции моделей: повторное открытие, а не передача идей; реальность как источник наблюдения, а не область прямого заимствования; поиск связей (пусть парадоксальных), а не изолирование явлений; создание мысленных образов, а не достижение существующих; многосторонний подход к новым идеям, а не многообразное воплощение; понимание, а не приобретение навыков; внедрение «своего» взгляда на моду, а не навязывание «новой».

При соблюдении вышеперечисленных условий воспитание даже начальных представлений будущих дизайнеров по костюму о том, как работать над авторскими проектами в части прогнозирования и проведения предпроектного исследования, позволят им в дальнейшем значительно расширить горизонт своих возможностей и выполнять самые разнообразные задачи не только в своей профессиональной области, но и в широком сегменте профессий индустрии моды.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Рунге В. Ф. Сеньковский В. В. Основы теории и методологии дизайна : учеб. пособие (конспект лекций). М. : МЗ-Пресс, 2003. 253 с.
2. Свендсен Л. Философия моды. М. : Прогресс-Традиция : Университетская книга, 2007. 256 с.
3. Ярмоленко А. Д. Структурно-композиционный инструментарий формообразования. СПб. : Астерион, 2008. 174 с.

#### *Сведения об авторе:*

*Малык Борис Николаевич*, профессор, кафедра дизайна костюма, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; ya.malyk2011@ya.ru

*Malyk Boris N.*, Professor, Fashion Design Department, Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; ya.malyk2011@ya.ru

## **ШПАЛЕРНОЕ ТКАЧЕСТВО В СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА: ОТ ИСТОКОВ ДО ИННОВАЦИЙ**

Статья содержит материал о шпалерном ткачестве на кафедре художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица, кратко освещаются исторические корни развития этой техники на кафедре, отмечается динамика методики преподавания и использования технических приемов, а также художественно-образных концепций. Приводятся примеры экспериментальных студенческих и дипломных работ, отражающих инновационные аспекты развития современного искусства шпалерного ткачества.

*Ключевые слова:* шпалерное ткачество, незатканная основа, неприбитый уток, рельеф фактуры, художественно-образные концепции, новизна.

*L. N. Khomanko*

## **TAPESTRY WEAVING IN ST. PETERSBURG STIEGLITZ STATE ACADEMY OF ART AND DESIGN: FROM BEGINNINGS TO INNOVATIONS**

The article features information about tapestry weaving at the Department of Textile Art, briefs on historical background of this technique developed at the Department, marks dynamics of modality and techniques as well as artistic concepts. It also introduces students experimental and diploma works, which reflect innovations in modern art of tapestry weaving.

*Keywords:* tapestry weaving, unwoven warp, loose weft, rough texture, artistic concepts, innovation.

Шпалерное ткачество включено в учебную программу кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица (в прошлом ЛВХПУ им. В. И. Мухиной) с середины 60-х гг. XX в. Инициатором этого события был ректор вуза, профессор Яков Николаевич Лукин. Побывав в Чехословакии и познакомившись с работой мастерской известного художника текстиля и мастера ручного ткачества Антонина Кибала, он предложил кафедре тканей расширить диапазон текстильных техник. С целью изучения уникальной техники старшему преподавателю кафедры Ирине Глебовне Куренковой была предложена стажировка в мастерской Антонина Кибала. По возвращении она разработала цикл заданий, направленных на подробное изучение приемов гладкого шпалерного ткачества. Программа получила одобрение кафедры текстиля. Позже, в конце 70-х гг., программу по композиции в материале (ручное ткачество) обогатил блок заданий на рельефно-пластические техники, который был разработан в рамках научной работы автором данной статьи и также утвержден кафедрой. А в 1966–1967 гг. были выполнены первые дипломные шпалеры. Это были гладко тканые сюжетно-тематические работы, отражающие актуальную для того времени тематику.

Со второй половины 1940-х гг. в Европе, а позже, с 1960-х, и в России, искусство текстиля и, в частности, шпалерное ткачество во многом иницировалось идеями и изобразительным языком известного французского художника-ткача Жана Люрса. Именно ему, как известно, принадлежит концепция возрождения искусства шпалеры после долгого (в течение

двух с половиной веков) периода застоя, когда стенной ковер утратил свои первоначальные средневековые стилистические черты и функциональный контекст и постепенно превратился в тканую картину, со всеми присущими живописи свойствами: полихромность, реалистичный изобразительный язык, некая литературность сюжета. Симпатии и интерес к творчеству Ж. Люрса (и его сподвижников), черты его декоративного стиля в тематических шпалерах, затрагивающих глобальные мировые проблемы, нашли отклик в творчестве художников нашей страны и, в частности, молодых художников, выпускников ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой (дипломные работы В. Громовой «История русского флота» (1966) и Л. Романовой «Космос» (1967)). В настоящее время система заданий по шпалерному ткачеству организуется динамично, по степени возрастания сложности от III до VI курса специалитета, включая диплом.

На III курсе студенты, выполняя ряд заданий, впервые знакомятся с основными техническими и художественно-выразительными особенностями классического гладкого шпалерного ткачества. Акцент делается на приеме, получившем название «штриховка» утком, который известный ученый, академик, доктор наук и автор целого ряда трудов, освещающих проблемы декоративно-прикладного искусства, Нина Юрьевна Бирюкова отмечала как важный и ведущий в ткачестве стеновых ковров: «При необходимости получить плавный, мягкий переход одного цвета в другой средневековые ткачи и мастера XVI века, в распоряжении которых было сравнительно небольшое количество цветовых оттенков, прибегали к способу так называемой штриховки, то есть пространство между двумя соседними, значительно отличающимися по цвету или по силе тона пятнами, они заполняли длинными взаимопроницающими зубцами либо полосками того или другого цвета и тем самым создавали иллюзию промежуточного тона» [1, с. VIII].

В обозначенный выше ряд заданий также включается выполнение геометрических фигур. Даже в эти, простейшие на первый взгляд, упражнения студент стремится внести элемент творчества, придумывая свою композиционную схему, колористический и тональный строй. В задании на рельефно-пластические техники, имеющем также преимущественно пропедевтическое значение, студент, познавая техники, по-своему моделирует их в своей работе, komponует рельефы и рисунки переплетений, подбирает колористику. Особняком в линейке заданий по шпалерному ткачеству стоит выполнение на IV курсе копии фрагмента классической шпалеры XII–XVI вв. Это уникальное задание уходит корнями в систему обучения студентов ЦУТР барона А. Л. Штиглица, в которой копированию принадлежала исключительно важная роль. В то время наиболее перспективные студенты направлялись в зарубежные школы для получения опыта и выполнения программы по копированию памятников архитектуры и искусства. Такие практики финансировались училищем, проходили со строгой отчетностью за каждый месяц работы и приносили блестящие результаты.

Во вступительной статье к каталогу выставки «Путешествие ученых рисовальщиков», содержащей материалы пенсионерских поездок и творческих стажировок выпускников ЦУТР барона А. Л. Штиглица конца XIX – начала XX в., Галина Алексеевна Власова, главный хранитель фондов Музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, отмечает: «Благодаря продуманному учебному курсу, состоящему из общественных, художественных и технических дисциплин, воспитанники ЦУТР получали разностороннее образование. Оно способствовало формированию широких взглядов, позволявших быть в авангарде технического и культурного процесса своего времени» [4, с. 5]. Немаловажную роль в процессе формирования художников высокой квалификации играла практика копирования памятников искусства. Начиная с 1887 г., Совет Училища направлял выпускников в заграничные командировки. Статья 17 Устава ЦУТР гласила: «Способнейшие из окончивших курс со званием художника по прикладному искусству могут быть командированы для дальнейшего усовершенствования в избранной специфике». Претендентов на заграничную поездку определял специальный конкурс, предлагавший соискателям разработать проект по заданной теме. В числе тем такие как «Царская карета в стиле Людовика XIV, Людовика XV, Людовика XVI»



(1896), «Престол и дарохранительница чеканной работы в русском стиле» (1898), «Проект внутренней отделки часовни (1899), ковров для храма Воскресения Христова в Санкт-Петербурге (1900), гробницы и шитой плащаницы (1914)» и др. Командировки осуществлялись в Италию, Францию, Швейцарию и Германию. «В числе первых пенсионеров были О. Кайзер, Е. Шлотгауэр и В. Андрэ. Они изучали и копировали памятники монументальной живописи в различных городах Италии, писали этюды, делали зарисовки. Позднее этот опыт позволил им успешно применить обретенные навыки в оформлении музея Училища» [4, с. 10].

О преемственности добрых традиций ЦУТР говорит факт включения в учебную программу различных кафедр СПГХПА им. А. Л. Штиглица копийных работ. Копирование шпалер на кафедре художественного текстиля осуществляется с середины 90-х гг. прошлого века. Большинство подлинных памятников этого вида искусства, на основе которых проводится копия работа, представляет собой шпалеры из коллекции Государственного Эрмитажа. В течение ряда лет эта работа проходила при содействии заведующей сектором прикладного искусства Отдела западноевропейского искусства, доктора искусствоведения Нины Юрьевны Бирюковой. В настоящее время эту работу курирует Татьяна Николаевна Лехович, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Отдела хранения тканей Государственного Эрмитажа. Значимость опыта работы с памятником искусства шпалеры неоспорима. Помимо навыка работы в материале в сложной технике (большая плотность основы, насыщенность рисунка, сложная цветовая палитра) студент получает возможность общения с шедевром ткачества прошлых веков, обогащая свой художественный вкус, диапазон интеллектуальных возможностей и эрудицию как специалиста текстиля. По условиям задания по копированию шпалер студент может выполнить фрагмент с портретом, архитектурными деталями, мотивами флоры, зооморфными изображениями, а также фрагмент с мотивами тканей одежды.

В качестве образцов для копийной работы используются следующие западноевропейские шпалеры: «Апостолы» и «История Авраама» из Гальберштадтского собора, XII в., Германия; шпалера из Балдисхолла, XIII в., Музей прикладного искусства, Осло, Норвегия; шпалеры из серии «Анжерский Апокалипсис», XIV в., Франция; шпалеры-милфлеры из серии «Дама с Единорогом», XV в., Музей Ключи, Франция; «Распятие с предстоящими Марией и Иоанном и ангелами с орудиями страстей», конец XV – начало XVI в., Франция, из собрания Эрмитажа; бордюры с растительными мотивами, XVI в., Фландрия, из собрания Эрмитажа; шпалера «Охота на оленя», XVI в., Германия, из собрания Эрмитажа.

Выставка-презентация тканых студенческих работ под названием «Копии шпалер: освоение традиций», проходившая в залах Музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица в 2010 г., получила одобрение и высокую оценку специалистов и явилась убедительным свидетельством высокопрофессиональной методики обучения ткачеству в академии.

Прежде чем приступить к характеристике творческой части программы по шпалерному ткачеству (задания V курса и дипломы), следует обратиться к некоторым особенностям и новым тенденциям развития этого жанра декоративного искусства, которые стали проследиваться с конца 1960-х гг.

Усиление пространственно-пластического мышления в сферах архитектуры и строительства вызвало к жизни такое явление, как синтез искусств. В этот процесс стали активно включаться не только живопись, скульптура и графика, но и жанры декоративного искусства, в том числе и шпалерное ткачество. Множество экспериментов в контексте колористики, фактурных нюансов, структурно-пластических новообразований, формы и объема в пространстве стали привлекать внимание художников-ткачей. Варвара Савицкая, один из ведущих искусствоведов в сфере прикладного искусства советского периода, справедливо отмечает: «Модернизировалась и сама технология ткачества: наряду с классическими методами, скрывающими основу, художники пробуют вводить более свободную систему переплетения, обнажающую и основу, и самую структуру ткани, перемежают грубые стежки с мелкими, ажур – с плотной тканью, добиваясь постоянной игры контрастов... Отныне

ткань стала восприниматься не только как часть стены, но и как самостоятельный объемный предмет в пространстве» [2, с. 4]. Расширяется и диапазон используемых в ткачестве материалов, «вечные» ткацкие материалы (шерсть, лен, конопля, шелк) эффектно дополняются нетрадиционными, таким как синтетические волокна, конский волос, металлические нити. А в последующие десятилетия (1980–2000-е гг.) в тканые работы смело включают бумагу, леску, полиэтилен, металлическую сетку и прочие нетекстильные материалы.

Следует отметить, что на инновации в сфере шпалерного ткачества охотно откликнулись в те годы не только опытные профессиональные художники, но и – в своих учебных работах – студенты кафедры художественного текстиля. В числе работ профессиональных художников-ткачей, выпускников ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, заслуживают внимания пространственная шпалера Наталии Еремеевой «Каскад двухслойный струй» (1974), выполненная в смешанной технике шерстью, льном и хлопком, шпалера Инны Рахимовой «Целинный урожай» (1974) с включением петельно-ворсового рельефа (шерсть) и объемная композиция «Паруса» для ресторана Речного вокзала Ленинграда (1975) трех авторов – Н. Еремеевой, М. Ганько и И. Рахимовой.

Первопроходцами, смелыми экспериментаторами в искусстве шпалеры, переходящем от плоскостного к рельефному и далее – к пространственному, становятся республики Прибалтики. Не случайно именно на территории прибалтийских республик, начиная с 1970-х гг., проходило множество международных текстильных выставок, конференций, симпозиумов. Вспоминается интересный в творческой жизни период, когда студенты отделения текстиля во главе с Ириной Глебовной Куренковой, осуществляя экспресс-поездки на международные симпозиумы искусства шпалеры, просматривали множество выставок в Риге и Юрмале, которые были средоточием новизны творческих концепций, воплощения средств материала и новаторского осмысления тканого произведения в целом. Ежегодные дни города в Таллине и Риге также изобиловали текстилем, который был представлен чередой во многих камерных по масштабам и стильных по архитектуре залах и на выставочных площадках на открытом воздухе. Такой непосредственный контакт с новыми текстильными работами, воплощающими острые идеи, живые эмоции и активный импульс творчества, побуждал молодых художников текстиля к творческим поискам в работе с материалом в традиционных и экспериментальных техниках. Именно тогда, в 1970-е гг., как отклик на новые тенденции развития искусства шпалеры, были созданы первые нетрадиционные для «мухинской» школы дипломные шпалеры в смешанной технике с новым осмыслением тканой плоскости и воплощением образами пластического языка ткачества. Таковы дипломные работы Бориса Мигалья «Вьетнам» (1970), Наталии Емельяненко «Птица» (1975) и Любови Хоманько «Природа» (1976).

Шпалера Б. Мигалья в те годы могла относиться к числу нетрадиционных, новаторских тканых произведений. Новизна шпалеры выражалась в обращении к тогда еще редко используемым в отечественном ткачестве натуральным материалам (лен, пенька, сизаль) и их авторскому осмыслению в контексте выявления тональных и пластических свойств, варьирования рисунка переплетений и рельефов фактурной поверхности. Авторская концепция создания образов средствами декоративной пластики самого материала позже прошла через все творчество этого художника и всегда удивляла специалистов и поклонников искусства шпалеры своей остротой, содержательностью идеи, простотой форм и необычной рельефно-пластической трактовкой. Иной язык трактовки образа в шпалерном диптихе Н. Емельяненко «Птица». Свободная пластика вертикальных тканых плоскостей, цветовые контрасты голубого, синего, белого и охры, игра-диалог гладкого ткачества с рельефами – все эти свойства давали основания оценивать эту работу времен советских канонов как авторскую шпалеру, отражающую новые тенденции развития этого искусства.

Говоря о шпалерах, динамично развивающихся от традиционной гладкой тканой поверхности в сторону усиления рельефа и варьирования ворсовых техник, нельзя не упомянуть о приемах разрежения структуры. К ним относится использование вертикальных

(вдоль основы) щелей-зазоров, образующихся вследствие несцепления, несоединения двух встречных утков, а также оставления незатканной (обнаженной) основы и неприбитого утка. Эти приемы облегчают ковровую ткань, придают тонкость и изящество образу.

Известно, что впервые в практике европейских художников использовала незатканную основу в своих стенных коврах начала XX в. норвежский художник Фрида Хансен, за что получила патент. Ее необычные двухсторонние ковры-занавесы, блестяще выполненные в технике гладкого классического ткачества с включением ворса (техника двойного коврового узла), восхищают еще и своим пространственным эффектом, полученным путем оставления незатканной, просвечивающей основы. К таким примерам относятся шпалеры-занавесы этого автора «Розовые деревья и ландыши» (1903), «Фантазия» (1922) и многие другие. На выставке декоративно-прикладного искусства Норвегии, проходившей в залах Государственного Эрмитажа в начале 1980-х гг., тканые работы этого мастера удостоились высокой профессиональной оценки и признания посетителей выставки.

Имеются примеры оставления в шпалерной ткани незатканной основы и неприбитого утка в творчестве американских художников Л. Тауни и Х. Хендерсон (50–60-е гг. XX в.). В 70-е гг. структурные трансформации включаются в ткачество Чехословакии (А. Кибал), Венгрии (К. Чаголи) и других стран. Начиная с 1970-х гг., разреженная структура интересно использовалась в шпалерах латышских авторов (С. Эглите, «Первый снег» (1973), «Первый сбор» (1974), Р. Богустова, «Музыка» (1974) и другие). Как уже отмечалось выше, первые дипломы с новым осмыслением структуры шпалерной ткани в стенах ЛВХПУ им. В. И. Мухиной появились также в 70-х гг. Эта тенденция имеет продолжение и в современной учебной практике СПГХПА им. А. Л. Штиглица, о чем будет сказано ниже.

Проведя краткий анализ применяемого в практике ткачества широкого диапазона технических и художественно-выразительных средств, следует обратиться к последующим заданиям учебной программы по шпалерному ткачеству, логично вытекающим из предыдущих. Задание на тему «Камерная шпалера для жилого интерьера» выполняется в рамках учебной программы V курса по дисциплинам «художественное проектирование в художественном текстиле» и «ручное ткачество». Оно включает два этапа: проектирование шпалеры и выполнение проекта в материале. Образ тканого произведения может быть связан с жанром пейзажа, натюрморта, портрета. Задуманный автором композиции образный строй диктует средства выразительности, которые связаны с техникой гладкого шпалерного ткачества, а также с рельефно-пластическими приемами. В процессе проектирования и выполнения авторской шпалеры студент использует диапазон линейно-графических, живописно-колористических, фактурных и структурных средств, освоенных при выполнении предшествующих заданий. Стилистический язык выбирается студентом соответственно идее, творческому замыслу и авторским предпочтениям. Он может быть близким к натуре, условно-обобщенным и ассоциативно-абстрактным.

Создание шпалеры даже небольших размеров (по условиям задания размер работы в пределах 1 кв. м) представляет собой многоэтапный, последовательный процесс, требующий методической направленности, логического обоснования значения и роли каждого этапа в единой цепочке творческого процесса. В числе факторов, необходимых для создания целостной композиции, можно отметить следующие: простота и ясность композиционного строя, сомасштабность изображений, стилистическая связь декоративно-орнаментальных разработок, цветотональная гармония, замкнутость, завершенность развития образа в формате, наличие выявленного композиционного центра, выбор художественно-выразительных средств, наиболее полно раскрывающих образный контекст, определение направления размещения картона относительно основы.

Методика выполнения этого задания включает последовательность, состоящую из следующих этапов: сбор аналогов по теме, разработка эскизов, выполнение проекта будущей тканой композиции, выполнение картона, разработка колерных бланков, соответствующих

проекту, крашение пряжи, сновка основы на подрамник и далее – непосредственно процесс ткачества. Работа над эскизами по выбранной теме осуществляется под руководством преподавателя по художественному проектированию. Основной эскиз, который впоследствии перерождается в проект маленькой шпалеры, утверждается кафедрой. Важным техническим аспектом является подбор плотности основы (частота основных нитей, приходящихся на один сантиметр). Чем больше композиционных форм в будущей шпалере и сложнее их конфигурации, тем большая плотность требуется для их успешного воспроизведения в материале. Завершенная работа оценивается на кафедральном и комплексном обходе в период сессии по следующим параметрам: воспроизведение образа, максимально соответствующее авторскому проекту, техническое выполнение, новизна, неординарность трактовки образа.

Среди студенческих работ, посвященных пейзажу, можно отметить шпалеры трех авторов с воплощением образов деревьев.

В шпалере Н. Кучумовой деревья трактованы как мощные сильные природные формы с несколько гипертрофированной толщиной ствола, в противовес которому в композицию включены направленные по горизонтали дугообразные цветные линии, которые по авторскому замыслу отражают состояние порыва ветра. Темные сине-фиолетовые силуэты стволов деревьев, ярко-голубая плоскость неба в верхней части композиции и цветная линейная графика – все эти особенности придают тканой композиции выразительность и декоративность. Шпалера Е. Зыряновой «Зеленый ветер» с изображением деревьев также содержит импульс движения. Оно передается прямыми горизонтальными полосами, выполненными петельным ворсом, а также свободно размещенными, словно летящими по воздуху, зелеными листиками. Авторская колористика, включающая оттенки мягких зеленых тонов, нежных розово-сиреневых и серебристо-серых, напоминает о состоянии природы ранней весной с лучами солнечного света и легким дуновением ветра.

Иная трактовка образа деревьев в тканой композиции М. Смирновой «Деревья». В отличие от предыдущих авторов эта студентка обращается не к колористическим, а монохромным, графическим средствам. Минимализм изобразительного языка заложен в творческую концепцию этой, хоть и небольшой по размерам, но очень содержательной тканой работы. Упругая пластика ветвей и наклоненных силуэтов черных стволов с включением нюансов серых тонов, полученных с помощью уточных прокидок, а также контрастный белый фон – приемы, придающие образу остроту и современное звучание.

Трактовки тканых натюрмортов не менее разнообразны и индивидуальны. Натюрморты с фруктами могут быть выполнены как в гладкой, классической технике, так и с включением фактур. Тонкая в цвете работа Г. Чесноковой «Натюрморт с яблоками» с использованием градаций изысканных розовых, оранжевых и охристых тонов включает также и тонкую линейную графику, что придает образу необычность, изящество. «Натюрморт с цитрусовыми» А. Исаевой более экспрессивный. Декоративная насыщенность достигнута средствами фактуры (петель и узлов) и яркой красно-оранжевой колористики с дополнением теплых зеленых тонов.

Зачастую в своих маленьких шпалерах студенты обращаются к предметным натюрмортам. Трактовка форм в таких работах преимущественно условная, часто геометризованная, а включение орнаментальных мотивов в решение образа придает шпалерам декоративность и привлекательность. К таким работам можно отнести шпалеры М. Васильевой, Н. Дзембак и М. Широковских. Несколько индивидуально, нетрадиционно воспринимается шпалера Э. Дунаевой «Натюрморт с птицей». Спокойное настроение натюрморта передано через сложную серо-голубую колористику и безукоризненное ткачество в гладкой технике, а философский контекст, который получил удачное продолжение в дипломном триптихе этого автора «Птица света», делает значимой эту маленькую, скромную по размерам работу.

Жанр портрета, представляющий определенную сложность для декоративного осмысления в ткачестве, тем не менее, получил разнообразные варианты творческих решений.

В автопортрете Т. Агабабаевой автор прибегает к геометризованной трактовке лица, дополняя ее живописно-графическими стрелками-зубцами, типичными для классического ткачества. Сложная по цвету серо-коричневая гамма и тонко подмеченные автором острые черты лица, качественно выполненные в ткачестве, делают эту студенческую работу очень эмоциональной и выразительной.

Другой вариант автопортрета представлен в шпалере О. Варанкиной. Автор отражает личностное видение собственного портрета, привнося в него элементы авторского воображения и фантазии. Модная шляпа с большими полями, ровно спускающиеся до плеч прямые волосы, яркая красно-фиолетовая с включением синих тонов колористика делают этот образ элегантным, эффектным. Желание передать в ткачестве богатый арсенал живописных средств пронизывает интересную и неординарную работу А. Жемчужникова. Женский поясной портрет этого автора под названием «Отдых» значительно отличается от многих других работ мастерским владением техникой гладкого шпалерного ткачества и умением включить в шпалеру множество сложных цвето-тональных оттенков, не теряя при этом целостности произведения. Прием «живописи» нитями утка, которым виртуозно моделируются части тела (голова, руки, торс), получая несколько смягченные границы форм, делает этот тканый портрет тонким, душевным по внутреннему состоянию и весьма изысканным в контексте техники выполнения. Рассматривая эту шпалеру, вспоминаешь работы известного латышского художника-ткача Рудольфа Хеймрата, в которых женским образам, блестяще воплощенным в ткачестве многих шпалер этого мастера, принадлежит значительная роль.

Некоторые портретные работы последних лет в ходе проектирования перерастают в фигурные композиции, хотя их размеры остаются камерными, небольшими. К ним относятся шпалера Л. Калининой «Индийская девушка с цветком» и шпалера П. Орловой «Обнаженная фигура на желтом фоне». В работе Л. Калининой лежащая полуобнаженная женская фигура komponуется в горизонтальном формате. Черно-коричневому фону с ритмично рассыпанными цветами ярко контрастирует желтый цвет шаровар, который поддержан цветком – украшением на головном уборе. Условное, обобщенное изображение фигуры пластично рисует ненавязчивая линия, которая то ярко высвечивается на темных тонах торса и фона, то мягко взаимодействует со светлым тоном шаровар. В целом композиция гармонична и современна.

Шпалера П. Орловой тоже нетрадиционна для учебного задания по шпалерному ткачеству. Она смелая по своей трактовке, непростой пластике движения обнаженной фигуры и контрастному отношению ярко-желтого фона к светлому серо-сиреневому цвету женской фигуры. Тканая композиция минималистична, но несет на себе сильный декоративный заряд. Шпалеры Л. Калининой и П. Орловой проектировались под руководством профессора Л. В. Михайловой и доцента А. А. Омининой.

Последнее задание по дисциплине «ручное ткачество» введено в программу несколько лет назад. Его целью является экспериментальная работа с традиционными материалами и техниками, включая их варьирование и трансформации, а также пробные работы с инновационными, нетекстильными материалами, такими как металлическая сетка, капроновая леска, полиэтилен, полипропиленовые шнуры, бумага и др. Специфика задания заключается в том, что в основе его лежит ассоциативный образ природы и ее различные состояния. В качестве объекта будущей композиции студент выбирает по своему усмотрению полюбившийся ему мотив (цветок, лист какого-то дерева, растения, ветви и кора деревьев, структура почвы, море в состоянии бури или штиля и др.). На основе анализа характерных черт мотивов природы – внешнего абриса формы, фактуры поверхности, структуры фрагмента природного объекта, декоративно-орнаментальных средств, заложенных в самой природной форме, – студент проводит поиск вариантов небольших творческих композиций-этюдов, ассоциативно связанных с первоисточниками. К ним относятся зарисовки натуральных фрагментов, фотографии, компьютерные распечатки. Далее следует этап подбора материалов для ассоциативного авторского образа. Размер такой работы в материале – в пределах 30–50 сантиметров. Иногда

по условиям задания следует выполнить две работы. Процесс работы над этим заданием предусматривает особую работу интеллекта с включением фантазии и воображения, а главное, уверенного обращения с материалами различных, даже нетекстильных свойств и художественных качеств для создания оригинального текстильного произведения. Рассмотрим несколько примеров работ студентов V курса последних лет, выполненных в материале.

В своих ассоциативных этюдах П. Орлова обращается к теме воды в природе. Ее текстильный диптих имеет название «Н<sub>2</sub>О. Озеро. Облако». В работе «Озеро» в гладко вытканый полотняным переплетением фон автор включает в форме квадрата капроновую сетку, которую очень умело покрывает свободными геометризованными настилами. Полученная, благодаря авторской технике, декоративная голубая плоскость озера оригинальна и необыкновенно выразительна. Авторским приемом, напоминающим вышивку, П. Орлова получает также образ облака. Форма облака в виде овала на голубом фоне, подобном предыдущей работе, возникает на фоне полотняного переплетения, но вышивка по сетке рисует уже иной орнамент: он представляет собой не ломаные линии, а более плавную вязь тонким вискозным шнуром. Вертикальные нити, выходящие из облака, олицетворяют струи дождя. Диптих П. Орловой, бесспорно, привлекает внимание своей изобретательностью в техниках и материалах, а также оригинальным ассоциативным воображением.

Интересна идея воплощения образа воды в работе М. Кузьменко «Звон прозрачной воды». В гладкий синтетический фон квадратной композиции включаются капроновая леска, металлическая молния и цепочка. Материалы так тонко подобраны по своим размерам, структуре и цвето-тональным (серо-серебристым) характеристикам, что создают очень эффектный, новаторский тканый этюд. В работе «Пена морская» студентка И. Саврицкая также обращается к образу воды. Несмотря на традиционный материал (шерсть) и известную фактуру использованного петельно-ворсового переплетения, автору удалось добиться впечатляющего образного результата. Важную роль здесь сыграли фрагменты оставленной свободной, незатканной основы, которые ассоциируются с просвечивающими сквозь воду гальками и камнями.

Ассоциативным образом, передающим состояние природы, можно назвать работу М. Быковой «Ночь». В ней автор свободно работает шерстью, хлопчатобумажной нитью и синтетикой. Круглая форма луны выполнена неплотно прибитым утком с дополнением блестящей синтетической нити. Ритм просвечивающей основы делает структуру фоновой поверхности клетчатой. Контрастные своей темной тональностью ворсовые мотивы (облака), частично закрывающие плоскость луны, создают ощущение таинственности.

Результаты системного обучения ручному шпалерному ткачеству наглядно представляются в высших квалификационных работах – дипломах. В итоговой работе отражается интеллектуальный уровень развития дипломанта, его жизненная и творческая позиция, внутренний эмоционально-психологический строй и, что чрезвычайно важно, владение материалом. Выпускник в своей самостоятельной дипломной работе должен продемонстрировать высокую квалификацию специалиста текстиля, свободно владеющего всем спектром технических приемов ткачества, художественно-выразительных возможностей традиционных и инновационных материалов. Немаловажную роль в работе над проектом дипломной шпалеры играет ощущение новизны направлений и тенденций развития искусства в целом. Выбор темы предоставлен самому выпускнику. Кафедра и Совет академии утверждают тему при условии ее актуальности и убедительности представленных авторских разработок.

За 50-летний период развития шпалерного ткачества на кафедре текстиля тематика дипломных работ и их изобразительный язык претерпели заметные изменения. Помимо актуальной для советского периода темы социалистического строительства (шпалеры К. Черепанова «Судостроение» (1971), В. Дзуцева «Энергия» (1979), О. Краснослободцевой «Север» (1985)) появляются работы, в которых авторы обращаются к философскому размышлению о смысле жизни человека, познании ее различных ипостасей (шпалеры С. Минаева «Воз-

рождение» (1989), И. Керимова «Познание» (1990), Т. Пивоваровой «Жизнь, смерть и вечно повторяющееся возрождение» (1990)).

С конца 90-х гг. прошлого века по настоящее время явно прослеживается новый вектор тематики шпалер, включающий аспект духовности человека, его связь с небесным, Божественным началом. Некоторые авторы с интересом и особым благоговением обращаются в своих дипломных работах к ветхозаветным и евангельским сюжетам, символам православной церкви, атрибутам богослужения. Эти новые, в отличие от традиционного тематического ряда, темы в их авторском осмыслении знаменуют собой новый пласт современного менталитета и духовного роста молодых художников. Следует назвать такие работы, как шпалера Е. Табулинской «Прикосновение к вечности» (1990), руководитель доцент Н. Ф. Шевелева, шпалера Л. Фурдуй «AVE MARIA», получившая первую премию Всероссийского конкурса дипломных работ 1992 г., руководитель профессор Л. Н. Хоманько, шпалера А. Головиной «Трапеза» (2012), руководитель профессор С. А. Бусыгина, шпалера М. Кудрявцевой «Ловцы» (2012), руководители профессор Л. В. Михайлова и профессор Л. Н. Хоманько, шпалера О. Дьяковой «Северный ковчег» (2012), руководитель доцент О. О. Лысенкова, и шпалера П. Симоновой «Литургия» (2017), руководитель профессор Л. Н. Хоманько. Несмотря на общность техники (гладкое шпалерное ткачество), каждая из названных работ отражает авторскую интерпретацию темы в контексте средств декоративного языка (стилизации форм), колористики и задуманного композиционного строя.

На всех этапах развития искусства шпалеры в дипломных работах не остается без внимания излюбленная тема Петербурга – Ленинграда. Она раскрывается в различных аспектах. Это и город Петра, воздвигающий свою армию и флот (шпалера В. Громовой «История русского флота» (1966)), и блокадный Ленинград (шпалеры С. Григорьевой «Блокада Ленинграда» (1974) и А. Николенко «Ленинград» (1986)). Романтический аспект просматривается в шпалере Г. Бушуевой «Белые ночи» (1976) и триптихе А. Петровой «Белые сны» (2002). Необычное авторское решение праздничного Петербурга – в дипломной работе О. Шмелевой (1986). Насыщенная цветовая палитра шпалеры создает ощущение ликования, радости. Яркие огни салюта словно растворяются и плывут по волнам Невы, играя на поверхности воды живописной палитрой зеленых, красных, розовых и контрастных черных тонов. Тематический ряд можно продолжать, включая жанр пейзажа, портрета и другие темы. Осветить полностью круг тем в рамках статьи не представляется возможным.

Необходимо остановиться и на аспекте художественно-изобразительного языка, который претерпел существенные изменения, наиболее заметные в тканых работах начала XXI в. Тенденции глобализма, затронувшие все сферы жизни, появление иного пульса времени и скоростей движения повлекли за собой формирование новых тенденций и направлений в искусстве. Одним из таких направлений стал минимализм, который заметно повлиял на язык искусства в целом и декоративного искусства, в частности. В числе дипломных работ, стоящих особняком, можно отметить шпалеры с минимальным использованием изобразительных средств, но с глубоким образным, концептуальным смыслом. Диптих М. Комракова «Угол» (2004), руководитель профессор В. А. Самошкин, чрезвычайно лаконичен по своей композиционной структуре и изобразительным средствам. В основе шпалер – простейшие геометрические формы с неконкретной перспективной направленностью. Авторская концепция, напоминающая о многосложности жизненных перипетий, которые порой загоняют человека в тупик (угол), имеет в работе вполне оптимистичный миротворческий финал, переданный через мягкую, благородную колористику с включением умеренного тонального контраста. Нетрадиционен пейзажный триптих Е. Печенюк «Весенний Петербург. Отражения» (2005). Ведущая роль в этих тканых работах принадлежит крупным геометризованным плоскостям, символизирующим отражения фрагментов архитектурных объектов (исходным материалом для автора послужили ее фотоработы). Мотивы пейзажа деликатно включаются в эти урбанистические формы и тонкостью своего графического языка вносят в работу элегантность,

изысканность. А «живые» ворсовые фактуры и мягкая монохромная колористика усиливают образную содержательность. Очень индивидуальное, даже новаторское решение портретов в диптихе С. Клинова «Портреты» (2010), руководитель профессор Л. Н. Хоманько. Крупный для портретов, почти монументальный размер (150×150 см), неординарное сочетание вариантов портрета в профиль (автопортрет) и анфас (портрет друга), плоскостная, декоративная трактовка лиц, несколько напоминающая эффект фотографии (позитив – негатив), тонко подобранная серо-коричневая гамма и выбранный автором нетрадиционный для шпалер материал (хлопок) – все эти качества говорят о таланте молодого художника, остроте и смелости его мышления и большой любви к искусству шпалерного ткачества. Работа была воодушевленно воспринята Государственной комиссией и всеми присутствующими на защите.

Шпалерное ткачество формировалось, совершенствовалось и продолжает развиваться по сей день в стенах СПГХПА им. А. Л. Штиглица на кафедре художественного текстиля, руководителем которой в настоящее время является профессор, кандидат искусствоведения Людмила Васильевна Михайлова. За более чем пятидесятилетний период становления ленинградской – петербургской школы шпалерного ткачества ее с самоотверженностью и любовью к искусству поднимали такие художники, педагоги и мастера, как С. М. Бунцис, И. Г. Куренкова, Б. Г. Мигаль и В. А. Самошкин. Более 40 лет посвятила этому профессиональному делу автор этой статьи, работая в настоящее время совместно с выпускницей кафедры М. С. Широковских. В развитие искусства шпалеры вносят свой существенный вклад преподаватели художественного проектирования. В их числе С. А. Бусыгина, Н. М. Дзембак, В. М. Лихачева, А. А. Омнина, А. А. Семенова, А. М. Фатеева и Н. Н. Цветкова, а также специалист по крашению пряжи А. С. Новикова. Ценную лепту в развитие школы ткачества внесли преподаватели предыдущих десятилетий: В. Н. Корюкин, Г. М. Линькова, Г. П. Петровская, К. Б. Петрушина, Е. Б. Потулова, А. Г. Сахенберг и Н. Ф. Шевелева.

Мастерская крашения пряжи (А. С. Новикова) и выпускники-ткачи своими творческими работами, экспонирующимися в выставочных залах России и за рубежом, заявляют о существовании высокопрофессиональной школы шпалерного ткачества, бережно сохраняющей традиции исторического ЦУТР барона А. Л. Штиглица и подтверждающей их новое осмысление в современных условиях.

Надеемся, что школа шпалерного ткачества будет продолжать развиваться в новом контексте, давая интересные творческие результаты в сфере идей, выразительных средств и новых авторских концепций.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бирюкова Н. Ю. Французские шпалеры конца XV–XX века в собрании Эрмитажа. Л. : Аврора, 1974. XXVII, 171 с.
2. Путешествия ученых рисовальщиков : 200-летию барона А. Л. Штиглица посвящается : кат. выст. СПб. : Астерион, 2014. 58 с.
3. Современный советский гобелен : альбом / авт. вступ. ст. и сост. В. И. Савицкая. М. : Советский художник, 1979. 215 с.
4. Хоманько Л. Н. Пейзаж в камерной шпалере: новое осмысление образа // Дизайн. Материалы. Технология. 2009. № 4. С. 135–139.

*Сведения об авторе:*

*Хоманько Любовь Николаевна*, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; kht@ghpa.ru

*Khomanko Lubov N.*, PhD, Professor, Department of Textile Art, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; kht@ghpa.ru



**МОТИВЫ ФЛОРЫ И ФАУНЫ В ТЕКСТИЛЬНЫХ ИЗДЕЛИЯХ  
НА ПРИМЕРЕ ДИПЛОМНЫХ РАБОТ БАКАЛАВРОВ  
СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА  
(ПО НАПРАВЛЕНИЮ ПОДГОТОВКИ «ДИЗАЙН ТЕКСТИЛЯ»)**

В статье описывается методика проведения дипломного проектирования на примере студенческих работ, орнаментальное решение которых выстраивается на основе природных мотивов флоры и фауны. Благодаря широкому диапазону орнаментальных и графических возможностей природных форм дипломники решают проектные задачи различной тематики. Анализируя дипломные проекты, авторы приходят к выводу, что тема природного мира в рисунках является актуальным и востребованным направлением в современном дизайн-проектировании текстильных поверхностей и дает богатый материал для развития творческих и индивидуальных способностей студентов.

*Ключевые слова:* Академия Штиглица, дизайн текстиля, плательная ткань, декоративная ткань, раппортная композиция, растительный орнамент, зооморфный орнамент.

*L. V. Mikhailova, A. A. Semenova*

**MOTIFS OF FLORA AND FAUNA IN TEXTILE PRODUCTS BASED  
ON THE GRADUATION DESIGN PROJECTS OF BACHELORS  
IN THE STIEGLITZ ACADEMY (TEXTILE DESIGN)**

The article analyzes the method of teaching process during the graduation project using the example of student works, whose ornamental patterns are designed on the drawings of flora and fauna motifs. Through a wide range of ornamental and graphic possibilities of natural forms, diploma students face the challenge on various themes. From the analysis of student projects, the authors conclude that the theme of natural world in drawings remains actual and popular direction in contemporary design of textile and gives valuable basis for the improvement of the creative and individual students' abilities.

*Keywords:* Stieglitz Academy, textile design, dress fabric, decorative fabric, rapport composition, floral ornament, zoomorphic ornament.

Тема природного мира всегда востребована, ее популярность не угасает и сегодня. Поиск единства с природой, стремление постичь ее многообразие и красоту рождает у дизайнеров текстиля потребность в создании новых приемов и средств художественной выразительности.

Обучение на кафедре художественного текстиля строится на изучении природных мотивов и трансформации их в декоративные композиции.

Сегодня повышенные требования к уровню подготовки дизайнеров текстиля определяются всей совокупностью целей и задач, формирующихся в условиях жизни большого города, в тех условиях, когда потребность постижения красоты природного мира становится все более актуальной. Поэтому постоянное совершенствование учебного процесса, поиск

новых путей развития творческой фантазии и эрудиции будущих дизайнеров – главная задача вузовского обучения.

В учебном процессе дипломное проектирование – завершающий этап, который дает возможность каждому студенту проявить свою творческую индивидуальность. Процесс обучения студента – это «совместная деятельность» обучающего и руководителя, которая дает возможность преподавателю использовать накопленные знания, умения, собственный опыт для организации студента, выбора им темы дипломного проектирования и создания конечного продукта – текстильного изделия.

Дипломное проектирование предваряет преддипломная практика, на которой каждый студент работает по индивидуальному плану. Перед выбором темы руководитель должен не только учитывать творческие особенности студента, его мотивацию, но также постоянно просматривать, анализировать, изучать передовой опыт и современные технологии в области дизайна текстиля; познакомиться с ведущими фирмами в России и за рубежом, чтобы понять потребности промышленности в подготовке будущих специалистов.

Кафедра предлагает широкий спектр индивидуальных заданий:

- аксессуары для одежды – серия платков или палантинов (техники выполнения в материале: горячий или холодный батик, фотофильмпечат, цифровая (сублимационная) печать, ремизное ткачество);

- декоративные ткани (фотофильмпечат цифровая (сублимационная) печать, жаккардовое ткачество);

- плательные ткани (горячий батик, фотофильмпечат, цифровая (сублимационная) печать);

- ткани для верхней детской одежды (сублимационная, дисперсная печать);

- сувенирная продукция (фотофильмпечат, цифровая (сублимационная) печать);

- панно или серия панно для жилых или общественных интерьеров (горячий батик, трафаретная печать, войлок, ремизное ткачество, коллаж);

- серия гобеленов для жилого интерьера (ручное ткачество);

- тафтинговые ковры (струйная печать по тафтинговому ковровому покрытию);

- арт-объект (смешанная техника, ремизное ткачество, печать);

- объемно-пространственная композиция (смешанная техника, ремизное ткачество, печать).

Большое внимание на преддипломной практике уделяется работе в материале. Чтобы лучше понять, в какой технике работать над дипломом, выполняются пробники в материале в различных текстильных техниках. Основная часть работ выполняется в мастерских кафедры, также привлекается материально-техническая база петербургских предприятий и фирм. Критерием оценки преддипломной практики является профессиональный уровень работ, способность студента систематизировать теоретические знания по всему комплексу изучаемых дисциплин, широта мировоззрения, творческий поиск.

Следующий этап – работа в рамках дипломного проектирования.

Собранный на преддипломной практике материал используется для поиска композиционных решений. Обучающие ищут различные схемы построения рисунков, масштабы элементов композиции, варианты колористики. Поиск завершается выполнением проекта. Состав проекта, практическое выполнение в материале, глубина проработки произведения и т. д. устанавливаются и уточняются кафедрой в каждом конкретном случае в зависимости от требований предприятия, заказчика, условной архитектурной ситуации. Кроме основного проекта, выполненного в материале, в состав дипломного проектирования входит пояснительная записка, портфолио (альбом учебно-творческих работ), дипломы, грамоты, благодарственные письма за весь период обучения. Выбирая различные темы, часто студенты отдают предпочтение мотивам флоры и фауны – неиссякаемому источнику творчества ди-



1. Арина Обух. Коллекция нарядных платков «Лунный кактус». Цифровая печать

зайнеров в текстильной индустрии. На кафедре художественного текстиля учатся в основном девушки. Одна из их любимых тем – аксессуары для одежды (платки и палантины). Являясь частью ансамбля костюма, они могут выполнять функциональную и декоративную роль:

- быть доминантой ансамбля одежды, беря на себя основную цветовую, масштабную и ритмическую нагрузку;
- быть дополнением ансамбля, входить в него как цветовая составная часть, придающая ансамблю законченность и выразительность.

В каждом конкретном случае аксессуары помогают раскрытию образа ансамбля костюма [1, с. 188].

Рассмотрим дипломную работу студентки А. Обух – коллекция платков «Лунный кактус». Дипломница вдохновилась необыкновенным цветком Царица ночи (научное название Селеницереус крупноцветковый), который цветет один раз в году в Ботаническом саду Санкт-Петербурга. Используя графичность, необыкновенную красоту этого растения, студентка создала целую серию острых, самобытных, разнообразных колористических аксессуаров, которые органично войдут в ансамбль современного костюма.



2. Анастасия Самошкина. Нарядная плательная ткань «Тропический сад». Цифровая печать

Разнообразие композиционных схем, использование различных масштабов элементов, сочетание проработанных поверхностей с локальными цветными пятнами, гладкой или фактурной плоскостью делают коллекцию нарядной, современной и актуальной (ил. 1).

В работе над плательными тканями дизайнер может не ограничивать себя в выборе флоральных мотивов. Это могут быть и пышные садовые цветы, и мелкие цветочки, полевые травы, экзотические растения. Основное условие построения рисунков плательных тканей – это расположение мотивов в различных поворотах. В раппортных плательных тканях не долж-

но быть верха и низа, определенной направленности движения рисунка. Это требование обеспечивает свободный крой при пошиве одежды.

В дипломной работе А. Самошкиной – коллекция плательных тканей «Пересекая экватор» – каждая ткань имеет свое название. «Тропический сад» – ассоциативная ткань, в которой пышная тропическая растительность соединяется с изящным геометрическим орнаментом (ил. 2).

С одинаковым рисунком выполнены ткани «Утро» и «Ночь» (ил. 3). Крупные листья монстеры сочетаются с ажурными веточками и мелкими цветочками. Разные состояния создает колорит. В ткани «Утро» использована светлая серо-золотистая гамма. Ткань «Ночь» – темная, строится в синей гамме с небольшим количеством сложного коричневого. Плательные ткани построены на цветовом и тональном контрасте.

На ткани «Полетели» изображены тропические птицы (ил. 4). Тонкая графическая прорисовка «райских птиц» в сочетании с локальными силуэтами создает атмосферу торжественности и волшебства. Автор показал не только умение линейного графического рисования, но и владение цветом. Широкий диапазон графических и цвето-тональных приемов, использованных дипломником, подтверждает возможность применения инновационной техники цифровой печати. В дипломной работе А. Ивановой – ассортимент плательных тканей «Графика контрастов» – флоральные мотивы используются в темах «Графит» и «В ожидании лета».

Познакомившись с основными текстильными тенденциями 2017–2018 гг., включающими рисунки, имитирующие свободное ручное рисование, автор обращается к этому приему в своих работах в коллекции «Графит». Сохраняя образную основу первоисточника, дипломник не изображает конкретный мотив, а апеллирует к его основным признакам: форме, цвету, фактуре. Используя орнаментальные средства – линию разной толщины, штрихи, точки, рисованные фактуры, А. Иванова достигает максимальной выразительности образа. Ткани с раппортным повторением чередуются с монокомпозицией. Разные по заполнению черно-белые ткани могут использоваться как в повседневной, так и в нарядной одежде (ил. 5).

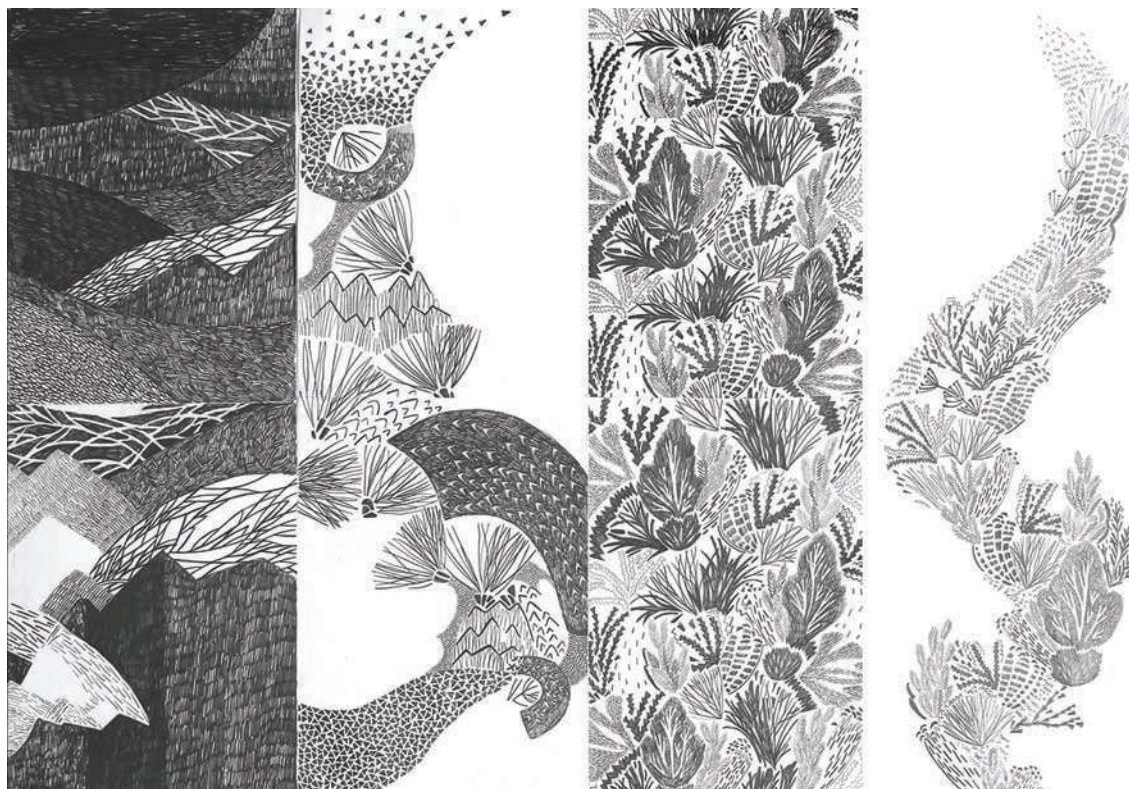
В линейке плательных тканей «В ожидании лета» автор использует цвет в качестве



3. Анастасия Самошкина. Нарядные плательные ткани «Ночь» и «Утро». Цифровая печать



4. Анастасия Самошкина. Нарядная плательная ткань «Полетели». Цифровая печать



5. Анастасия Иванова. Линейка нарядных плательных тканей «Графит». Цифровая печать



6. Анастасия Иванова. Линейка нарядных плательных тканей «В ожидании лета». Цифровая печать



7. Ксения Ильина. Коллекция декоративных ковров «Пляж». Струйная печать по тафтинговому ковровому покрытию

доминантного акцента композиции. Раппортные ткани печатаются по белому и цветному фону. Натурные изображения обобщаются, приводятся к единой геометризированной стилистике. Цветовое решение, построенное на контрасте, создает настроение светлого летнего праздника (ил. 6).

Таким образом, в процессе дипломного проектирования раскрывается диапазон творческой индивидуальности студента, способного создавать авторскую коллекцию тканей, которая отражает новые тенденции, созвучна времени и может конкурировать на рынке производителей.

Тему природных мотивов, связанных с морской тематикой, мы видим и в дипломной работе студентки К. Ильиной – коллекции декоративных ковров «Пляж». Природа, органический мир вдохновляли автора на протяжении всей учебы в СПГХПА им. А. Л. Штиглица. К выбору темы студентку подтолкнули «воспоминания, связанные с детством, – прогулки по берегу, полный карман находок: камешки, ракушки, палочки, листочки... неутомимая волна выбрасывает на берег причудливые ракушки и необъяснимых существ, делясь с нами морскими секретами».

Изучая, анализируя творчество Анри Матисса, знакомясь с художниками-модернистами и дизайнерами текстиля Бенито Отте, Гунта Штельцель, Анни Альберс, Отти Бергер, самобытными работами Жана-Мишеля Баския, дипломнику удалось создать яркие, жизне-радостные, притягательные ковры, композиции которых содержат неожиданные решения, построенные на контрасте крупных и мелких форм, ярком колорите – важнейшем средстве орнаментальной композиции. Эти качества делают предложения автора востребованными в современном интерьере (ил. 7).

В заключение рассмотрим две дипломные работы.



8. Дарьяна Чемодурова. Ассортимент тканей для верхней детской одежды «Игра». Сублимационная печать



9. Анна Меницкая. Ассортимент тканей для верхней детской одежды «Калейдоскоп». Сублимационная печать

«Калейдоскоп» – студентка А. Меницкая, «Игра» – студентка Д. Чемодурова. Дипломницы работали над ассортиментом тканей для детской верхней одежды. Создание студентами ассортимента детских тканей является ответом на техническое задание торговой марки La Chande Naig («Теплый снег»). В 2016 г. компания KidsStyle представила на российском рынке детской верхней одежды уникальную новую торговую марку детских зимних костюмов и комбинезонов La Chande Naig.

С этих двух дипломных работ началось сотрудничество кафедры с компанией KidsStyle. Это вызвало большой интерес у студентов и их руководителей. В процессе работы проходили консультации с представителями фирмы, учитывались их пожелания. При разработке коллекций «Калейдоскоп» и «Игра» соблюдались условия, при которых мотивы флоры и фауны обобщались, становились более условными, орнаментальными; плоскостные изображения не разрушали зрительную поверхность, в колористических трактовках мотивов преобладали лаконизм и условность, мотивы флоры и фауны органично соединялись с геометрическим орнаментом. Герои коллекции тканей «Игра» – кошки, которые ловят мышек, кошки-рыбаки, условные разноцветные цветы (ил. 8). В коллекции «Калейдоскоп» стилизованные кружевные узоры, яркие цветные плоскости, изобразительные мотивы – птички, цветочки, зайчики, бабочки – все переплетается в яркий красочный узор и погружает нас в беззаботное детство (ил. 9). В результате выполненной работы у каждой дипломницы получилось по шесть паттернов, отвечающих поставленным задачам и условиям компании KidsStyle. Каждый из паттернов – индивидуально разработанная раппортная композиция, соответствующая уровню и узнаваемому стилю бренда La Chande Naig.

Кафедра надеется, что полученный опыт сотрудничества будет продолжаться, а разработанные дипломниками коллекции тканей для детской одежды найдут применение в российской текстильной промышленности.

Рассмотрев некоторые темы дипломного проектирования бакалавров на кафедре художественного текстиля, можно сделать вывод, что тема природного мира остается востребованной и актуальной в XXI в., выполненные дипломниками текстильные изделия созвучны времени, конкурентоспособны, могут отвечать на запросы современности.

Дипломные работы выполнены под руководством профессора Л. В. Михайловой, доцента А. А. Семеновой.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлова Л. В. Цветы в художественном текстиле : (от природных форм к орнаментальным композициям и текстильным изделиям) : учеб. пособие. СПб. ; М. : Речь, 2015. 303 с.

#### *Сведения об авторах:*

*Михайлова Людмила Васильевна*, профессор, зав. кафедрой, кафедра художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; ludmilamihaylova@mail.ru

*Mikhailova Lyudmila V.*, PhD, Professor, Head of Department, Department of Textile Art, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; ludmilamihaylova@mail.ru

*Семенова Анна Анатольевна*, доцент, кафедра художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; anntextile@mail.ru

*Semenova Anna A.*, Associate Professor, Department of Textile Art, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; anntextile@mail.ru

## **ДИСЦИПЛИНА «РУЧНОЕ ТКАЧЕСТВО»: ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ПРАКТИЧЕСКОГО КУРСА**

В настоящей статье раскрыта сущность методики проведения аудиторных занятий практического курса по одному из направлений подготовки. Определены задачи, поставленные перед студентами, перечислены этапы выполнения задания. Автор отмечает, что возможность получения лучших результатов возрастает после изучения студентами произведений «искусства волокна» и скандинавского дизайна. Представлен иллюстративный материал, демонстрирующий разнообразие творческих поисков современных дизайнеров и авторов второй половины XX в. В итоге автор приходит к выводу, что художественный концепт, в основе которого лежат мотивы природы, способен выйти за рамки учебного задания и проявиться в профессиональной деятельности выпускников как в форме арт-объектов для улицы, так и в проектировании ковров для экстерьера.

*Ключевые слова:* дизайн, текстильные техники, ковер, методика обучения, ручное ткачество.

*M. S. Shirokovskikh*

## **ACADEMIC SUBJECT “TAPESTRY”: POSSIBILITIES FOR DEVELOPMENT OF PRACTICAL COURSE**

The article describes the methodological content for conducting workshops in one of the teaching courses. It defines the tasks assigned to students and lists the stages of the task performance. The author points out that the possibility of obtaining the best results by students increases after studying of works of “fiber art” and Scandinavian design. The presented illustrative material demonstrates the diversity of contemporary designers’ creative pursuits and authors of the second half of the 20<sup>th</sup> century. As a result, the author notes that the artistic concept based on the nature motives can go beyond the scope of the educational assignment and be shown in the professional activities of graduates, both in a form of street art’s objects and in designing exterior carpets.

*Keywords:* design, textile techniques, carpet, method of training, hand weaving.

В первом семестре четвертого курса бакалавриата дисциплина «Ручное ткачество» представляет собой заключительный этап по освоению традиционных текстильных техник и приемов. У студентов уже есть опыт копирования западноевропейских шпалер и опыт выполнения в материале гобелена по собственному эскизу. По решению педагогического состава кафедры художественного текстиля программа была дополнена заданием «тканые композиции ассоциативно-образного содержания». На протяжении нескольких десятилетий данная дисциплина состояла из трех блоков заданий: пробные образцы гладкого и рельефно-пластического ткачества, копийная практика и гобелен на заданную тему. Внесенные изменения обоснованы не только относительно новым для академической школы направлением подготовки (бакалавриат), но и требованиями времени, когда навыки работы с различными нетрадиционными материалами становятся неотъемлемой частью квалификационных характеристик.

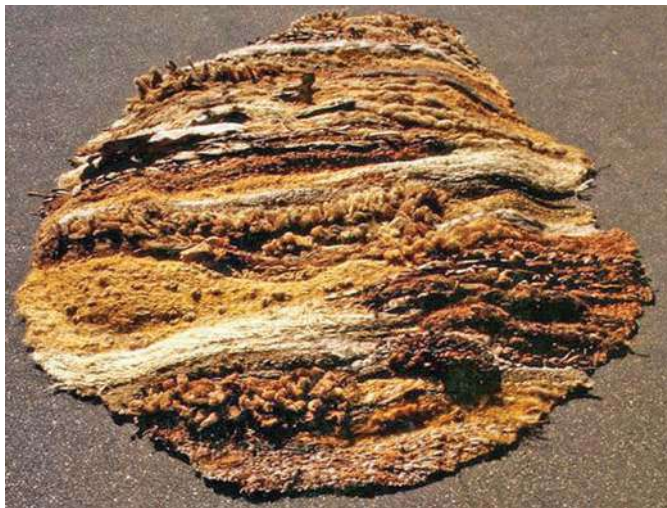
Цель заключительного задания: развитие навыков проектирования и выполнения в материале авторских произведений и объектов арт-дизайна средствами ручного ткачества.



Задачи: выполнить творческую работу, в основе которой – концептуальное решение, с использованием нетрадиционных для ткачества материалов.

Краткие методические рекомендации:

Учебно-творческую работу по ручному ткачеству в этом семестре можно условно разделить на четыре этапа: создание форэскизов; выбор техник(и) ткачества; выбор материалов для основы и утка; выполнение образца в материале. Возможно, что этапы 2–4 будут выполняться в ином порядке, в связи с тем, что в процессе работы автор примет решение изменить материалы или технику. Педагог консультирует студента на протяжении всего процесса работы – от форэскиза до окончания ткачества. Эскизы следует выполнять в натуральную величину (не более 30×30 см), они могут быть выполнены акварелью и гуашью по бумаге, графитным или цветным карандашом, тушью. Однако следует учитывать, что эскиз должен выражать замысел и не уходить в сферу графики или живописи. Мы не ограничиваем студента в тематике, но рекомендуем выбирать в качестве отправной точки мотивы природы, которая представляет собой поистине неиссякаемый источник вдохновения. Начало работе могут дать и впечатления от знакомства с пространством мегаполиса, но и урбанистическая картина (архитектура, например) часто имеет в своей основе природный первоисточник. Рисование следует начинать с фиксации наиболее характерных черт выбранного объекта:



1. Delba Marcolini. *Agreste*. 1985. 300×200×30. Источник изображения: <http://brazilianfiberart.blogspot.ru>



2. Sheila Hicks. *Squiggle*. 1963; *Grand Prayer Rug*. 1966. Источник изображения: <https://manpodcast.com/portfolio/no-152-sheila-hicks/>

фактуры, структуры, цвета и пр. Итоговый эскиз должен тяготеть скорее к замкнутой композиции, в которой можно условно обозначить техники и цвет.

Следующий этап – выбор техники ткачества и материалов, эти два компонента учебной работы дополняют друг друга. При использовании, например, простого полотняного переплетения стоит обратить внимание на нетрадиционные материалы для утка – металл, бумагу, пластик, полиэстер, провода со светодиодными лампами. И наоборот: рельефные поверхности, создаваемые сложными переплетениями, зачастую невозможно получить с помощью непластичных уточных материалов.

Выразить творческий замысел авторы могут за счет сочетания в одной работе блестящей (но без люрекса) и матовой пряжи; рельефных и гладких поверхностей; свободных нитей основы (полупрозрачность за счет отсутствия уточных нитей); включения в композицию элементов из керамики, стекла, металла (в таком случае они должны быть частью системы переплетений, а не просто свисать или крепиться к поверхности). В работе могут быть использованы различные по составу, толщине, крученности нити для основы и утка. Особое внимание стоит уделить рельефно-пластическим техникам, так как именно



3. Настенное декоративное полотно, лен, шерсть. Швеция, начало XX в. 255×150.  
Автор рисунка Maerta Maas-Fjetterstrom. Источник изображения: [www.bukowskis.com](http://www.bukowskis.com)



4. Ковер линии outdoor из пластика Fliwer / Lagoon от компании Brita Sweden.  
Источник изображения: <http://britasweden.se>

они дают больше возможностей для выражения авторской идеи. Мы рекомендуем принять во внимание и традиционные техники, пришедшие из коптского ткачества [4].

В настоящее время проблема взаимодействия традиционных техник и дизайна достаточно актуальна. Промышленное производство является неотъемлемой частью всех отраслей дизайна, исключение составляет лишь арт-дизайн, где на первый план выходит оригинальный творческий поиск. Практические занятия по дисциплине «Ручное ткачество» в седьмом семестре обучения способствуют развитию навыков создания произведений, предназначенных для экспозиции на открытом воздухе, способных выдерживать неблагоприятные погодные условия. Для успешного выполнения поставленной задачи мы рекомендуем обратиться к творчеству и проектным работам европейских авторов.

Убедительные примеры свободного владения техниками рельефно-пластического ткачества представляют произведения последней четверти XX в. В данном контексте особенно интересны работы Дилмы Гоес («Relevo Entrelacado I», ил. 1), Делбы Марколини («Flora», «Agreste», «Xingu») и Гэйл Виммер («Stone Journal»). Следует обратить внимание на авторский подход к гобелену, проявившийся еще во второй половине XX в. в тканых композициях Алек-



5. Maureen Hodge. *Dreaming of Returning to Novgorod*. 2011. Источник изображения: <http://www.craftscouncil.org.uk/>

тен рисунков, но не все они были выполнены в материале ткачами ее мастерской [5, с. 89–96]. Сфера ее творческих интересов включала не только ковры с коротким и длинным ворсом, но и так называемые декоративные полотна (*draperi*), созданные на ручном ткацком станке из шерстяных и льняных нитей (ил. 3). Изучение их структуры и рисунков позволит будущим дизайнерам получить знания в области работы с натуральными и комбинированными материалами, определить возможности двусторонних тканых произведений. Спустя почти столетие ее наработки по-прежнему актуальны: дизайнерами и архитекторами спроектирована серия ковров «Хеден Ремикс», созданы ворсовые и гладкотканые ковры по сохранившимся акварельным и карандашным зарисовкам [5, с. 67–69]. Отдельного упоминания заслуживает серия «Спектрограмма», в которой ковровая плоскость – не результат переработки визуального материала, а новый способ выражения настоящего [5, с. 57–65].

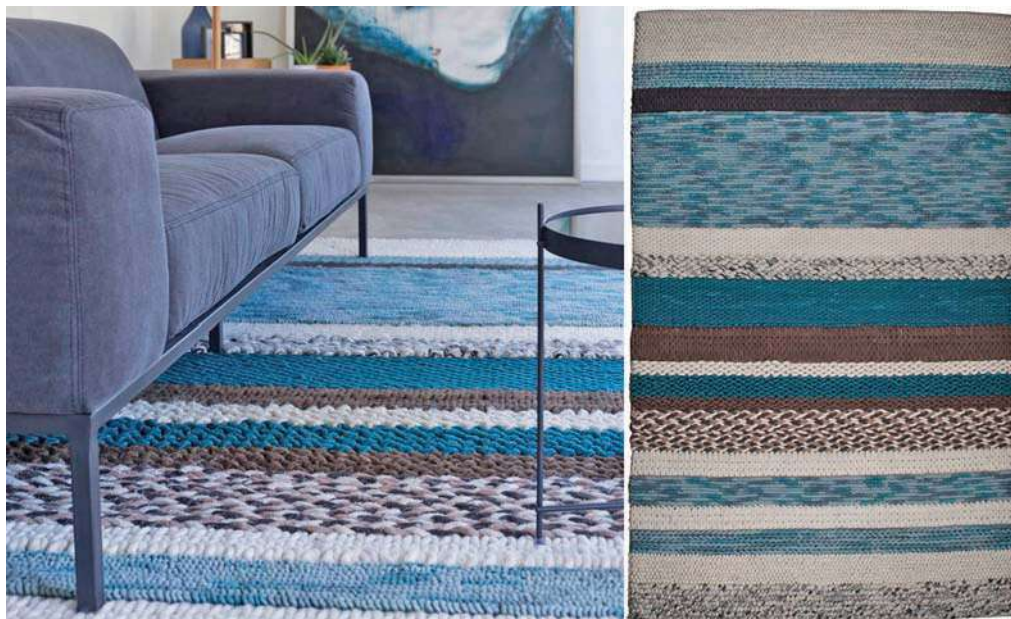
Гладкотканые и ворсовые ковры, произведенные данным объединением на ручных ткацких станках, отмечены высоким уровнем мастерства, но форма презентации, использования и тиражирования позволяет отнести их к дизайну. Современные шведские художники и дизайнеры не отрицают исторический опыт и с интересом вступают в диалог с предыдущими поколениями, предлагая новые варианты ковровых рисунков. Шведские ковры всегда отвечали законам построения функционального жилого пространства, основанного на принципах минимализма. В связи с этим они имеют несложные рисунки и ограниченную цветовую гамму, не теряя при этом выразительности и оставаясь примером «скандинавского» дизайна.

Принцип открытости проектируемого пространства, который ведет свое начало еще с жилищ древних викингов, предполагает насыщенность светом [1, с. 47]. Активные цветные пятна в интерьере являются лишь акцентами, и эту роль чаще всего выполняет текстиль. Для стран скандинавского региона характерен практичный подход к созданию вещей, в связи с этим даже покрывала, ковры, ткани для обивки мебели выполнены из прочных материалов высокого качества. Дизайн текстиля, на первый взгляд способный показаться слишком простым, тщательно отрисован, просчитан и никогда не вступает в конфликт с техникой исполнения. Известно, что предпочтение скандинавы отдают натуральным материалам, но главными

сандры Манзак («Close-up», «Grass»), а также на произведения пионеров «fiber art» Шейлы Хикс (Sheila Hicks), Ольги де Амараль (Olga de Amaral) [3]. В небольших и крупномасштабных работах художницы создавали неожиданные рельефные поверхности, перекручивая и обматывая нити основы, срезая их для получения ворсовых плоскостей, включая сотканые на станке ленты (ил. 2).

Направление подготовки бакалавриата «Дизайн текстиля» предполагает дальнейшую проектную практику, и такое направление, как ручное ткачество, не исключает взаимодействия искусства и дизайна. Знания и навыки работы с различными материалами могут быть применены в области разработки ковров и напольных покрытий для террас, кемпингов и сада.

Обратимся к истории одного из самых известных творческих объединений Швеции – мастерской, созданной Мартой Маас-Фчеттерштром в 1919 г., чтобы на ее примере проследить, каким образом изменилось отношение к ковровому рисунку и его фактуре. В первой половине XX в. М. М. Фчеттерштром разработала несколько со-



6. Ковер ручной работы с выраженной фактурой поверхности. Норвегия. 2000-е.  
Источник изображения: <https://www.notonthehighstreet.com>



7. Ковер из полипропиленовых лент. Бельгия. Источник изображения: <https://www.crateandbarrel.com>

достоинствами являются функциональность, удобство в использовании и оправдание затраченных на изготовление вещи средств. В связи с этим применение в ковроткачестве серии outdoor синтетических материалов отвечает принципам скандинавского дизайна, наглядной иллюстрацией этого может служить продукция шведской компании «Brita Sweden» (ил. 4).

Необходимо отметить опыт норвежских художников и дизайнеров в области разработки рисунков для промышленного текстиля и авторских композиций, выполненных средствами ручного ткачества. В контексте данной темы особенно интересны произведения Элен Ленвик («Black Cloud», «Sennagress-stedet», «Morketidsnotater», «Commiphora») и Анны Саленд («Light and dark», «Falling leaves») [6, с. 40–43, 76–79]. Использование технических приемов ткачества, позволяющих добиться рельефных поверхностей различной высоты, очевидно в работах Сольвега Аалберга («Sort-hvitt I», «Pa vei gjennom») и Кари Хетхольма («Flow») [2].

Но наиболее выразительными представляются нам творческие эксперименты норвежской художницы Маурин Хогде, представляющие собой великолепные образцы слияния вы-

сокого искусства и безупречного владения ремеслом ткача. Свобода во владении материалом прослеживается не только в ее крупномасштабных шпалерах («Scottish Parliament Tapestry: Territory: Fields of Endeavour 2»), но и в мини-гобеленах, где художница сочетает ткачество и живопись, покрывая тканую поверхность золотой краской (ил. 5).

Норвежские ковры для жилого интерьера – одно из активно развивающихся направлений современного дизайна. При выраженной простоте рисунков фактура поверхности, строящаяся на двух-трех типах переплетений, способна преобразовать образ изделия, объединив качества домотканого коврика и изделия промышленного производства (ил. 6).

Дизайнерский дуэт из Бельгии Aller-Retour разработал проект серии ковров из полипропиленовых лент «Allta», также заслуживающий внимания будущих специалистов в области текстиля. Полотняное переплетение, выполненное довольно широкими лентами, напоминает поверхность традиционных корзин, но современным звучанием этот функциональный предмет наделяет именно синтетический материал (ил. 7).

На комплексном просмотре работа должна демонстрировать совокупность знаний по ручному ткачеству. Основная идея данного задания – не разрыв с традицией, а грамотный переход от ремесла к дизайну через творческую инициативу и осознание собственных практических и проектных навыков. Данное задание впервые было введено в программу в 2014/2015 учебном году и за истекший период подвергалось незначительной корректировке. На данный момент собран методический материал, отражающий эти изменения, но, к сожалению, формат статьи не позволяет продемонстрировать это в иллюстративной форме. Необходимо отметить, что результаты выполнения пробных образцов напрямую зависят от степени ответственности студента, его творческих способностей и готовности педагога проводить дополнительные занятия. Разработка творческого концепта в относительно короткие сроки способствует развитию самоорганизации у студентов последнего курса бакалавриата.

Предложенная тематика (мотивы природы) включает множество направлений для создания текстильных композиций.

Область применения результатов данного задания выходит далеко за рамки учебной программы и не ограничивается декоративно-прикладным искусством. Убедительным примером применения их в текстильном дизайне является проектирование напольных покрытий серии outdoor (текстиль для террас и сада), где знание текстильных техник и использование нетрадиционных для ткачества непластичных малосминаемых, но устойчивых к влажности и колебаниям температуры материалов играют решающую роль.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бердичевский Е. Г., Зинкевич Ю. В. Принципы и акценты интерьерного дизайна в скандинавском стиле // Дизайн. Материалы. Технология. 2014. № 1. С. 47–50.
2. Норвежские шпалеры [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.absolutetapestry.com/nb/kunstnere/> (дата обращения: 10.11.2017).
3. Olga de Amaral : сайт. Режим доступа: <http://www.olgadeamaral.com> (дата обращения: 10.11.2017).
4. Hoskins N. A. The Influence of pattern weaving on Coptic Tapestries // International Tapestry Journal. 1997. N 1. P. 17–19.
5. Maerta Maas-Fjetterstroem: Maerta flyger igen! 90 ar med Maerta Maas-Fjetterstroem : catalogue. Stockholm : Liljevalchs konsthall, 2009. 192 p.
6. Norsk tekstilkunst. Oslo : Wang Kunsthandel, 1987. 95 p.

*Сведения об авторе:*

*Широковских Маргарита Сергеевна*, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; [ivarita@bk.ru](mailto:ivarita@bk.ru)

*Shirokovskikh Margarita S.*, PhD, Senior Lecturer, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [ivarita@bk.ru](mailto:ivarita@bk.ru)

**«ЖИВОПИСЬ» И «СОВРЕМЕННАЯ ГОРЯЧАЯ ЭМАЛЬ».  
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ СВЯЗИ В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ  
ПРАКТИКЕ И. В. ДЬЯКОВА**

Материалы статьи посвящены аспектам авторского метода в преподавании курсов «Живопись» и «Современная горячая эмаль» и значения междисциплинарных связей в образовании студентов профиля «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы». В статье объясняется важность предварительного эскизирования как способа развития творческих способностей учащихся и подготовки к решению комплекса профессиональных художественных задач. Анализ выпускных квалификационных работ студентов доказывает наличие художественной эмальерной школы И. В. Дьякова.

*Ключевые слова:* СПбГУ, факультет искусств, декоративное искусство, декоративная живопись, композиция, метод эскизирования, современная горячая эмаль, живописная эмаль, перегородчатая эмаль.

*А. К. Veksler*

**PAINTING AND CONTEMPORARY ENAMELING: INTERDISCIPLINARY CONNECTIONS IN TEACHING PRACTICE OF IVAN DYAKOV**

This article highlights the aspects of the original teaching approach to the courses of Painting and Contemporary Enameling. It regards the importance of interdisciplinary links for the educational process of students enrolled in the Applying and Traditional Arts program. The author underlines the significance of sketching as a way to develop artistic skills of students and to train them for the further working with a complex of professional challenges. The analysis of the chosen graduate works proves the existence of an artistic school formed by I. V. Dyakov.

*Keywords:* St. Petersburg State University, art department, applying and decorative arts, applying painting, artistic composition, sketching, contemporary enamelling, painting enamel, cloisonne enamel.

В Санкт-Петербурге насчитывается немало вузов, обучающих студентов по программе «Декоративно-прикладное искусство», среди них наиболее известны: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица (СПГХПА им. А. Л. Штиглица), Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (СПбГУПТД). В конце XX в. в нашем городе были организованы новые институты художественного направления, которые расширили палитру образования в области декоративного искусства: Высшая школа народных искусств (институт) (ВШНИ), Институт дизайна, прикладного искусства и гуманитарного образования (ИДПИГО).

Но есть еще одно высшее образовательное учреждение, где молодые люди могут учиться по направлению 072600 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» [6], – Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), старейший вуз страны, организованный в 1724 г. в новой северной столице. В начале XXI в. университет расширил свои образовательные программы художественно-эстетическим направлением.

Руководством университета было принято решение об открытии Института искусств, реорганизованного в 2010 г. в факультет искусств, под руководством декана – народного артиста России Валерия Гергиева. Одной из главных черт университетского образования является высокий профессионализм всего педагогического состава и уникальность ведущих специалистов в разных областях научной, исследовательской и творческой деятельности. Факультет искусств СПбГУ собрал под своей крышей известных творческих деятелей (художников, музыкантов, режиссеров и др.), готовых и, что самое важное, способных поделиться своим личным, художественно-творческим опытом со студентами.

На кафедре изобразительного искусства одним из направлений в обучении студентов-бакалавров является «Декоративно-прикладное искусство» [3]. Среди обязательных художественных дисциплин, формирующих компетенции профессионального художника в области декоративного искусства, есть дисциплина «Художественная обработка материалов. Современная горячая эмаль». Древнему искусству горячей эмали обучают в нескольких художественных вузах Санкт-Петербурга, но в каждом из них программа изучения технологии подчинена своей особой специализации: монументальное искусство; художественная обработка металла; декоративно-прикладное искусство и народные промыслы; дизайн ювелирных изделий и пр. Несмотря на то, что история технологии «нанесения стекловидных красок на металлическую пластину» практически не изменилась со времен Египетского царства, образовательный маршрут студентов разных вузов, а главное – художественное произведение как конечный результат изучения техники – совершенно различны. На «оригинальность» обучения влияют несколько факторов:

- направление образования в соответствии с художественной специальностью;
- общая концепция образования: сохранение народных традиций, копирование образцов или поиск современного художественного решения;
- уровень предварительной общехудожественной подготовки студентов;
- личность и квалификация педагога.

В преподавании дисциплин из области «Художественная обработка материалов» определяющими качествами в личности учителя являются: знание предмета, свободное владение материалом, способность подчинить и согласовать технику с авторской художественной идеей. Всеми этими качествами, несомненно, должен обладать эмальер, художник-педагог.

С 2005 г. в СПбГУ, на факультете искусств, программу «Декоративное искусство» преподает известный художник-эмальер – Иван Васильевич Дьяков. Более десяти лет он учит студентов не только технологии горячей эмали, но и ведет на всех четырех курсах бакалавриата дисциплину «Живопись», подчиненную задачам декоративного искусства. Такая организация учебного процесса позволила выявить необходимые междисциплинарные связи (живопись – горячая эмаль) и сыграла особую положительную роль в освоении учащимися двух дисциплин.

Занятия живописью проводятся на основе натуральных постановок, каждая из них имеет определенные профессиональные задачи, соответствующие программе обучения художников в области декоративного искусства. На первом курсе – натюрморт, на втором – портрет, на третьем и четвертом студенты пишут фигуру, особое внимание в каждом задании уделяется работе над эскизами. Основой обучения студентов является практика последовательной работы с натурой, каждый этап которой реализуется в эскизах (выбор формата, определение тона, колорита, графической составляющей и пр.) и суммируется в завершающем – основном – произведении. В итоге учебное задание становится не «срисованной с природы» картинкой, а трансформируется в самостоятельное произведение, с решенным комплексом профессиональных художественных задач. Важно отметить, что графические зарисовки способствуют развитию у студентов композиционного мышления, способности к отбору деталей, элементов и приведения их к единому стилистическому решению. Колористические эскизы не просто развивают «чувство цвета» и понимание гармоничности цветовых сочетаний, а расширяют палитру восприятия «качества цвета» и таких его характеристик, как насыщенность, светлотность, яркость, теплотеплохолодность. Полученные навыки особенно актуальны в творческой работе в технике «горячая эмаль». К ра-

боте в материале студенты приступают лишь на третьем курсе, но уже с пониманием основных аспектов декоративной живописи (условность, плоскостность, локальность цвета, тональная ясность и пр.) и основ композиции в декоративном искусстве (подчиненность формату, стилистическое единство элементов, взаимосвязь фона и изображения и пр.).

Студенты приходят на первый курс с разным уровнем общехудожественной подготовки, и не все «выравниваются» к третьему году обучения. Но нельзя не отметить, что выполнение заданий по живописи с обязательными специальными – композиционными, колористическими, тональными, орнаментально-графическими и другими задачами, поставленными педагогом, развивают художественные способности и творческое мышление. Готовность к осознанному эскизированию и умение грамотно вести подготовительную работу особенно важны в создании произведения в каком-либо материале. Поэтому студенты, обучавшиеся два года декоративной живописи, приходят на занятия по «горячей эмали» достаточно подготовленными и способными выполнить проект, возможный для его «перевода в материал».

Обучение дисциплине «Современная горячая эмаль» начинается с выполнения копийных работ. Важно отметить, что такой метод знакомства с новыми художественными технологиями был востребован еще со времен эпохи Возрождения. Опыт западной художественной школы получил развитие и в российской Академии художеств [4, с. 119], так как копирование позволяет не только познакомиться с внешним видом, манерой художника и техникой выполнения произведения, но и понять особенности определенного времени, стиля и художественно-пластического языка искусства.

Для лучшего понимания специфики и особенностей преподавания дисциплины стоит рассмотреть основные этапы создания произведения в технике «горячая эмаль» [1], не углубляясь в тонкости технологического процесса. Основой произведения, его поверхностью, на которую наносится изображение, является металлический лист – томпак (латунь с содержанием меди 90–97%), медный, серебряный, золотой. В качестве красок используется стекло, разноцветная палитра которого достигается за счет «добавления» в него (в промышленных условиях) окислов различных металлов. Для закрепления красочного слоя необходимо провести высокотемпературный обжиг (от 750 градусов и более). Особая сложность состоит в том, что обжиг проводится много раз, в зависимости от количества используемых цветов и авторской концепции произведения. Выполняя работу, необходимо помнить и об обратной стороне металла, ее покрывают контрэмалью, иначе «лицевой» слой разрушится. Это общие правила для работы с эмалью, независимо от способа создания «рисунка» на медной пластине.

По программе дисциплины «Современная горячая эмаль» студенты знакомятся с двумя основными классическими видами создания изображения: перегородчатая эмаль и живописная. Именно эти первые технологии и отрабатываются студентами во время копирования. Согласно учебному плану условному копированию отводится первый семестр третьего курса бакалавриата. В качестве образцов традиционно выбираются лучшие примеры декоративного искусства – византийские, грузинские и лиможские эмали. Раннехристианские византийские и грузинские [7] перегородчатые эмали IV–VIII вв. обычно представляют собой небольшие медные или золотые пластины определенной формы. Это прямоугольники, квадраты или круги с условным изображением святых, обычно являющиеся вставками в предметы христианского культа и церковную утварь. Композицию таких пластин можно охарактеризовать как замкнутую, декоративную, статичную, уравновешенную. Средневековые лиможские живописные эмали [5] XV–XVII вв. представляют собой различные утилитарные предметы (блюда, подносы, кубки, шкатулки) и предметы христианского культа (реликварии, кресты и пр.), различные плакетки. Для копирования обычно выбираются плакетки с образами святых или картин на библейские сюжеты. Композиция таких плакеток приближается к станковой, а изображение фигур, пейзажа и даже архитектуры стремится к иллюзорности и условной передаче объемов.

С помощью медных перегородок, выступающих в роли «графических линий» и выполняющих функцию разделения красок разного цвета, студенты «рисуют» лаконичные, условные,





1. А. Хамык. Музыка. Медь, эмаль перегородчатая, расписная. 2017



2. А. Боровиков. Дерево. Медь, эмаль, дерево, гипс, акрил. 2008

декоративные и очень характерные образы. Правильнее назвать такую работу созданием произведения на основе примеров раннехристианского эмальерного искусства, так как целью условного копирования является не выполнение абсолютно подобия, а знакомство с технологией создания рисунка с помощью перегородок из медной расплющенной проволоки, анализ композиционного построения декоративного произведения, изучение колористической палитры и возможностей стекловидных красок. По такому же принципу – изучение технологии и анализ художественного произведения – выполняется условная копия живописной эмали. Но в данном случае учебная задача усложняется, так как из многофигурного произведения необходимо выбрать фрагмент и исполнить завершённую композицию. Древний способ создания таких эмалей (по черному грунту, с белым припорохом, прорисью и росписью цветными эмалями) позволяет выполнить изысканную по рисунку работу, сложную в тональном и колористическом прочтении.

Второй семестр третьего курса бакалавриата посвящен созданию авторских произведений в техниках перегородчатой и живописной эмали (ил. 1). Именно здесь проявляется накопленный студентами опыт работы на занятиях декоративной живописью. Выявляются способности к разнообразному и мобильному эскизированию, работе над декоративной композицией в определенном формате, созданию колористической гаммы произведения с использованием локальных цветов, графической разработке композиции. Студентами выполняются декоративные произведения на различные заданные, уже отработанные на основе натуральных постановок, темы: натюрморт и портрет, появляется пейзаж, работа над которым проходила на пленэрной практике. Важно, что авторский замысел может быть реализован с применением как классических методов художественного эмалирования лиможских мастеров (прорись по грунту), так и современных способов работы с эмалью (подготовка живописного грунта, кракле, работа с использованием шаблонов и трафаретов, «поливная эмаль»). Особую роль в образе произведения играет оформление работы, которое студент планирует уже на этапе первых эскизов. Специально разработанное «завершение» становится неотъемлемой час-

тью и особым выразительным элементом всего декоративного произведения (ил. 2).

Следующим этапом в освоении технологии и работе над композицией в технике горячей эмали (первый семестр четвертого курса) является создание «предмета», основным художественно-выразительным элементом которого является эмаль. Чаще всего студенты выполняют небольшие зеркала с рамами, декорированными эмалевыми вставками, или часы (ил. 3), полностью или частично выполненные в эмали. Некоторые студенты создают трехмерные арт-объекты с включением эмалевых элементов. Создание художественного предмета, в котором материал – эмаль – играет особую декоративную роль, также отличает концепцию авторской программы И. В. Дьякова от других.

Для части студентов занятия по дисциплине «Современная горячая эмаль» не заканчивается на уровне выполнения семестровых заданий, и эмаль становится материалом выпускной квалификационной работы. Ведение диплома соответствует всем этапам профессиональной деятельности художника. Работа начинается с определения темы, а часто и поиска интерьера, в который предназначается произведение. Далее следует графическое и колористическое эскизирование, включающее не только работу над композицией, но и поиски стилистики и единства проектируемого предмета и реально существующего интерьера. Следующим этапом становится выполнение пробников в материале, затем – рисование картона в натуральную величину. Для создания крупноформатного произведения в технике горячей эмали картон особенно важен, так как обычно, в стандартных учебных условиях, невозможно выполнить большую работу на цельной медной пластине (размер муфельной печи, в которой запекаются эмали, ограничен). Следовательно, необходимо определить место и конфигурацию «разреза» медного листа таким образом, чтобы это не повредило изображению и авторской концепции и соответствовало размерным параметрам печи. Понять конфигурацию и размер частей, составляющих большое произведение, возможно лишь на основе картона.

Дипломные проекты – самостоятельные художественные произведения, выполненные в технике горячей эмали, созданные под руководством И. Дьякова – украшают интерьеры общественных учреждений, среди которых: СПбГУ, Ленинградский зоопарк, Академическая гимназия № 56 и др. Некоторые проекты заслуживают отдельного рассмотрения.

Выпускная квалификационная работа «Перекресток времен» (ил. 4), выполненная Марией Сысолятиной (2013), представляет собой декоративное панно – триптих с условным графическим изображением элементов архитектуры Андреевской церкви, решеток и фонарей Андреевского бульвара – пешеходной зоны, расположенной на 6–7 линиях Васильевского острова. Примечательно, что центральная часть триптиха является функциональной и представляет собой часы. Это особенно уместно в интерьере студенческого кафе факультета искусств СПбГУ, для которого и была спроектирована и выполнена работа.

Дипломная работа Марии Сахаровой, защищенная в 2015 г., создана для оформления интерьера лестничной площадки главного здания Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета. Диптих «Стрелка» (ил. 5) – это два декоративных панно, вы-



3. С. Ботурлина. Часовицик. Медь, эмаль. 2015



4. М. Сысолятина. Триптих «Перекресток времен». Медь, эмаль, дерево. 2013

полненных в классической технике с использованием современных способов нанесения эмали. В качестве основного изобразительного мотива дипломница выбрала наиболее значимые для Нижнего Новгорода архитектурные объекты: Нижегородский кремль и Алексеевский собор Благовещенского монастыря, располагающиеся на «Стрелке» – треугольном участке территории в черте современного Нижнего Новгорода, в месте слияния рек Волги и Оки. Цвет диптиха – вне времени, сезона или погоды. Синее небо над Алексеевским собором отражается в стенах кремля. Дипломницей найдена достаточная мера условности и стилизации изображения, так что «рисунок» остается легким, почти «эскизом-наброском», и не превращается в «небрежное комичное рисование». Задача дипломного проектирования – создание единого композиционного решения интерьера с включением декоративных произведений – было выполнено на «отлично».

«Прогулка по городу» (ил. 6) – выпускная квалификационная работа Ксении Яковлевой – была представлена к защите в 2016 г. В данном случае демонстрировался функциональный интерьерный предмет – зеркало, облаченное в декоративную раму, выполненную в технике «горячая эмаль», для интерьера Международной академии музыки Елены Образцовой. Назначение, колористическая гамма и стилистика современного, но классического интерьера,



5. М. Сахарова. Диптих «Стрелка». Медь, эмаль, дерево. 2015



6. К. Яковлева. Зеркало в эмалевой раме «Прогулка по городу». Медь, эмаль, зеркало, дерево. 2016

расположенного в историческом центре Петербурга, обусловили размер (120×120 см), пропорции и конструкцию произведения. Фризное решение композиции, традиционное для монументального искусства, обычно располагающееся по периметру объемного объекта (здания), в данном произведении превращено в плоскую ленту, обрамляющую квадрат зеркала. Такая трансформация объемно-пространственного решения в плоскостное переводит предмет в область декоративного искусства. Конструкция рамы кажется достаточно простой и логичной, однако отсутствие симметрии в решении углов композиции и расположение клейм делают произведение оригинальным и имеющим определенную содержательную составляющую. Сюжет произведения – прогулка по городу – ведет зрителя вдоль домов и соборов Петербурга. На пути встречаются стражи города – львы, деревья выстраивают ажурную решетку с настоящими коваными элементами ограды Михайловского сада. Найденная автором условная, ясная, почти детская стилистика изображения символизирует открытость и миролюбивость большого города. Такое прочтение городской среды и темы произведения доступно детской аудитории, что является важным фактором, доказывающим уместность размещения зеркала в Академии музыки.

В 2017 г. одной из дипломных работ, защищенных на кафедре изобразительного искусства, было декоративное панно-вывеска для театра-студии СПбГУ (ил. 7). Работа, вы-



7. Д. Мусина. Панно-вывеска «Театр-студия СПбГУ». Медь, эмаль: перегородчатая, расписная, дерево. 2017

полненная Дарьей Мусиной, является интересным примером синтеза утилитарного и декоративного предмета – «панно» и «вывески». Тема театра, выбранная дипломницей, форма и функция панно заключены в самом названии произведения: «Театр-студия СПбГУ». Очень важным является тот факт, что дипломница обратилась не к «условному театру», а создала декоративное произведение для университета. Совмещение двух классических технологий горячей эмали – перегородчатой и живописной – стало уникальной особенностью этой работы, так как для кафедры изобразительного искусства СПбГУ такой художественно-технологический опыт представлен впервые. Условно решенное пространство произведения, совместившее город, название театра и персонажей, соответствует принципам театральнo-декорациoнного искусства. Психологи-

ческие характеры Пьеро и Арлекино отражены не только в самом, достаточно каноничном рисовании, созданном в технике перегородчатой эмали, но и в колористическом решении комедиантов. Спокойный «сине-голубой» цвет Пьеро символизирует доброту, влюбленность, обаятельность и сентиментальность преданного слуги, а «огненно-красный» цвет Арлекино – дерзость, ловкость и ироничность вечного и успешного соперника Пьеро. Условное и декоративное изображение домов, фонаря и решетки, также выполненное с помощью медных рисующих перегородок, создает театральнo-декорациoнный образ Петербурга, в котором вода и небо часто меняются местами, а белый туман способен скрыть все приметы реальности. Вертикальнo расположенное название театра превращается в условный архитектурный элемент – «колонну», где роль капители играет поднятый занавес, а основание выстраивается из его объемных «кистей». Некоторая наивность и простота шрифта отражает основной принцип театральнoго мира – бутафории как игры в реальность с помощью поддельных вещей.

Как уже отмечалось, особая роль в дипломном проектировании отводится эскизированию, которое предшествует каждой работе. Именно опыт быстрой и креативной визуализации идеи в небольших рисунках, коллажах и живописных скетчах, полученный на занятиях по дисциплинам «Живопись» и «Современная горячая эмаль», помогает студенту в создании произведения, завершающего бакалаврский образовательный маршрут в университете.

Обучение технике горячей эмали на факультете искусств СПбГУ, так же как и в других вузах, проводится в специально оборудованной мастерской. Но учебная площадка в университете и сам метод работы художника-педагога Ивана Дьякова скорее напоминают лабораторию и «боттегу эпохи Возрождения», в которой учитель не только дает теоретические указания, а проводит демонстрационные мастер-классы, делясь собственными авторскими художественно-технологическими изысканиями. И. В. Дьяков экспериментирует вместе с учениками, отработывая различные новые приемы эмалирования, необходимые для выполнения творческого замысла студента в технике «горячая эмаль». Обучение живописи – профессиональный разговор, дискуссия о разнообразии приемов колористических и графических решений, поиске соответствующей стилистики и композиционного построения учебного задания или творческого произведения. Такое обсуждение помогает студентам лучше понять не только учебные «цели и задачи», но и основные аспекты декоративного искусства.

Некоторым (промежуточным) подведением итогов и доказательством результативности педагогических методов И. В. Дьякова стала выставка учебных и творческих работ студентов и мастера, прошедшая с 14 марта по 9 апреля 2017 г. в выставочных залах Российского центра музейной педагогики и детского творчества (РЦМП и ДТ), в отделе Русского музея, Восточном павильоне Михайловского замка. Выставка «Уроки мастерства» [2] была включена в проект «Учитель и ученики», реализуемый на протяжении нескольких лет в РЦМП и ДТ. Выставленные произведения – курсовые и выпускные квалификационные работы студентов, творческие работы педагога – составили интересную и целостную картину современной горячей эмали в Санкт-Петербурге. Представленные планшеты с эскизной частью ВКР и фотографиями интерьеров, для которых проектировались эмали, стали наглядным пояснением метода ведения диплома. Вся экспозиция «Уроки мастерства» продемонстрировала наличие авторской художественной эмальерной школы Ивана Васильевича Дьякова.

Рассмотрев основные аспекты педагогической практики И. В. Дьякова, можно сделать следующие выводы:

- авторский метод ведения программ «Живопись» и «Современная горячая эмаль» реализуется с помощью определенных И. В. Дьяковым междисциплинарных связей;
- понимание студентами данных связей способствует достижению наилучшего результата в учебной и творческой работе;
- опыт предварительного эскизирования в живописи расширяет творческие композиционные способности в создании авторского произведения в технике «горячая эмаль»;
- проведение демонстрационных мастер-классов, как метод работы педагога в эмальерной в мастерской, знакомит студентов с современными способами эмалирования и расширяет их технологические знания;
- организация и проведение совместной выставки учебных и творческих работ педагога и студентов не только продемонстрировала достижения участников, но и доказала наличие художественной эмальерной школы И. В. Дьякова.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бреполь Э. Художественное эмалирование. Л. : Машиностроение, 1986. 127 с.
2. Павильоны Михайловского замка. Выставка «Уроки мастерства» [Электронный ресурс] // Русский музей : офиц. сайт. Режим доступа: [http://www.rusmuseum.ru/pavilions-mikhailovsky-castle/news/the-art-of-enamel-skill-lessons/?sphrase\\_id=79935](http://www.rusmuseum.ru/pavilions-mikhailovsky-castle/news/the-art-of-enamel-skill-lessons/?sphrase_id=79935) (дата обращения: 30.11.2017).
3. Декоративно-прикладное искусство [Электронный ресурс] // Факультет искусств : офиц. сайт / С.-Петерб. гос. ун-т. Режим доступа: <http://arts.spbu.ru/ru/fakultet/obrazovanie/dekorativno-prikladnoe-iskusstvo> (дата обращения: 30.11.2017).
4. Пронина И. А. Декоративное искусство в Академии художеств. Из истории русской художественной школы XVIII – первой половины XIX века. М. : Искусство, 1983. 310 с.
5. Раппе Т. В., Булкина Л. С. Лиможские расписные эмали в собрании Эрмитажа : кат. выст. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2005. 342 с.
6. Приказ Министерства образования и науки РФ от 22 декабря 2009 г. № 805 «Об утверждении и введении в действие федерального государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования по направлению подготовки 072600 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы (квалификация (степень) «бакалавр»)» [Электронный ресурс] // Гарант.ру : информ.-правовой портал. Режим доступа: <http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/97443/> (дата обращения: 29.11.2017).
7. Хускивадзе Л. З. Средневековые перегородчатые эмали из собрания Государственного музея искусств Грузии : альбом-каталог. Белград, 1984. 160 с.

*Сведения об авторе:*

*Векслер Анна Кирилловна*, кандидат педагогических наук, доцент, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена; [vekslertex@gmail.com](mailto:vekslertex@gmail.com)

*Veksler Anna K.*, PhD, Associate Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia; [vekslertex@gmail.com](mailto:vekslertex@gmail.com)

## ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ КУРСЫ. ЗАЧЕМ ОНИ НУЖНЫ?

Статья посвящена подготовке абитуриента для поступления в художественный вуз, требованиям к поступлению, рекомендациям.

*Ключевые слова:* подготовка абитуриентов, дополнительное образование, художественное образование.

К. В. Pimenov

## PRELIMINARY COURSES AND WHY DO WE NEED THEM

The article is dedicated to defining the problem of preparing applicants for entering the art university, requirements for entering and recommendations.

*Keywords:* preparing the applicants, additional education, art education.

Существуют разнообразные мнения о необходимости подготовительных курсов. Сколько людей, столько и мнений. То ли надо усиленно готовиться, то ли приходить на экзамены с базовой школой, то ли надеяться на «чудо». Конечно же, существует классическая схема поступления в высшие художественные училища, академии и др. Художественная школа – среднее специальное образование – вуз. В недалеком прошлом абитуриенты быстрее определялись с необходимостью той или иной ступени художественного образования, но современное общество, отсутствие экономической стабильности, изменения в социальной и культурной жизни меняют восприятие ценности художественного образования. Если раньше государству нужны были исполнители на всех уровнях художественной жизни (от монументальной агитации до рекламы, упаковки и оформления), то сегодня существует иное мнение. Поступление в вуз является попыткой найти свой творческий путь.

Не могла не отобразиться в деле подготовки абитуриентов политическая и экономическая ситуация в России. Обновление культурных связей и появление новых технологий привели к более высоким требованиям к поступающим. Если раньше требовалось огромное количество художников-прикладников (оформителей), то в нынешней ситуации роль выпускников изменилась. Требуются более «оснащенные» в техническом плане, разносторонне образованные, воспринимающие последние техно-информационные новшества и конкурентоспособные специалисты.

Сегодня при поступлении абитуриент склонен определять выбором своей специальности весь свой жизненный путь, пускаясь в мучительные раздумья и метания по выпускающим кафедрам. Конечно, трудно предугадать, как сложится судьба, но на этом этапе возможно определиться только с выбором понравившегося направления, его атмосферой и связанной с ним деятельностью. Материальная составляющая становится чуть ли не основной при выборе своего жизненного пути. Тяжело учиться и одновременно зарабатывать деньги на свое обучение, поэтому большинство абитуриентов стараются найти любые способы поступить на «бюджет».

Для того чтобы успешно пройти вступительные испытания, нужно знать основные, базовые принципы нашего вуза.

Приемные экзамены зачастую становятся разочаровывающим и пугающим откровением, ведь становится ясно, что уровня подготовки в художественных школах и училищах недостаточно для благополучного поступления. Особенно ярко это выражается в ситуации с композицией – ведь во многих художественных учебных заведениях эта дисциплина отсутствует.

Несмотря на неудачи абитуриентов, мы всегда стараемся идти им навстречу, направляя в нужное русло и предоставляя возможность свободного выбора своего творческого развития. Главным на этом этапе становится просвещение поступающих на тему выбранной ими специальности – необходим максимум информации об учебном и рабочем процессе в стенах академии. Приходя на подкурсы, абитуриент повышает свои знания, творческие умения и навыки, знакомится с вузом, кафедрами и будущей специальностью. Узнает требования, необходимые при поступлении, – специфику и технологию, позволяющие успешно пройти вступительное испытание.

Требования, которые наш вуз пытается внедрить, на первый взгляд, достаточно просты. По рисунку – крепкое построение, особое внимание на конструкцию предмета и понимание взаимосвязи конструктива и формы, работы составных частей в целом. Все кажется довольно простым, но без мудрого и опытного наставления и твердой руки для достижения поставленных задач не обойтись. Внимательное отношение к данной дисциплине уходит корнями в историю – академия некогда именовалась Центральным рисовальным училищем барона Штиглица.

Отсюда различие между рисунком в детской художественной школе, среднем специальном учебном заведении и в вузе. Элементы скованности и незнание основ рисунка делают из абитуриента заложника своих ошибок, впоследствии пытающегося оспаривать решение уважаемой комиссии на процедуре апелляции. Иногда споры перерастают в скандалы. Очень трудно бывает доказать, что эта работа «слаба», а эта «сильна». Критерий оценок в искусстве достаточно тонок, все зависит от задачи, поставленной перед абитуриентом. Именно для постановки и осознания задач создаются группы из поступающих по 10–15 человек, с грамотными и талантливыми педагогами, которые знакомят абитуриентов с принципами рисования, требуемыми на вступительных экзаменах в СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

За время обучения на подготовительных курсах (а это один или два года) абитуриент может с «азов» пройти этот путь. Конечно же, многое зависит от самого абитуриента, его желаний и возможностей. Многие незнающие утверждают, что на подкурсах не учат, а просто «натаскивают» на ту постановку или иную, но это не так. Поступающие получают «базу», необходимую не только для поступления, но и для успешного начала студенческой «карьеры» в рисунке – ведь зачастую перед абитуриентами преподавателями ставятся задачи, сопоставимые с заданиями студентов. Все программы органично ведут абитуриента по пути от «азов» до мастерства. От простого к сложному.

Конечно, мы предлагаем присоединиться к подготовительным курсам в течение года, но важным и главным является пройти всю программу, найти те «нюансы», ту разницу между художественным образованием детской художественной школы и высшем художественным заведением.

Нельзя не отметить резкое противоречие между классическим видением живописи и тем, что требует наше высшее художественное заведение. Сразу всплывает понятие «художественно-промышленная академия». Вся направленность живописи – эстетика «декоративно-прикладного искусства». Живописная концепция подчинена производству и «украшательству» интерьеров, экстерьеров, промышленных образцов, тканей, одежды. Новые технологии в производстве мебели, стекла, керамики, металла и др. привели к новым формам и новым творческим подходам в области промышленности.

Параллельно с новыми требованиями и правилами возникает другая проблема – проблема технологии живописи. Многие начинающие впервые сталкиваются с гуашью, темпе-



рой и акриловыми красками (так называемые «водорастворимые краски»). Не зная основ этой живописи, а именно технологии, абитуриент теряется, и делает совершенно невыразительную работу, и в очередной раз жалуется на плохой натюрморт, некачественные краски. Работа на формате А1 также ставит абитуриентов в тупик – боязнь пустого листа приводит некоторых начинающих в шок.

Талантливые и мудрые педагоги стараются в работах поступающих, выполненных на подготовительных курсах, объяснить и показать их ошибки, недочеты. Показать ребятам «азы» технологии живописи, возможностей красок и бумаги, другое видение обыденных предметов. Как правильно скомпоновать натюрморт, посмотреть на свою работу со стороны, под другим углом зрения. Развить и показать весь свой творческий потенциал.

Жаль, что многие критически относятся, полагая, что подкурсы ничего не дают, и эта подготовка рассчитана на обычное «натаскивание» на предмет, но с уверенностью можно сказать, что человек, прошедший эти занятия, чувствует себя на вступительных испытаниях увереннее, глубже понимает поставленные задачи, знает требования определенных преподавателей.

Стоит отметить, что даже знание внутренней планировки академии и, естественно, работа на экзамене в уже знакомых аудиториях способствует более уверенной сдаче экзаменов. Понять разнообразие «палитры» творческих задач достаточно сложно и без мудрого совета порой невозможно.

Важнейшей из дисциплин на подготовительных курсах является «композиция». Предмет, который необходимо сдавать, а как сдавать практически никто не знает. Как быть абитуриенту, который никогда не думал о «коллажах», «цвете», «перспективе», «шрифтах», «узорах», «пересечениях», «трансформациях» и многих других понятиях. В нашем вузе 16 выпускающих кафедр, и все они серьезно относятся к своим программам обучения, поэтому от абитуриента, поступившего на ту или иную кафедру, требуют то умение, те навыки, которые необходимы этой кафедре. Приветствуется человек, который пришел на эту кафедру, как говорится, «не с улицы», а знает специфику и материал, с которым будет работать. Особенности и технологические тонкости как работы над композицией, так и развитие навыков восприятия ее нарабатываются не сразу, а упорным и длительным процессом образования и воспитания, что подтвердил в своей книге С. М. Даниэль [2], раскрывший для широкого читателя секрет законов восприятия особенностей композиции.

Иногда абитуриент толком не осознает, что скрывается за красивыми названиями кафедр, и, только прикоснувшись к тем знаниям, тому опыту, который передается на тех или иных кафедрах, он потихоньку начинает осознавать специфику и правильность своего выбора в отношении своих стремлений. Это время дается не только для учебы, но для выбора последующего пути развития и поиска себя в нашей академии.

Жаль, что многие не успевают осознать и определиться, в каком направлении им двигаться. Разные кафедры ставят разные задачи по композиции и задают такой высокий уровень, что порой стирается грань между абитуриентом и студентом. С одной стороны, это сразу ориентирует студента, определяет его профессиональный «вектор», но, с другой стороны, человека может оттолкнуть столь сложный тернистый путь в искусстве.

Многие кафедры нашего вуза практикуют так называемое «тестирование». Относиться к этому можно по-разному. Всем кафедрам хочется заполучить «гения», но, как говорил профессор кафедры «Интерьер и оборудование» Феликс Карлович Романовский: «Это наши дети, это наши цветы, которые еще не раскрылись, но скоро зацветут буйным цветом, и еще неизвестно, какой цветок из него вырастет...»

Немаловажным фактором удачного поступления является психологический настрой абитуриента. Всегда кажется страшным и непонятным то, в чем плохо разбираешься на первых порах, и то, в каких условиях работаешь и проходишь вступительные испытания, какие педагоги и абитуриенты будут рядом с тобой.

Поэтому в течение года «отдел дополнительного образования» старается ввести в те условия, в которых проходят экзамены. Знакомство с программами, наработка навыков, адаптация в интерьерах академии позволяют получить абитуриентам более высокий результат, в отличие от поступающих, пришедших накануне экзаменов. В работе доктора педагогических наук профессора В. С. Кузина, учебнике «Психология», особое внимание уделяется роли влияния аутентичного коллектива: «В таком коллективе, объединенном едиными целями, желаниями, интересами, каждый молодой художник может сравнивать свои творческие возможности с возможностями товарищей, что помогает ему направлять дальнейший путь своего творчества» [3].

Немаловажную роль в моральной подготовке к экзамену играет участие в этом процессе родителей и друзей абитуриента.

Желание поступить любой ценой, зацепиться за любой удобный случай или на любой факультет зачастую приводит к плачевным результатам. Абитуриент изначально ставится в неблагоприятные для него самого условия, при которых неудача на экзаменах приводит к нервным и безуспешным попыткам убедить членов комиссии в их неправоте.

Очень трудно бывает судить творческие работы, критерий оценок разнообразный, как и требования разных кафедр, да и сами экзамены сильно отличаются друг от друга, поэтому еще раз необходимо подчеркнуть, что подготовительные курсы – залог удачного поступления.

Пожалуй, самая распространенная ошибка – просчет в сопоставлении своих творческих устремлений и специфики кафедр. Учеба на «нелюбимом» факультете становится порой невыносима. Задания тяжелы и неинтересны, мысль о бессмысленной трате времени становится на первое место. Со временем приходит осознание, что студент, сам того не желая, занимает чужое место – учеба становится в тягость и не приносит радости творчества. Низкая успеваемость, студент занимается «отрабатыванием» и «высиживанием», а ведь учеба в художественном вузе – дар, доступный далеко не всем.

Хочется верить, что тот труд, который вкладывают поступающие в течение года, а то и двух лет, не пропадает даром. Всегда необходимо помнить, что при неподдельном искреннем стремлении к цели любая неудача делает победу ценнее и неизбежнее.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бриге М. Маленькие эссе о больших величинах. М. : Спорт и культура – 2000, 2011. 176 с.
2. Даниэль С. М. Искусство видеть : о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о восприятии зрителя. Л. : Искусство, 1990. 223 с.
3. Кузин В. С. Психология / под ред. Б. Ф. Ломова : учебник. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Высш. школа, 1982. 256 с.

*Сведения об авторе:*

*Пименов Константин Борисович*, доцент, кафедра интерьера и оборудования, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; konstpi@mail.ru

*Pimenov Konstantin B.*, Associate Professor, Department of Interior and Equipment, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; konstpi@mail.ru

## ДОЛЖЕН ЛИ ДИЗАЙНЕР ПО КОСТЮМУ УМЕТЬ РИСОВАТЬ?

Понимание начинающим дизайнером возможностей изобразительной палитры средств проектирования становится живым и разнообразным только при условии достаточного владения основами академического рисунка и живописи, иначе представление им своего будущего проекта может долго оставаться весьма приблизительным. В статье кратко освещена роль этих общепрофессиональных дисциплин в образовательном процессе подготовки дизайнера по костюму, а также значение полученных студентами умений и навыков из области живописно-графических изображений в художественной составляющей авторских проектов. В будущем индустрии моды объем компьютерных технологий, применяемых и в проектной графике моды, возрастет многократно, поэтому привлечение внимания к защите ведущей роли рисунка и живописи как основополагающих дисциплин в профессиональной подготовке дизайнеров костюма сегодня, как никогда актуально.

*Ключевые слова:* средства проектирования в дизайне одежды, проектная графика в моде, модная иллюстрация, техника и технология живописно-графических средств изображения костюма.

S. A. Davudov

## SHOULD THE FASHION DESIGNER BE ABLE TO DRAW?

Understanding of the possibilities of the graphic palette of design tools becomes lively and diverse only if there is sufficient knowledge of the basics of the academic drawing and painting, otherwise the presentation of the future project may long remain very approximate for the designer-to-be. The article briefly describes the role of these general professional disciplines in the educational process of preparing a costume designer, as well as the importance of students' skills and skills from the field of pictorial and graphic images in the artistic component of author's projects. In the future of the fashion industry, the amount of computer technology used in the design schedule of fashion will increase many times, so attracting attention to protecting the leading role of drawing and painting as the fundamental disciplines in the professional training of costume designers today is more important than ever.

*Keywords:* design tools in the design of clothing, design graphics in fashion, fashion illustration, technique and technology of pictorial and graphic means of costume imaging.

*Основная задача дизайнера, создающего изображение, независимо от технических средств, которыми он пользуется, – создание объекта визуальной коммуникации.*

*Из курсовой работы «Современные средства проектирования одежды»*

В последние годы серьезной критике подвергается стратегия высшего образования. Опасность при формулировании целей образования в области изобразительного искусства заключается в чрезмерном внимании к знаниям в ущерб умениям и навыкам. В образовательных программах наметился отказ от полноценного обучения общепрофессиональным понятиям и навыкам, а снижение в некоторых вузах практических часов в пользу лекционных

по направлению дизайна свело обучение по дисциплинам рисунка и живописи фактически к теории (в частности, по рисунку – к пластической анатомии или техническому рисунку, а по живописи – к цветоведению). Нагрузка же по учебным программам, посвященным современным полиграфическим технологиям, где интенсивно используются компьютеры и программное обеспечение, заметно увеличилась. Это привело к тому, что многие студенты стали предпочитать при работе над проектами сразу же применять пакеты графических программ.

Вопросы средств выражения композиционного замысла, формирования логики пространственного мышления у дизайнеров могут подниматься и на других занятиях или смыкаться с различными областями учебной программы, но нельзя не заметить – если рисунок и живопись изолированы от других предметов, они становятся бессмысленными и скучными для многих студентов профильного обучения. Именно в этом и заключается один из наиболее серьезных недостатков, которыми страдают многочисленные программы по этим дисциплинам, появившиеся в изобилии за последние два десятилетия, особенно в непрофильных вузах.

Появление стандартов нового поколения позволило несколько урегулировать положение в пользу направленности обучения, тем не менее, многие преподаватели дисциплин специализации сегодня задаются вопросами: «Зачем нужны академический рисунок и живопись?», «В чем их значение?» и «Нужны ли они вообще?» Имеет ли учебный материал социальное значение или только техническое применение?

Насколько оправдано такое положение в проектировании одежды?

В настоящее время на производстве швейных изделий графические редакторы используются в основном на этапе технического проектирования (конфекционирование изделий, создание узоров, вышивок и фурнитуры), а также для проведения виртуальных презентаций коллекций и рекламы. К сожалению, складывается впечатление, что в большинстве своем то, что сегодня преподается на занятиях по академическому рисунку и живописи, «не имеет значения», поскольку выходит за пределы профессионального опыта студентов. Вряд ли стоит приобщать их к вполне конкретным знаниям строения человеческого скелета и мышц.

Федеральный государственный образовательный стандарт по направлению дизайна последнего поколения [3] позволил осуществить плавный «переход» от общепрофессионального блока дисциплин к профилю и наполнить полноценной нагрузкой учебные программы по проектной графике, ее истории и живописно-графическим техникам. Отказавшись от существенной части часов, посвященных традиционным (академическим) методам обучения рисунку и живописи, преподаватели начали требовать, чтобы студенты открывали для себя изобразительный язык в рамках профессиональной графики самостоятельно. В результате на первый план вышел «метод открытий» (он широко применяется в системе «дуральных университетов» во Франции и Германии), который, с одной стороны, предоставляет студенту полную свободу, с другой – не гарантирует осознанного результата и представляет собой лишенный твердой структуры и определенного содержания метод обучения техникам и приемам изображения по интуиции.

Проявилась тенденция как можно полнее компенсировать прежние упущения в практической работе с натурой и тратить почти все учебное время преподавателей по дисциплинам «Проектная графика», «Техника и технология живописно-графических материалов» и «Проектирование костюма» на индивидуальную работу с отдельными студентами при обсуждении самостоятельных практик. Несмотря на то, что данные «эксперименты» слишком индивидуальны и сложны, их результаты могут иметь большое значение для развития системы обучения в области профильного дизайна. Нельзя не согласиться с тем, что практические результаты в форме живописно-графических проектов могут быть использованы для того, чтобы помочь студентам провести свои собственные поиски и прийти к авторскому изобразительному языку.

Содействуют ли этому навыки и умения, полученные на занятиях по рисунку и живописи?

Целью курса «Академический рисунок» является развитие художественной культуры, объемно-пространственного мышления, формирование навыков изображения формы, пространства, окружающей среды и человека с натуры и по воображению. Рисунок является начальным средством выражения композиционного замысла, формирует логику пространственного мышления дизайнера, служит базовым инструментом выражения проектной идеи и художественного образа [2].

Курс академического рисунка традиционно – один из основополагающих в системе подготовки дизайнеров по костюму. Принципы выявления структурной составляющей формы (предмета, детали, человеческой фигуры) способствуют развитию творческих способностей студентов, обучающихся по направлению дизайна, которое обусловлено спецификой профиля. В полной мере это относится к будущим дизайнерам по костюму, так как будущий модельер должен иметь достаточный уровень знаний изобразительной культуры, особенно в изображении человека, владеть техникой и технологией графических материалов при разработке проекта.

Академическая живопись – фундаментальная дисциплина, отвечающая и на вопросы общехудожественного развития, и на специальные вопросы художественного проектирования. Для успешного овладения живописью требуется изучение закономерностей, по которым строится форма предмета, его фактура, материальность, цвет и другие его особенности, обусловленные конкретным пространством, освещением и окружением [1, с. 267–268]. Принципы живописного выявления формы в цвете позволяют придать развитию творческих способностей именно то направление, которое обусловлено спецификой обучения дизайнеров по костюму.

Цель любой программы по рисунку и живописи заключается в том, чтобы развивать, в том числе, навыки экспериментирования и наблюдения. Здесь и прослеживается тесная взаимосвязь с основным профилирующим компонентом в профессиональной подготовке дизайнера. Специфичность этой взаимосвязи обусловлена содержанием профессиональной деятельности, методикой и особенностью дизайнерского образования, в котором художественно-композиционное, гуманитарное и техническое образование осуществляется на комплексной основе, в едином учебном процессе.

Если вернуться к нашему основному вопросу, то ответ будет звучать следующим образом: нужно обучать с помощью рисунка и живописи, а не собственно рисунку и живописи. Именно в этом и заключается существенная разница. Это означает, что профессиональное проектирование может естественным образом привести к авторским обобщениям, что студент будет иметь стимул к получению знаний и что занятия по общепрофессиональным дисциплинам рисунка и живописи будут по-настоящему «иметь значение». А на вопрос «должен ли дизайнер по костюму уметь рисовать?» утвердительный ответ напрашивался бы сам собой.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись : учеб. пособие. 7-е изд., стер. М. : Высшая школа, 2007. 272 с.
2. Ли Н. Основы учебного академического рисунка : учебник. М. : Эксмо, 2012. 479 с.
3. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по направлению подготовки 54.03.01 Дизайн (уровень бакалавриата), утвержден приказом № 1004 от 11 авг. 2016 г. / М-во образования и науки РФ. М., 2016. 18 с.

*Сведения об авторе:*

*Давудов Сохраб Асадуллах* оглы, доцент, кафедра дизайна костюма, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; sohrab\_ramzi@rambler.ru

*Davudov Sokhrab A.*, Associate Professor, Fashion Design Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; sohrab\_ramzi@rambler.ru

УДК 75.03

*И. А. Бородзюля*

## **КУРС ЦВЕТОВЕДЕНИЯ (ЦВЕТОФОРМООБРАЗОВАНИЯ) ПРИМЕНИТЕЛЬНО К ЗАДАЧАМ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА**

Статья посвящена истории создания курса, проблемам воспитания пластической культуры у студентов, рассматривается развитие курса и его современное состояние.

*Ключевые слова:* цветоведение, цветоформообразование, пластическая культура, СПГХПА им. А. Л. Штиглица, кафедра живописи.

*I. A. Borodziulia*

## **THE COURSE OF CHROMATICS AND PROBLEMS OF MODERN DESIGN**

The article is devoted to the history of the course, to the education of plastic culture of the students; discusses the development of the course and its current status.

*Keywords:* chromatics, plastic culture, Stieglitz State Academy of Arts and Design, Department of Painting.

Повышенный интерес к проблемам цвета в наше время – факт, очевидный для художников, дизайнеров, работников промышленности и ученых. В этой ситуации возникают международные организации по цвету: во Франции – Международная ассоциация по цвету и Международная комиссия по освещению, Институт цвета в Японии и другие. Все крупные проекты проходят через эти организации. Таким образом, время всегда требует новых подходов в программах обучения студентов творческих вузов [3].

В 1950–60-е гг. Виктор Николаевич Прошкин, заведующий кафедрой общей живописи в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, человек глубокой культуры, интеллигентности, создал замечательное творческое содружество молодых талантливых художников, недавних выпускников Академии художеств (В. Ватенин, К. Гущин, Л. Куценко, В. Поварова, Я. Крестовский). Он удивительным образом дипломатично удерживал баланс между соцреализмом и традициями прошлого, соединяя несоединимое.

В то время ситуация складывалась следующим образом: теоретические работы В. Кандинского [1; 2] находятся в спецхране, холсты К. Малевича, М. Матюшина, П. Филонова – в подвалах музеев. А. Матисс, П. Пикассо, П. Клее отнесены к «кризису безобразия буржуазной культуры».

В таких обстоятельствах даже мысль о создании нового курса по цвету – это был своего рода подвиг.

Идея Виктора Николаевича о создании такого курса была принята и вызвала большую заинтересованность ректора ЛВХПУ им. В. И. Мухиной Якова Николаевича Лукина. Эту идею он одобрил, лично курировал курс, обсуждал его на Ученом совете, и 29 декабря 1976 г. курс был утвержден.

Для работы над курсом на кафедре общей живописи была приглашена Валентина Петровна Поварова. Работа началась с изучения программ Баухауза, а также ГИНХУКа, где работал К. Малевич и где М. Матюшин основал и возглавлял отдел органической культуры.

Павел Михайлович Кондратьев, ученик Малевича и Матюшина, в это время расшифровывал протоколы заседаний живописного отдела ГИНХУКа, полученные им от А. Лепорской, и давал возможность знакомиться с ними нам, молодым; проявлял интерес к нашей работе со студентами.

Интересными материалами делился с нами А. В. Ефимов – архитектор, профессор Московского архитектурного института, который вел подобный курс – «Цветоформообразование». Первый машинописный перевод книги И. Иттена «Субъективное и объективное в искусстве» мы получили из его рук. И, кроме того, получили некоторые теоретические материалы о работе Института цвета в Японии.

Совместно с Валентиной Петровной Поваровой мы осуществили перевод книги «Теория видения» польского художника В. Стшеминского.

Таким образом, основа курса была подготовлена.

Было создано 50 таблиц, иллюстрирующих определенные цветовые закономерности. Началось осуществление курса на практике. Содержанием курса являлись, и это актуально и по сей день, следующие разделы: «Физические основы цвета», «Физиология зрительного восприятия», «Психология восприятия цвета», «Теория контрастов и гармонии».

В ходе их изучения проводился анализ изобразительного и прикладного искусства прошлого и настоящего с привлечением большого количества материала выдающихся мастеров искусства. Так, была введена тема «Проблемы цвета и этапы развития искусства», в которой анализируются особенности цвета в различные периоды, от первобытного до современного искусства.

В разделе «Физиология зрительного восприятия» изучаются особенности построения цветового пространства от древнерусской живописи и до сферической перспективы К. Петрова-Водкина, составляющей особенность его творческого метода, а также – теории ЗОР-ВЕД («Видение на 360 градусов») М. Матюшина. Рассматриваются взаимосвязь цвета и формы, влияние фактурности материала на восприятие цвета.

В разделе «Психология восприятия цвета» изучаются образно-эмоциональные основы понимания цвета, уделяется внимание создаваемому с помощью формы и цвета психологическому образу. Студентов знакомят с индивидуальным цветовым строем выдающихся художников, их неповторимым колоритом. В разделе «Контрасты» используются теоретические идеи И.-В. Гете, Э. Делакруа и импрессионистов.

Практическая часть курса строится, с одной стороны, на основе физики и психофизиологии, с другой – на основе теории гармонии и композиции. Практическая часть включает в себя разделы: «Цвет и плоскость», «Цвет и объем», «Цвет и пространство». Первая тема ставит своей целью изучение студентами свойств цвета в зависимости от характера материальной поверхности. Анализируется влияние фактуры и текстуры на цвет и его восприятие. Данные упражнения проводятся на всех отделениях вуза. Большое внимание уделяется взаимосвязи цвета и силуэта предмета, способности цвета создавать впечатление устойчивости, динамики, давления, равновесия. Тема изучается на примерах не только геометрических форм, но и на сложных формах природы. Студенты получают задание создать при помощи цвета иллюзию ухода поверхности вглубь или движения на зрителя либо подчеркнуть двухмерный характер плоскости, ее устойчивость. Прорабатывается тема цветового пятна и контура. Выполняется задание на передачу определенного состояния света, на его образную характеристику.

В разделе «Цвет и объем» раскрываются формообразующие возможности цвета, преобразование, деформирование формы от ее нейтрализации, уничтожения до предельного выявления каких-либо свойств объема. В рамках выполнения этого задания может быть представлено поистине безграничное число промежуточных состояний объема. Ставятся задачи: уплощение граней, снятие впечатления угла, создание «тяжести» и «легкости» предмета и т. д.

В разделе «Цвет и пространство» изучается взаимоотношение объема и среды. Среду можно уподобить насыщенному структурно-цветовому организму, в котором существуют различные функционально-художественные связи. Цветом выявляется пластика, динамика образно-эмоционального облика. Изучается выражение цветом движения, его направленность, прослеживаются различные типы движения: «встреча», «тупик», «переход с горизонтали на вертикаль». Выполняются объемно-пространственные макеты.

Данные задания и теоретические материалы являются несомненно полезными для нынешнего поколения обучающихся в художественном вузе. Курс постоянно и неизбежно включает в себя ряд новых трактовок выполняемых заданий, отражая сегодняшние задачи, стоящие перед будущими выпускниками – художниками и дизайнерами.

Данный курс дает студентам возможность постичь пластическую культуру прошлого и на этой основе создавать новое.

Выпускники академии работают в различных областях промышленного дизайна, создают дизайн-макеты и опытные образцы для производства, передают полученные знания и накопленный опыт своим ученикам. Многие из них являются дипломантами и лауреатами различных профессиональных конкурсов в области дизайна.

Курс востребован и постоянно развивается.

Цель данного курса – соотносить себя как личность с миром искусства, искать пути, близкие своей индивидуальности.

И это есть вклад в общее дело нашей Академии имени А. Л. Штиглица.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М. : Свое издательство, 2013. 86 с.
2. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости : [сборник]. М. : Азбука, 2015. 236 с.
3. Ефимов А. В. Цвет + форма. Искусство 20–21 веков : живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт : учеб. пособие для студентов. М. : БуксМАрт. 615 с.

#### *Сведения об авторе:*

*Бородзюля Ирэна Адамовна*, профессор, кафедра живописи, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; kop@ghpa.ru

*Borodziulia Irena A.*, Professor, Department of Painting, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; kop@ghpa.ru



## **ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ ЖИВОПИСИ НА КАФЕДРЕ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА**

Статья раскрывает основные направления в методике преподавания живописи, которые сформировались с момента создания кафедры монументально-декоративной живописи в 1965 г. Показаны принципы распределения заданий в программах дисциплин «Академическая живопись» и «Специальная живопись».

*Ключевые слова:* методика преподавания, монументальная живопись.

## **FEATURES OF TEACHING OF PAINTING AT THE DEPARTMENT OF MONUMENTAL AND DECORATIVE PAINTING AT THE ST. PETERSBURG STIEGLITZ STATE ACADEMY OF ARTS AND DESIGN**

This article explores the main ways of the teaching methods in painting, which emerged since the Department of Monumental and Decorative Painting was established in 1965. It also reveals the principles of the tasks distribution throughout the Academic painting and Special painting programs curriculum.

*Keywords:* teaching method, large scale art, murals, mosaics, frescos.

Дисциплина «Живопись» на протяжении многих лет существования кафедры является экспериментальной творческой базой для создания изображений различной сложности, подготовки эскизов и картонов для выполнения в материалах стенописи.

Основой программ по дисциплинам «Академическая живопись» и «Специальная живопись», действующих сегодня, является методика, разработанная преподавателями, которые создавали кафедру монументально-декоративной живописи в Ленинградском художественно-промышленном училище.

Монументальная живопись была среди специальностей, для которых готовили специалистов в Санкт-Петербургском центральном училище технического рисования барона Штиглица. На базе этого учебного заведения в 1945 г. было создано Ленинградское художественно-промышленное училище. Факультет декоративной живописи был в 1965 г. преобразован в кафедру монументально-декоративной росписи, которая позже была переименована в «кафедру монументально-декоративной живописи» [1, с. 11]. Преподаватели, работавшие на кафедре, были практикующими монументалистами, понимавшими особенности изобразительных средств в монументальном искусстве и вносящими в методику обучения необходимые дополнения в соответствии с требованиями времени. Программа по живописи, созданная по принципам академической подготовки художников одним из основателей кафедры профессором Г. А. Савиновым [2], который, продолжая дело своего отца, профессора Института им. И. Е. Репина А. И. Савинова, нес традиции работы цветом как важнейшим

средством создания произведений монументальной живописи [3]. Вместе с заданиями, которые формируют навык изображения с натуры, предлагались задания, более полно раскрывающие творческий потенциал студентов и дающие возможность эксперимента в работе с различными материалами. Неоценимым помощником и соавтором программы по живописи является ученица Г. А. Савинова, заслуженный художник России, профессор С. П. Пономаренко, которая по сей день преподает на кафедре и руководит выпускающей мастерской.

В течение многих лет методика постоянно модернизировалась в соответствии с запросами времени и требованиями высшего художественного образования. Огромный вклад в модернизацию методики обучения на кафедре внес профессор О. И. Кузнецов. Проведя глубокий анализ образцов древнерусской и мировой монументальной живописи, он ввел понимание плоскостного, условного изображения, которое повлияло на творчество нескольких поколений монументалистов и сегодня остается одним из оснований для понимания принципов работы цветом.

С 2008 г. дисциплина «Живопись» была разделена на две части: «Академическая живопись» и «Специальная живопись».

В программу «Академической живописи» вошли задания, направленные на приобретение навыков изображения человека с натуры. Большое внимание уделяется созданию живописной среды, гармонии во взаимодействии больших плоскостей и деталей, ощущению пропорций и точности в передаче характера модели. В программу «Специальной живописи» вошли задания, определяющие специфику непосредственно монументально-декоративной живописи. Композиция в формате, образное воплощение объекта средствами цвета и поиск изобразительного языка, соответствующего выбранному стилю и особенностям выбранного материала, являются основными задачами дисциплины. Обе программы в большинстве заданий имеют общие натурные постановки, которые взаимосвязаны общей темой и синхронизированы по времени выполнения. При этом задания дисциплины «Академическая живопись» являются этюдной и аналитической подготовкой для заданий дисциплины «Специальная живопись», имеющих ярко выраженный композиционный характер с заданной темой и учетом особенностей материала.

Все дисциплины, которые преподаются на кафедре, развивают понимание возможностей и особенностей способов изображения, необходимых в работе монументалиста [4, с. 55]. Знакомство студентов с лучшими образцами мирового искусства различных эпох расширяет диапазон возможностей применения живописных средств. Приобретается опыт работы с различными материалами монументальной живописи, где живописный эскиз или картон имеет ключевое значение для профессионального выполнения произведения. Подготовительный эскиз и картон в цвете являются важнейшим этапом для дальнейшей работы в материалах монументальной живописи.

Огромное значение для изображения человека имеет знание пластической анатомии, основы которой закладываются на начальных курсах обучения, на дисциплинах «Пластическая анатомия» и «Академический рисунок». Убедительность изображения, которое должно подчиняться законам стенописи, таким как плоскостность, обобщение и увеличение масштаба, достигается благодаря заданиям дисциплины «Специальный рисунок». Принципы работы цветом и колерами изучаются на дисциплинах «Теория цвета», «Монументальная стенопись». Все задания дисциплин и поставленные задачи последовательно усложняются. На первом курсе усваиваются основные законы построения формы цветом, принципы изображения пространственной среды и сохранения плоскости. Затем основой заданий становится последовательное изучение человека и освоение живописных приемов, использовавшихся мастерами прежних эпох. На старших курсах задачи усложняются введением постановок фигуры человека в различном окружении, вводятся двухфигурные постановки. Подводят итог изучения с натуры композиционные задания для картонов под материалы стенописи.

Большое внимание уделяется формированию у будущего художника творческой самостоятельности. Программа обучения рассчитана на работу со студентами, уже имеющими подготовку в средних художественных училищах.

Работа по специальности «монументально-декоративная живопись» предполагает подготовку, позволяющую создавать живописные произведения в различных материалах с учетом стиля архитектуры, в которой они выполняются. В учебных работах используются различные живописные приемы изображения и различные форматы. Основой для работ служат загрунтованные холсты, натянутые на подрамник, и бумага, натянутая на планшет, в работе над эскизами и картонами.

На всех заданиях последовательно выполняются задачи: композиция в формате; выбор трактовки формы и пространства; пропорциональное и пластическое построение изображения; общее цветовое решение; гармонизация моделировки деталей и целого.

Задания дисциплины «Академическая живопись» состоят из двух частей: этюды, короткие по времени; длительные аналитические этюды.

### *Этюды, короткие по времени*

Первое впечатление от предложенной постановки, которое возникает у художника, несет в себе свежесть и остроту восприятия, которое необходимо зафиксировать в достаточно скоротечном задании. Быстро выполненный этюд с натуры является платформой для решения задач любой сложности, время его выполнения может варьироваться от 45 минут до 2 часов. В процессе задания вырабатываются навыки быстрой и точной передачи основных цветовых отношений и обобщения форм. Наиболее удобным материалом для этюдов являются масляные краски, обладающие достаточной пластичностью и неизменностью цветовых качеств при высыхании [5, с. 182]. Форматами для этюдов могут служить загрунтованные холсты, натянутые на подрамник, или картон, размеры которых могут варьироваться от А3, до А2.

### *Длительные аналитические этюды*

Комплекс задач работы с натуры, включающий в себя весь спектр проблем изображения цветом сложных форм, решается на заданиях, длительных по времени. Для успешного выполнения этих заданий необходима последовательная подготовительная работа, в которую входят: форэскизы в форматах не более А4, эскизы в цвете в масштабе 1:10 к формату подготовленного холста, линейные или тональные картоны в масштабе 1:1 к формату подготовленного холста. Трактовка изображения в заданиях должна включать в себя возможность передачи объема и точности характера модели. Материалами могут служить: холст на подрамнике, масляные краски, темпера, акрил. Размеры форматов могут варьироваться в зависимости от сложности заданий от 50×70 см для натюрмортов и портретов, до 180×170 см для двухфигурных постановок.

Задания дисциплины «Специальная живопись» делятся на три основных части: специальные упражнения в цвете; копии фрагментов живописных произведений мастеров мирового монументального искусства; композиционные упражнения; картоны для выполнения в материалах монументальной живописи.

### *Специальные упражнения в цвете*

«Специальные упражнения в цвете» – задания, которые выполняются с натуры в различных по сложности способах трактовки формы. Использование в монументальной живописи материалов с различными цветовыми, тональными и пластическими возможностями зачастую обуславливает ограничение средств изображения. Как правило, ограничения ис-

ходят из особенностей технологии изготовления произведения, также ограничения вводятся в соответствии со стилистикой архитектурного решения. В предельно узких рамках заданий у студентов развивается навык отбора выразительных средств в использовании цвета. Упражнения выполняются в виде эскизов в масштабе 1:10 к формату подготовленного для более длительного задания холста, допускающих использование различной степени условности изображения. Все упражнения выполняются в цвете, в плоскостной трактовке формы и пространства. Наиболее удобные материалы для этих заданий это – бумага, гуашь, темпера, акрил, которые быстро высыхают и позволяют составлять колера.

Навыки, которые приобретаются во время работы над специальными упражнениями в цвете, необходимы не только в декоративном изображении, но и в объемно-пространственном, придавая композиционную остроту и ясность в цветовом решении [6, с. 10–17].

В рамках специальных упражнений в цвете решаются задачи: цветовые отношения силуэтов всех форм; моделировка объема цветом.

Все упражнения предваряются графическими эскизами, в которых решаются проблемы силуэта, линии, раскладки по тону.

Ясность силуэта формы особенно важна для монументалиста, так как является основной составляющей изображения. В восприятии изображения в архитектуре, где оно может находиться на различных плоскостях стен, сводов или уровней, цветовое соотношение силуэтов играет основную роль. При рассматривании с большого расстояния силуэт несет функцию знака или символа, который должен быть в достаточной степени обобщен и выразителен. Работая с натуры, важно уметь выбрать ракурс, наиболее выразительный для плоскостного изображения объекта. В силуэтом решении особенно важны цветовые соотношения изображаемого объекта с окружающим его пространством, которое может состоять из простых плоскостей и быть достаточно насыщенным деталями или орнаментикой. Степень контраста по цвету, тону, количественным соотношениям и сложности наполнения определяет те акценты, которые необходимо выявить в композиции изображения. Дальнейшая разработка изображения и поиск трактовки ведется посредством упражнений, в которых цветом моделируется объем в контексте общего силуэта. В начальных упражнениях объем раскладывается на два колера, условно обозначающих свет и тень на форме, расположенной на простом локальном фоне. Дальнейшая разработка может дополняться градациями цвета в свету и в тени, может включаться цветная линия. Постановка может усложняться дополнительными цветными плоскостями фона и орнаментом, как на фоне, так и на объемных формах. При этом необходимо найти единый принцип в трактовке форм, создавая цельное изображение с гармоничным соотношением объема и общего силуэта к окружающему пространству. Упражнение ставит целью развить способность распределения количественных соотношений цвета и качества цветных плоскостей, в общей композиции и на отдельных формах. Следует отметить, что моделировка объема может выражаться не только принципом света и тени, но и по принципу декоративного обозначения формы. Наиболее удобным материалами для упражнений являются гуашь, темпера, акрил.

С целью знакомства с классическими приемами ведения работы в монументальной живописи, на начальных курсах обучения проводятся задания по копированию фрагментов шедевров монументальной живописи, выполненных мастерами эпохи Возрождения. Этот период мировой истории искусств выделяется стремлением художников изображать человека во всей полноте сложности его форм и пластики. Сложная моделировка формы на основе виртуозного рисования гармонично сочетается с декоративностью больших живописных отношений. Изучается технологическая последовательность и способы выполнения классической фрески, темперных произведений итальянских художников и образцов масляной живописи, выполненных мастерами Северного Возрождения. Материалы для выполнения копий должны быть максимально приближены к оригиналам.

Тематические задания сопутствуют заданиям, которые выполняются с натуры и проводятся в каждом учебном семестре дисциплины «Специальная живопись». Тематами могут служить самые различные ситуации, которые дают достаточно широкий диапазон прочтения и трактовки и должны учитываться при создании натурной постановки. Задания направлены на развитие воображения, наблюдательности, образного мышления, что необходимо для работы над композицией любого произведения монументальной живописи. Дается достаточно большой простор для эксперимента в области общего решения формата, выбора трактовки деталей, создании образа, соответствующего выбранной теме. Кроме того, приветствуются инновационные подходы в технологии выполнения живописной работы.

На старших курсах вводятся задания, которые непосредственно подготавливают будущего монументалиста к работе по специальности. Это картоны и фрагменты картонов для материалов монументальной живописи, выполненные по собственным эскизам каждого студента, которые выполняются в заданных условиях формата, архитектурной ситуации и технологии. Они включают в себя проблемы, которые изучаются в заданиях и упражнениях не только дисциплины «Специальная живопись», но и всего комплекса дисциплин, в которых закладывается понимание композиции и технологических особенностей используемых материалов [7, с. 395]. Задания дополняются работой с постановками, но при этом дают достаточно большой простор для работы по памяти и воображению.

Важнейшей составляющей заданий является выразительность темы, которая требует выработки навыков создания образов. Дисциплина «Специальная живопись» рассматривает живописное построение картона, которому предшествует работа над композиционным, пластическим и тональным решением. Курс обучения дисциплинам «Академическая живопись» и «Специальная живопись» – это накопление опыта в создании живописного образа различной сложности. При выполнении всего комплекса заданий у будущих монументалистов вырабатываются навыки выразительной передачи идеи средствами живописи, формируется чувство цветовой гармонии, раскрываются их индивидуальные качества.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Выржиковская Л. Я. Немного истории // Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица. Кафедра монументально-декоративной живописи. СПб., 2011. С. 11–12.
2. Леонова Н. Г. Глеб Александрович Савинов. Л. : Художник РСФСР, 1988. 174 с.
3. Александр Иванович Савинов : письма, документы, воспоминания / сост. Г. А. Савинов. Л. : Художник РСФСР, 1983. 331 с.
4. Леканов В. Г. Комментарий // Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица. Кафедра монументально-декоративной живописи. СПб., 2011. С. 55.
5. Комаров А. А. Технология материалов стенописи. М. : Изобразительное искусство, 1989. 210 с.
6. Мошков В. М., Кузнецов О. И. Пластическая основа композиции : (проблемы синтеза искусств). СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1994. 77 с.
7. Киплик Д. И. Техника живописи. М. : В. Шевчук, 2011. 538 с.

*Сведения об авторе:*

*Четышов Ильдар Рафагатович*, доцент, кафедра монументально-декоративной живописи, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [ildarch@mail.ru](mailto:ildarch@mail.ru)

*Chetyshov Ildar R.*, Associate Professor, Department of Monumental and Decorative Painting, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [ildarch@mail.ru](mailto:ildarch@mail.ru)

## ДИСТАНЦИОННОЕ ОБУЧЕНИЕ ЖИВОПИСИ: ПЛЮСЫ И МИНУСЫ

Статья посвящена дистанционному обучению живописи в современных условиях подготовки абитуриентов к вступительным экзаменам в художественно-промышленный вуз. Рассматриваются методика и этапы проведения занятий с учениками, дается оценка результатов годичного опыта обучения и предлагаются пожелания на будущее.

*Ключевые слова:* живопись, дистанционное обучение, натюрморт, абитуриент, методика, этапы.

## DISTANCE LEARNING PAINTING: THE PROS AND CONS

The article is devoted to the distance learning of painting in current context of applicants' training for entrance exams in art-industrial Academy. The methods and stages of conducting lessons with students are discussed, an assessment of the results of the year's learning experience is provided and suggestions for the future education are presented.

*Keywords:* painting, distance-learning, still-life, entrant, methods, stages.

С 2016 г. в СПГХПА им. А. Л. Штиглица для абитуриентов из различных регионов России и зарубежья имеется новая возможность – дистанционное обучение живописи. Появление такого способа обучения живописи подсказали новые условия современной жизни – новые компьютерные технологии. При этом происходит сочетание традиционных и инновационных методов, средств и форм обучения.

Дистанционные образовательные технологии осуществляются в основном с применением информационных и мультимедийных средств при опосредованном (на расстоянии) взаимодействии обучающегося и педагога. Такие технологии включают в себя методы, способы, алгоритмы и средства, обеспечивающие эффективное взаимодействие удаленных участников образовательного процесса через открытые каналы доступа к информации. Дистанционное обучение использует современные электронные средства связи и хранения информации, эффективно в условиях, когда непосредственный диалог учителя и ученика невозможен.

Возможность проходить подготовку с помощью дистанционных образовательных технологий для поступления в СПГХПА им. А. Л. Штиглица позволяет абитуриентам готовиться у себя дома, не приезжая за «тридевять земель». Такое обучение, в определенном смысле, является стимулятором выполнения заданий по живописи, так как уроки проходят каждую неделю, в один и тот же день. Абитуриент постоянно находится в активном процессе обучения. Это позволяет педагогу реализовать полноценную программу по живописи для подготовки учащихся к вступительным экзаменам.

Для СПГХПА им. А. Л. Штиглица дистанционное обучение живописи формирует конкретный контингент абитуриентов с определенной подготовкой по программе академии. Это повышает художественный уровень поступающих, создает здоровый и правильный отбор

претендентов, увеличивает конкурс на вступительных экзаменах. Дистанционное обучение живописи проходят абитуриенты различных возрастных категорий. Как показал годичный опыт работы, часть учеников начинает дистанционное обучение уже с 10-го класса, другие – непосредственно в год поступления. Для каждой категории обучающихся готовится индивидуальная программа, тем более что уровень их подготовки заметно отличается. Здесь могут заниматься и начинающие, как говорится, «с нуля», и обучающиеся в различных кружках и школах искусств, и закончившие среднее художественное учебное заведение. Поэтому общение происходит по принципу индивидуального подхода.

В этом случае необходимо донести до учащихся требования и принципы живописи, принятые в нашей Академии. Поэтому необходимо ставить специальные задачи при подготовке абитуриентов к поступлению в рамках наших программ. Абитуриенты должны понять и обучиться тем требованиям при выполнении художественных работ, которые позволяют им не только успешно сдать вступительные экзамены по живописи, но и приобрести полезные навыки для дальнейшего обучения на всех последующих курсах.

Так складываются методы и принципы дистанционного обучения живописи. Оказывает влияние и техническая сторона процесса, появляется некоторая специфика, когда теряется живой контакт «учитель – ученик», а его заменяет экран компьютера. На протяжении прошедшего года обозначились основные группы заданий по живописи, которые подтвердили свою актуальность и значимость. Рассмотрение или даже разработка этой программы требует определенной учебной и методической работы.

Сами уроки проходят в 3–4 основных этапа, в зависимости от уровня подготовки обучаемого: постановка абитуриентом натюрморта по предложенным примерам; корректировка постановки натюрморта преподавателем; выполнение нескольких эскизов в карандаше; решение композиции будущей работы; утверждение эскиза преподавателем и на основе этого эскиза – выполнение живописной работы. Абитуриенту предоставляются образцы постановок натюрмортов, поставленных для обучающихся на подготовительных курсах. По этим образцам абитуриенты в домашних условиях ставят похожий вариант натюрморта.

Следующий этап работы – корректировка постановки натюрморта преподавателем. Обучаемый высылает на электронную почту фотографию своего домашнего натюрморта в хорошем качестве. Несмотря на предлагаемые образцы, приходится сталкиваться с ошибками в постановке натюрморта в зависимости от уровня подготовки ученика. Поэтому преподавателю необходимо сделать корректировку домашних постановок, поменять цвет драпировок, заменить предметы натюрморта или их местоположение и т. п.

Третий этап работы – непосредственная работа с этим натюрмортом. Выполняется несколько эскизов в карандаше. Обязательно выполнение натюрморта с трех положений: анфас, профиль, три четверти. Абитуриентам необходимо научиться с любого положения правильно решать композицию своей будущей работы.

Следующий этап – утверждение эскиза преподавателем и на основе этого эскиза – выполнение живописной работы.

Работа над одним заданием занимает 3–5 уроков. Ученик выполняет натюрморт, поставленный дома, что является своеобразным тестом для определения степени подготовки по живописи. В дальнейшем, в зависимости от выполнения этой работы, предполагаются задания по программе дистанционного обучения живописи с корректировкой для каждого ученика. В программу включены различные упражнения по выполнению живописных работ «на силуэт», гризайль, цветовой контраст и т. д.

Приведем несколько примеров.

Одно из первых заданий: натюрморт, поставленный из предметов и драпировок с ярко выраженной силуэтностью светлого на темном и темного на светлом. Главная задача этой постановки – определить тональную взаимосвязь предметов (темные предметы на светлом

фоне, светлые – на темном). Дополнительно ставятся задачи по композиции, поиску ритма силуэтов предметов, созданию колорита в сдержанной цветовой гамме.

Следующее задание: натюрморт, поставленный в однородной, богато звучащей гамме (сложный декоративный натюрморт в богато звучащей гамме). При выполнении этого натюрморта необходимо продумывать композицию будущей работы, пластическое и цветовое решение листа, варианты декоративного решения композиции. Затем ученику предлагается выполнить натюрморт, поставленный на цветовой контраст (натюрморт с сильно выраженным цветовым контрастом). В этом задании осуществляется поиск гармонического сочетания контрастных цветов в натюрморте, изучается тональный и цветопластический строй композиции. Более сложное задание: натюрморт, поставленный в красной, синей и черной гамме. Учащимся выполняется несколько кратковременных этюдов натюрмортов в заявленной гамме. И еще одно задание: натюрморт с геометрическими фигурами. Это задание предполагает создание композиции из геометрических предметов натюрморта, причем композиция должна быть декоративной, учитывающей ритм и цветопластическое взаимодействие предметов в листе.

Помимо этого, хочется обратить особое внимание на условия работы при проведении занятий по дистанционному обучению живописи. Очень важно регулярно получать от обучающихся качественное изображение и в нужный срок, правильно формировать базу данных для более оперативной работы. Все это требует максимального использования современной техники и технологий.

Единственный минус дистанционного обучения живописи заключается в том, что при таком способе общения нет личного контакта педагога с учеником и с его произведением. Цифровая техника не всегда точно осуществляет цветопередачу, показывает фактуру поверхности, материал, которым исполняется задание, и т. п.

Как показал прошедший учебный год, результаты по дистанционному обучению живописи оказались очень высокими при поступлении в академию. Практически 100% обучающихся поступили на выбранное ими отделение. Необходимость в проведении этой программы очевидна и подтверждена результатами. За такими технологиями – будущее.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Александров Н. Н. Проблемы художественной композиции. М. : Изд-во Академии тринитаризма, 2012. 210 с.
2. 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.
3. Поморов С. Б., Прохоров С. А., Шадуринов А. В. Живопись для дизайнеров и архитекторов. СПб. : Лань, 2015. 99 с.

*Сведения об авторе:*

*Дутов Лев Николаевич*, доцент, кафедра живописи, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; levdutov@inbox.ru

*Dutov Lev N.*, Department of Painting, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; levdutov@inbox.ru



## **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ «СМЕШАННОЙ ТЕХНИКИ» В ВЕДЕНИИ УЧЕБНЫХ ЗАДАНИЙ РАЗДЕЛА «СПЕЦИАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ» (ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН)**

Статья рассказывает о расширении арсенала технических приемов при ведении учебных заданий по программе «специальная живопись», даются характеристики понятия «смешанная техника».

*Ключевые слова:* «смешанная техника» в живописи и графике, цветографические материалы, программа «специальная живопись», подготовка студентов-дизайнеров.

*М. V. Petrova-Maslakova*

## **USING MIX TECHNIQUE DURING THE ACADEMIC DISCIPLINE “SPEACIAL PAINTING” (GRAPHIC DESIGN)**

The article tells about the expansion of the arsenal of techniques during fulfilling the tasks in the program “special painting” and it gives main characteristics of the concept “mix technique”.

*Keywords:* “mix technique” in painting, “mix technique” in graphics, “special painting”, graphic design, program in painting, the development of pictorial and compositional abilities of students, the techniques for working with gouache.

Основные материалы, которые используют студенты в учебной программе «академическая живопись», – гуашь, акварель, темпера. После прохождения этого курса им предлагается ряд тем, объединенных названием «специальная живопись». Целью данного курса является наиболее полная адаптация к требованиям, необходимым для формирования грамотных специалистов в области графического дизайна. Будущие дизайнеры должны овладеть навыками изображения окружающего мира конструктивным, декоративно-плоскостным способом, иметь способности к креативному мышлению и острым композиционным решениям с их цветовой составляющей. При этом трудно представить использование только традиционных средств для живописи на бумажной основе: гуаши, темперы, акварели. Этот арсенал средств не подвергается сомнению, но является недостаточным для выполнения поставленных задач. «Прогресс в живописи немислим без самого внимательного изучения и освоения изобразительных средств, испытанных и апробированных длительной художественной практикой. Подлинное новаторство проявляется не в отрицании предшествующего опыта, а в его активном творческом использовании, в извлечении всего лучшего, что создавалось на протяжении веков» [2, с. 31]. Понятие «живопись» в процессе обучения студентов направления «графический дизайн» очень тесно связано с понятием «цветографика», так как именно графические приемы в основном ложатся в основу работ этого раздела программы.

Характерным явлением современного изобразительного искусства, в том числе и дизайна, является то, что арсенал средств воплощения художественного замысла значительно расширен. Речь идет не только о компьютерных технологиях, но о «рукотворном» процессе создания произведений искусства или о возможности выполнения эскизов будущего проекта. Необходимо в учебном процессе дать студентам те знания, которые позволят не только

идти в ногу со временем, но и иметь «возможность исследовательской работы в сфере художественной формы», что делает учебный процесс творческим.

Художники с давних пор применяли так называемую «смешанную технику» в различных областях изобразительного искусства: живописи, графике, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве.

Необходимо хотя бы кратко обратиться к истории, чтобы понять истоки возникновения некоторых форм современного искусства, связанных с использованием сочетаний различных материалов, использование которых позволяло решить различные творческие задачи, начиная от самых простых – до сложных.

Если говорить о простых приемах использования «смешанной техники», то можно привести использование сочетания водорастворимых красок с материалами, используемыми непосредственно для рисунка. Еще мастера Возрождения использовали подобные сочетания для создания рисунков. Эти приемы были заимствованы и последующими поколениями. Подобные примеры можно привести, демонстрируя произведения станковой графики разных периодов. Я посещаю выставки художников-графиков и с большим интересом обращаю внимание на различные нюансы в техническом исполнении графических листов, а иногда и эксперименты.

Какие варианты «смешанной техники» можно рассмотреть применительно к современному учебному процессу в рамках предмета «специальная живопись»? Что можно назвать «смешанной техникой» применительно к живописи, выполняемой на бумажной основе? Здесь очень важно дать определение техники в изобразительном искусстве вообще: «техника – это умение сознательно и свободно пользоваться средствами изобразительного искусства, совокупность специальных навыков и приемов, посредством которых выполняется художественное произведение, умение художника пользоваться материалами и инструментами, использование художественно-эстетических возможностей материала» [4, с. 230].

«Смешанная техника» в живописи на бумажной основе – это очень широкий спектр возможных сочетаний материалов. Нельзя не сказать о традиционных вариантах нанесения на бумагу водорастворимых красок, таких как заливка или нанесение при помощи мазков. При этом «существует несколько технических приемов работы кистью, среди которых наиболее распространенные – лессировка, пастозное наложение цвета, “сухая кисть”».

Лессировкой называется наложение очень тонкого слоя краски, через который просвечивает основа» [3, с. 257].

Пастозное наложение цвета – когда слой краски уничтожает или почти уничтожает просвечивание через нее основы. Прием «сухая кисть» требует большого опыта и заключается в том, что кисть со слегка подсохшей на ней краской, проходя по шероховатой бумаге, не окрашивает всю плоскость, а закрывает мелкие точки выступающих зерен бумаги [Там же].

В наши дни возможности использования «смешанной техники» кажутся неограниченными особенно потому, что появляются современные материалы для выполнения художественных работ, обладающие улучшенными свойствами. Это разнообразные рельефные пасты, грунты, краски на основе современных стойких клеевых составляющих. Иногда возможно использование и так называемых «интерьерных красок», которые используются, в основном, в качестве грунта. Использование аэрографа позволяет создавать сложные поверхности, вариантами которых является градиентный переход между красками или многослойное нанесение различных цветов.

Приведем основные варианты «смешанной техники», которые наиболее популярны среди студентов: сочетание водорастворимых красок с пастелью, в том числе и жировой, цветными карандашами, сепией, сангиной, ретушью; использование аэрографа в основном или корректирующем слое; монотипия как основа для дальнейшего продолжения работы при помощи цветографических материалов или водорастворимых красок. А также – сочетание коллажа или его элементов с основой, выполненной водорастворимыми красками.

«Коллаж» (collage – склеивание или наклеивание) можно обозначить одним из наиболее ярких и заметных вариантов «смешанной техники». Он предполагает различные сочетания материалов, которые могут сопоставляться по различным качествам: фактурам, цвету и т. д. Из истории можно привести примеры использования коллажа в Китае, когда создавались композиции из рисовой бумаги. Особое звучание, благодаря творческим экспериментам Жоржа Брака и Пабло Пикассо, коллаж приобрел в начале XX в., став символом авангардного искусства. Вначале было разграничение на коллаж, выполненный на бумажной основе, и на живописную работу с включением в нее реальных предметов или их фрагментов. В 1912 г. Пикассо создал свой знаменитый «Натюрморт с плетеным стулом», где в живописном произведении использовал фрагменты предметов. В этом же году были сформулированы два основных принципа нового искусства: принцип случайного и принцип свободного творчества. Игра с формой, построение произведения по принципу свободной или случайной организации художественных элементов создали условия для расцвета коллажа.

В 20-е гг. в живописных произведениях представителей русского авангарда можно видеть декоративные элементы: фольгу, фрагменты газет, тканей, этикетки, которые только создавали ощущение достоверности, передавали «дух времени». Это произведения таких художников, как А. Лентулов, М. Ларионов, Л. Попова, О. Розанова, Н. Гончарова, А. Родченко и др. Художник К. Редько осуществлял поиск «новых форм», применяя «смешанную технику»: цветные и графитные карандаши, темпера, тушь. Можно привести в пример такие его произведения, как «Свет и тень в симметрии», «Голова» [5, с. 69]. О. Розанова выполнила «беспредметные композиции» к книге А. Е. Крученых «Вселенская война Ъ», используя для создания коллажа цветную и папиросную бумаги, ткани [5, с. 80].

Сегодня понятие «коллаж» стало очень емким: оно обозначает включение любых «инородных» материалов, которые могут быть не только приклеены, но и пришиты, приварены и т. д. Одним из вариантов исполнения коллажа является использование в нем фотографии или компьютерной графики. Как писал известный исследователь в области формы и цвета И. Иттен, «фотография также является важнейшим изобразительным средством, помогающим расширить восприятие природы. Фотомонтаж дает возможность получить калейдоскопическое множество новых текстур» [1, с. 38].

Коллаж стал популярен в изобразительном искусстве разных стран, начиная с начала XX в. В 2005 г. в Москве состоялась очень интересная и значимая выставка «Коллаж XX века. Россия», объединившая произведения художников разных поколений, и таким образом была предоставлена возможность сопоставления и анализа такого явления, как коллаж. Это тема для серьезных исследований в области теории и истории изобразительного искусства. Но если говорить коротко, то необходимо отметить, что возможности использования «смешанной техники» и «коллажа» в современном изобразительном искусстве стали концептуальным приемом.

Приемы коллажа широко используются дизайнерами в эскизной работе и в проектах, выполненных и при помощи компьютерных технологий, и другими способами. Считается, что коллаж стал родоначальником многих феноменов в современной культуре от компьютерной графики до клипового мышления.

В программе «специальной живописи» знакомство с приемами коллажа студенты начинают, выполняя интерпретации декупажей Матисса. Художник использовал приемы создания декоративных композиций при помощи плоскостных цветных пятен. Наличие цветового и тонального контрастов, выразительность и упрощенность форм делают эти композиции яркими и запоминающимися, полными энергии. Целью этих заданий в программе является заимствование творческого опыта и приемов создания выразительных плоскостных композиций.

Ряд плоскостных заданий по темам «Натюрморт», «Фигура человека» также предполагают широкий выбор вариантов решения каждого задания с точки зрения техники. Использование «смешанной техники» возможно как в эскизной работе, так и в итоговом исполнении. На мой взгляд, очень значимым является понимание студентами значения графического

решения каждого задания как основы для дальнейшей работы с использованием цвета. Поэтому при переходе от пространственной живописи в работу над натюрмортом включены промежуточные задания, выполняя которые студенты исследуют возможности плоскостных композиционных построений, отталкиваясь от черно-белого решения. Предлагается выполнить варианты черно-белых изображений с использованием различной по тону основы с дальнейшим введением цветового пятна при помощи цветных карандашей или пастели. Такое введение цвета будет полностью подчинено тональному решению и покажет его значимость для плоскостной живописи или цветографии.

Использование различных технических приемов помогает интересному, индивидуальному решению цветовых композиций по темам «Натюрморт», «Фигура человека», «Городской пейзаж» и «Цветографические композиции». Перед более длительными заданиями по теме «Фигура человека» студенты выполняют короткие зарисовки или наброски, которые позволяют найти индивидуальное решение и с точки зрения стилистики изображения человека, и с точки зрения выбора техники исполнения работы.

Тема городского пейзажа занимает значительное место в программе «академической живописи»: студенты пишут этюды на пленэре, изучая сложные цветовые и пластические взаимоотношения в пространстве. Далее, в программе «специальной живописи», предлагается выполнить решения городского пейзажа с применением цветографических материалов. Накопленный опыт при работе на пленэре позволяет выбрать наиболее интересные композиционные варианты решений пейзажа, которые могут быть толчком для творческих переложений на эту тему. Предлагается выбрать технику по индивидуальному усмотрению.

Тема «цветографические композиции» представлена рядом заданий, в которых студенты должны дать ответ на обозначенную тему, используя арсенал таких средств воплощения замысла, как острое композиционное и цветовое решение, включение интересных фактур и приемов нанесения красочного слоя, что, конечно, должно быть созвучно замыслу автора. «Технические средства искусства не остаются нейтральными к содержанию, а подчинены идейно-художественному замыслу произведения» [4, с. 230].

Поиск с целью найти наиболее выразительные формы воплощения творческого замысла рождает все новые и новые примеры их использования. Этот поиск выразительных форм воплощения творческого замысла продолжается и в наши дни, и надо отдать должное фантазии и выдумке художников и дизайнеров, их творческой интуиции. Показывая студентам возможности смешанной техники при работе в цвете, мы стимулируем творческий поиск, воспитываем образное мышление, что необходимо для формирования будущих художников и дизайнеров.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Иттен И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах : пер. с нем. / предисл. Л. Монаховой. М. : Д. Аронов, 2006. 96 с.
2. Беда Г. В. Живопись и ее изобразительные средства : учеб. пособие для пед. ин-тов. М. : Просвещение, 1977. 188 с.
3. Бесчастнов Н. П. Черно-белая графика : учеб. пособие для студентов вузов. М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2008. 271 с.
4. Штаничева Н. С., Денисенко В. И. Живопись : учеб. пособие для вузов. М. : Академический проект, 2009. 270 с.
5. Русский авангард : из собрания Рос. гос. арх. лит. и искусства : альбом. М. : РГАЛИ, 2004. 163 с.

*Сведения об авторе:*

*Петрова-Маслакова Марина Всеволодовна*, доцент, кафедра живописи, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; mpetrova-maslakova@yandex.ru

*Petrova-Maslakova Marina V.*, Associate Professor, Department of Painting, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; mpetrova-maslakova@yandex.ru

## НАБРОСКИ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ

Художественные наброски – очень важная и ответственная часть педагогической практики на кафедре рисунка в художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. Существуют три метода художественного рисования: рисование с натуры, графический рисунок и линейный рисунок. Обобщенный, структурный дизайнерский рисунок – один из видов зарисовок – традиционно применяется на выпускающих кафедрах академии. В педагогической практике кафедры рисунка академии навыки обобщенного рисунка формируются не только на занятиях по академическому рисунку, но и на «набросках».

*Ключевые слова:* набросок, методы рисунка, рисунок с натуры, графическое рисование, обобщенный рисунок, дизайнерский рисунок.

Т. Е. Гудова

## SKETCH DRAWINGS IN THE EDUCATIONAL PROCESS

Sketch drawing is a very important and demanding part of teaching practice at the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. There are three artistic methods at the fine art drawing: life drawing, graphical drawing and linear drawing. Generalized, structural art sketch is one of the artworks. Traditionally generalized drawing is effectively implemented in pedagogical practice at the Stieglitz Academy.

*Keywords:* sketch, methods of drawing, life drawing, graphical drawing, generalized drawing, sketch drawing.

*Рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всякой науки.*

*Микеланджело*

В Академии им. А. Л. Штиглица разговор о методике наброска должен начинаться на кафедре рисунка. Любой рисунок (длительный или короткий) связан непосредственно с жизнью, процессами ее познания и творческого созидания. В полной мере это относится и к наброску. В художественном вузе наброски проводятся параллельно с длительным (аудиторным) рисунком (даже иногда в качестве дополнительного художественного образования).

В программе Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской Академии художеств наброскам еженедельно отводится как минимум два часа. Наброски могут выполняться и во время длительных рисунков (с одетой или обнаженной моделью). Уже на первом курсе наброски заставляют учащегося опускаться к деталям, сосредотачиваясь на том, что привлекло его взгляд. Объект должен узнаваться по пропорциям объемов и его внешнему очертанию, по силуэту [3].

Набросок – суждение о предметах на основе полученных знаний, умений и навыков, отбора характерного в натуре. По мере профессиональной подготовки студента можно ожи-

дать успеха и в искусстве наброска (он дается постоянной тренировкой, практикой рисования и умением наблюдать). Наброски выполняются для разных целей. Они, конечно, помогают при изучении фигуры человека; за короткое время наброска невозможно рассмотреть человека подробно. Но стремительное движение в позе, необычное освещение и красоту выразительного силуэта мы отметим обязательно.

При изображении птиц, животных необходимо умение быстро рисовать, передавая движение и характер натуры.

В повседневной жизни бывают неповторимые моменты, и они могут быть «схвачены» художником только в форме быстрого наброска.

Применение наброска к картине лежит в основе задания на 5-м курсе Института им. И. Е. Репина. натура не всегда может позировать так, как задумал художник. Поэтому делается несколько набросков, близких к задуманной позе.

Кроме работы с натуры учащемуся надо прививать любовь к рисованию по памяти, по представлению. Рисование по представлению концентрирует полученные знания, подготавливая студента к исполнению картины. В этом нас убеждают многочисленные подготовительные наброски известных мастеров.

Рисование движущейся модели – это рисунок и по памяти, и с натуры; он включает и то и другое.

Эффективно обучение наброску начинать с длительной постановки минут на 20–30, постепенно сокращая время, так как вначале студенты еще не готовы быстро улавливать движение, пропорции, характеристику модели. Затем набросок делается за 5–10 минут, а по необходимости и за меньшее время.

Хорошая натура для набросков – гипсовые слепки с античных голов и фигур. Неисчислимы возможности наблюдать и фиксировать человека в его разнообразной деятельности на пленэре.

При выполнении рисунка мастера придавали большое значение материалу и технике исполнения. Одни материалы подходят для длительных занятий, другие – для коротких. К первым можно отнести графитный карандаш и ретушь для начинающих художников. Овладев этими материалами, переходят к более трудной технике рисунка углем, соусом,



1. Наброски на цветной бумаге

2. Набросок обнаженной фигуры в сложном движении

пастелью. Для короткого рисунка идет любой материал. В набросках хорошо применять цветную и тонированную бумагу. Примеры набросков, выполненных на цветной бумаге, приведены в ил. 1.

Обнаженная фигура в движении (ил. 2). Эта сложная постановка выполняется на старших курсах, так как требует от студента профессиональной подготовки: умения методически правильно вести работу, используя знания перспективы и анатомических основ рисунка. Успешность работы студента во многом зависит от выбора модели: движение натурщика должно быть осмысленным, что придает постановке естественность и позволяет студенту понять логику построения и движения фигуры и работать с большим интересом.

Перед началом работы студентам объясняют задачу постановки, ее пластический строй, напоминают о необходимости соблюдать методическую последовательность их действий, их «порядок». Эта последовательность диктуется законами рисунка, умением изображать форму в пространстве средствами линии, светотени и тона, способностью «цельно» видеть натуру, выделяя главное.

В начале работы над постановкой необходимо сделать несколько набросков, чтобы уловить наиболее выразительное движение модели. В наброске-эскизе решается общий композиционный строй будущего окончательного рисунка, появляется умение схватить и передать суть и ритм движения фигуры. Это необходимо, так как выразительное движение держится недолго, мышцы слабеют, суть движения и ритм нивелируются, острота движения теряется. Первые наброски «удерживают» композицию будущего рисунка и распределение светотени. Важны наброски и на завершающей стадии работы художника, когда он приступает к обобщению формы, сохраняющему остроту и выразительность движения.

Формат бумаги выбирается уже при выполнении первых набросков: маленькая фигура потеряется в листе, придвинутая к краю листа – нарушит равновесие композиции и будет «вываливаться» из листа.

При построении фигуры в движении нужно опираться на понимание конструктивно-пластической связи в ней и на анатомический анализ ее формы.

Набросок – ответственная часть художественной педагогики, требующая ясного теоретического обоснования и внимательного отношения к индивидуальности учащегося. Извлечь пользу из занятий набросками без руководства может только уже сложившийся рисовальщик. Когда учащийся оказывается перед натурой, поставленной на 10–15 минут, он понимает необходимость сделать ускоренный «молниеносный» рисунок. На это направлено все его внимание, и он игнорирует композицию (в особенности, когда использует бумагу неопределенной формы), кое-как устанавливает общий контур и пропорции, стремясь довести рисунок до близкого к законченности состояния (хотя бы в какой-то части). В результате – утомление и понимание бессмысленности подобных упражнений. Но при правильной методике набросок принесет учащемуся огромную пользу и станет увлекательным творческим упражнением.

Существует два противоположных творческих изобразительных метода: рисование с натуры, основанное на эмпирическом восприятии, и рисование графическое (линейный рисунок – набросок), базирующееся на накопленных знаниях. Глубокое различие этих форм объясняет, почему мастер натурального рисунка может быть плохим иллюстратором, а первоклассный иллюстратор и карикатурист не может сделать сложного рисунка с натуры. Однако есть область творчества, совмещающая принципы объемного восприятия предмета и линейного его изображения. Это лаконичный, обобщенный рисунок (один из видов наброска), которому СПГХПА им. А. Л. Штигица уделяет большое внимание [1; 2]. Мы имеем в виду структурный, дизайнерский рисунок кафедры рисунка, воспитывающий навык к обобщению.

В СПГХПА им. А. Л. Штиглица набросок и быстрые зарисовки востребованы и широко используются в композиции графического дизайна (в рекламе, упаковке, открытках, в плакате и пр.). В анимации вообще не обойтись без быстрых зарисовок, гротескных и выразительных, в книжной графике, промышленном дизайне и моделировании наброски и зарисовки технологически обязательны. Точно так же зарисовки и наброски растений, цветов – важная тема в художественном текстиле.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Гудова Т. Е. Современный пленэр в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица : альбом. СПб. ; Рига : Preses Nams Baltic, 2012. 280 с.
2. Гудова Т. Е. Учебный рисунок : методика обучения рисунку в СПГХПА им. А. Л. Штиглица : учеб. нагляд. пособие. СПб. ; Рига : PNB Print, 2017. 416 с.
3. Радлов Н. Э. Рисование с натуры. Л. : Художник РСФСР, 1978. 121 с.
4. Учебный рисунок : учеб. пособие / С.-Петерб. гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. СПб. : Аргиндекс, 2016. 284 с.

#### *Сведения об авторе:*

*Гудова Татьяна Егоровна*, профессор, кафедра рисунка, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [tatiana.gudova@gmail.com](mailto:tatiana.gudova@gmail.com)

*Gudova Tatiana E.*, Professor, Department of Drawing, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [tatiana.gudova@gmail.com](mailto:tatiana.gudova@gmail.com)



## **МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫЙ НАТЮРМОРТ. МЕТОДИКА РИСОВАНИЯ**

Данная статья является попыткой изложить некоторые особенности рисования монументально-декоративного натюрморта на отделении «Монументально-декоративная скульптура». Актуальность данной темы определяется, прежде всего, тем, что рисование монументально-декоративного натюрморта является одним из первых шагов в развитии композиционного мышления студента, являясь важным этапом, ведущим к решению более сложных задач. В статье обозначены основные принципы и методы выполнения монументально-декоративного натюрморта.

*Ключевые слова:* монументально-декоративный натюрморт, постановка, эскиз, рисование, композиция, развитие композиционного мышления, принципы композиции.

*P. M. Yakymchuk*

## **MONUMENTAL DECORATIVE STILL LIFE: METHODS OF DRAWING**

The article is an attempt to outline some of the features of drawing a monumental and decorative still life at the Department of Monumental and Decorative Sculpture. The relevance of this topic is determined primarily by the fact that painting a monumental and decorative still life is one of the first steps in the development of compositional thinking of the student, being an important stage leading to the solution of more complex problems. The article outlines the main principles and methods of performing a monumental and decorative still life.

*Keywords:* monumental and decorative still life, staging, sketch, drawing, composition, development of compositional thinking, principles of composition.

Программой курса рисунка на отделении монументально-декоративной скульптуры СПГХПА им. А. Л. Штиглица предусмотрено рисование натюрморта [4]. Поставленные программой задачи предусматривают выполнение рисунка не в классическом понимании, а с учетом его ярко выраженной декоративной и композиционной составляющей, что позволяет обозначить его как монументально-декоративный натюрморт (ил. 1–7).

В рисовании монументально-декоративного натюрморта одной из важнейших задач является формирование педагогом соответствующих постановок. Основу этих постановок, как правило, составляют простые геометрические предметы: шар, куб, цилиндр, конус и т. д. – формы, лежащие в основе других, более сложных форм. Именно такие простые и ясные по своей конструкции формы, как первоосновы, позволяют в их различных сочетаниях и пропорциях получить интересную и разнообразную пластическую структуру.

Натюрморт освещается с определенной точки, которая более активно выявляет тональную градацию на составляющих его предметах – свет, полутон, собственная тень, рефлекс, а также падающие тени, осознанно используемые как элементы композиции.

После визуального изучения и анализа всех составляющих натюрморта студенты приступают к работе над эскизами, являющимися начальным этапом в реализации этого за-



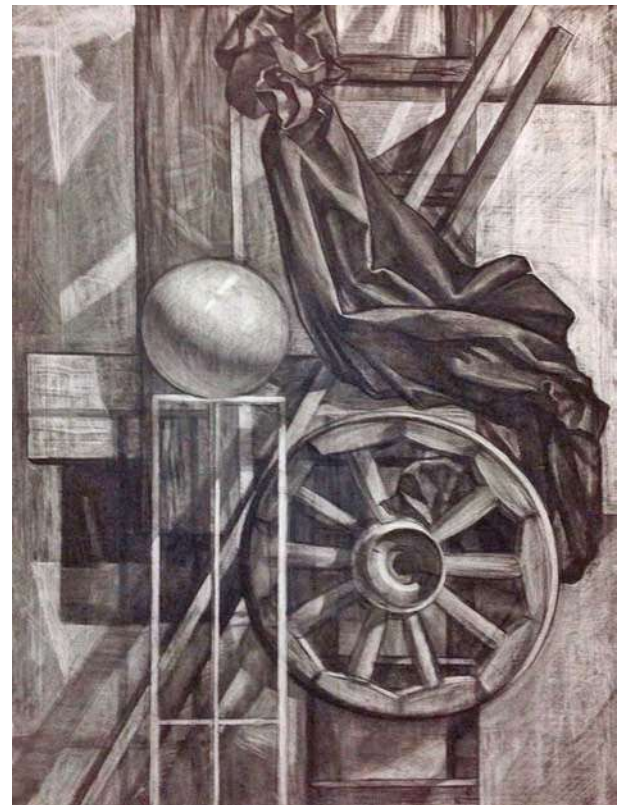
1. Александр Пахотин. Монументально-декоративный натюрморт. 2004



2. Григорий Козенюк. Монументально-декоративный натюрморт. 2004



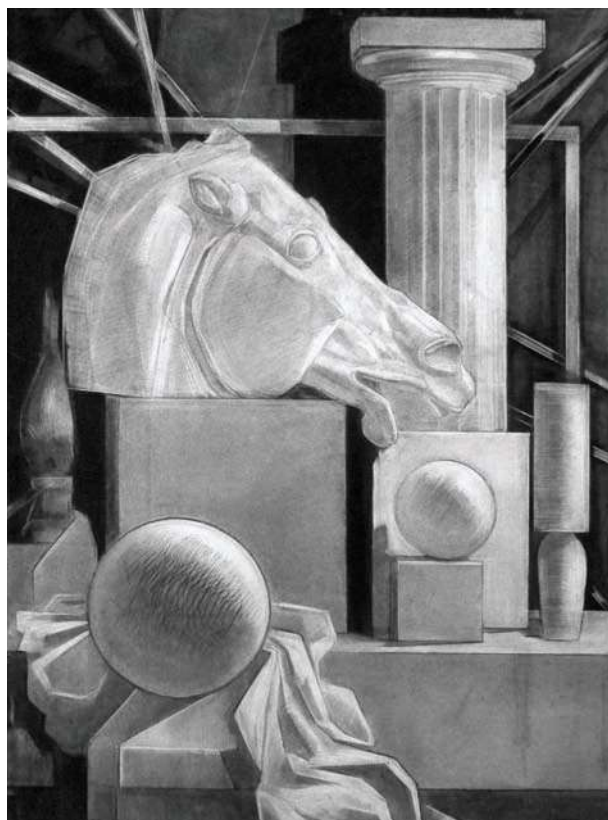
3. Анастасия Боргуль. Монументально-декоративный натюрморт. 2006



4. Елизавета Зинченко. Монументально-декоративный натюрморт. 2016



5. Вера Смирнова. Монументально-декоративный натюрморт. 2009



7. Тигран Харатьян. Монументально-декоративный натюрморт. 2011



6. Альбина Шагахметова. Монументально-декоративный натюрморт. 2010

дания. Данный этап очень важен, поскольку завершённый рисунок зачастую не позволяет увидеть первоначальную и декоративную основу натюрморта – каркас композиции. Для учебного процесса этот начальный «неопределённый» этап является настолько важным для создания профессиональной работы, что ему необходимо уделять достаточно времени и внимания в учебном процессе, поскольку в нём закладываются большие отношения, определяющие основной строй будущей композиции. Студентам разрешается менять в своих эскизах и рисунке места предметов, их пропорции и силуэт, горизонт, направление источника света, упрощать тон.

Как правило, работа над эскизом начинается с линейных набросков. Здесь необходимо учитывать, что линейная композиция отличается от тональной (пятновой) в способе организации изобразительной поверхности листа.

Тональное, «пятновое» решение листа является первичной основой его композиции, где в самой общей форме выявляется его главная структура, подходы к замыслу. Взаимодействие пятен создаёт общую абстрактную картину, создающую лишь самый общий «пят-

новой» и декоративный строй композиции. Отсутствие детализации позволяет более свободно вести дальнейший творческий поиск.

Очень важно на начальном этапе выявить декоративную основу будущей композиции натюрморта, которая наиболее ясно выражается во взаимодействии различных пятен и линий, темных и светлых масс. Их определение задает основные принципы и правила построения: движения, ритмы, равновесия и пр. Дальнейшее наполнение этой первоначальной схемы деталями и их проработка ведет уже только к законченности замысла, заложенного на этом этапе.

Уже на стадии эскизирования определяются формат, техника и материал исполнения будущего натюрморта. На практике натюрморты подобного плана выполняются в большом формате, который своими размерами подчеркивает монументальность, архитектурность и значимость данной работы. В соответствии с этим производится выбор материала и техники исполнения – как правило, применяются мягкие материалы и их сочетания (соус, сангина, уголь и пр.). Рисунок такого натюрморта в полной мере позволяет почувствовать специфику этого задания, его неразрывную связь с композицией и ее доминирующее значение.

В своей практической работе студенты не просто получают рисовальный опыт, но и должны свободно оперировать многими композиционными закономерностями, способствующими грамотной организации изобразительной плоскости, созданию двухмерного и трехмерного изображения, к которым относятся: правила симметрии и асимметрии, правила равновесия, правила статики и динамики (покоя и движения), правила ритма и т. д. Применение правил перспективы, выбор горизонта – также важная составляющая работы над натюрмортом.

Не менее важное значение для достижения цельности и выразительности композиции натюрморта имеет умение отбирать главное от второстепенного, расставлять смысловые акценты.

Смысловые акценты являются важным композиционным приемом, в основе которого лежит принцип контраста: это объем и плоскость, пространство и предмет, крупное и малое, черное и белое и т. д.

Реализация поставленных задач является одним из первых шагов в развитии композиционного мышления студента, способствуя умению решать формальные задачи по грамотной организации изобразительной плоскости как определенный этап, ведущий к решению на их основе более сложных задач (рисование фигуры, группы фигур, монументального портрета, фигур в заданном объеме, архитектурной среде и пр.).

### ЛИТЕРАТУРА

1. Курков Е. М. Особенности рисунка на факультете скульптуры // Учебный рисунок : учеб. пособие / С.-Петербург. гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Рос. Акад. художеств ; сост. В. А. Могилевцев. СПб., 2016. С. 164–169.
2. Рисунок школы Александра Быстрова : учеб.-метод. пособие / авт.-сост. А. К. Быстров, В. А. Кузмичев, В. И. Тюлькин. СПб. : Рос. Акад. художеств, 2010. 212 с., 193 л. ил.
3. Суворов В. И. Рисунок – основа изобразительного искусства : метод. работы. СПб. : Система, 2010. 63 с.
4. Якимчук П. М. Рисунок большого формата на отделении монументально-декоративной скульптуры // Месмахеровские чтения – 2015 : материалы междунар. науч.-практ. конф. / СПГХПА им. А. Л. Штиглица. СПб., 2015. С. 539–543.

*Сведения об авторе:*

*Якимчук Павел Миленьевич*, профессор, кафедра рисунка, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; operapavel@mail.ru

*Yakymchuk Pavel M.*, Professor, Department of Drawing, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; operapavel@mail.ru

## **ПРАВИЛА И ТЕРМИНЫ ПРИ РИСОВАНИИ ШАРА**

Базовые сведения по объемной геометрии, необходимые для освоения рационального и оригинального метода построения собственной и падающей тени от простой геометрической формы (например, шара), который является упражнением по развитию объемно-пространственного мышления у учащихся.

*Ключевые слова:* рисунок, источник света, шар, предметная плоскость, рисовальная геометрия.

## **RULES AND TERMS IN THE DRAWING OF A SPHERE**

Basic information on three-dimensional geometry, necessary for mastering a rational and original method of constructing an own and a falling shadow of the simplest geometric object (a sphere), which is a base exercise in developing three dimensional thinking.

*Keywords:* drawing, light source, sphere, object plane, drawing geometry.

К нашему глубокому сожалению, приходится констатировать, что в последние пять–семь лет в Академию Штигица стали приходить на учебу студенты, которые обладают очень слабыми знаниями объемной геометрии. У них недостаточно развито объемно-пространственное мышление, то есть способность устойчиво воспринимать исполняемый на плоском листе бумаги рисунок, как трехмерное пространство. Этим страдают даже те студенты, которые до поступления в наш вуз прошли обучение в среднем художественном училище. В рамках программы академического рисунка, при выполнении заданий «Рисование простых геометрических форм» и «Рисование предметных форм», авторами были разработаны простые, рациональные и оригинальные способы построения собственной и падающей тени от шара на предметную плоскость. Учащимся предлагались эти способы построения при выполнении задания «Рисование простых геометрических форм». Учащимся предлагалось без натуры, по представлению, создать на листе бумаги композицию, в которой на предметной плоскости расположены несколько простых геометрических форм: куб, шар, цилиндр, конус, призма, пирамида, освещенные природным источником света (солнцем или луной), построить светораздельные линии на этих предметах (то есть определить поля собственных теней), а также падающие на предметную плоскость тени от всех этих форм. В дальнейшем выполнение этого задания, методика которого отработывалась несколько лет, стала восприниматься как упражнение, развивающее пространственное мышление.

Ниже предлагается терминология, с помощью которой авторы разъясняли учащимся геометрические законы и последовательность выполнения задания «Построение собственной и падающей тени от шара на предметной плоскости» как самого сложного при построении теней от всех перечисленных выше простых геометрических форм. Прежде чем приступить к выполнению упражнений, необходимо освежить в памяти правила и уточнить детали.

Правило 1. Светораздельная линия на освещенном шаре, независимо от того, природный источник света или искусственный, – окружность (рис. 3).

Правило 2. Следовательно, падающая тень от шара на предметную плоскость – это тень от круга, контуром которого является светораздельная линия (рис. 4).

Правило 3. Круг, ограниченный светораздельной линией (назовем его – светораздельный круг), обращен всегда фронтально к источнику света. Это значит, что луч, исходящий из точки света и проходящий через центр светораздельного круга, перпендикулярен плоскости круга (рис. 5.2; 5.5).

Правило 4. Лучи, исходящие от природного источника света (солнце, луна), являются параллельными (рис. 5.1–5.3).

Правило 5. Луч, исходящий из точки света и проходящий через центр светораздельного круга, – ось вращения:

– с природным источником света – ось вращения цилиндрической поверхности (рис. 5.1–5.3);

– с точечным источником света – ось вращения конической поверхности (рис. 5.4–5.6).

Правило 6. Если ось вращения перпендикулярна плоскости, на которую падает тень от светораздельного круга, то падающая тень – правильная окружность (рис. 6.1). В иных случаях падающая тень – правильный эллипс.

Правило 7. Чем ближе искусственный источник света к трехмерному объекту, тем длиннее и шире падающая тень (рис. 6.2).

Правило 8. В окружности в ракурсе (представляющей собой правильный эллипс) центр окружности и точка пересечения большой и малой оси эллипса не совпадают (рис. 6.7).

Известно, что в математике окружность – это частный случай эллипса. В урбанистическом мире мы ежедневно наблюдаем мириады окружностей, подавляющее большинство которых видим в ракурсе, то есть в виде эллипса.

И еще одна немаловажная деталь. В практике рисования и живописи довольно редко встречаются случаи, когда источник света и освещенный объект, дающий падающую тень, находятся в изображении одновременно. Гораздо чаще возникает необходимость построения собственной и падающей тени в ситуации, когда источник света находится вне картины. А если источник света точечный, то возникает непростая проблема проведения прямых линий в недоступную точку схода. Надо, однако, заметить, что при точечном источнике света, если расстояние от источника света до объекта больше 10-кратного самого большого размера объекта (его ширины или высоты), то непараллельностью лучей можно пренебречь, если, конечно, нет особой композиционной необходимости точного построения теней.

Но мы рассмотрим все четыре случая:

1. тень от природного источника света, находящегося вне пределов картины (рис. 3.1);

2. тень от природного источника света, находящегося в пределах картины (рис. 3.2);

3. тень от точечного искусственного источника света, когда источник света находится вне картины (рис. 3.3);

4. тень от точечного искусственного источника света, когда источник света находится в пределах картины (рис. 3.4).

Наконец, приблизимся вплотную к решению нашей задачи.

Если шар освещен каким-либо источником света (природным или искусственным), то одна часть шара освещена, а вторая часть шара находится в тени (собственная тень шара). Граница между освещенной частью и собственной тенью (светораздельная линия), проходит по окружности. Следовательно, тень от шара на предметную плоскость – это тень от светораздельного круга. В этой фразе ключевые слова – тень от круга. Если ось вращения (см. правила 5–6) расположена под любым углом (кроме угла 90 градусов) к плоскости, на которую падает тень, то падающая тень от светораздельного круга – правильный эллипс (рис. 6.3–6.4).

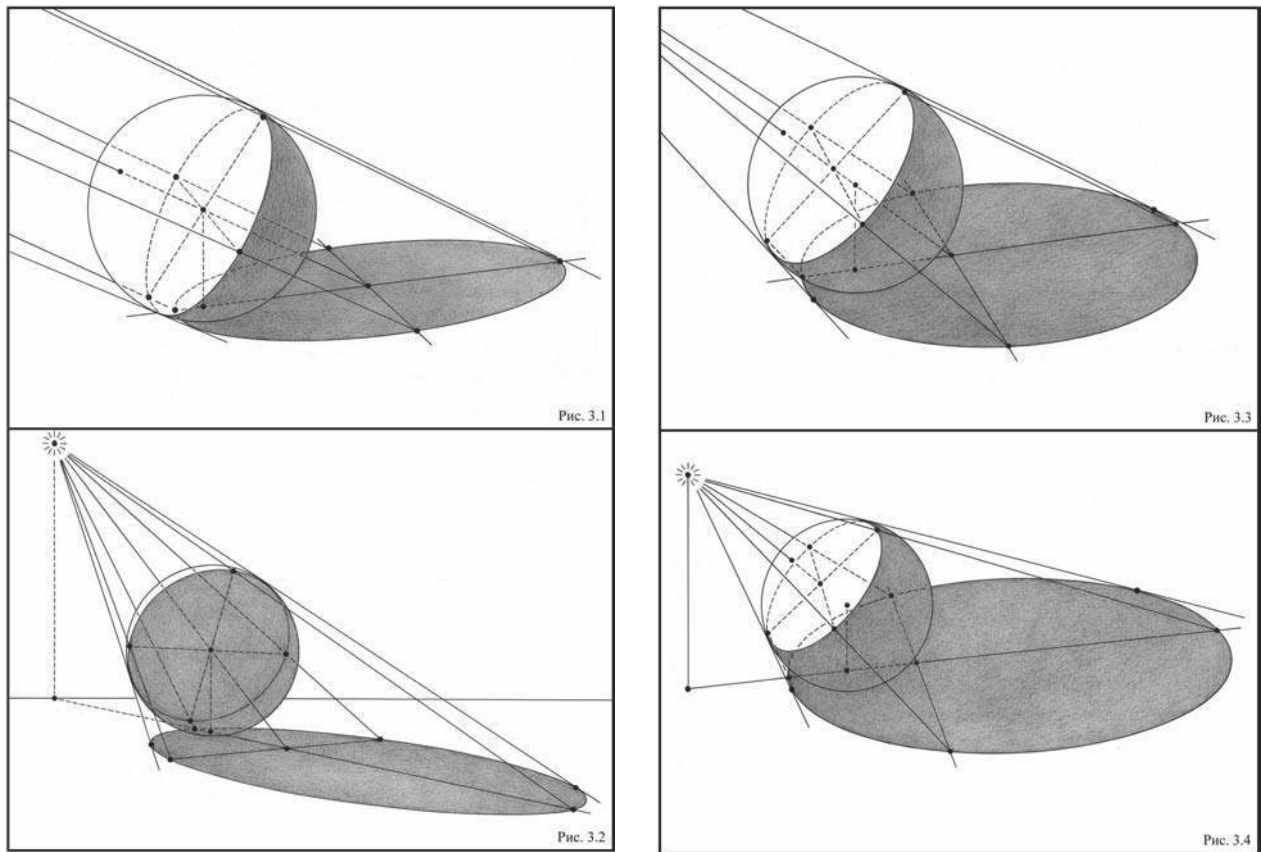


Рис. 3

Рассмотрим рис. 5. Проекция 5.3 и 5.6 – это вид сверху пространственной системы «шар – падающая тень». Проекция 5.2, 5.5 – вид сбоку системы «шар – падающая тень». На рис. 6.3 отдельно построена тень от шара. Это правильный эллипс, у которого имеется большая ось и малая ось, перпендикулярные друг другу. Для удобства терминологии назовем эти перекрещенные оси крестовиной. Большая ось – продольная крестовины, малая ось – поперечная крестовины, концы поперечины и продольины – оконечности крестовины. Нам надо научиться строить эту крестовину (рис. 4) на предметной плоскости для того, чтобы получить в свое распоряжение 4 точки (4 оконечности крестовины), позволяющие нам легко построить на предметной плоскости падающую тень в виде эллипса (рис. 3).

Крестовина эллипса падающей тени – с этим понятием мы ознакомились. Теперь нас интересует крестовина светораздельного круга, ведь именно от нее на предметную плоскость ложится тень, которую мы называем «крестовина эллипса падающей тени». Глядя на рис. 4, нетрудно разобраться, где светораздельный круг со своей крестовиной, а где эллипс падающей тени со своей крестовиной, где продольины, а где поперечины. Поперечина крестовины светораздельного круга – линия, находящаяся в плоскости светораздельного круга и проходящая через его центр, параллельная предметной плоскости и перпендикулярная центральному лучу. Продольина крестовины светораздельного круга – линия, находящаяся в плоскости светораздельного круга и проходящая через его центр, и одновременно находящаяся в одной плоскости с точкой света и с высотой шара. Тень от продольины светораздельного круга – это большая ось эллипса падающей тени. А вот тень от поперечины светораздельного круга совпадает с малой осью эллипса падающей тени только в «цилиндрическом» варианте (рис. 5.1–5.3). В «коническом» варианте она не совпадает с малой осью эллипса падающей тени, а смещается в сторону точки касания шара с предметной плоскостью (рис. 5.4–5.6). Отметим важные свойства крестовины светораздельного круга:

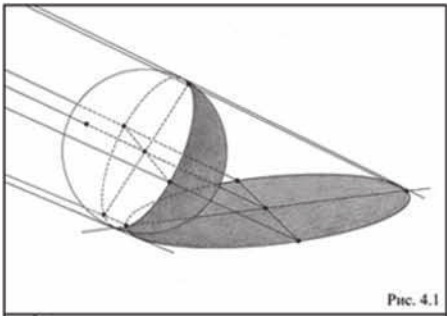


Рис. 4.1

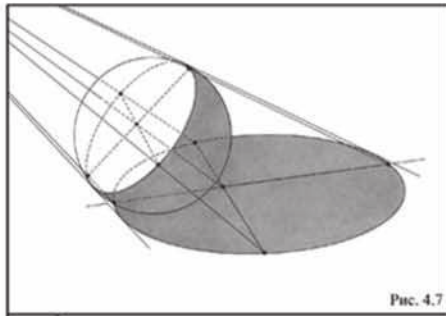


Рис. 4.7

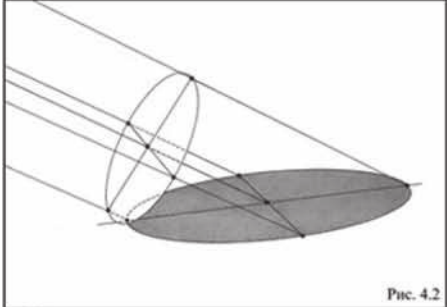


Рис. 4.2

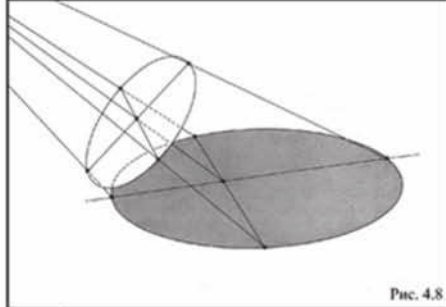


Рис. 4.8

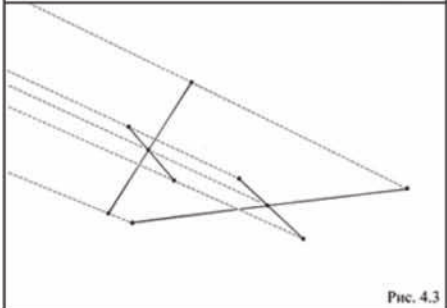


Рис. 4.3

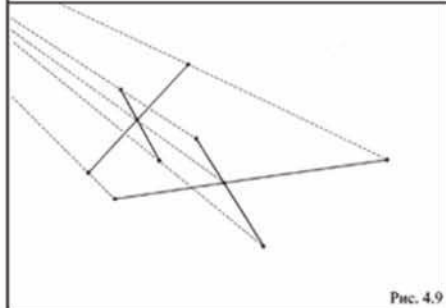


Рис. 4.9

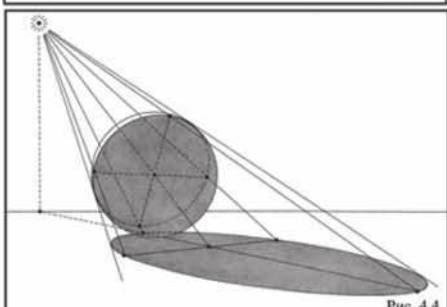


Рис. 4.4

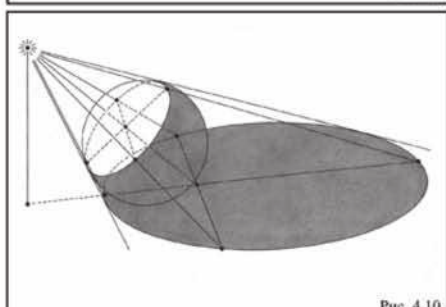


Рис. 4.10

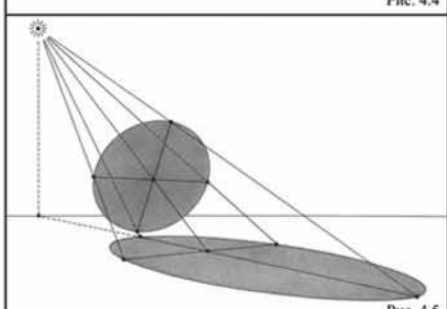


Рис. 4.5

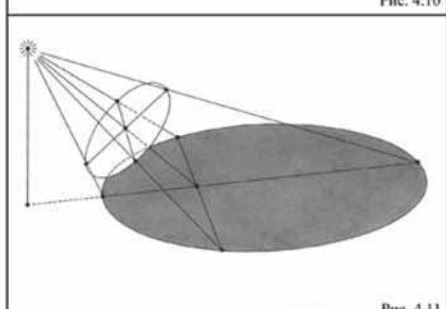


Рис. 4.11

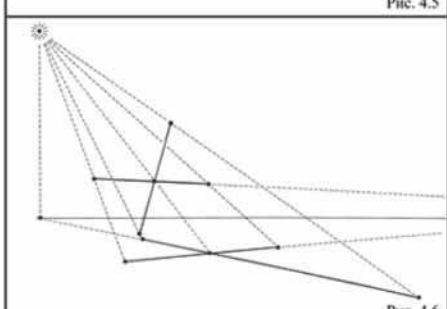


Рис. 4.6

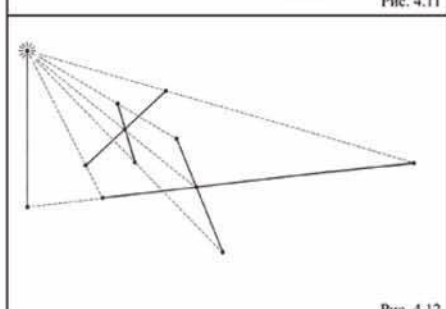


Рис. 4.12

Рис. 4



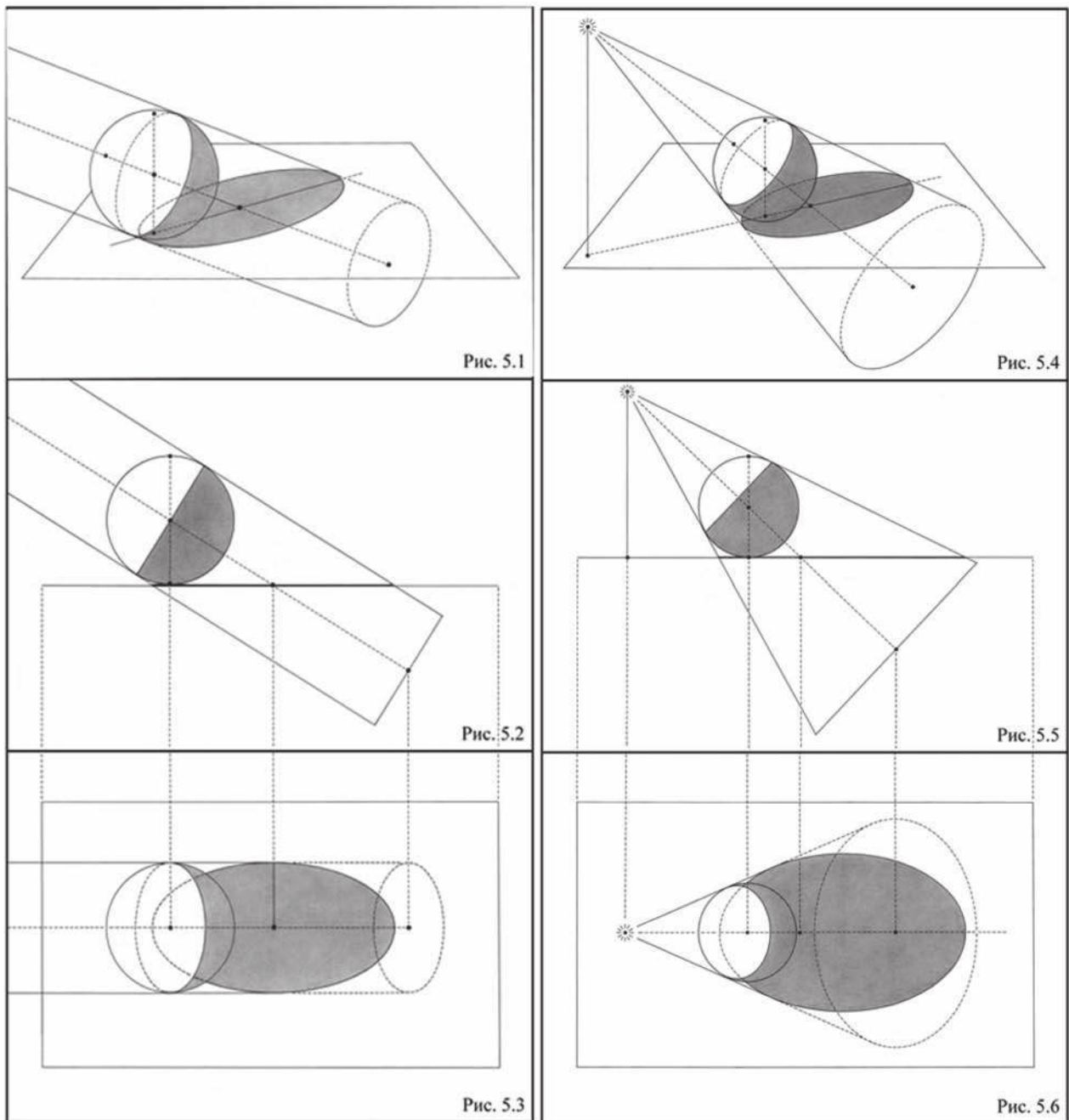


Рис. 5

1. поперечина крестовины светораздельного круга параллельна предметной плоскости, следовательно, тень от поперечины на предметной плоскости параллельна самой поперечине (рис. 4);

2. продольная крестовина светораздельного круга находится в одной плоскости с точкой света, с проекцией точки света на предметную плоскость, с высотой шара, с падающей тенью на плоскость от высоты, а эта тень, в свою очередь, совпадает с большой осью эллипса падающей тени (рис. 5).

Таким образом, при построении собственной и падающей тени от шара последовательность наших действий будет такая:

1. строим тень от продольной крестовины светораздельного круга;
2. строим на шаре светораздельную линию;
3. строим тень от поперечины крестовины светораздельного круга;

5. Художественно-промышленное образование в России и за рубежом

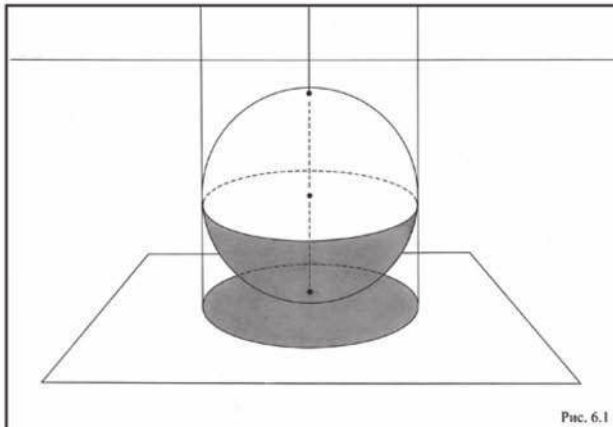


Рис. 6.1

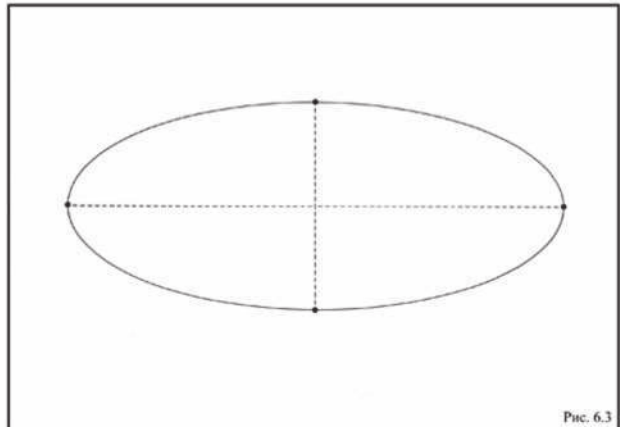


Рис. 6.3

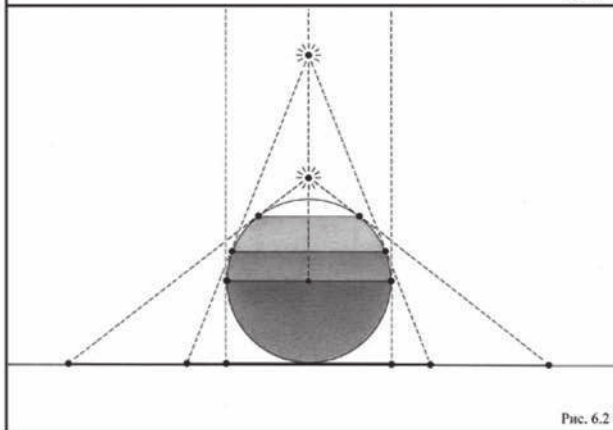


Рис. 6.2

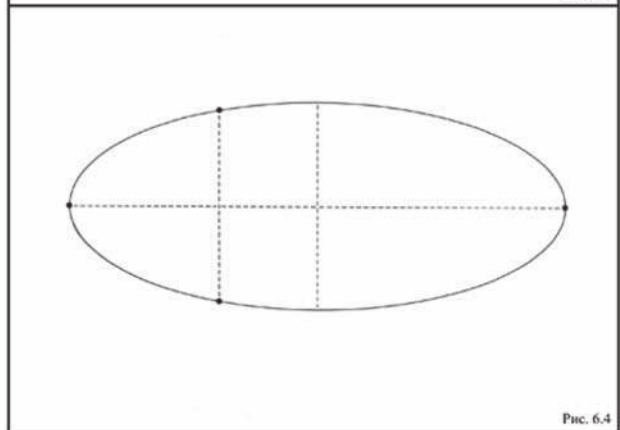


Рис. 6.4

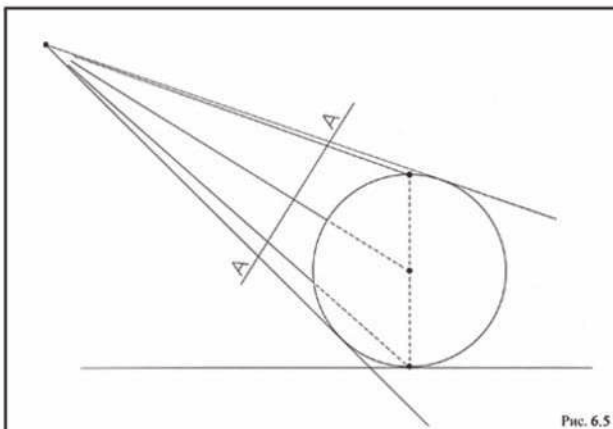


Рис. 6.5

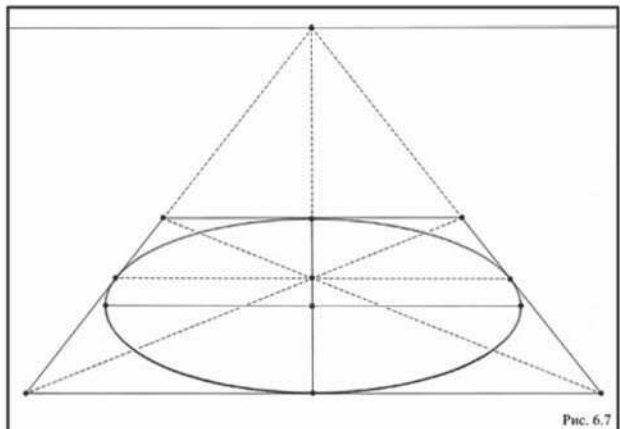


Рис. 6.7

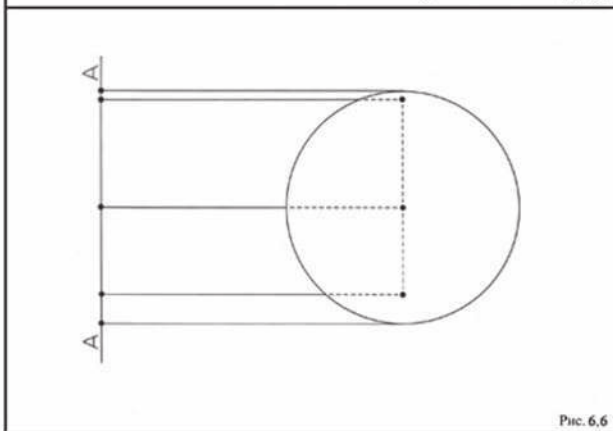


Рис. 6.6

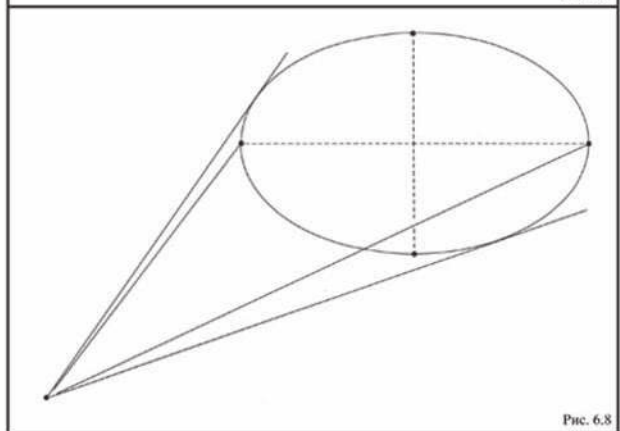


Рис. 6.8

Рис. 6

4. по четырем точкам (оконечности крестовины светораздельного круга) строим границы падающей тени в виде эллипса (рис. 4).

Изменения в каждом последующем рисунке настолько малы, а объяснения столь подробны, что мы не будем использовать в рисунках буквенные обозначения. По той же причине по ходу рисования мы будем удалять линии построения, которые больше не нужны. Последовательность шагов выстроена так, чтобы в данный момент использовать то графическое действие, которое проще всего исполнить и, стало быть, дать наибольшую точность в построении. По этой причине не стоит нарушать последовательность шагов. В дальнейшем, когда вы прочно усвоите упражнение, количество шагов уменьшится до трех-четырех.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Костерин П. П. Учебное рисование. М. : Просвещение, 1980. 272 с.
2. Макарова М. Н. Практическая перспектива : учеб. пособие для вузов М. : Академический проект, 2007. 432 с.
3. Осмоловская О. В. Мусатов А. А. Рисунок по представлению в теории и упражнениях от геометрии к архитектуре: учеб. пособие. М. : Архитектура-С, 2012. 412 с.
4. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок. М. : Просвещение, 1984. 240 с. : ил.
5. Ростовцев Н. Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка. М. : Изобразительное искусство, 1983. 288 с.

#### *Сведения об авторах:*

*Ващенко Сергей Иванович*, доцент, кафедра живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; apachi1000@mail.ru

*Vashenko Sergey I.*, Associate Professor, Department of Painting and Restoration, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; apachi1000@mail.ru

*Перхун Владимир Владимирович*, старший преподаватель, кафедра рисунка, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; perhyn.vladimir@yandex.ru

*Perhun Vladimir V.*, Senior Lecturer, Department of Drawing, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; perhyn.vladimir@yandex.ru

УДК73.021

*Т. И. Некрасова*

## **ЛЕПКА ОБНАЖЕННОЙ МОДЕЛИ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ДПИ И ДИЗАЙНА, ИЗУЧАЮЩИХ ДИСЦИПЛИНУ «АКАДЕМИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА»**

В статье раскрываются основные принципы лепки обнаженной фигуры, конструктивного подхода к изучению архитектоники фигуры в различных движениях, воспитания сагиттального видения модели. Рассматриваются обучение последовательности работы над этюдом, влияние лепки на гармоничную общехудожественную подготовку будущих специалистов.

*Ключевые слова:* скульптура, модель, объем, пространство.

*T. I. Nekrasova*

## **SCULPTING NUDE MODEL FOR STUDENTS OF DECORATIVE ARTS AND DESIGN STUDYING THE ACADEMIC SCULPTURE**

The article reveals the basic principles of modeling a nude figure, a constructive approach to the study of architectonics, a figure in various movements, the education of the sagittal vision of the model. Learning the sequence of work on the sketch is presented. The influence of the sculpture on the harmonious general artistic training of future specialists is discussed.

*Keywords:* sculpture, model, volume, space.

Задача курса «Академической скульптуры» состоит в подготовке специалиста, владеющего пластической культурой. Наиболее важным в изучении данного курса является знакомство с фигурой человека. Для получения навыков в области пространственно-объемного мышления, функционального формообразования, а также организации предметной среды огромное значение имеет изучение приемов создания конструкции человеческой фигуры. Этюд с натуры является основной работой по изучению конструктивного пластического строения человека с закономерностями строения, основанными на знании пластической анатомии. «Понимание пластики формы основано на изучении ее анатомического строения и физиологических функций. Художник должен знать, как двигаются части тела в зависимости от конструкции суставов и хорошо разбираться в возникающих при этом новых мышечных рельефах» [2].

В работе над этюдом надо воспитывать художественный вкус студента, развивать скульптурное видение модели, учить целостному восприятию натуры. Постановку модели желательно осуществлять вместе со студентами, в процессе работы выделяя самое характерное состояние модели. Найти композиционное решение внутри самой фигуры, чтобы взаимодействовали и ритмически чередовались формы объемные и плоские, вогнутые и выпуклые. В ходе работы над этюдом студенты знакомятся с пластической анатомией. Знакомясь с альбомом М. Ц. Рабиновича, студенты могут получить представление об анатомической структуре человека в разных позах, движениях, ракурсах, отличии пластического строения форм мужских и женских фигур. Студент, не знающий пластической анатомии, не сможет правильно изобразить человека.

В работе над этюдом можно выделить основные этапы: рисунки – наброски, зарисовки; правильный каркас; прокладка объема на каркас; основные обмеры; завершение и моделировка этюда.

Работая над зарисовками, необходимо выявить основные пропорции, найти свое композиционное решение, выявить объемно-пространственное прочтение модели. Рисунок, по сути, должен быть конструктивным, схематичным, выявлять пластику натуры через объем,

фиксировать композицию, характер модели. Рисунки желательно сохранять до завершения работы над этюдом, так как они сохраняют первое впечатление от модели. Рисунки должны быть сделаны со всех сторон.

Каркас в работе скульптора играет важную роль, поэтому к его изготовлению надо отнестись очень внимательно. Прежде всего, необходимо обратить внимание студентов на горизонтальность крышки станка, так как на кривой плоскости, при повороте работы, все меняется. К примеру, стоящая фигура не будет стоять с опорой. Каркас следует рассматривать как внутренние оси объемов. При изготовлении каркаса необходимо учесть размеры будущего этюда, а чтобы не ошибиться, необходимо на бумаге, которая крепится к стене, вычертить масштабный угол, так как условия и ограничение во времени не позволяют лепить этюд в натуральную величину.

Прокладка объемов на начальной стадии делается «на глаз» по каркасу, отходя на расстояние, с которого можно «охватить глазом» весь этюд и всю фигуру натуры. Центры того и другого должны быть на уровне глаз смотрящего. Необходимо чаще отходить от скульптуры, смотреть издали, сравнивая и оценивая детали и целостность, характер движения модели. Важно уловить положение таза по отношению к плечевому поясу и грудной клетке. Можно посоветовать держать положение таза параллельно плите скульптуры. Чтобы студенту было ясно конструктивное положение объемов вокруг основной внутренней оси, следует обращать внимание на то, что один объем уравнивается и находит поддержку в другом объеме.

При наборе глины на каркас необходимо проверять точность своего глаза, делая промеры по основным конструктивным точкам: рост фигуры, подбородок, яремная ямка, акромиальный край ключицы, пупок, лобок, верхние передние подвздошные ости, вертел, коленные чашечки. Сзади: затылок, седьмой шейный позвонок, нижние углы лопаток, крестец, подъягодичные складки, подколенные ямки, лодыжки. По ширине: необходимо промерить ключицы, ширину грудной клетки, расстояние между подвздошными костями, локти от акромиального конца ключиц, предплечье от локтя до окончания локтевой кости. Габариты основных объемов можно проверить веревочкой. При работе необходимо пользоваться отвесом. Следует объяснить, показать студентам конструкцию и динамические возможности блоковидных суставов (колени, локоть, таз, голеностоп), работу мышц при сгибании и разгибании стопы, голени, подробно разобрать конструкцию плечевого пояса, узлы суставов.

Работу следует вести от общего к частному. Внимательно отнестись к стопам и кистям, разобрать конструкцию через общие планы, проследить архитектуру скульптурного этюда, сделать отбор, выделяя основную мысль. Обратит внимание студентов на особенности мужской и женской фигуры, их пластическое различие. Конечная цель в работе над этюдом – добиться выразительной композиции, осмысления движения, ощутить суть в организации объемов фигуры, ее архитектуру. Достигнуть в работе ясных читаемых форм, стремиться к осознанной работе, перевести впечатления от живой натуры в скульптуру, то есть, создать художественный образ, гармонию объемов и при этом максимально передать характер модели [5].

Первое знакомство с лепкой фигуры человека у студентов на кафедре академической (общей) скульптуры происходит, как правило, на третьем курсе. К этому времени они уже умеют делать хорошие наброски с человека, а вылепить, увидеть фигуру, почувствовать ее в пространстве не сразу удается, поэтому для начала постановку надо делать несложной, то есть идти по принципу «от простого к сложному», делать небольшие этюды 1/3 и 1/4 натуральной величины – наброски в объеме. Чтобы студентам было проще понять смысл движения (поворот, опора, напряжение, провисание частей тела, выразительность жеста), модель должна быть не только красиво расположена в пространстве, но и осмыслена.

Основная задача при работе над этюдом человека на начальной стадии – «поставить», «взять» движение, основные пропорции, весовые отношения, распределение объемов.

Главная задача в постановке обнаженной фигуры – поставить ее, используя систему контрпостной стойки. Необходимо воспользоваться отвесом и проследить размещение ярем-

ной ямки над внутренней лодыжкой опорной ноги. Со всех сторон прочерчивать и выявлять на набираемых массах движение средней линии. «Чувствовать внутренние оси, точнее, направленность движения масс, совершенно необходимо в течение всей работы, – говорил П. П. Чистяков, – все изучить, познать на деле, быть мастером вполне и остаться при детски наивном взгляде на натуру – вот условия, необходимые для настоящей техники в искусстве живописи и скульптуре» [6].

По отношению к лицевому плану скульптуры необходимо за основу взять положение таза и грудной клетки. Прежде чем лепить, необходимо всегда внимательно осмотреть модель, обойти ее со всех сторон, понять схему движения, самому постоять в такой позе, чтобы почувствовать, как перемещаются объемы, почувствовать механику движения.

При выполнении этюда с «сидящей модели» необходимой основной задачей является правильное распределение объемов в пространстве фигуры и стула. Внимательно просмотреть профильные очертания, весовые отношения, следить за тем, чтобы фигура сидела на стуле, а не сросталась с ним в момент касания (чтобы ноги не росли из стула). Проследить, какой угол образуется в тазобедренном суставе. Студентам кафедры «Дизайн мебели» желательно придумать композицию «стул, кресло» самостоятельно, поэтому следует при постановке этюда это иметь в виду, также учитывать особенности каркаса. В процессе работы нужно научить студентов следить за состоянием глины.

При выполнении этюда с лежащей обнаженной модели следует обратить внимание на то, как изменяется движение позвоночника на точке касания с плоскостью, на опору, если модель опирается на руку. Следить за тем, чтобы чувствовалась вся фигура, как изменяется сечение объемов, а не половинка, особенно в местах касания, чтобы фигура не «влипала». На старших курсах постановки ставятся на более длительное время, где студенты решают все поставленные задачи.

Более детально прорабатывают, не нарушая целостности, работая над характером модели от общего к частному и снова – к общему, не теряя главного, конструкции крупной формы. Не увлекаться деталями, добиваясь внешнего сходства. «Не штопайте», говорил А. Т. Матвеев своим ученикам, если видел вялую форму с перечисленными подробными деталями. Этюд с натуры – это одно из основных заданий, вдохновляющих студентов.

Курс «Академическая скульптура» направлен на обеспечение всесторонней и гармоничной общехудожественной подготовки будущих специалистов, художников декоративно-прикладного искусства и дизайнеров. Значение лепки этюда трудно переоценить: многие художники-живописцы, графики рано или поздно обращались к объемному изображению, чтобы через моторику пальцев ощутить то, что появляется на холсте. Лепка этюда неоспоримо влияет на формирование художника, понимание пластики фигуры в пространстве, знакомит с весовыми отношениями, объемным видением.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Матвеев и его школа. СПб. : Palace Editions, 2005. 228 с. (Альманах / Гос. Русский музей ; вып. 84).
2. Механик Н. С. Основы пластической анатомии. М. : Искусство, 1958. 350 с.
3. Рабинович М. Ц. Пластическая анатомия и изображение человека на ее основах. М. : Изобразительное искусство, 1985. 128 с.
4. Соколов В. Н. Лепка фигуры. М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. 139 с.
5. Стародубова В. В. Бурдель. М. : Искусство, 1970. 174 с.
6. Чистяков П. П. Письма. Записные книжки. Воспоминания. 1832–1919 / сост. Э. Белютиным и Н. Молевой. М. : Искусство, 1953. 592 с.

*Сведения об авторе:*

*Некрасова Татьяна Ивановна*, доцент, кафедра монументально-декоративной скульптуры, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; nekrasovaart@gmail.com

*Nekrasova Tatiana I.*, Associate Professor, Department of Monumental and Decorative Sculpture, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; nekrasovaart@gmail.com

УДК 730

*Г. Г. Дьячкова*

## **БИОНИКА КАК ОСНОВА МЫШЛЕНИЯ БУДУЩЕГО ХУДОЖНИКА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА**

Рассмотрены основные принципы преподавания бионики в скульптуре студентам факультетов декоративно-прикладного искусства и дизайна в СПбХПА им. А. Л. Штиглица.

*Ключевые слова:* академическая скульптура, Академия Штиглица, синтез искусств, художник декоративно-прикладного искусства, дизайн.

*G. G. Diachkova*

## **BIONICS AS THE BASIS OF THINKING OF THE FUTURE ARTIST OF DECORATIVE AND APPLIED ART AND DESIGN**

The principles of bionics teaching in sculpture to the students at the faculty of Decorative and Applied Arts and the faculty of Design at the St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design are presented.

*Keywords:* academic sculpture, Stieglitz Academy, arts synthesis, an artist of decorative and applied art, design.

Термин «бионика» возник от греч. *bion* – элемент жизни, буквально – живущий. Бионика – это наука, изучающая законы построения природных объектов. Важнейшая составляющая творчества художника – это умение внимательно изучать окружающий мир, в том числе, биологическую природу. Только глубочайшее, аналитическое исследование законов построения живой природы дает возможность в дальнейшей работе художника обрести истинную свободу творчества, позволяет стать по-настоящему творческой личностью, а не слепым подражателем. И задача педагога – научить студента именно анализировать, делать выводы, искать «ключи» к построению форм этого мира. Важно научить студента мыслить самостоятельно, а не просто давать ему готовые рецепты. Привести несколько примеров сравнений, «ходов» прочтения формы и предложить им самим искать дальше, предлагать другие варианты, тем самым развивая в них активное творческое начало.

Курс «бионики» как раз и направлен на изучение законов построения живой природы. И с этого курса начинается работа в области скульптуры со студентами всех отделений.

Первым заданием является лепка живого листа любого дерева или куста. Работы предлагается сделать примерно 20 см по горизонтали, этот размер наиболее удобен для работы с глиной. Если в качестве материала выбран пластилин, то возможен и меньший размер, тогда стеки лучше выбирать металлические, в отличие от деревянных, более приемлемых для глины.

Прежде всего, надо обратить внимание на композицию начинаемой работы – гармоничное расположение листа на плинте. Высота, ширина, длина плинта должны быть найдены в соответствии с размером и массой изображаемого объекта, то есть плинт – тоже часть композиции.

Важно с самого начала работы со студентами, с первого курса, донести до них, что скульптура – это особый вид искусства, со своими законами, отличными от других плоскостных видов искусства. Реальные, а не условные, объем и пространство делают скульптуру более осязаемой, но при этом более скупой по средствам выражения; нет ни линии, ни штриха, ни цвета. В скульптуре есть только масса и пространство, соотношение частей массы и их взаимодействие с пространством, силуэтная линия как ограничение объема, как разделение объема и пространства, игра плавными, тугими формами и плоскостями, гранями. То есть разнообразие прочтения формы, а также различных фактур материала. Скульптура не «терпит» тонких, «картонных» объемов, это продиктовано особенностями скульптурных материалов (камень, металл, терракота), скульптура должна быть массивной, весомой.

При лепке листа надо учитывать эти особенности, и, делая края листа тонкими, необходимо пустоты до плинта заполнить глиной, чтобы придать работе массивность – собственно, «скульптурность».

С самого начала объяснить, какой плотности, вязкости должна быть рабочая глина, чтобы этюд было легко выполнять, без технических осложнений. Наличие стеков – обязательно, они позволяют быстро, без лишних деталей выявить сущность объекта, взять большую форму, найти соотношение отдельных масс и целого.

Начинать работу надо по живому восприятию, эмоционально, предлагать студентам каждый этюд делать с полной отдачей, «всерьез», как для выставки, под определенный материал (бронза, камень и т. д.); относиться к каждому заданию творчески, не для отписки. Зажечь их, заставить полюбить все, что они делают, даже простые штудии, научить любоваться красотой формы каждого изучаемого объекта. Необходимо приучить сразу решать большую форму, целое, выделять главное. Не дробить, не «замусоривать» деталями работу. И еще чрезвычайно важно с самого начала искать формальное решение каждого произведения, пластический ход. То, что делает работу острой и неповторимой. Особенно это надо помнить художникам декоративно-прикладного искусства.

Лепка листа должна быть не слепо подражательной, не натуралистичной, а осознанной, опирающейся на серьезный анализ структуры, схемы каждого конкретного вида листа, нужно понять, чем отличается по конструкции лист клена от листа вяза, липы и т. д. Лист – это конструкция, напоминающая некий тент, натянутый на гибкий, упругий каркас и сверху как бы «приваренный» к этому каркасу, то есть в местах «приварки» образуется углубление, сход объемов к каркасу. Надо найти ритм расстояний между стержнями каркаса, угол расхода в случае кленового листа, характер зубцов и т. д. Найти большое, главное «движение» листа и лишь потом разбирать мелкие формы, искать зоны напряжения и покоя, думать о фактуре и плотности. Но анализ не должен забивать живое восприятие природы. Вылепленный лист, в итоге, должен представлять собой законченное произведение, а не голую схему и не мертвую копию. Как и в любой творческой работе, необходим анализ, и глубокий отбор, и эмоциональное прочтение изображаемого объекта, и восхищение, любование. Такое произведение будет и высокопрофессионально, и найдет отклик в сердцах зрителей.

Следующим заданием в разделе бионики дается лепка головки мака в увеличенном размере: приблизительно 15–20 см на готовом каркасе. Важно понять сущность объема мака – в этой форме заложена идея защиты, сохранения содержимого. Более сложно эта идея выражена в форме ракушки и черепа, в том числе, человеческого. Основными принципами идеи защиты являются сферическая поверхность и дополнительно – ребра жесткости. Эти наблюдения отражены в форме купола, так как человек давно изучает природу и привносит идеи построения живого мира в свои творения, как наиболее рациональные и гармоничные.

Сразу надо найти соотношение главных объемов – трапециевидной в сечении коробочки мака, барабана с аркатурным поясом, шапочки с лепестками и ножки с суставчиком. В ма-



ке удивительно четко выражена архитектоника: и в форме правильных арок в виде барабана, и в форме нервюр, опирающихся на колонны, образующих арки, нервюр, поддерживающих лежащие на них лепестки. Правильные по рисунку лепестки имеют S-образную форму с ребром жесткости сверху, в этом опять прослеживается идея защиты от деформации.

Коробочка мака соединяется с ножкой дугообразным профилем, что делает это соединение упругим и прочным, не подверженным слому. И вся эта инженерная гармония должна быть обличена в живую, пластичную форму, прочувствованную художником, форму, далекую от голой схемы, заложенной в основе любого произведения.

Последнее задание в цикле изучения живой природы – лепка более сложной формы – ракушки, например, так называемого рапана, как более четко выражающего схему спиральных ракушек.

Размер скульптуры, так же как и в предыдущих двух заданиях, лучше выбрать приблизительно 20 см по горизонтали.

В основе – все та же идея защиты, сферическая поверхность с дополнительным усилением – ребрами жесткости. Ракушка представляет собой конус, свернутый в пространстве, основание этого конуса – арочный портал, вход в жилище улитки, мы опять наблюдаем удивительную архитектонику построения биологического объекта. Наиболее выигрышная постановка ракушки – срезом, перпендикулярно горизонтальной плоскости. Свернутый объем «нанизан» на ось, идущую под углом приблизительно в  $30^\circ$  по отношению к плоскости, на которой стоит ракушка. Кольца «пирамидки» нанизаны на ось под углом примерно  $90^\circ$ , и их толщина убывает (нарастает) относительно «золотого сечения». Ракушка в проекции стоит на двух точках, так как ее составляющей является сфера и ее производные: дуга, арка и т. п. Объем – тугой, плотный, в нем выражено напряжение, скрученная энергия защиты. Ребра жесткости как бы «наварены» сверху сферы, в дополнение, а не за счет плотного сферического объема. Это важно донести до студентов.

Удивительным образом форма снаружи по поверхности ракушки раскручивается, а внутри закручивается в обратную сторону, как веретено, то есть образуется бесконечное движение формы в пространстве. Чтобы этот непростой объем собрать, необходимо постоянно сравнивать его части, увязывать массы со всех ракурсов, то есть постоянно и как можно чаще надо вращать объект изучения.

Художники, архитекторы, инженеры, конструкторы во всем мире давно уже обратились к изучению законов построения объектов живой природы с целью обогащения мира, созданного руками человека, дабы усовершенствовать уже созданное во всех областях науки, техники и искусства и выйти на совершенно новый уровень созидания, стать более свободными в творчестве, построить более гармоничную среду обитания. Все знания, полученные в результате вышеописанных заданий, должны в дальнейшей профессиональной работе студентов оказать несомненную помощь. Эти задания обогащают художника и позволяют делать работы интересными, многогранными, используя разнообразие форм живой природы.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. М. : Искусство, 1990. 399 с.
2. Архитектурная бионика / под ред. Ю. С. Лебедева. М. : Стройиздат, 1990. 26 с.
3. Божко Ю. Т. Архитектоника и комбинаторика формообразования. Киев : Вища шк., 1991. 245 с.
4. Данилова О. Н., Шеромова И. А., Еремина А. А. Архитектоника объемных форм : учеб. пособие / Владивосток. гос. ун-т экономики и сервиса. Владивосток : Изд-во ВГУЭС, 2005. 100 с.
5. Ермолаева Л. П. Основы дизайнерского искусства. М. : Гном и Д, 2001. 120 с.

## 5. Художественно-промышленное образование в России и за рубежом

---

6. Каримов Г. А., Каримова И. С. Объемно-пространственная композиция : учеб. пособие. Благовещенск : Амур. гос. ун-т, 2003. 65 с.
7. Квасов А. С. Художественное конструирование изделий из пластмасс : учеб. для вузов. М. : Высш. шк., 1989. 239 с.
8. Кухта М. С., Жукова Л. Т., Гольдшмидт М. Г. Основы дизайна / Том. политехн. ун-т. Томск : Изд-во ТПУ, 2009. 288 с.
9. Мастерская природы / авт.-сост. З. Воронцова. М. : Изобразительное искусство, 1981. 32 с.
10. Объемно-пространственная композиция / А. В. Степанов, В. И. Мальгин, Г. И. Иванова [и др.] ; под ред. А. В. Степанова. М. : Архитектура-С : Стройиздат, 2003. 256 с.
11. Папанек В. Дизайн для реального мира. М. : Д. Аронов, 2005. 416 с.
12. Чернышев О. В. Формальная композиция : творческий практикум. Минск : Харвест, 1999. 312 с.

### *Сведения об авторе:*

*Дьячкова Галина Герольдовна*, профессор, кафедра монументально-декоративной скульптуры, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; geroldina@yandex.ru

*Diachkova Galina G.*, Professor, Department of Monumental and Decorative Sculpture, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; geroldina@yandex.ru

**ОСОБЕННОСТИ РАЗРАБОТКИ КУРСА КОМПОЗИЦИИ  
ДЛЯ СТУДЕНТОВ АКАДЕМИЧЕСКОГО БАКАЛАВРИАТА  
КАФЕДРЫ ЖИВОПИСИ И РЕСТАВРАЦИИ**

Художник-реставратор, как никто другой, сталкивается в своей профессиональной деятельности с художественными произведениями, которые требуют реставрации, будь то монументальная живопись, икона или станковая картина. Студенты-реставраторы должны уметь анализировать произведения искусства и, применяя свои знания, не только реставрировать, но и создавать собственные творческие композиции.

*Ключевые слова:* композиция, вазапись, иконопись, живопись.

*L. M. Kirsanova*

**FEATURES OF DEVELOPMENT OF THE COURSE OF COMPOSITION  
FOR STUDENTS OF THE ACADEMIC BACHELOR DEGREE  
OF THE DEPARTMENT OF PAINTING AND RESTORATION**

The artist-restorer, like nobody else, faces in his professional life with works of art which need restoration, whether it could be monumental painting, an icon or an easel picture. Students have to be able to analyze works of art and apply the knowledge not only to restore it but also to create their own artistic compositions.

*Keywords:* composition, vase painting, icon painting, painting.

С давних времен художники обращались к произведениям прошлого. Изучив их, они могли на опыте своих предшественников создавать самостоятельные работы. Студенты-реставраторы должны уметь анализировать произведения искусства и, применяя свои знания, не только реставрировать, но и создавать собственные творческие композиции.

Курс композиции для академического бакалавриата на кафедре живописи и реставрации СПГХПА им. А. Л. Штиглица является одной из базовых дисциплин, освоение которой необходимо для получения статуса высококвалифицированного специалиста. Выпускники должны обладать необходимыми компетенциями не только в своей непосредственной сфере – реставрации, но также уметь реализовывать творческие концепции в собственных художественных произведениях.

Данные компетенции должны базироваться на глубоких знаниях истории искусства и навыках анализа классических произведений. Для этого необходима не только теория, получаемая в рамках учебных курсов, но и практический опыт. Таким образом, для будущих реставраторов важно освоить все этапы создания живописного произведения в рамках учебных работ и, тем самым, сделать собственные аналитические и практические выводы.

Занятия по композиции второго курса начинаются с изучения рисунков древнегреческих ваз. Выбирается однофигурная, двухфигурная и трехфигурная или многофигурная композиции. Большое внимание уделяется силуэту фигур, который очень четко прослежи-

вается в первоисточниках: белое изображение на черном фоне и черный силуэт на белом фоне. Акцентируется внимание на изменении силуэтов и тем росписей в зависимости от исторического и художественного периода изготовления вазы. В графическом изображении фигур большое внимание уделяется линейной структуре складок одежды и их ритмическому расположению в композиции листа и связи с орнаментом, деталями интерьера, животными, деревьями и прочим окружением. Впоследствии это поможет студенту более насыщенно разработать собственную композицию. В композициях разбирается пластическое движение фигур, как одна форма перетекает в другую, образуя единое целое. Затем они объединяются в самостоятельное произведение, где студент по приобретенным навыкам выстраивает собственную композицию, где, кроме линейного изображения, используется черно-белое пятно, 2–4 тона, выбирается колористическая гамма, теплая, холодная или смешанная (5–7 колеров).

Следующим заданием по композиции, в четвертом семестре, является изучение древнерусской живописи. Сначала студенты выполняют монохромную копию иконы, затем разбирают композицию по планам. Далее выполняется живописная копия иконы. Важным этапом в работе является структурная характеристика иконы, выявление ее ритма и движения фигур. Следующим этапом является создание собственной композиции.

В пятом семестре студент приступает к более сложному этапу изучения многофигурной композиции – анализу произведений наиболее ярких представителей классицизма и барокко. Для изучения классического произведения в первую очередь необходимо сделать монохромную копию на небольшом формате, чтобы разобрать картину по тону. Важным этапом является расположение фигур в планах. Пространство пейзажа можно показать в последовательности, заданной перспективным строем: чередование пространственных планов согласовано с сокращением предметных величин. Перспектива моделирует пространство в трех измерениях.

Студенту необходимо разобрать художественное произведение по планам, используя монохром. Расположение световых пятен является более сложным аспектом в анализе художественного произведения. Свет создает особенный пространственный порядок, собственную пространственную логику.

Связывая компоненты изображения симметрическими отношениями, художник создает геометрически закономерную основу. Симметрия и ритм взаимосвязаны в композиционной структуре. Вертикали и горизонталы выражают гравитационную структуру изображения, эти линии составляют систему отсчета, относительно которой ориентированы все прочие изобразительные компоненты. Студенту необходимо разобрать художественное произведение по ритмическому строю композиции, по пластическому движению фигур, складок одежды и окружению, завязав все в единое целое, что и станет своего рода «каркасом» его будущей творческой композиции.

Проведя анализ классического произведения в монохромном и графическом варианте, студент приступает к колористическому решению композиции, где будут участвовать все компоненты анализа. Также студенты выполняют задания «на колорит». Задание выполняется на основе монохрома по теплохолодности (доминанта холодного колорита, доминанта теплого колорита, смешанный колорит, контраст цвета, контраст тона).

Проведя анализ классического произведения, можно приступать к созданию собственной композиции. Особое внимание необходимо обратить на композиционную структуру классического произведения, так как с нее начинается построение собственной композиции, которая также проходит все этапы разбора, как и классическое произведение [2].

Так или иначе, но потребность поиска пластической основы композиции неизбежно приводит к анализу внутренних законов построения изображения, к анализу геометрического синтаксиса произведения, его тонального решения, освещенности, колорита. Знания,

полученные в ходе занятий по композиции, послужат студентам тем опытом, который необходим в создании собственных произведений, как живописных, так и графических.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бесчастнов Н. П. Черно-белая графика : учеб. пособие для вузов. М. : ВЛАДОС, 2005. 471 с.
2. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М. : В. Шевчук, 2014. 360 с.
3. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Л. : Искусство, 1986. 220 с.

*Сведения об авторе:*

*Кирсанова Людмила Михайловна*, доцент, кафедра живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [artmila@list.ru](mailto:artmila@list.ru)

*Kirsanova Ludmila M.*, Associate Professor, Department of Painting and Restoration, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [artmila@list.ru](mailto:artmila@list.ru)

*Д. Д. Нигматулин*

## **КОПИРОВАНИЕ КАК СПОСОБ ИЗУЧЕНИЯ ПЛАСТИЧЕСКИ-ОБРАЗНОГО ПРОСТРАНСТВА ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТАРЫХ МАСТЕРОВ**

В статье говорится о копии и копировании, о предмете, изучающем технику и технологию живописи европейской школы старых мастеров. О произведении и целостности всех его композиционных узлов, о поиске в нем пластически-образного содержания, заложенного автором в свое творение, которое должно быть прочтено и передано в копии. О значении копии в качестве одной из форм обучения молодых художников-реставраторов.

*Ключевые слова:* пластика, пластический образ, образ и цвет, тон, технология живописи, реставрация, связь времен, школа и традиции, искусство, сотворчество.

*D. D. Nigmatulin*

## **COPYING AS A WAY OF STUDYING THE WORKS OF OLD MASTERS**

Copying the masters of the old European school as a way of studying and as the technique and technology of painting is a big part of the educational curriculum for restorers, which begin with the preparation of the stretcher, application of the first paint layer and finish with a final varnish layer. Beside the skills it is necessary to study the integrity of composition and a spatial content of the old school, which need to be transmitted in a copy. That is why the value of a copy as a form of training for young artists-restorers is very important. These items existed in all kinds of art at all times. The total understanding includes technical knowledge and the perusal of the original author's intention are two big required parts for a copying.

*Keywords:* image and color, tone, restoration, art school and traditions, old master painting, oil painting technique, author's intention, copying, technology of painting.

Непросто писать о копии и копировании в таком прогрессивном, ориентированном на поиск новых пластических форм и образов творческом вузе, как СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Где живопись и пластика связаны с декоративно-прикладным пространством. И все же попытаемся высказать свои мысли и свое понимание предмета, который нам выпала честь преподавать.

Копирование – это анохронизм в современном мире, то есть в сфере современного художественного образования, иными словами, тот корень, который глубоко сидит в недрах нашего подсознания и прорастает сквозь все слои сознания в настоящее, являясь одной из важных нитей, связывающих прошлое, настоящее и будущее. Юрий Лотман в одной из своих лекций упоминает о том, что грудной младенец копирует мимику и голос матери, а мать копирует младенца. Мать становится как бы младенцем, а тот, в свою очередь, усваивает навыки взрослого мира [3].

Все, кто работает в области изобразительного искусства, хорошо знают о роли копирования в обучении художественному ремеслу во все времена. Упомянем только эпоху Возрождения, в которой сыграли большую роль найденные в это время греческие скульптуры и памятники архитектуры. Мастера эпохи Возрождения копировали скульптуры Древней

Греции. На творчество Пикассо повлияли африканские резные фигуры. И таких открытий в истории искусства множество. Работы старых мастеров всегда вдохновляли и давали новый толчок к развитию искусства.

Говоря о копии, мы не можем не коснуться пластически-образного пространства изобразительного искусства, с которым приходится работать копиисту. Правда, без хороших знаний говорить о копии в нашем понимании нельзя. Давайте представим и вспомним, что и почему заставляет нас взяться за кисти. Это – мир образов, порождаемый нашим воображением, и толчком к этому может быть все что угодно. Если в копии не чувствуется и не прочитывается современное живое понимание, впечатление, заложенное автором, вряд ли она будет интересна современному зрителю.

Художественно-пластический образ – это авторский замысел, при котором холст организован таким образом, что взгляд зрителя движется по холсту от детали к детали или узла к узлу, достигая композиционного центра. Каждая деталь или жест тесно связаны с пластической идеей и являются ее неразрывной частью. Это и есть пластический замысел автора.

Чтобы копия передавала идею автора, копиист должен верно понимать и считывать пластическую идею произведения. И обладать умением и знаниями профессионального копииста, всем технико-технологическим арсеналом. Чтобы как можно ярче и выразительнее передать замысел автора. Конечно, начинающий копиист будет сталкиваться с проблемами тона, цвета и пластики, сопротивления материала. Но это и хорошо, потому как копирование – одна из лучших форм обучения. Если правильно поставить перед студентом задачу, через некоторое время у него начинают проявляться и чувство целостности, и тона и цвета, и их взаимодействия в решении пластической задачи в копии. Его копийный язык обретает грамоту и ясность выражения.

Поиск пластического образа и любовь к образному миру остаются самой интересной задачей для художника. И поэтому они не могут быть обойдены вниманием копииста. Цвет все так же воздействует на нас, как тон и пластика, ритм, движение. Как были они составляющими живописи, рисунка и скульптуры, так и остаются ими по сей день. Все это порождение наших эмоций, работы нашего сознания. По словам Ю. М. Лотмана, «искусство и наука – два глаза человечества. Без искусства мы видели бы мир как одноглазый человек. Искусство – форма мышления, без него человеческое сознание не существует. Как не существует сознания с одним полушарием» [2].

Наши студенты должны обладать научными знаниями в области самых современных открытий техники и технологии материалов, применяемых в реставрации, и совмещать их со старой русской реставрационной школой. И при этом они должны обладать развитым чувством гармонии и бережно относиться к культурному наследию.

Реставратор – это хранитель и создатель культурного наследия. Его рыцарь без страха и упрека – слуга, если хотите. И в этой фразе нет ни лицемерия, ни пафоса, все как есть. Это их руки воссоздали из руин дворцы и поместья, интерьеры после войны. Дали новую жизнь картинам, храмам, русские иконы явили всему миру свое величие, оставив значительный след в мировой изобразительной религиозной культуре. Создавая в себе великое человеческое начало, они, как мост, связывают прошлое и будущее.

Копирование – одна из важных сторон воспитания молодого поколения как реставраторов, так и художников. И копирование старых мастеров, особенно с оригиналов в одном из лучших музеев мира – Эрмитаже, имеет огромное значение. Это позволяет воспитать будущего реставратора как знатока живописи, рисунка. И тем самым поднимает престиж нашего вуза и кафедры на высокий уровень, а это дорогого стоит.

Так что же такое копия и какой она должна быть? Дисциплиной, обучающей и изучающей технику старых мастеров, формой и способом самопознания – или дожившим до наших дней «реликтом»?

Копия должна быть, безусловно, грамотной, вестись по технико-технологическим канонам школы и соблюдать уважительное отношение к работе автора. Я нарочно не упоминаю сопутствующие технологии, дабы заострить внимание на копии как на творческом процессе. Первое студенты осваивают легче. А вот понимание и воспитание пластического и образного видения и ощущения происходит у всех по-разному, как и овладение тонально-цветовым единством. И сошлюсь на опыт – это дается труднее. Сложность и красота мира старых мастеров нуждается в изучении и пристальном внимании молодых художников-реставраторов.

Сколько картин погибло в пожарах социальных и природных катаклизмов, от неумелой реставрации на заре ее становления. Когда вздутия и повреждения картины и иконы грунтовались и переписывались заново. Копии же, сделанные хорошим мастером, позволяют видеть, как выглядело произведение автора. Копий было много до нас, и природа их появления в изобразительном искусстве всегда разная. Копии будут появляться после. Так издревле живет в нас желание освоить мир сложный и загадочный, дабы узнать его законы и тайны искусства – вечного, как сама жизнь.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Лихачев Д. С. Письма о добром. М. : АСТ, 2017. 448 с.
2. Лотман Ю. М. Искусство – это мы : [видеолекция из цикла «Беседы о русской культуре» : авт. программа Ю. М. Лотмана (Тарту)] // Центр духовной культуры и образования Выборгского благочиннического округа Санкт-Петербургской епархии Русской православной церкви : ЦДКиО : офиц. сайт. Режим доступа: <http://pocdk.ru/publikacii/lekcii-yu-m-lotmana-besedy-o-russkojj-kulture-cikl-video-lekcijj> (дата обращения: 30.11.2017).
3. Лотман Ю. М. Природа интеллигентности : [видеолекция из цикла «Беседы о русской культуре» : авт. программа Ю. М. Лотмана (Тарту)] // Центр духовной культуры и образования Выборгского благочиннического округа Санкт-Петербургской епархии Русской православной церкви : ЦДКиО : офиц. сайт. Режим доступа: <http://pocdk.ru/publikacii/lekcii-yu-m-lotmana-besedy-o-russkojj-kulture-cikl-video-lekcijj> (дата обращения: 30.11.2017).

#### *Сведения об авторе:*

*Нигматулин Дамир Даниялович*, доцент, кафедра живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [damirnigma@gmail.com](mailto:damirnigma@gmail.com)

*Nigmatulin Damir D.*, Associate Professor, Department of Painting and Restoration, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [damirnigma@gmail.com](mailto:damirnigma@gmail.com)



## **ВЫПОЛНЕНИЕ КОПИЙ ГОЛЛАНДСКИХ ЦВЕТОЧНЫХ НАТЮРМОРТОВ XVII В.**

Копирование всегда являлось важнейшей частью изучения живописи старых мастеров, их техники. Сотрудниками кафедры живописи и реставрации разработана целая система «последовательного прочтения подлинника». Вкратце ознакомиться с этой системой должны не только студенты кафедры, она будет интересна и полезна для художников и для простых читателей.

*Ключевые слова:* копия, цветочный натюрморт, голландская живопись, грунт, масляная живопись.

## **MAKING THE COPIES OF THE SEVENTEENTH CENTURY DUTCH FLOWER STILL LIFES**

Copying was always the most important part of studying the art of old masters and their techniques. Professors of the Department of Painting and Restoration have developed the system of “reading the painting by layers”. Not only the students have to consult this material, it will be also interesting and helpful for the professional painters and for the lay readers.

*Keywords:* copy, still life with flowers, Dutch painting, ground, oil painting.

Копирование великих произведений искусства старых мастеров всегда помогало молодым художникам освоить классическую технику живописи, постигнуть законы колористического и композиционного построения картины, сформировать индивидуальный стиль, почувствовать и осознать свое место в контексте процесса развития мирового искусства.

Старые мастера сами обучались на работах своих предшественников и учителей. Рубенс, Ван Дейк, Пуссен, Делакруа тщательнейшим образом изучали античное наследие, копировали произведения мастеров Возрождения.

Уже в XVIII в. копирование становится важнейшей частью, фундаментом образовательных программ европейских академий художеств. Великая французская революция открыла двери Лувра для художников: «Декретом от 27 июля 1793 г. постановлялось открыть Лувр... Публика допускалась на три из десяти дней недели революционного календаря. Пять дней можно было заниматься копированием, и два дня оставалось для уборки. Любопытно и показательно, что на первое место выдвинулась потребность обучения художников» [2, с. 18]. В Лувре до сих пор существует творческая и образовательная программа, дающая возможность всем желающим художникам копировать в музее. Лувр ежегодно выдает до 250 разрешений на копирование.

В петербургской Императорской Академии художеств существовали специальные классы для копирования, а в залах Эрмитажа проводились ежегодные копийные практики. Эта система сохранилась по настоящее время.

Пристальное внимание в копийной практике всегда уделялось мастерам голландской школы живописи XVII в. Особое место в этой школе занимает жанр цветочного натюрморта.

Сведения по символическому «языку цветов» можно найти в книге Дианы Апостолос-Каппадони «Словарь христианского искусства» [1]. Весь этот сложный язык нашел отражение в сформировавшемся во Фландрии и Голландии в конце XVI – начале XVII столетия особом жанре цветочного натюрморта. Жанр этот развивался постепенно и достиг своих вершин в про-

изведениях таких мастеров, как Бальтазар ван дер Аст и Ян Дэвидс де Хем. Традиционной основой для художников фламандской школы живописи служило дерево, лишь в XVII в. некоторые мастера стали использовать холст. Бальтазар ван дер Аст почти всегда выполнял свои натюрморты на дереве, а Ян Дэвидс де Хем, мастер следующего поколения, чаще писал на холсте.

Перед выполнением копии художник должен детально ознакомиться с техническими и технологическими особенностями школы живописи, к которой относится выбранная картина, взять по возможности идентичные подлиннику материалы, начиная с основы и кончая завершающими лессировками.

Доски для живописи обрабатывались очень тщательно. Большое значение имел выбор древесины. Большинство картин данной школы выполнены на дубовых досках, реже использовались ель, сосна, пихта и другие породы. Дерево высушивалось десятилетиями, доски вываривались в масле, тщательно шлифовались. Особенно ценилась древесина, выброшенная на берег после кораблекрушений, – она была пропитана соленой водой, высушена и больше уже почти не воспринимала влагу (мореный дуб).

Известный чешский технолог, профессор Богуслав Сланский в своей книге «Техника живописи» пишет, что «старые голландские мастера писали на вываренных дубовых досках от старых кораблей и чанов и поэтому их картины отличаются большой прочностью» [8, с. 268]. Он приводит пример способа обработки древесины: «Доску опускают в льняное масло, нагретое выше 100 °С. Вода в древесине превращается в пар, а ее место занимает масло, которое пропитывает всю доску и позже отвердевает в результате окисления. Такая древесина абсолютно индифферентна к изменениям влажности» [8, с. 268].

Доска проклеивалась с лицевой стороны слабым мездровым клеем. Потом наносился один или несколько слоев клее-мелового грунта, каждый слой тщательно шлифовался. Затем выполнялся рисунок и наносился тонкий полупрозрачный слой имприматуры, обычно охристо-зеленоватого цвета.

В XVII в. большое распространение получили цветные эмульсионные и масляные грунты. Часто лишь последний слой грунта был цветным (обычно серым или бежевым). Он наносился тонким слоем по белому левкасу. Красные болюсные грунты использовались художниками фламандской школы довольно редко. После рисунка выполнялся жидкий подмалевок теплой золотисто-коричневой краской.

Подробно послойную структуру голландской живописи раскрывает Т. В. Максимова в книге «Голландские живописцы XVII в. и их немецкие имитаторы в XVIII столетии». Она указывает на важное значение каждого слоя: «...художник вникает в специфику оптической организации красочных слоев картины, ищет возможности передать ... изменчивый природный свет, осваивая приемы моделирующей светотени и законы цветного полутона на основе использования цвета грунта, имприматуры и подмалевок. Поэтому каждый элемент структуры в голландской картине имеет свое функционально-эстетическое значение» [6, с. 69].

Под изображение некоторых цветов делались цветные «подкладки». Например, под изображение мака, красного и черного тюльпана, красной розы – ярко-красные. А под изображение белой розы и синих цветов (ириса, вьюнка) делались серые «подкладки». Одни художники реже, другие чаще использовали этот прием. Так, Бальтазар ван дер Аст многие цветы писал без «подкладок», оптически используя цвет жидкого подмалевок и имприматуры. Ян Дэвидс де Хем делал «подкладки» под изображение всех крупных цветов.

Далее прописывался фон, делался подмалевок изображения вазы и стола.

Изображение цветов, стеблей и листьев выполнялось в две-три прописки. Каждый слой хорошо просушивался и шлифовался. Старые мастера использовали различные межслойные лаки. Лак, дающий мягкий отлив, применялся для прописки фона и широких плоскостей, там, где нужно было соединять различные колера и делать мягкие переходы из полутона в тень и из света в полутон. Лак, дающий более жесткий отлив, применялся при проработке всех деталей и там, где требовалось плотная пастозная живопись. При прописке фонов использовалось легкое масло, а все детали писались на плотном полимеризованном масле.

Палитра была довольно «скупой» – не более десяти красок, но художники умели создавать огромное количество тонких живописных нюансов, варьируя толщину красочного слоя и используя цвет и тон «подкладок», подмалевка, грунта или имприматуры.

Края внешних лепестков писались по фону полупрозрачной краской.

После того, как цветы, стебли и листья были детально проработаны, нанесены все лессировки, изображались насекомые и бабочки, в последнюю очередь – капли воды. Бабочки почти всегда писались по изображению фона. Они либо порхают в темном пространстве, либо уже сели на цветок. Под их изображение также делались «подкладки», попадающие в полутон.

Каждый из великих мастеров прошлого, работая в жанре цветочного натюрморта, создал свой неповторимый и прекрасный мир. Бальтазар ван дер Аст писал свои изысканные, тонко выверенные композиции на жемчужно-серых фонах. Живопись его сдержанна, аскетична, проникнута теплой меланхолией и печалью. Ян Дэвидс де Хем предпочитал темные фоны, что контрастно усиливало свечение и яркость каждого цветка. Техника исполнения этого мастера безумно сложна. Розы и тюльпаны Хема существуют вне времени, они по-прежнему свежи и дышат, усыпанные каплями влаги. Композиционное построение каждого букета представляет собой совершенство. Творчество этого мастера – безусловная вершина развития жанра цветочного натюрморта.

Последователи Хема, такие мастера, как Ян ван Хейсум и Ян ван Ос, выбирают в угоду времени для своей живописи другой, более светлый колорит. Они переносят букеты в огромное пространство романтических парков, освещают их ярким солнцем.

\* \* \*

Художник, приступая к работе, должен помнить об основном «живописном законе» старых мастеров, существовавшем до времен импрессионизма: есть лишь горячая полупрозрачная тень, лежащая тонким слоем, холодный, более плотный полутон и яркий, очень пасмурный свет, являющийся теплым по отношению к полутону. Умелое сочетание и соединение этих красочных слоев и образует настоящую живопись.

Процесс постижения наследия прошлого не прерывался никогда. В советское время профессор М. М. Девятов в полном объеме восстановил дореволюционную копийную традицию в Институте им. И. Е. Репина, а позже, при создании реставрационного отделения в ЛВПУ им. В. И. Мухиной, профессор В. М. Мошков ввел копирование в обязательную программу обучения. Таким образом, данная дисциплина существует в нашем вузе без малого четверть века.

Послойное выполнение копии с подлинника является неотъемлемой частью подготовки художника-реставратора, позволяет ему при работе бережно сохранить все авторские слои живописи, выполнить реконструкцию любой сложности утраченных частей памятника.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Апостолос-Каппадона Д. Словарь христианского искусства. Челябинск : Урал ЛТД., 2000. 266 с.
2. Гоинг Л. Живопись Лувра. М. : Международная книга, 1995. 688 с.
3. Гренберг Ю. И. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи. М. : Изобраз. искусство, 1987. 346 с.
4. Киплик Д. Е. Техника живописи. М. ; Л. : Искусство, 1947. 5 т.
5. Линник И. В. Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин. Л., Искусство, 1980. 248 с.
6. Максимова Т. В. Голландские живописцы XVII в. и их немецкие имитаторы в XVIII столетии. М. : Ин-т наследия, 2002. 255 с.
7. Никулин Н. Н. Немецкая и австрийская живопись XV–XVIII веков. Эрмитаж. Л. : Искусство, 1989. 338 с.
8. Сланский Б. Техника живописи. М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. 380 с.

*Сведения об авторе:*

*Лецинский Кирилл Валентинович*, доцент, кафедра живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; lkv66@yandex.ru

*Leshchinskii Kirill V.*, Associate Professor, Department of Painting and Restoration, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; lkv66@yandex.ru

## **ОШИБКИ СТУДЕНТОВ-ХУДОЖНИКОВ**

Детальное описание и подробное рассмотрение причин, приводящих к ошибкам, допускаемым студентами-художниками при изучении предметов профессионального цикла и иностранных языков, свидетельствуют о принципиальной схожести неправильных действий, в основе которых лежит пренебрежение базовыми методами работы, что может быть исправлено мерами по усилению мотивации студентов.

*Ключевые слова:* методика преподавания, иностранный язык, искусство, ошибки, обучение, мотивация, студенты, художники.

*D. Y. Bragilevsky*

## **MISTAKES ART STUDENTS MAKE**

Detailed description and thorough examination of the reasons causing mistakes made by art students, when learning professional subjects and foreign languages, bring to light major similarities rooted in the systematic neglect of the fundamental methods of work, which can be counteracted through measures aimed at improving the students' motivation.

*Keywords:* educational methodology, foreign language, art, mistakes, learning, motivation, students, artists.

Человеку свойственно строить планы и стремиться к достижениям. Цели, как и методы осуществления задуманного, могут быть разными, но всем отлично известно, что лучший способ сократить путь к успеху и добиться требуемого результата – свести до минимума ошибки, которые затрудняют выполнение стоящих перед нами задач. Сделать это непросто, ведь везде, где присутствует человеческий фактор, неизменно бывают ошибки.

Ошибки как несоответствие исполнения и желаемого результата на любом из этапов работы представляют собой проблему, почти неизбежно возникающую в разнообразных ситуациях, особенно в процессе учебы. Естественно, они произвольны, получаются непреднамеренно, как бы случайно, но в этой случайности кроется ряд закономерностей. Причины ошибок хотя и разнообразны, но в большинстве случаев объяснимы. Практически все они идут от системных пробелов, даже невнимательность – обычная отговорка почти у всех и всегда – относится к таковым.

Тотальное присутствие ошибок в деятельности любого рода не исключает определенной специфики, характерной для конкретных сфер, включая творчество. Они есть и у студентов-художников – как в освоении предметов, необходимых для будущей специальности, так и при изучении общеобразовательных дисциплин, среди которых особое место занимает иностранный язык.

Отдельные ошибки могут быть обусловлены особенностями и условиями реализации поставленных задач. Так, подход к разбору учебного рисунка иной, чем к творческой работе. В целом же критерии оценки произведения искусства достаточно размыты, и требования к ним не могут сравниться с тем, что мы, к примеру, ожидаем от технических устройств,

в которых дизайн и внешняя привлекательность тоже важны, но на первом месте стоит заявленная производителем функциональность. В картине, скульптуре, фреске, панно, где пафос изображения обычно превалирует над информацией, а полезность фактически отсутствует, критерий «правильность» очень подвижен, тогда как диапазон допустимого постоянно ширится, о чем свидетельствует вся история развития цивилизации. Изменчивость системы ценностей и эволюция критериев оценки тоже играет большую роль. Даже явные просчеты построения, самые откровенные диссонансы форм и цвета, нетрадиционные материалы и бессюжетность зачастую не мешают произведению привлечь со временем внимание публики, завоевав, в итоге, сердца миллионов.

В языке, однако, превалирует утилитарно-объективный подход и все основано на жестких стандартах: сами слова и конструкции – не более чем способ передачи значений, но пользоваться ими можно только в пределах ограничений языка, то есть так, как принято в данном обществе, и так, как это диктуется традицией, иначе ошибки могут нарушить процесс коммуникации, привести к искаженному пониманию. Для успешной отсылки к смысловым ассоциациям, с опорой на которые происходит обмен информацией, правильность исключительно важна и была бы невозможна без учета того, что каждое слово – ярлык вещи, признака, явления, понятия, ситуации – уникально, хотя многие из них очень похожи и отличаются порой не только звуками, но и некоторыми их параметрами (мягкость – твердость, звонкость – глухость и т. п.), на что иногда указывают буквы, а иногда – позиция. Любое содержание, даже неправильное, приходится облекать в правильные формы. Великие произведения литературы также, в основном, написаны правильным языком.

Более того, если в искусстве ошибки видны прежде всего профессионалам, нарушение языковых норм очевидно всем, кто уверенно владеет данным языком, хотя к оплошностям в стилистике или в словоупотреблении, в отличие от орфографических и грамматических либо пунктуационных ошибок, бывает снисхождение. Правильность языка не зависит от субъективных мнений, это общее достояние пользователей, говорящих и думающих на нем. Конечно, язык тоже меняется, но чрезвычайно медленно в силу здорового консерватизма народа, не желающего терять основу собственной идентичности. Изменения идут в ногу с развитием самого общества, но также отражают тенденции времени: добиться большего с меньшими усилиями за минимально возможный отрезок времени.

Между художником и реальностью, которую он изображает, есть непосредственный контакт, а посредником является лишь его умение видеть, и еще больше – субъективные установки, часто навязанные модой, временем, обществом, рамками условностей. Художник вглядывается в натуру, анализирует, сравнивает, даже измеряет то, что у него перед глазами, чтобы, сообразуясь со своими задачами, ее изобразить, определенным образом трансформировав, и создать что-то необычное, оригинальное (заметим, что искажения для преднамеренного эпатажа есть элемент творческой задачи, они редко возникают от неумения и ошибок). В то же время даже индивидуальное художественное видение вынуждено сообразовываться с общепринятым, хотя бы отчасти, иначе его просто не поймут. Важно и то, что произведение искусства может производить сильное визуальное/эмоциональное впечатление, но быть не понято, ни сюжетно, ни на концептуальном уровне, оставаясь, однако, уникально узнаваемым арт-объектом из-за своей необычности или загадочности.

В языке реальность раскрывается непосредственно только для его носителей, которые изучили и поняли все связи, показатели и ассоциирующиеся с ними смыслы еще в детстве. Это позволяет не задумываться о том, что язык служит лишь инструментом-посредником для решения задач, непосредственно с ним не связанных. Будучи необходимым людям для общения и передачи информации, а также для обработки отраженного в нем мира отношений, вещей, событий и любых их атрибутов, он изначально должен быть однозначно понятен. В нем яркое субъективное начало может отражаться исключительно как содержание,

но никак не в формах, представляющих, как известно, заранее заданный набор условных способов достаточно жесткой связи с вариантами значения и существующих как система у разных народов со своим багажом слов, сводом грамматических правил, особенностями артикуляции и т. п.

Тогда как художнику необходимо знать принципы работы, свойства материалов, уметь видеть и анализировать реальность, в языке за буквами, словами, знаками препинания, формами и конструкциями студентам без специальной подготовки почти ничего не видно. Здесь практически все, кроме ситуативных значений слов, возможно, имеющихся в большом хорошем словаре, нужно помнить и вовремя распознавать, что им непривычно и трудно. Для того, чтобы уяснить себе, что скрывается в тексте, приходится выполнять работу, выстроенную как многоступенчатый алгоритм, по сути не сложный, но требующий внимания, сравнения и набора знаний. Здесь на каждом этапе есть вероятность ошибки, что регулярно и происходит. Первое, нужно держать в голове хотя бы базовый набор показателей уже усвоенной вероятной структуры предложения, они немногочисленны. Далее путем несложных манипуляций следует выяснить, какие из показателей имеются в каком конкретном случае, установив и выстроив связи и зависимости между словами с опорой на их формы. К этим словам необходимо подобрать в словаре контекстно обусловленные значения. На их основе появляется предварительное понимание смысловой схемы предложения, хотя до настоящего перевода еще далеко, поскольку за словами и правильной грамматикой мысль автора пока видна нечетко и неполно.

Так должно быть, но уже на этом этапе на каждом из уровней совершаются регулярно повторяющиеся ошибки. В корне – одна и та же проблема: отсутствие твердых (заученных) механизмов работы, пренебрежение «процедурой», нарушение элементарных правил грамматики и последовательности операций, неотработанность действий на всех уровнях. Поначалу все выглядит очень просто, возможно, даже слишком просто. Все шаги, точнее, их строго регламентированная очередность, порой даже кажущаяся примитивной или самоочевидной, обычно воспринимается учащимися как нечто скучное, нетворческое, ведь здесь нет «яркости» и фабульности. Пропуск этого этапа ожидаемо препятствует появлению автоматизма в действиях, что впоследствии влияет на скорость работы и приводит к потере времени. Встречаются также ошибки видения (смотрим, но не знаем как, куда и на что смотреть), сопровождающиеся неумением анализировать увиденное. Учащиеся забывают, что именно данные формы и их сочетания значат, какой вывод следует и что за этим всем стоит. Меньше видят, больше выдумывают или, напротив, просто пропускают.

Настоящие сложности начинаются дальше. Реальность другим языком не только называется иными словами, но и интерпретируется несхожим образом, что выражается в непривычном, несовпадающем с русским порядке слов и нагромождении форм. Типичные случаи структурно-грамматического несовпадения иностранного языка с русским поддаются переводу, но предварительно подлежат тщательному разбору. Однако, если предшествующий этап уже пропущен, сделать это трудней.

Еще сложнее научиться рассмотреть необычные повороты мысли, не являющиеся стандартными словарными случаями. Их приходится высчитывать, отталкиваясь от «подстрочника», домысливая недопонятое с учетом уже обнаруженной смысловой схемы. Эта работа требует пристального «всматривания» в то первичное, необработанное изображение, которое получилось на предварительном этапе перевода и которое предстоит превратить в ясную четкую картинку, а уже ее описать стандартным русским языком с учетом правил, традиций и норм. Этому тоже можно научиться, но усилий и внимательности требуется немало. Этап стилистической правки на уровне текста выполнить легче, но пробелы общеобразовательного характера и здесь таят в себе возможность совершения ошибок, что студенты обычно и делают.

Таким образом, получается движение по стадиям, особенностью которого является то, что на этапе структурно-грамматического разбора можно найти лишь несущую конструкцию. Ее надо затем «одеть» в соответствующие значения, потом присоединить к ней все зависимые слова и фразы, а после этого провести необходимые трансформации для передачи мысли русским языком. Ситуация усугубляется и тем, что вместо конкретного объекта изображения, видимого не только целиком, но и уже в контексте, часто со всеми его связями и контрастами, перед глазами студентов – последовательности из букв, кажущихся одинаковыми, или совпадающие формы, незаметные показатели, а также необходимость «распаковки» набора из минимума слов, используемых в стандартных ситуациях для обозначения различных смыслов. Поиск значений, не представленных в словах напрямую, пропуск слов, которые являются лишь грамматическими индикаторами, инверсия при переводе некоторых конструкций усложняют задачу. Для многих студентов дополнительной проблемой оказывается также то, что все разъяснения лингвистических явлений приходится вести при помощи особого набора терминов – метаязыка (часть речи, член предложения, связка, союз и т. д.), без чего обсуждение крайне затруднительно даже на необходимом нам самом базовом уровне. А раз есть препятствия, то есть и ошибки.

Дополнительные трудности часто создаются самими учащимися, когда они пытаются применить логику русского языка при переводе с иностранного, стремясь, к примеру, дословно передать развертывание английского предложения невозможным для русского языка способом, игнорируя стандартные сочетания, и не стесняются при этом логических и смысловых «ляпов», происходящих из-за оглядки на понятную в целом, но не трансформированную в русский язык мысль оригинала.

Все действия с текстом требуют старательности, сосредоточенности, рабочего настроения и умения методически и систематически трудиться, что дается художникам нелегко в силу склонности к импульсивному творческому всплеску, который, естественно, бывает не всегда. Не последнюю роль играет и слабая школьная подготовка, лимиты времени, расходуемые на другие задачи, а также пришедшее с техническим прогрессом ощущение легкодоступности любого знания, которое раньше приходилось собирать по крупицам, а сейчас одним щелчком можно получить из Интернета. Без необходимости добывать знания трудом некоторым не хочется даже включать элементарную логику (ведь речь не идет о поиске пропитания), и это лишает мозг тренировки, выключает понимание необходимости делать усилия, вникать, думать. Клиповость сознания современного постподросткового возраста наталкивается на системность языка и не в состоянии преодолеть пропасть между ними. Но язык, естественное образование, столь же системен, как природа и сама жизнь, которые в нем особым образом отражаются. К тому же привычка все делать наскоком, в последний момент, изначально чревата ошибками: некогда вдуматься, просчитать варианты, предусмотреть последствия, выбрать нужный стиль, формат, подобрать материалы, проверить достоверность результатов, исправить недочеты и т. п.

Еще одним фактором, препятствующим систематической работе, а значит, способствующим появлению ошибок, является элементарное нежелание трудиться, известное как лень. В современном обществе подход к этому феномену неоднозначен. С одной стороны, он традиционно осуждается как изъясн, мешающий созиданию, но с другой – рассматривается как защитный механизм, предохраняющий человека от перегрузки и избыточных затрат энергии. В прошлом лень уравнивалась необходимостью действий по причинам, как экономическим, так и чисто бытовым. Теперь, когда многое делается нажатием кнопки, это, скорее, настрой сознания. Лени может противостоять сильная мотивация, но не абстрактная, а та, где есть заветная цель, для реализации которой постоянно нужно преодолевать преграды. Учеба предполагает мотивацию, она также вооружает набором умений, помогающих минимизировать усилия, одновременно интенсифицируя результативность действий.

Но студент, естественно, заинтересован овладением такими умениями в избранной им сфере, а того, что теоретически может быть полезно, но не дает мгновенную выгоду, избегает, возможно, бессознательно. Эта экономия мыслительной и физической энергии выливается в нежелание слушать и вдумываться в объяснения, учиться внимательно смотреть, правильно видеть и делать необходимые выводы. Отсутствие мыслительных усилий и тренировки ослабляет память, снижая и без того невысокие показатели успеха. Любопытно, что тогда как отдельных учащихся ошибки подстегивают к тому, чтобы их избегать, другие переводят проблему в плоскость эмоционального неприятия самой сферы деятельности, в которой возникают затруднения, и стараются не иметь с нею дела вообще.

Распространенным подходом, гарантированно ведущим к ошибкам, является также привычка полагаться на собственное ощущение, на свое интуитивное видение, что автоматически мешает воспринимать теорию предмета и отменяет возможность следования правилам и алгоритмам работы. Тогда как такое еще возможно в искусстве, в основном, в живописи и скульптуре под лозунгом уникального видения художника, это абсолютно исключено в языке, где все основано на многовековых традициях, нарушение которых вызывает отторжение и воспринимается как ошибочность, ведущая к формированию коммуникативных барьеров или мешающая доступу к информации. При этом такие студенты склонны забывать (или еще не осознали), что учеба, это не только проработка материала, но и способ заблаговременно избежать ошибок, так как предлагаемые правила выверены с учетом реалий фактического функционирования иностранного языка. Подобным образом, отказываясь от углубленного рассмотрения теории, студенты отменяют весь опыт, накопленный в искусстве выдающимися практиками и суммированный в их трактатах [1, 3, 4, 5, 6], важные положения которых также отражены в последующих трудах отечественных и зарубежных теоретиков искусства.

К ошибкам подталкивает известное многим желание сделать все сразу. Эта привычка, в купе с переоценкой собственных сил и недооценкой сложностей, приводит к возникновению «каши», и в результате ничего, кроме неудач, не получается. Попытка штурмом наверстать пропущенное путем несистемного поглощения информации и неумение организовать время для ее осмысления, закрепления и использования, подразумевает интенсификацию работы, но повышение темпа ознакомления с материалом автоматически снижает качество его восприятия, поскольку скорость за пределами возможности прогнозируемо чревата некорректными реакциями и действиями. Это особенно актуально с учетом того, что любые сознательные манипуляции с языком требуют полного набора знаний (система слов, правил, структуры, практического владения алгоритмами работы), а незнание хотя бы одного из аспектов обязательно приводит к сбою. Только некоторые ошибки не являются критическими, например, неидеальное произношение не так уж сильно мешает коммуникации, а стилистическая недошлифованность текста все равно гарантируют понимание.

Особое беспокойство вызывает не столько само наличие ошибок, сколько то, что одни и те же ошибки регулярно повторяются в сходных ситуациях и/или контекстах, равно как и отсутствие стремления их обязательно исправить. Хотя приобретение практического опыта способствует устранению самых явных и высокочастотных ошибок, выход на новый уровень может быть чреват дополнительными просчетами. Следовательно, необходимо изначально стараться не делать ошибок, поскольку потом к ним привыкают, и от них трудно избавиться. Для скорости работы и уверенности в результате важен автоматизм, который достигается через действия на уровне подсознания, но при наличии ошибок нужно будет все время оставаться настороженным для проверки, что скажется на качестве и сроках выполнения задания. Опасны также не только технические промахи, но и, прежде всего, ошибки непонимания.

Как видно из представленного краткого обзора характера ошибок и основных причин, их порождающих, принципиальных различий в области изучения искусства и иностранно-



го языка почти нет. Незнание базовых профессиональных методов работы, отсутствие навыков, нестабильность алгоритма действий, неумение правильно и своевременно оценить проблему или ситуацию, истинную степень сложности задач, верно выбрать цель и пути ее достижения постоянно преследуют студентов. Критическими могут быть не только сами ошибки, но и их количество, из-за которых работа может считаться невыполненной. За всем этим кроются явления более общего порядка: неосведомленность о фундаментальных системных принципах и неумение видеть вещи, процессы и явления как часть упорядоченного множества причин и следствий, предпосылок и событий, свойств и параметров, поспешность выводов и умозаключений, возведение частного в ранг общего, неприменение правила, когда оно нужно, путаница в уровнях анализа, превратно понятые и сформулированные концепции, что ведет к заведомо ложным решениям (ложный посыл уводит от правильной цели, одна ошибка приводит к другой).

Проблема отчасти может быть решена поиском дополнительных факторов усиления мотивации студентов, что видится как встраивание курса изучения иностранного языка в задания по специальности от кафедр [2]. Это поможет задать новый импульс и принесет положительные результаты.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве : в 2 т. М. : Изд-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1935–1937. Т. 1–2.
2. Брагилевский Д. Ю. Практические основы превращения курса обучения иностранному языку в компонент системы художественного образования // Месмахеровские чтения – 2016 : материалы междунар. науч.-практ. конф. / СПбХПА им. А. Л. Штиглица. СПб., 2016. С. 479–484.
3. Витрувий. Десять книг об архитектуре. М. : Архитектура-С, 2006. 328 с.
4. Дюрер А. Трактаты. М. : Студия А. Лебедева, 2011. 268 с.
5. Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. Харьков : Фолио, 2013. 224 с.
6. Ченнини Ч. Трактат о живописи. М. : Изогиз, 1933. 78 с.

#### *Сведения об авторе:*

*Брагилевский Дмитрий Юрьевич*, кандидат филологических наук, доцент, кафедра гуманитарных и инженерных дисциплин, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [dubrag@DB12472.spb.edu](mailto:dubrag@DB12472.spb.edu)

*Bragilevsky Dmitry Y.*, PhD, Associate Professor, Department of Humanities and Engineering disciplines, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [dubrag@DB12472.spb.edu](mailto:dubrag@DB12472.spb.edu)

*Т. М. Пикар*

## **МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ИСПОЛЬЗОВАНИЮ РЕЛАКСАЦИОННЫХ УПРАЖНЕНИЙ В УЧЕБНЫХ ЗАНЯТИЯХ ПО РИТМИЧЕСКОЙ ГИМНАСТИКЕ**

В работе даны методические рекомендации к использованию релаксационных упражнений в учебных занятиях раздела «ритмическая гимнастика».

*Ключевые слова:* релаксационные упражнения, специфика профессиональной деятельности, студенты художественного вуза.

*T. M. Pikar*

## **METHODICAL RECOMMENDATIONS ON THE USE OF RELAXATION EXERCISES IN THE TRAINING OF RHYTHMIC GYMNASTICS**

The work gives methodical recommendations on the use of relaxation exercises in the training of the section “Rhythmic Gymnastics”.

*Keywords:* relaxation exercises, specificity of professional activity of students of art high school.

Опыт и наблюдения последних лет все больше убеждают нас в том, что физическое развитие юношей и девушек, поступающих в СПГХА им. А. Л. Штигица, – слабое, а знания в области физической культуры недостаточны, чтобы грамотно организовать режим учебы и отдыха и суметь сохранить в течение дня высокую работоспособность.

Профессиональная учебная деятельность (рисование, живопись, лепка) характеризуется постоянным статическим напряжением мышц туловища, длительной функциональной нагрузкой глазодвигательных мышц, мышц кистей рук и пальцев, возбуждением центральной нервной и сенсомоторной систем. Это обуславливает утомление указанных групп мышц.

Эффективными средствами нейтрализации перечисленных негативных факторов являются разнообразные средства физической культуры. Регулярные занятия физическими упражнениями оказывают оздоровительное воздействие на все системы и функции организма человека, обеспечивают его необходимым зарядом бодрости и хорошего настроения.

Учебно-трудовая деятельность студентов академии характеризуется сочетанием умственных, физических и нервно-эмоциональных нагрузок. Учебный день студентов продолжается 8–10 часов и включает в себя не только лекционные занятия и семинары, но и занятия в мастерских по профилю своей будущей профессии. Рабочая поза характеризуется длительным статическим напряжением тела. Большой объем работы выполняется мелкими движениями кистей с удержанием рук в одном положении. Творческий характер деятельности требует значительной концентрации внимания и высокого нервно-эмоционального напряжения.

Учитывая специфику учебного процесса, условия места, труда и позу художника, рассмотрим, какую нагрузку испытывает организм при мышечном напряжении отдельных его частей. При работе, связанной с движением тела, мышцы имеют периоды напряжения и расслабления. Смена их дает организму поддерживать состояние работоспособности. При неподвижных позах мышцы вынуждены развивать так называемое статическое напряжение.

Величина напряжения зависти и от положения тела, и от веса, и от времени удержания. Статическая нагрузка, как правило, падает на мышцы задней поверхности шеи или спины, поскольку рабочая поза связана с наклоном головы и туловища вперед. Удержание рук на весу является дополнительной нагрузкой. Причем наибольшее напряжение – движение или удержание рук, вытянутых под прямым углом к туловищу. Добавим напряжение при работе пальцами рук, и мы получим изо дня в день нарастающее производственное утомление нервно-мышечной системы, что ведет к заболеваниям позвоночника (сколиозу, остеохондрозу различных отделов позвоночника), заболеваниям сердечнососудистой системы (атеросклерозу, тромбозу) и заболеваниям опорно-двигательного аппарата. Длительная по времени работа, однообразное по характеру движение провоцируют нарушение деятельности вегетативной нервной системы.

Статическая поза негативно влияет и на зрительный аппарат. Повышенная зрительная нагрузка при малой физической активности – самый серьезный фактор, способствующий снижению остроты зрения и развитию близорукости. Понятие «острота зрения» – это способность глаза различать форму или величину предмета. При плохом кровоснабжении или в силу недостаточной тренированности длительная работа на близком расстоянии, да еще в неблагоприятных гигиенических условиях (плохая организация рабочего места, недостаточное освещение), становится для глаз непосильной. Мышцы работают на пределе своих возможностей, и организм вынужден перестраивать глаз, превращая его в близорукий. Для поддержания и улучшения состояния наружных и внутренних мышц глаза необходимо регулярно выполнять специальные упражнения, так как процесс этот необратим. Выполнение этих упражнений способствует также общему расслаблению организма. Отмечено, что движения глаз сопровождаются напряжением определенных мышечных групп шеи и туловища. Так, при взгляде вверх напрягаются мышцы – разгибатели шеи и туловища; вниз – сгибатели шеи и туловища; вправо и влево – мышцы, поворачивающие голову и туловище вправо и влево. Упражнениями для глаз можно в какой-то степени добиться расслабления указанных мышц.

Для снижения эмоционально-психической напряженности целесообразно использовать систему специальных упражнений на растягивание (стретчинг). Стретчинг – это ряд упражнений, направленных на совершенствование гибкости и развитие подвижности в суставах. Существует три вида упражнений, при выполнении которых происходит растягивание (удлинение мышц): баллистические, динамические, статические.

Баллистические – это маховые движения руками и ногами, сгибания и разгибания туловища, выполняемые с большой амплитудой и значительной скоростью. В этом случае удлинение определенной группы мышц оказывается сравнительно кратковременным, оно длится столько, сколько длится само движение. Скорость растягивания мышц пропорциональна скорости движения.

Динамические – медленные пружинящие движения, завершающиеся удержанием статических положений в конечной точке амплитуды движений.

Статические – это очень медленные движения (сгибания или разгибания туловища и конечностей), при помощи которых принимается определенная поза и удерживается в течение 5–30 или даже 60 секунд. При этом можно напрягать растянутые мышечные группы (периодически или постоянно). Именно статические упражнения с растягиванием получили название «стретчинг». Медленные и пружинящие движения, завершающиеся удержанием в конечной точке амплитуды движения, более эффективны для развития гибкости, чем динамические. Используя различные упражнения, можно дифференцированно задействовать определенные группы мышц, добиваясь чередования напряжения и расслабления. Расслабление помогает приостановить ненужное расходование энергии, быстро нейтрализовать утомление, снизить нервное напряжение и дает ощущение покоя. За короткое время человек вновь обретает активное рабочее состояние.

На учебных занятиях со студентками нашей академии упражнения на растягивания используются в различных вариантах: это может быть отдельный урок или часть его, например разминка, чередование упражнений силового комплекса с упражнениями на растягивание или как упражнения заключительной части урока. Упражнения выполняются самостоятельно или в парах, с применением различных предметов (скакалки, гимнастической палки, резинового бинта).

В разминке растягивание позволяет эффективно подготовить те группы мышц, которые будут в наибольшей степени вовлечены в работу. В партерной части стретчинг используется в целях повышения эластичности мышц, связок и суставов. В заминке он помогает снять избыточное напряжение и восстановить организм после интенсивной физической нагрузки.

Усвоив технику выполнения упражнений на учебных занятиях, студенты могут далее поддерживать работоспособность на оптимальном уровне в течение дня. Исследования показывают, что первые признаки снижения работоспособности возникают спустя 2–2,5 часа после начала работы. Следовательно, можно регулировать свое физическое состояние, выполняя кратковременные комплексы упражнений в течение дня [1, с. 11–14].

### ***Примерный комплекс упражнений на растягивание (стретчинг)***

Упражнения выполняются в медленном темпе.

Количество повторений: 4–8.

Упражнения рекомендуется выполнять вместе с правильным дыханием, когда выдох выполняется на фазу напряжения, а вдох – на фазу расслабления.

1. Исходное положение (И. П.) – сидя, упор руками в подбородок. Давить руками в подбородок, удерживая позу 20–30 секунд.

2. И. П. – сидя, руки в замок на затылок. Давить руками на затылок, удерживая позу 20–30 секунд.

3. И. П. – сидя, правая рука на голове слева. Наклон головы вправо, удерживая позу 10–20 секунд. То же в другую сторону.

4. И. П. – сидя, согнув ноги, руки перед грудью, ладони вместе. Давить ладонью на ладонь, удерживая позу 20–30 секунд.

5. И. П. – сидя, согнув ноги, руки сзади в замок. Давить руками вниз, соединив лопатки, удерживая позу 10–15 секунд.

6. И. П. – сидя, руки вверх. Наклон вперед, удерживая позу 20–30 секунд.

7. И. П. – сед на пятках, упор руками сзади. Поднять таз, прогнуться, удерживая позу 10–15 секунд.

8. И. П. – сед согнув ноги, разведя колени, хват руками за стопу. Упереться локтями в колени, удерживая позу 20–30 секунд.

9. И. П. – сед ноги врозь, руки вперед. Наклон вперед, удерживая позу 20–30 секунд.

10. И. П. – стоя ноги врозь, руки за голову. Наклон вправо, удерживая позу 20–30 секунд. То же в другую сторону.

11. И. П. – полуприсед. Наклон вперед, медленно выпрямить колени, удерживая позу 20–30 секунд.

### ***Примерный комплекс для глаз и мышц плечевого пояса***

Выполняется стоя, сидя или лежа на спине.

Количество повторений: 4–8.

1. И. П. – Основная стойка (О. С.). 1 – прогнуться, глубокий вдох; 2–4 – неглубокий наклон согнувшись, руки вперед, прерывистый выдох толчками сквозь сомкнутые губы.

2. И. П. – стойка ноги врозь, одну руку на грудь, другую на живот. Диафрагмальное дыхание (только грудью), темп медленный.

3. И. П. – О.С. Движения глазами яблоками вверх-вниз, вправо-влево. Выполнять 15–20 секунд в каждом направлении.

4. И. П. – О.С. Частые моргания глазами в течение 20 секунд.

5. И. П. – О.С. Круговые движения плеч назад, затем поочередно одним, другим.

6. И. П. – стойка ноги врозь, руки в замок перед грудью. Повороты вправо и влево.

7. И. П. – О.С. Быстрое сжимание и разжимание кистей рук в кулак.

8. И. П. – О.С. – руки вверх. Поочередное расслабление кистей рук, предплечий, плеч.

9. И. П. – О.С. 1–2: поворот туловища направо, левую руку вперед-вверх; 3–4: И. П.; 5–6: поворот туловища налево, правую руку вперед-вверх; 7–8: И. П.

10. И. П. – руки в замок за голову. 1–2: вдох, раскрыть локти в стороны; 3–4: выдох, соединить локти вперед.

11. И. П. – О.С. Быстрое сжимание кистей рук в кулак.

12. И. П. – О.С. Растирание ладоней и тыльной стороны кистей рук.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Крючек Е. С. Аэробика : содержание и методика оздоровительных занятий : учеб.-метод. пособие. М. : Терра-Спорт : Олимпия Пресс, 2001. 60 с.
2. Татаренко Н. А., Коробкина Т. Анатомия стретчинга. М. : Эксмо, 2017. 224 с.
3. Аэробика : теория и методика проведения занятий : учеб. пособие для студентов вузов физ. культуры / под общ. ред. Е. Б. Мякинченко, М. П. Шестаковой. М. : СпортАкадемПресс, 2002. 303 с.
4. Матвеев А. П., Петрова Т. В. Содержание физической культуры и спорта в учреждениях образования : задачи, проблемы, пути решения // Справочник работника физической культуры и спорта. М., 2002. С. 35–38.
5. Купер К. Аэробика для хорошего самочувствия. 2-е изд. М. : Физкультура и спорт, 2009. 224 с.
6. Пустозеров А. И., Миловидов В. К. Физиологические аспекты оздоровительной аэробики : учеб.-метод. изд. / Урал. гос. ун-т физ. культуры. Челябинск : Урал. акад., 2012. 137 с.

#### *Сведения об авторе:*

*Пикар Татьяна Михайловна*, доцент, кафедра физического воспитания, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; t.picar@mail.ru

*Pikar Tatiana M.*, Associate Professor, Department of Physical Education, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; t.picar@mail.ru

## **ОСНОВЫ ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОВЕДЕНИЯ ЗАНЯТИЯ ПО ФИТНЕС-АЭРОБИКЕ**

В данной статье рассмотрены и проанализированы основы организации и проведения занятия по фитнес-аэробике.

*Ключевые слова:* фитнес, структура урока, студенты художественного вуза.

*G. M. Kotelnikova*

## **THE BASES OF THE ORGANIZATION AND CARRYING OUT OF EMPLOYMENT BY FITNESS AEROBICS**

The article deals with the fundamental aspects of organization and conducting classes in fitness aerobics.

*Keywords:* fitness aerobics, structure of the class, students of art high school.

Фитнес-аэробика, благодаря своей доступности и эмоциональности, в настоящее время приобретает все большую популярность среди всех слоев и возрастных групп населения, в том числе и студентов. Фитнес-аэробика не только эффективная оздоровительная, но и красивая программа занятий, состоящая из разнообразных быстрых композиций танцевального характера, развивающих координацию движений, выносливость, и медленных плавных движений, направленных на развитие гибкости и силы всех групп мышц.

Активно ведется разработка методик занятий различными видами аэробики, как оздоровительной, так и со спортивной направленностью. Каждый год появляются все новые виды занятий, в основе которых лежит принцип аэробной тренировки, а форма и содержание зависит от используемых приспособлений, снарядов и возможностей имеющейся материально-технической базы, спортивного сооружения, квалификации преподавателя.

Выбор упражнений для занятий фитнес-аэробикой студентов художественного вуза обусловлен, главным образом, задачами их профессионально-прикладной физической подготовки к успешному выполнению учебно-профессиональной деятельности, воспитания важных для этих специальностей физических и психических качеств.

Для достижения положительного оздоровительного воздействия занятий физическими упражнениями на организм студентов и повышения их профессиональной пригодности к предстоящей трудовой деятельности необходимым условием является организационно-методическое обеспечение содержания, величины нагрузок и построение учебного процесса, основанного на результатах научных исследований и опыте практической работы.

Занятия проводятся в форме урока продолжительностью 60–90 минут, имеющего довольно сложную структуру, обусловленную используемыми упражнениями и обеспечивающую постепенность возрастания и снижения физической нагрузки. Основой содержания уроков фитнес-аэробики различной направленности, с различным набором средств, является базовая оздоровительная аэробика – «аэробная школа», с которой начинается весь процесс обучения движениям.

Для аэробики характерен определенный стиль выполнения движений с напряжением мышц. В уроки включаются силовые упражнения для формирования телосложения, развития силы основных групп мышц, которые выполняются в основном в положениях сидя и лежа. После силовых упражнений обязательно выполняются упражнения на растягивание (стретчинг) и расслабление. Кроме того, учебная программа включает специальные упражнения и виды спорта, необходимые для решения задач общей физической и профессионально-прикладной физической подготовки и направленные на развитие специфических, профессионально важных для художественных профессий физических и психических качеств.

Важным является также обучение студентов гигиеническим правилам, навыкам здорового образа жизни; умению снимать физическое, нервно-эмоциональное напряжение в процессе учебно-профессиональной деятельности, самостоятельно провести занятие, используя полученные методические и организационные знания, умения и навыки.

### *Построение урока фитнес-аэробики*

В соответствии с общими методическими принципами физического воспитания урок фитнес-аэробики состоит из трех частей: подготовительной (разминка), основной (она в свою очередь тоже состоит из трех блоков) и заключительной. При продолжительности урока 60–90 минут его структура и длительность отдельных частей следующая: подготовительная – разминка – 10–15 минут; основная: а) аэробная часть – 20–30 минут, б) «заминка» – 3–5 минут, в) силовой (партерный) блок – 20–30 минут, заключительная – «заминка» – 7–10 минут.

В основе структуры построения урока фитнес-аэробики лежит принцип прогрессирующей нагрузки, то есть постепенного повышения нагрузки по частям урока, что достигается путем специального подбора упражнений, композиций, темпа музыкального сопровождения для каждой части и отдельных блоков упражнений в соответствии с их направленностью и решаемыми задачами. В то же время учитывается необходимость создания условий для отдыха и расслабления непосредственно в процессе занятий [2, с. 11–14].

Принцип прогрессирующей нагрузки реализуется не только в отдельном уроке и его частях, блоках упражнений, но и годовом (и семестровом) цикле занятий, что позволяет повышать выносливость занимающихся, улучшать функциональное состояние сердечно-сосудистой и дыхательной систем, предъявляя постоянно повышающиеся требования, увеличивая физические нагрузки. Регулирование нагрузки может осуществляться за счет увеличения одной из двух переменных физической нагрузки – продолжительности занятий или их эффективности.

Представленная структура урока фитнес-аэробики может иметь разные варианты выполнения как отдельных элементов, так и всего урока, в отдельных случаях может отсутствовать силовая серия упражнений и за счет этого удлиняться аэробная часть. Для начинающих рекомендуется несколько удлинить силовую часть, при этом уменьшая аэробную [4, с. 4–6].

Главной задачей разминки является эффективная подготовка организма занимающихся к предстоящей интенсивной нагрузке в основной части урока, включение в активную работу всех звеньев двигательного аппарата. В 10-минутной разминке должно быть две фазы. Первая фаза посвящена изолированным движениям отдельных частей тела (головы, шеи, стопы, кистей рук и т. д.). Во второй фазе выполняются простые и медленные движения, ограниченные по интенсивности и амплитуде (полуприседание, приставные шаги), не допускаются глубокие выпады, бег, прыжки. В заключение разминки выполняется короткая серия упражнений для растягивания мышц (неглубокий стретчинг). В основной части урока решаются главные задачи занятия: развитие и укрепление сердечно-сосудистой и дыхательной систем, развитие координации и музыкальности, а также воспитание физических

### Схема построения урока фитнес-аэробики

Часть урока	Компоненты урока	Направленность	Содержание
Подготовительная	Разминка (5–10 мин)	Локальные (изолированные) движения различных звеньев тела	Варианты ходьбы. Упражнения для мышц шеи: наклоны, повороты, вращения. Поднимание, опускание плеч, вращение. Сгибание, разгибание коленей, движения стопой, вращение в голеностопном суставе, подъёмы на носки, пружинящие движения.
		Упражнения для туловища, для больших мышечных групп	Движения, выполняемые одновременно в нескольких суставах с одновременной работой мышц ног и плечевого пояса. Варианты базовых шагов: приставной, скрестный, базовый. Небольшие выпады, наклоны туловища, постепенно возрастает амплитуда движений руками.
	Разминка (5–10 мин)	Упражнения на гибкость, стретчинг	В положении стоя неглубокое растягивание мышц плечевого пояса, нижней части спины, мышц передней и задней поверхности бедра, икроножных мышц.
Основная часть	Аэробная часть (20–30 мин)	Аэробная разминка	Приставные шаги, поднимание коленей, лёгкий бег трусцой с увеличением амплитуды движения рук.
		Аэробный пик	Бег с амплитудными движениями руками, прыжки, подскоки вперёд, выбрасывание ног вперёд, в сторону, выпады с амплитудными движениями руками, поднимание коленей в сочетании с подскоками, три шага – мах ногой с перемещением в различных направлениях, варианты поворотов на месте и с перемещением. Танцевальные комбинации аэробных шагов и их вариантов.
		Аэробная заминка	Такие же движения, как и в аэробной разминке, но с уменьшением амплитуды движения рук и ног, меньше перемещений, постепенно уменьшается темп движения.
	Заминка (3–5 мин)	Широкие, ритмические движения	Ритмичные движения, как при ходьбе, продолжать двигаться, но в достаточно низком темпе, чтобы постепенно уменьшить частоту сердечных сокращений, чтобы кровь могла циркулировать от ног к центральным сосудам.
	Блок силовых упражнений (20–30 мин)	Упражнения для туловища	Упражнения на силу и силовую выносливость мышц брюшного пресса и спины.
		Упражнения для верхних конечностей	Сгибания-разгибания рук, различные упражнения для мышц рук и плечевого пояса (применение отягощений различного вида).
Упражнения для нижних конечностей		Упражнения для мышц передней, задней, наружной и внутренней поверхностей бедра, мышц голени.	
Заключительная	Заминка (7–10 мин)	Упражнения на гибкость	Стретчинг, упражнения на растягивание мышц, задействованных в процессе аэробной и силовой части.



качеств – силы, быстроты, выносливости и пластичности. Эта часть включает две серии упражнений – аэробную часть и силовой блок, которые разделяют небольшой «заминкой» для переключения на другой характер работы.

В аэробной серии динамику нагрузки определяют три фазы ее изменений: а) аэробная разминка; б) аэробный пик; в) аэробная заминка.

В содержание этой серии включаются варианты ходьбы, бега, подскоков, прыжков, а также различные танцевальные шаги. Силовая часть обычно состоит из пяти блоков упражнений: для мышц брюшного пресса (верхнего и нижнего отделов и косых мышц); для мышц внутренней поверхности бедра; для мышц боковых поверхностей бедра; для мышц задней поверхности бедра и ягодичных мышц; для мышц рук, плечевого пояса и спины.

Каждый блок упражнений сопровождается растяжкой работавших групп мышц. Завершается эта часть урока упражнениями на гибкость и подвижность суставов. Заключительная часть урока направлена на восстановление организма до исходного состояния. Сюда входит глубокий стретчинг – медленные равномерные движения с фиксацией в низких и высоких положениях, без пружинящих движений и рывков.

Необходимо помнить о том, что если был перерыв в занятиях в связи с болезнью, то начинать надо с небольшой интенсивности нагрузок (не больше 120–130 ударов в минуту в основной части) и повышать ее постепенно от занятия к занятию. На занятиях преподаватель обучает студентов самостоятельно контролировать и дозировать нагрузки по самочувствию (определять пульс, следить за дыханием, осанкой, весом тела) и в случае необходимости предупреждать преподавателя о вынужденных моментах прекращения выполнения упражнений.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Ишанова О. В. Оптимизация физической нагрузки при оздоровительных занятиях аэробикой // Теория и практика физической культуры. 2007. № 8. С. 69–70.
2. Крючек Е. С. Аэробика : содержание и методика оздоровительных занятий : учеб.-метод. пособие. М. : Терра-Спорт : Олимпия Пресс, 2001. 143 с.
3. Купер К. Аэробика для хорошего самочувствия : пер. с англ. 2-е изд., доп. и перераб. М. : Физкультура и спорт, 1989. 222 с.
4. Лисицкая Т. С., Сиднева Л. В. Силовая аэробика. М. : Федерация аэробики России, 1999. 32 с.
5. Сиднева Л. В. Формирование профессиональных знаний и умений проведения занятий по базовой аэробике у студентов высших физкультурных учебных заведений : автореф. дис. ... канд. пед. наук / Рос. гос. акад. физ. культуры. М., 2010. 25 с.

*Сведения об авторе:*

*Котельникова Галина Михайловна*, доцент, кафедра физического воспитания, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; galkakot56@mail.ru

*Kotelnikova Galina M.*, Associate Professor, Department of Physical Education, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; galkakot56@mail.ru

*Д. П. Лобачева*

## **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФИТНЕС-ПРОГРАММ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОМ ВУЗЕ КАК СРЕДСТВА УЛУЧШЕНИЯ ФИЗИЧЕСКОГО И ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ЗДОРОВЬЯ**

Исследуется влияние фитнес-аэробики на процесс формирования двигательной активности и улучшения психологического здоровья студенток. Выявлено, что использование фитнес-программ способствует улучшению физической активности, а также являются эффективным средством улучшения психологического здоровья.

*Ключевые слова:* двигательный навык, психологическое здоровье, фитнес, фитнес в вузах.

*D.P. Lobacheva*

## **USE OF FITNESS PROGRAMS IN AN ART AND DESIGN HIGH SCHOOL AS A MEANS OF IMPROVING PHYSICAL AND PSYCHOLOGICAL HEALTH**

The influence of fitness aerobics on the process of forming motor activity and improving the psychological health of female students was studied. It is revealed that the use of fitness programs contributes to the improvement of physical activity, and is also an effective mean of improving psychological health.

*Keywords:* motor skills, psychological health, fitness, fitness in universities.

В современных условиях снижения двигательной активности, ухудшения здоровья значительной части населения, повышения нервно-эмоциональной напряженности труда и повседневной жизни физическая культура и спорт становятся все более действенными средствами в борьбе с этими негативными факторами. Это в полной мере можно отнести к студенческой молодежи, условия учебы, труда и быта которой в настоящее время весьма неблагоприятны.

Совмещение учебы и учебно-профессиональной деятельности с работой, проживание основной массы студентов в общежитиях ведет к постоянному физическому и психическому переутомлению, недостаточному сну, и в результате – к снижению успеваемости, ухудшению здоровья.

Учебная программа по физическому воспитанию студентов вузов включает большое количество видов спорта, позволяющих решать оздоровительно-профилактические задачи. Выбор средств и методов профессионально-прикладной физической подготовки студентов конкретных вузов возлагается на кафедры физического воспитания этих вузов, которые изучают специфику предстоящей трудовой деятельности будущих специалистов и особенности учебно-профессиональной деятельности студентов в период обучения.

В последние годы в вузах уделяется больше внимания методической и экспериментальной работе преподавательского состава кафедр по поиску и обоснованию новых, современных, наиболее эффективных средств, форм и методов физического воспитания студентов, повышения их двигательной активности и заинтересованности в систематических занятиях,

ответственного отношения к своему здоровью. Обучение в СПГХПА им. А. Л. Штиглица предъявляет весьма высокие требования к студентам, имеет специфические особенности, обусловленные характером их учебной и учебно-профессиональной деятельности и определяющие содержание, формы и методы физического воспитания, реализуемые в условиях хорошей материально-спортивной базы.

В комплексе используемых средств одно из ведущих мест занимает фитнес-аэробика, способствующая повышению профессиональной пригодности будущих специалистов. Анализ литературы позволяет утверждать, что занятия фитнесом повышают самооценку занимающихся, облегчают знакомство и общение с другими людьми, улучшают физическое и психологическое состояние, повышают качество жизни, снижают уровень стресса [1; 2]. Занятия позволяют развивать все основные компоненты физической подготовленности: физическое состояние, двигательные качества, состояние сердечно-сосудистой системы, мышечную силу, мышечную выносливость и гибкость [3; 4].

### *Методика и организация исследования*

Педагогический эксперимент проводился с сентября по декабрь 2016 г. в СПГХПА им. А. Л. Штиглица. В исследовании принимала участие группа студенток (25 человек), которые занимались согласно учебной программе два раза в неделю. Экспериментальная программа включала в себя занятия базовой аэробикой и комплексами различной направленности: силовой, стретчингом и элементами йоги. Для достоверности информации о состоянии здоровья надо рассматривать данные в комплексе. Поэтому, с целью получения более полных представлений о состоянии занимающихся, в ходе эксперимента осуществлялась комплексная оценка и мониторинг состояния девушек на несколько уровнях. Изучалась физическая подготовленность и психологическое здоровье. В исследовании применялись методы тестирования, рекомендуемые Федерацией аэробики России.

Для оценки силовой выносливости и гибкости использовали контрольные упражнения (тесты), которые рекомендуются в оздоровительной физической культуре. Первый тест – переход в положение сидя из положения лежа на спине (количество раз за минуту). Второй тест – поднятие туловища из положения лежа на животе (количество раз за минуту). Третий тест – сгибание-разгибание рук в упоре на коленях (максимальное количество раз). Четвертый тест – наклон вперед из положения стоя на гимнастической скамейке (см). Пятый тест – приседание, ноги на ширине плеч (количество раз за минуту). Для оценки психоэмоционального состояния применялся личностный опросник и тест «психологическое здоровье». Данные методики изучают самооценку функционального состояния и включают в себя определение психологической стабильности (нейротизма) и шкалу оценки психологического здоровья. Этот опросник предлагался занимающимся в начале и в конце эксперимента.

### *Результаты и их обсуждение*

На первом этапе исследования по результатам показателей до эксперимента (X№) физическое и психологическое состояние группы считается «средним», некоторые показатели «ниже среднего». Сопоставляя результаты исследования и этапы эксперимента, мы видим, что на втором этапе эксперимента у студенток происходит улучшение всех исследуемых показателей и уровень подготовленности становится «выше среднего».

Сопоставляя результаты исследования, мы выяснили, что показатели физического и психологического здоровья студенток при обследовании семи показателей на втором этапе эксперимента улучшились от 15,8% до 47,5%, при этом изменения статистически достоверны во всех случаях ( $P > 0,05$ ,  $P > 0,01$ ).

*Динамика показателей физического и психологического здоровья студенток*

Показатели, единицы измерения	X№	XI	d %	p
Сила мышц брюшного пресса: переход в положение сидя из положения лежа на спине	30,7±1,51	45,3±1,46	47,5	>0,05
Сила мышц спины: поднятие туловища из положения лежа на животе	38,6±1,84	50,2±1,74	30,1	>0,05
Приседание	42,9±1,38	49,7±1,32	15,8	>0,05
Сгибание-разгибание рук в упоре от гимнастической скамейки	7,3±0,41	9,1±0,41	24,7	>0,05
Гибкость: наклон вперед из положения стоя на гимнастической скамейке	10,5±1,79	13,9±2,9	32,4	>0,05
Индекс Гарвардского степ-теста (усл. ед.)	75,3±2,35	88,1±2,19	16,9	>0,05
Тест «Здоровье» (усл. ед.)	30,2±2,17	36,3±2,35	20,2	>0,05

Исходя из вышесказанного, можно сделать выводы, что выявлена положительная динамика показателей физического и психологического здоровья студенток. Показатели обследования заметно улучшились вследствие использования фитнес-аэробики на занятиях физической культурой, что и являлось основной целью нашего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сиднева Л. В., Голянц С. А., Лисицкая Т. С. Оздоровительная аэробика и методы ее преподавания. Троицк : Тровант лтд, 2010. 74 с.
2. Система обеспечения занятий оздоровительной аэробикой и фитнесом : учеб. пособие для студентов / О. Л. Иваненко. Челябинск : ,УралГУФК, 2013. 95 с.
3. Пустозеров А. И. Физиологические аспекты оздоровительной аэробики : учеб.-метод. изд. / А. И. Пустозеров, В. К. Миловидов ; УралГУФК. Челябинск : Уральская Академия, 2012. 155 с.
4. Слостенин В. А. Психология и педагогика : учеб. пособие для студентов высших учебных заведений физ. культуры. М. : Изд. центр «Академия», 2008. 480 с.

*Сведения об авторе:*

*Лобачева Дианна Павловна*, преподаватель, кафедра физического воспитания, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; dianna.tkach@gmail.com

*Lobacheva Dianna P.*, Teacher, Department of Physical Education, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; dianna.tkach@gmail.com

## **ПОТЕНЦИАЛ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ВУЗОВСКИХ И ОТРАСЛЕВЫХ МУЗЕЕВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА ДЛЯ ПОВЫШЕНИЯ ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТИ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ И ТУРИЗМА**

Предлагаются методы развития человеческого капитала в вузах. Использован научно-практический опыт авторов в реализации таких проектов в Санкт-Петербурге. Авторами рассмотрена система отраслевых музеев города и возможности ее монетизации и включения в развитие человеческого капитала.

*Ключевые слова:* ведомственные музеи, вузовские музеи, образование, познавательный туризм.

## **THE POTENTIAL USE OF ST. PETERSBURG UNIVERSITY MUSEUMS AND MINOR MUSEUMS TO INCREASE THE ATTRACTIVENESS OF HIGHER EDUCATION AND TOURISM**

Methods of human capital development at universities are suggested. Scientific and practical experience in the implementation of such projects in St. Petersburg is presented. The system of city's universities' museums and possibility of making money and inclusion in the development of human capital was considered by authors.

*Keywords:* departmental museums, university museums, education, education tourism.

Первичной задачей высшей школы является совершенствование человеческого капитала. Однако, учитывая особенности развития экономики, общества, государственности России в последнее время, не менее важной задачей является рентабельность человеческого капитала. Социальный капитал, который очень трудно измерить, представляет собой сплав личностных и институциональных отношений между людьми, определяющий, почему разным обществам в разной степени удается преобразовать ресурсы, находящиеся в их распоряжении, в устойчивое благосостояние. Базовыми составляющими человеческого капитала являются: ментальность (внутренняя культура населения), образование, здоровье, накопленные знания и наука. В последние десятилетия в развитых странах наблюдается опережающий рост инвестиций в человеческий капитал. Однако, в силу сложившихся макроэкономических условий, в настоящее время в России нет возможности в полном объеме осуществлять инвестиции в человеческий капитал за счет бюджетных средств, например, в такое важное направление, как инвестиции в создание среды, обеспечивающей эффективное функционирование. В этих условиях желателен создание нового механизма, сетевого, инфраструктурного, со значительным количеством заинтересованных организаций.

Во-первых, необходимо интенсифицировать горизонтальные связи между вузами. Стратегическое партнерство на контрактной основе между бюджетными высшими учебными заведениями даст дополнительный эффект, то есть своего рода синергетический эффект,

который определяется не только экономией бюджетных средств, но и созданием единого образовательного и культурного пространства (аналог инновационных центров, технопарков и т. д.). При этом сохраняется независимость партнеров, повышается качество подготовки специалистов на основе расширения кругозора, появляется возможность проведения совместных исследований, обеспечивается большая гибкость в меняющихся рыночных условиях, развивается прикладной характер проводимых исследований, улучшается имидж партнеров на основе консолидации, сокращаются издержки на основе аутсорсинга неключевых функций, появляются новые виды образовательных и консультационных услуг на внутреннем рынке, обеспечивается выход на новые рынки (в том числе зарубежные) на основе совместного использования нематериальных активов, формируются новые источники финансирования (фандрайзинг, финансирование на основе частно-государственного партнерства) [1].

Во-вторых, активизация участия Администрации города во взаимодействии с научным сообществом и студентами. Так, впервые мы узнали о реальных проблемах бюджетных учреждений города благодаря конкурсу о выполнении дипломных работ по заказу Правительства Санкт-Петербурга, проводимому Комитетом по науке и высшей школе Администрации Санкт-Петербурга [2]. Темы дипломных работ формируют комитеты города, администрации районов и муниципальных образований. При ответственном выполнении такой работы результатом может быть не только повышение знаний и компетенций студента и преподавателя, но и внедрение таких разработок в практику. Анализ тем последних лет в сфере культуры показал, что учреждениям культуры требуются знания финансовых специалистов, частично проекты являются уникальными (для отдельного учреждения или объекта, как например, разработка концепции развития Ропшинского дворца и английского парка), а есть проекты, которые можно после разработки тиражировать на разные районы и учреждения. Абсолютно такая же ситуация – и для бюджетных учреждений туризма, здравоохранения, социальной защиты, образования. В 2015 г. КНВШ предложил уже не 80 тем, как в прошлые годы, и не 150 тем, а 399 тем. Реализация большинства тем связана с научным, творческим и всегда с организационно-экономическим аспектом исполнения.

В-третьих, к общим решениям следует отнести принципиальное изменение взаимоотношений между заинтересованными лицами. Вуз должен готовить практикоориентированного выпускника, и введением позиции представителя работодателя в аттестационную комиссию данную проблему не решить. Успешный зарубежный опыт предполагает наличие триады в вузе – бизнес, наука, государство (как посредник, проводник идей бизнеса в науку, организатор продвижения научных результатов в практику, арбитр, целеполагатель). В вузах к различным разработкам, и особенно их внедрению привлекаются чиновники (министры и их службы, депутаты различного уровня), которые помогают в продвижении разработок от теории и опытных образцов к массовому производству, помогают в поиске бизнес-партнеров. Существующий в РФ механизм госзакупок НИР, целевых государственных программ не является достойной заменой. Безусловно, российская реальность более сложна, так как часто результат научно-методических разработок не предполагает их рыночного использования. То есть бизнес не очень заинтересован в государственном проводнике при получении новых технологий. Часто научные школы не четко понимают актуальные на данный момент запросы бизнеса и государства. В нашей практике, в связи с отсутствием государства в вузе (с вышеуказанными функциями) и незначительным присутствием бизнеса, следует создавать междисциплинарные, практикоориентированные научные лаборатории и вузах. Данные лаборатории частично должны получать государственное финансирование, так как их задача – комплексное решение многофункциональных задач, обучение студентов для реализации этих задач, обучение сотрудников учреждений по результатам исследования и открытое тиражирование полученных методик для их массового внедрения. Мы полагаем, что такие НИЛ будут успешными при реализации проектов комплексного развития территорий с ис-

пользованием бюджетных средств разных уровней и разных кодов классификации, внебюджетных средств, они будут готовить специалистов для устойчивого развития территории, распространять опыт реализации проектов [1].

При участии в таких проектах на протяжении нескольких лет формируется общая картина и проблем, и путей их решения. Так, после разработки предложений, концепций, подбора финансовых инструментов, в практической деятельности становится понятным, какие органы власти, учреждения, пользователи, инвесторы могут быть заинтересованы в реализации данных проектов. И дальнейшим шагом является связывание всех заинтересованных участников, что позволит реализовать проект с финансовой точки зрения.

Следующим шагом следует считать повышение квалификации и/или стажировки сотрудников бюджетных учреждений в рамках данной лаборатории, что позволит получить не только теоретические, но и практические и методические знания по актуальному вопросу.

Особенностью такой последовательности действий является их постоянная актуализация – каждый год новые темы. При этом часто бывает, что темы новые, заявляют их разные администрации, а проблемы старые, то есть в одном районе решили, а другие об этом не знают, или, что естественно, решили не в полной мере, так как работы почти бесплатные и частично студенческие.

В этих условиях повышаются требования к профессорско-преподавательскому составу. Особенно ценным при этом является наличие не только преподавательского, но и научно-практического опыта в современных рыночных условиях. В процессе обучения необходимо анализировать востребованность специалистов на рынке труда, адаптировать учебный план под новые требования, изменять алгоритм построения системы учебных дисциплин и обновлять лекционный материал. Следует отметить повышение роли преподавателя в развитии способностей студентов, их творческой инициативы и способности применять полученные знания на практике. Рыночные структуры чаще стали обращаться по вопросам внедрения научных идей в практическую деятельность (производственные, торговые, сервисные организации и предприятия), а бюджетные учреждения – по вопросам использования экономических методов для обоснования направлений развития деятельности, приносящей доход, методов анализа квазирынков, внедрения новой системы закупки вместо госзаказа. Внутри государственного сектора образования формируются квазирынки на основе разделения покупателя и поставщика образовательных услуг.

Кроме этого, возникли проблемы, которые лежат в плоскости интересов частных и государственных структур, например, такой механизм финансирования, как государственно-частное партнерство. Следует отметить, что в настоящее время требуется более широкое толкование государственно-частного партнерства, соответствующее разработке механизма финансирования для реализации комплексных социально-экономических программ развития территорий.

Те же проблемы существуют и при разработке и реализации финансово-крупных проектов. Вместо хорошо себя зарекомендовавших механизмов – проектное финансирование, секьютиризация активов, консорциальное финансирование и т. д. модным стало государственно-частное партнерство, проблемной спецификой которого следует назвать крайне длинные сроки окупаемости (25 лет). Поэтому, при реализации таких проектов, мы пока не можем сказать, насколько они эффективны.

В результате, можно наблюдать российский парадокс – в то время, как и сам человек, и запросы общества усложняются, управление финансами и оценка результатов упрощаются, даже примитивизируются.

Рассмотрим возможности решения одной из таких задач. Санкт-Петербург обоснованно считается одним из крупнейших научных и образовательных центров России, и в последние годы он также стал лидером в сфере въездного туризма. Тем не менее, не все ниши в туризме

освоены, и потенциал привлечения учащихся в вузы города еще далек от насыщения. Точкой пересечения двух сфер являются музеи при вузах города, чьи потенциальные возможности развития пока находятся вне сферы интересов как городских властей, так и туристов.

Далее рассмотрим отраслевые музеи при вузах города как пример активизации интереса к ним, роста доходов, взаимосвязи с другими секторами. Изучение данного убыточного сегмента позволило выявить следующие проблемы: в основном бесплатны; не участвуют в «Ночи музеев»; не участвуют в «Ночи искусств»; не участвовали в «Неделе музеев» в 2016 г. (среди участников – более трех тысяч музеев); редко водят на экскурсии во время конференций, повышения квалификации и т. д.; не работают по выходным; являются финансовым бременем для своих вузов.

Несмотря на это, по нашему мнению, эти музеи могут решать городские задачи в различных сферах деятельности, имеют значительный потенциал развития. Для активизации и монетизации их деятельности, по нашему мнению, следует:

1. Ввести в учебные планы учащихся лекции по возрасту в музее. Они не всегда входят в учебный процесс даже своих вузов.

2. Создать лектории по направлениям: науки о земле, технические, биологические, ботанические и т. д. с посещением цепочки учреждений, так как у нас есть лектории и абонементы только для очень крупных музеев и/или сферы искусств. В значительной степени это может использоваться для развития школьников, профориентации, ролевых театров, для интеллектуального развития и отдыха взрослых посетителей, в рамках арт-терапии, инклюзии.

3. Нужно создавать квесты, мастер-классы и прочее. Как показал наш опыт участия в различных конкурсах, студенты обладают высоким креативным потенциалом.

4. В направлении популяризации познания стоит поддерживать коммуникации с использованием городских СМИ и телевидения.

5. Для популяризации могут использоваться сайты: «Чердак» – о науке, созданный Министерством образования и науки совместно с ТАСС, сетевой научный глянец «N+1», «Разногласия».

6. Максимальное использование СПб ГКУ «ГТИБ» – Санкт-Петербургское государственное казенное учреждение «Городское туристско-информационное бюро» было создано как первая в России единая государственная бесплатная информационная служба по туризму.

Главными задачами СПб ГКУ «ГТИБ» являются: создание комфортной информационной среды для гостей и жителей города, продвижение туристского продукта Санкт-Петербурга на международном и российском туристских рынках, расширение сети информационно-сервисных офисов, а также интеграция новейших информационных технологий в различные области туристской индустрии на территории Санкт-Петербурга.

7. Возможно создание цепочек, например: Горный музей – Музей семьи Рерихов – Минералогический музей (рядом находятся, «горная тематика», институт наук о земле). То есть попытка воздействовать на различные эмоции и интересы – эстетические, исторические, информационные, образовательные, приключенческие и т. д.

Следующим шагом добавлять цепочки: формировать «музейную услугу», добавлять музеи и организации по специфике (Горный, Рерихи, ювелирный, СПГХПА им. А. Л. Штиглица). Или, например: Горный, далее производства, далее предприятия и музеи Северо-Запада.

8. Далее стоит использовать коллаборацию с частными музеями и/или государственными, но имеющими рыночную долю: Музей воды, Арктики и Антарктики и т. д. [4].

9. В большинстве вузов есть экономические направления, и вопросы развития музея могут решаться на локальном уровне.

10. Также эффективная работа отраслевого музея может стать аккредитационным показателем для вуза.



11. Может формироваться Музейный квартал по направлениям (например, часть Васильевского острова) на день.

12. Привлечь массового зрителя без современных технологий очень сложно для постоянного интереса и развития. Следовательно, нужны ресурсно-информационные центры по направлениям. Так как их в городе всего девять, мало информативных центров, то основой для их создания и развития может стать отраслевая библиотека, с внесением новых возможностей в ее казенный статус [3].

13. На базе музеев и таких ресурсно-информационных центров можно получать доходы за счет профориентации. Предприятия могут проводить свои мероприятия на их базе.

В итоге, если мы не сможем мотивировать себя и город на активное посещение и развитие музеев города, то мы никогда не сможем заставить туристов интересоваться музеями.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Подолянец Л. А., Родионова С. П. Развитие комплексного подхода к финансированию проектов в сфере культуры // Месмахеровские чтения – 2015 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 20–21 марта 2015 г. : сб. науч. ст. / СПГХПА им. А. Л. Штиглица. СПб., 2015. С. 154–159.
2. Итоги конкурса [на соискание премий Правительства Санкт-Петербурга за выдающиеся научные результаты в области науки и техники] // Правительство Санкт-Петербурга. Комитет по науке и высшей школе : офиц. сайт. Режим доступа: <http://knvsh.gov.spb.ru/closedcontests/view/178/> (дата обращения: 7.11.2017).
3. Бикбов А., Напреенко Г. «Из энциклопедии музеев превращается в презентационную площадку» [Электронный ресурс] // Разногласия : журн. обществ. и художеств. критики. 2016. 23 марта. Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/10484> (дата обращения: 7.11.2017).
4. Гордин В. Э., Хорева Л. В., Дедова М. А. Совершенствование музейного менеджмента на основе развития событийной деятельности // Изв. С.-Петерб. ун-та экономики и финансов. 2014. № 4. С. 73–82.

#### *Сведения об авторах:*

*Подолянец Лада Авенировна*, доктор экономических наук, профессор, Санкт-Петербургский Горный университет; [podolyanets@mail.ru](mailto:podolyanets@mail.ru)

*Podolyanets Lada A.*, Doctor of Economics, Professor, St. Petersburg Mining University; [podolyanets@mail.ru](mailto:podolyanets@mail.ru)

*Радионова Светлана Павловна*, кандидат экономических наук, доцент, Санкт-Петербургский экономический университет; [spradionova@mail.ru](mailto:spradionova@mail.ru)

*Radionova Svetlana P.*, Candidate of Economic Sciences, Associate Professor, St. Petersburg State University of Economics; [spradionova@mail.ru](mailto:spradionova@mail.ru)

*Л. В. Ярошевская*

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ УЧЕБНОЕ ЗАВЕДЕНИЕ КАК ПЛОЩАДКА ДЛЯ СОЗДАНИЯ АРТ-КЛАСТЕРА**

В качестве современного инструмента культурного, социального и экономического развития территории городов можно выделить создание арт-кластеров. Арт-кластер является платформой для взаимодействия творческих сообществ, представителей творческих индустрий и образовательных организаций. Основой для создания арт-кластера могут служить художественные учебные заведения.

*Ключевые слова:* арт-кластер, креативные индустрии, художественные учебные заведения.

*L. V. Yaroshevskaya*

## **ART EDUCATIONAL INSTITUTION AS A BASIS FOR ART CLUSTER**

Art cluster is a modern tool for cultural, social and economic development of urban areas. Art cluster serves as a platform for communication between creative communities, representatives of creative industries and educational organizations. Academies and universities of art and design can be used as a foundation for creating an art-cluster.

*Keywords:* art cluster, creative industries, universities of art and design.

В качестве современного инструмента культурного, социального и экономического развития территории городов можно выделить создание арт-кластеров. Под кластером американский экономист Майкл Портер подразумевает группу географически соседствующих взаимосвязанных компаний и связанных с ними организаций (образовательные заведения, органы государственного управления, инфраструктурные компании), взаимодействующих в общей сфере и дополняющих друг друга [3, с. 258].

Благоприятным фактором для развития кластера может служить наличие научно-исследовательских институтов, лабораторий и университетов. Обеспечение технической базы, разработка новых исследований, подготовка специалистов и наличие научного сообщества дают кластеру конкурентные преимущества. В частности, кластер может быть сформирован на базе высшего учебного заведения. В качестве успешного примера можно привести Силиконовую долину, в которой сосредоточены высокотехнологичные компании. Возникновение этого кластера связано с тем, что в данном регионе расположено большое число университетов.

В России в рамках проекта пилотных инновационных территориальных кластеров предусматривается взаимодействие вузов с предприятиями. В 2012 г. в перечень вошли 25 инновационных территориальных кластеров [2].

В книге «Кто твой город? Креативная экономика и выбор места жительства» Ричард Флорида описал динамическую модель кластеризации [4, с. 75]. Альянс трудолюбивых, предприимчивых, креативных людей создает креативные предприятия. При этом возникают новые идеи и создаются качественно новые продукты, что, в свою очередь, притягивает

новых креативных людей. Именно притяжение людей, обладающих различными талантами и специальностями, является необходимым условием для развития инноваций. Объединение творческих людей дает возможность обмениваться идеями, вызывая синергетический эффект. В таком случае совокупные и индивидуальные способности людей увеличиваются по экспоненте, а результат превосходит сумму слагаемых. Кластеризация делает каждый элемент более эффективным, территорию – более продуктивной, увеличивая коллективную креативность и способствуя экономическому росту. При этом основными ресурсами, помимо труда, капитала, техники, являются информация и знания.

По мнению Е. Р. Хакимовой, креативный кластер, в отличие от промышленного, ориентирован на внутреннее потребление [5, с. 237]. Поэтому на его территории осуществляется не только производство продуктов, но и возможность их потребления. Организованные системы производства, рынка сбыта, людских ресурсов добавляют городской территории социально-экономические преимущества в инновациях и производительности.

Определение понятию «Creative cluster» в 2006 г. дал Саймон Эванс, эксперт ЮНЕСКО по креативным городам. Креативный кластер – это «сообщество творчески-ориентированных предпринимателей, взаимодействующих на замкнутой территории. Такие места предназначены не только для работы, но и для жизни, для общения и в итоге для генерирования общих идей» [7]. Современный креативный кластер объединяет некоммерческие предприятия, арт-центры, научные и медиацентры. При этом арт-центр, в отличие от галереи искусства или музея, способствует, прежде всего, реализации практической стороны творческой деятельности, предоставляя технические условия и пространство для проведения мастер-классов, семинаров, театральных и музыкальных постановок, помещения для размещения выставок и мастерские для работы художников, музыкантов. Поэтому он является одним из узловых элементов арт-кластера.

Помимо арт-кластеров в постиндустриальный период появляются арт-центры, креативные и творческие пространства. Существует несколько основных подходов к размещению арт-центров. Среди них следует выделить, во-первых, трансформацию сооружений промышленного наследия в центры искусства (Галерея Тейт Модерн, Лондон; Музей Орсе, Париж); во-вторых, создание современных центров искусства в исторических кварталах города, например, Центр современного искусства в Барселоне, который описывает Грем Эванс [6, с. 212–258].

Для России также характерна данная тенденция. В Москве здания бывших промышленных объектов активно трансформируются в креативные пространства. В качестве примера следует привести центр дизайна «Artplay», центр современного искусства «Винзавод», дизайн-завод «Флакон», центр творческих индустрий «Фабрика», культурное пространство «Красный Октябрь». Эти проекты способствуют адаптации в прошлом индустриальных территорий к современным потребностям общества путем трансформации функций территории. При этом зачастую сохраняется отсылка к индустриальному прошлому места в названиях площадок, архитектуре и концепции нового креативного пространства.

Аналогичные процессы протекают в Санкт-Петербурге. Среди крупных креативных пространств, образовавшихся на месте опустевших промышленных объектов, следует выделить арт-пространство «Новая Голландия», творческий кластер «Артмуза», креативное пространство «Ткачи», лофт проект «Этажи».

Также стоит отметить креативные площадки, сформировавшиеся в заброшенных жилых помещениях исторических кварталов города. Например, арт-центр «Пушкинская-10», выросший на основе сквота, и пространство «Голицын Лофт», расположившееся в особняке XVIII в. на Фонтанке.

Хорошим фундаментом для создания арт-кластера могут служить художественные учебные заведения. В частности, такой арт-кластер может быть создан на базе Академии

Штиглица, он сможет выполнять образовательную, досуговую и культурно-просветительную функции, ориентируясь на разных потребителей: школьников, студентов многих вузов, пенсионеров, родителей с детьми, туристов. Создание арт-кластера может стать значительным импульсом культурного, социального и экономического развития пространства. Элементами арт-кластера могут служить художественные мастерские, экспериментальные лаборатории при вузе, выставочные пространства, площадки для проведения творческих и образовательных мероприятий (мастер-классов), производственные объединения, создающие дизайнерскую продукцию, площадки, позволяющие осуществить сбыт художественной продукции (магазины), дизайн-студии, полиграфические и печатные центры, привлекающие и обслуживающие творческие сообщества, вспомогательные элементы (арт-кафе) и объекты инфраструктуры. Другим успешным примером является создание на базе Университета ИТМО в Санкт-Петербурге кластера Art&Science, ставшего средой для взаимодействия ученых, художников и представителей бизнеса. В кластер входит Арт-резиденция – центр коммуникаций и проектная лаборатория «НЕБО.812» [1]. В Санкт-Петербурге в последние годы процесс возникновения новых креативных пространств активно развивается, и есть предпосылки для создания новых арт-кластеров.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Блиникова Н. В Университете ИТМО создан Кластер Art&Science [Электронный ресурс] // ИТМО.NEWS. Режим доступа: <http://news.ifmo.ru/ru/news/6346/> (дата обращения: 22.11.2017).
2. Пилотные инновационные территориальные кластеры в Российской Федерации / под ред. Л. М. Гохберга, А. Е. Шадрина. М. : Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики», 2013. 108 с.
3. Портер М. Международная конкуренция. М. : Международные отношения, 1993. 947 с.
4. Флорида Р. Кто твой город? Креативная экономика и выбор места жительства. М. : Strelka Press, 2014. 368 с.
5. Хакимова Е. Р. Креативный кластер в концепции инновационной системы // Теория и практика общественного развития. 2013. № 2. С. 236–238.
6. Evans G. Cultural planning, an urban Renaissance? London : Routledge, 2001. 352 p.
7. Evans S. Creative clusters: key concepts [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://creativeclusters.com/clusters.dreamhosters.com/?page\\_id=1599](http://creativeclusters.com/clusters.dreamhosters.com/?page_id=1599) (дата обращения: 20.11.2017).

*Сведения об авторе:*

*Ярошевская Людмила Владимировна*, аспирант, Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет; [cumulus@list.ru](mailto:cumulus@list.ru)

*Yaroshevskaya Liudmila V.*, postgraduate student, St. Petersburg State University of Architecture and Civil Engineering; [cumulus@list.ru](mailto:cumulus@list.ru)

*Научный руководитель:*

*Горюнов Василий Семенович*, доктор архитектуры, профессор, Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет; [vsgorunov@rumbler.ru](mailto:vsgorunov@rumbler.ru)

*Gorunov Vasily S.*, Doctor of Architecture, Professor, St. Petersburg State University of Architecture and Civil Engineering; [vsgorunov@rumbler.ru](mailto:vsgorunov@rumbler.ru)

---

## СТУДЕНЧЕСКАЯ СЕКЦИЯ

---

УДК 930.2+7.041.8

*У. А. Гордеева*

### **КОСТЮМ И СТАТУС ЖЕНЩИНЫ В РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ СКАНДИНАВИИ (ПО ПИСЬМЕННЫМ ИСТОЧНИКАМ)**

Женский костюм не только бытовое явление, в нем заложено глубокое социокультурное значение, а также отражены эстетические предпочтения скандинавов. Поэтому его изучение очень важно для понимания мира людей эпохи викингов. Этим обусловлена актуальность темы. Задачи статьи – проанализировать письменные источники по эпохе викингов и выявить, какую роль играл костюм в определении статуса женщины.

*Ключевые слова:* эпоха викингов, Скандинавия, женский костюм.

*U. A. Gordeeva*

### **COSTUME AND SOCIAL STATUS OF WOMAN IN EARLY MEDIEVAL SCANDINAVIA (FROM WRITTEN SOURCES)**

Scandinavian women's costume is not only everyday occurrence. In the costume deep social and culture importance is marked and aesthetic preference of Scandinavian is reflected. Therefore study of the costume is very important for understanding the Viking Age people. Hence is the relevance of the theme. The problems of this paper is to analyze the written sources connected to the Viking Age and to understand the role of a costume in a women's life.

*Keywords:* the Viking Age, Scandinavia, women's costume.

Скандинавское общество эпохи викингов (793–1066) можно охарактеризовать переходом от общинно-родовых отношений к феодализму. Именно в этот период разрозненные мелкие княжества объединяются под властью одного конунга. В каждой из Скандинавских стран этот процесс занимает разное время (к примеру, в «Круге Земном» Снорри Стурлусона описывается объединение Норвегии). Однако, несмотря на то, что власть становится централизованной, важное место в общественной жизни продолжают занимать народные собрания – тинги. Могущественные люди, не желавшие подчиняться новой власти, уезжали в Исландию, массовое заселение этой страны происходило в X в. Именно поэтому в Исландии долгое время не было централизованной власти, все важные дела решались на тингах.

Также в этот период меняется религия от языческой к христианской. Два эти процесса неразрывно связаны между собой, поскольку для централизованной власти важна единая государственная религия.

В Скандинавии на всем протяжении эпохи викингов не было зависимых крестьян, был класс свободных крестьян – бондов. Были рабы, но они не являлись полноправными членами общества. Основу аристократии составляли ярлы, херсиры, лендерманы – люди, занимающие управленческие должности, иногда они передавались по наследству. Позже, с распространением военных походов викингов, человек среднего и низкого достатка мог добиться высокого статуса в обществе (например, стать хускарлом – дружинником конунга или годи в Исландии). При объединении стран те, кто поддерживал конунга, также могли получить высокие должности.

Статус женщины определялся мужчиной, который был около нее: отцом, мужем, сыном. Однако в скандинавском обществе у женщин было довольно много прав и свобод. Например, девушка, в общем-то, сама могла выбирать, за кого выходить замуж, могла развестись с мужем и претендовать на раздел имущества, вдова сама могла принимать решения. Если женщина показала себя умной, хозяйственной и деловой, к ней не стеснялись обращаться за советом, она могла даже возглавить род (пример, Унн Мудрая из «Саги о людях из Лаксдаля»).

Поскольку в обществе не было зависимых людей, костюм был типовым, и даже у самого бедного бонда были необходимые атрибуты свободного человека (нож, оружие, украшения). Однако именно костюм был главным социальным маркером, поскольку по нему было сразу видно, какое место человек занимает в обществе. О статусе говорили материалы для одежды, богатство и качество украшений и оружия.

О том, как примерно выглядел скандинавский женский костюм, дают представление письменные, изобразительные и археологические источники. Костюм состоял из трех компонентов: одежды, украшений и бытовых предметов. Сейчас выделяют такие элементы костюма: длинная нижняя рубашка, платье, одежда наподобие сарафана – хангерок, которая крепилась к плечам парными овальными фибулами, кафтан, плащ и головной убор [18]. Из-за плохой сохранности предметов текстиля много вопросов вызывает крой.

Письменные источники представляют большой интерес в изучении костюма, потому что, помимо его описаний, там можно увидеть, какое место занимал в обществе обладатель костюма.

Письменные источники, созданные непосредственно в эпоху викингов и повествующие о скандинавах, крайне немногочисленны. Часто это были свидетельства христианских проповедников («Житие Святого Ансгария», «Деяния архиепископов Гамбургской церкви» Адама Бременского и др.) и христианские летописи о набегах викингов. Однако в них не упоминается одежда, поскольку христианских проповедников она не интересовала, для них главным была борьба с язычеством и прославление Господа. Хронисты занимались фиксированием исторических событий, поэтому они тоже не упоминают одежду.

В расширенный перевод всемирной истории короля Альфреда Великого был включен рассказ норвежца Оттара из Халогаланда (территория на севере Норвегии). В нем не содержится упоминаний одежды, однако это интересный пример свидетельства об эпохе викингов от скандинава.

В сочинении Ибн Фадлана, арабского посла, жившего в X в., описываются «русы». По мнению большинства исследователей, это были выходцы из скандинавских стран, осевшие на Волге [9, с. 474]. Ибн Фадлан оставил подробный отчет о похоронах знатного руса, которые видел собственными глазами.

Упоминает Ибн Фадлан о женском костюме русов: «А что касается каждой женщины из их числа, то на груди ее прикреплено кольцо или из железа, или из серебра, или (из) меди, или (из) золота, в соответствии с (денежными) средствами ее мужа и с количеством их. И у каждого кольца – коробочка, у которой нож, также прикрепленный на груди. На шеях у них (женщин) (несколько рядов) монист из золота и серебра...» [9, с. 40]. Также он упоминает бусы, как одно из любимейших украшений этих женщин. Стекланные и каменные бусы были популярным украшением эпохи викингов не только в Скандинавии, но и в Европе, и на Руси.

К XIII в. относится запись песен «Старшей Эдды». «Старшая Эдда» – это собрание песен о богах и героях Скандинавии. К сожалению, до нас дошли не все песни, однако картину религиозных воззрений скандинавов можно себе представить. В песнях «Эдды» рассказывается о деяниях богов и укладе их жизни, о создании мира (речи Вафтруднира), о гибели богов (прорицание Вельвы). Есть там и комические песни (Перебранка Локи, Песнь о Харбарде). Песнь о Риге, или Песнь о Путнике, иносказательно повествует о создании богом Хеймдаллем (некоторые исследователи видят в нем Одина) [14, с. 340] трех людских сословий – рабов (Прадед и Прабабка), бондов (Дед и Бабка) и ярлов (знатных людей, Отец и Мать). В этой песне содержатся и описания костюма женщин различного достатка:

Бабка с куделью сидела, работала;  
Ловко пряла она лен для одежд.  
– Лента над лбом, грудь нарядно повязана,  
Шея в платке, на плечах были пряжки [14, с. 333, строфа 16].

\* \* \*

Мать улыбалась, любуясь собою,  
Платье свое, рукава оправляла,  
Пояс, повязку, – с монистой на шее,  
В длинной одежде с узорами синими [14, с. 335, строфа 28].

Конечно, нельзя полностью полагаться на поэтический текст, поскольку он был записан позднее эпохи викингов, однако это важное свидетельство о женском костюме и занятиях женщин разного достатка. Из этого текста видно, что, чем выше был статус женщины, тем меньше у нее было домашних обязанностей.

Вторая часть песен «Эдды» рассказывает о подвигах героев. Здесь уже прославляются людская смелость, отвага и мужество. В песне о чудо-кузнеце Велунде упоминаются женские украшения, которые он сделал из зубов сыновей своего врага Нидуда [2, с. 155, строфа 26].

Таким образом, песни «Эдды» дают представление не только о нравственных ценностях скандинавов и их религиозных воззрениях, но и положении женщин и их костюме.

Скандинавы с конца XII в. стали записывать предания о жизни своих предков X в., до этого бытовавшие в устной традиции. Это явление вошло в историю под общим названием «исландские саги», поскольку они в большинстве своем были записаны в Исландии и повествуют о ее жителях. Именно саги представляют большой интерес для исследования статуса и костюма, поскольку они описывают общество не с точки зрения сторонних наблюдателей, а участников тех событий.

В сагах описывается уклад быта, традиции, нравы, судебные дела. Помимо того человека, о котором сложена сага, внимание уделяется его предкам и его современникам, с которыми он контактирует. Конечно, нельзя верить всему описанному в сагах, поскольку они были записаны через большой промежуток времени от описываемых событий. При этом искажения встроены в повествование не специально [10, с. 149–162].

Подробные описания одежды в сагах встречаются нечасто. Однако одежда как таковая упоминается постоянно. Это позволяет сделать некоторые выводы касательно того, какую одежду носили повседневно, а какую надевали для особых случаев. Встречаются описания не только материала, из которого изготовлена одежда (шерсть, лен и т. д.), но и ее цвета. Крашенная одежда была очень статусна и довольно редка. В сагах часто упоминаются подарки, которые дарили друг другу скандинавы. Например, конунг мог пожаловать такой подарок за службу или хвалебную песню. Красивая и богатая одежда, наряду с оружием и украшениями, считалась очень хорошим даром.

В «Саге о Греттире», одной из самых больших по объему саг, часто встречаются упоминания одежды. Отдельно описывается, если человек в крашеной одежде [10, с. 87].

В «Саге о людях из Лаксдаля» – также довольно объемной родовой саге – очень часто упоминается одежда. Это одна из немногих саг, где действительно очень частые упоминания одежды, а также встречаются упоминания всего костюма. «Гудрун была в платье и в узкой безрукавке из шерсти, и на голове у нее был большой платок. У нее был передник с синей вышивкой и бахромой внизу» [3, с. 387]. Выше уже говорилось, что не все описания в сагах являются бесспорной истиной, поэтому это описание вполне может относиться к одежде XII–XIII вв. Однако это важное описание, которое имеет переключки с археологическими находками и изобразительными источниками.

Встречаются в этой саге описания женских головных уборов, например, чепца [3, с. 321] и белого головного платка, расшитого золотом [3, с. 356]. Платок был привезен Кьяртаном из Норвегии и почитался в Исландии большой ценностью. Поскольку платок был уникален, то можно предположить, что его описание с большой долей вероятности правдиво. По поводу чепца больше сомнений, переписчик саги мог заменить не вполне понятный ему головной убор на современный своему времени. Однако в Ирландии и Англии есть находки чепцов, относящихся к эпохе викингов и, возможно, принадлежавших скандинавкам [16, р. 52].

Фигурируют в саге частые упоминания различных плащей: красных, синих, шерстяных и пр. Причем здесь четко видно, что в женском костюме плащ является важным элементом, также как и в мужском. О том, что по конструкции они могли быть разными, в саге не сказано, хотя это могло быть само собой разумеющимся.

При описании мужского костюма встречается описание пурпурного одеяния [3, с. 345], причем подчеркивается, что одежда была полностью окрашена в пурпур (самый дорогой краситель), то есть и верхняя одежда, и штаны. Такие упоминания еще раз показывают значимость крашеной одежды.

Много в саге упоминаний одежды без подробного описания, но с указанием: богатая одежда, нарядная, бедная.

В сагах встречаются и стихотворные висы, которые принадлежат их героям. Некоторые висы действительно относятся ко времени событий, которые происходят в саге, однако многие уже более поздние дополнения. Чаще всего висы принадлежат героям-скальдам. Скальдами назывались поэты древней Скандинавии. Умение слагать висы и песни считалось важным и почетным умением для воина, поэтому главные герои саг обычно еще и признанные мастера слова. Поэзия скальдов обладает своеобразным языком и методами стихосложения, однако в ней тоже упоминается женский костюм, без подробностей в поэтическом плане:

Хлин рубахи длинной  
Повила враз резво,  
Ран фаты, мне раны,  
Что сей сон вещает,  
Сам не вем невежда [8, с. 43].

Таких примеров в поэзии довольно много, поскольку женщины обозначались по именам богинь или валькирий в словосочетании с украшениями, женскими занятиями и, крайне редко, деталями одежды.

В Скандинавии красивая и богатая одежда была не только статусным маркером, она играла и социальную роль. Повседневно ходить в богатой одежде могли только очень знатные люди (сословие ярлов, конунги, годи: совмещающая административные и жреческие функции, эта должность получила распространение в Исландии) или управляющие, а также знатные воины из дружины конунга. Если же человек среднего достатка принаряжался, это многое говорило о его намерениях. Во-первых, люди старались надевать лучшие вещи на тинги, пиры, похороны и другие события. В сагах об этом упоминается. Таким образом, человек не только появлялся в своем лучшем виде, он еще и демонстрировал другим свой достаток,



ведь его видело много людей. В Скандинавии и Исландии много было отдаленных хуторов и небольших городов (особенно в Исландии, где были только отдаленные хозяйства и зимой люди жили в изоляции; также было и в Норвегии). Поэтому люди собирались вместе только по каким-то важным событиям. Понятно, что дома люди ходили в одежде попроще. Но на сборищах было важно показаться в хорошей одежде и опрятном виде, чтобы о тебе отзывались хорошо и видели, что у тебя все благополучно.

В «Саге об Эгиле» Торстейн, сын Эгиля, взял отцовское шелковое одеяние на тинг [3, с. 234]. Таким образом он хотел повысить свой статус, однако одежда была ему не впору и испачкалась. Когда Эгиль узнал об этом поступке, он был очень недоволен: во-первых, Торстейн взял одежду без спроса, во-вторых, он, по мнению Эгиля, еще не заслужил право появляться в такой дорогой одежде. В саге об этом не говорится, но, возможно, люди на тинге тоже отрицательно отнеслись к появлению Торстейна в шелковой одежде. Однако не потому, что он появился в ней, а из-за его небрежного к ней отношения. Он позволил дорогой одежде испачкаться, и было видно, что она ему не впору. Из этого следует, что важна была не только одежда, но и бережное к ней отношение. Если человек имел богатую одежду и плохо о ней заботился, это выставляло его в негативном свете. Красивую одежду надевали не только для того, чтобы покрасоваться. Тинг, похороны – это все очень важные и значительные дела, поэтому и одеваться надо соответствующе, чтобы люди видели, что человек подходит к делу серьезно. Возможно, что хорошая одежда на пирах и похоронах – это знак уважения к хозяевам.

Также скандинавы надевали хорошую одежду и когда собирались, например, совершить убийство. Об этом много примеров в сагах [15, р. 3]. Некоторые исследователи полагают, что для убийства надевали одежду синего цвета [15, р. 3], однако тут значение имел скорее не цвет одежды, а сам факт ее наличия. Надевая богатую одежду для убийства, человек открывал свое намерение: «Дальше мы поедем в крашенных одеждах. Пускай видит этот преступник: мы не то, что всякие прочие, что тут каждый день разъезжают» [10, с. 98]. Он показывал, что не собирается таиться. В Скандинавии «открытое убийство» было намного менее осуждаемо, чем «тайное». Поэтому, когда человека среднего достатка видели в красивой одежде, то все сразу понимали, что у него есть какой-то замысел.

Таким образом, богатая одежда для скандинавов могла сказать очень многое. Это был не просто эстетический образ, а еще и признак статуса и положения в обществе. Также зачастую одежда могла сообщить о наличии важных и ответственных дел у человека. При народных собраниях и других мероприятиях хорошая одежда была неотъемлемым качеством уважающего себя человека. С помощью костюма он утверждал свое статус, показывал, что у него все в порядке, выказывал уважение к хозяевам пира или конунгу, к которому приходил.

В Исландии обычно находят неокрашенную одежду. У исландцев не было управляющих должностей (кроме годи) и знати как таковой. Были только «уважаемые люди», к которым приходили за советом. Однако по сагам видно, что для больших дел исландцы принаряжались.

По статусу хорошую одежду постоянно мог носить только годи (но, возможно, это было не обязательно). В «Саге о Ньяле» Хаскульд Годи Белого Мыса отправился на работу в поле, надев дорогой красный плащ с золотом [3, с. 631]. Возможно, таким образом он стремился подчеркнуть свой статус, поскольку он был молод, должность годи получил недавно и у него были разногласия с названными братьями. Постоянное ношение богатой одежды не порицалось, однако это было скорее исключением. Стоит вспомнить Олава Павлина из «Саги о людях из Лаксдаля», который получил свое прозвище из-за того, что все время старался одеваться богато [3, с. 282].

Итак, костюм состоял из трех компонентов, и чем выше было качество этих компонентов (дорогая и окрашенная ткань: лен, шелк; богатые и изящные украшения, качественные бытовые предметы), тем выше был статус носившей их женщины. То есть костюм был напрямую связан с социальным статусом. Еще издавна он расставлял определенные акценты

в общении с женщиной. Также костюм давал представление об этническом происхождении (женского костюма это касалось в большей степени, чем мужского). Сейчас об этом можно судить по украшениям, однако во времена викингов этнической характеристикой могла быть наделена, к примеру, вышивка. Самым ярким маркером среди украшений были овалы фибулы. Они были распространены по всей Скандинавии (на Готланде их заменяли фибулы «медвежьей головы») и сразу говорили о скандинавском происхождении женщины.

Костюм создавал законченный образ, который читался не только близкими соседями, но и другими скандинавами.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гуревич А. Я. Избранные труды. В 2 т. Т. 1. Древние германцы. Викинги. М. ; СПб. : Университетская книга, 1999. 352 с.
2. Западноевропейский эпос. Л. : Лениздат, 1977. 752 с.
3. Исландские саги / под ред. М. И. Стеблин-Каменского. М. : Гослитиздат, 1956. 783 с.
4. Исландские саги. Т. 2 / пер. А. В. Циммерлинг. М. : Языки славянской культуры, 2004. 608 с.
5. Круг Земной. М. : Книга по требованию, 2012. 690 с.
6. Лебедев Г. С. Эпоха викингов в Северной Европе и на Руси. СПб. : Евразия, 2005. 640 с.
7. Младшая Эдда / изд. подгот. О. А. Смирницкая и М. И. Стеблин-Каменский ; пер. О. А. Смирницкой. Л. : Наука, 1970. 256 с. (Литературные памятники).
8. Поэзия скальдов / пер. с древнеисланд. С. В. Петрова ; изд. подгот. С. В. Петров и М. И. Стеблин-Каменский. Л. : Наука, 1979. 183 с. (Литературные памятники).
9. Путешествие Ибн Фадлана : Волжский путь от Багдада до Булгара : кат. выст. М. : Изд. дом Марджани, 2016. 560 с.
10. Сага о Греттире / пер. с древнеисланд. О. А. Смирницкой ; изд. подгот. О. А. Смирницкая и М. И. Стеблин-Каменский. Новосибирск : Наука, 1976. 174 с. (Литературные памятники).
11. Сага об Эгиле / пердиск. Х. Л. Борхеса. СПб. : Амфора, 1999. 315 с. (Личная библиотека Борхеса).
12. Сага об Эйрике красном / пер. С. Н. Сыромятникова. М. : КРАСАНД, 2011. 112 с.
13. Старшая Эдда [Электронный ресурс] / пер. А. И. Корсуна // *Norraen Dyrð* (Северная слава) : скандинавский информ. центр : сайт. Режим доступа: <http://norse.ulver.com/index.html> (дата обращения: 30.11.2017).
14. Старшая Эдда. Песни о божествах / пер. С. Свириденко М. : Едиториал-УРСС, 2004. 384 с.
15. Ewing T. «i litklaedum» – Крашенные ткани в литературе и археологии средневековой Скандинавии / пер. О. В. Часовитиной. Электрон. текстовые дан. Режим доступа: [http://www.13c.ru/texts/Coloured\\_clothing.pdf](http://www.13c.ru/texts/Coloured_clothing.pdf) (дата обращения: 30.11.2017).
16. Ewing T. *Viking clothing*. Stroud : Tempus, 2007. 192 p.
17. Geijer A. *Die Textilfunde aus den Graebern, Birka : Untersuchungen und Studien III*. Uppsala : Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien, 1938. 244 S.
18. Haegg I. *Die Tracht // Birka II: 2. Systematische Analysen der Graeberfunde* / ed. Greta Arwidsson. Stocholm, 1986. S. 51–71.

*Сведения об авторе:*

*Гордеева Ульяна Александровна*, студент 1-го курса магистратуры, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [origami2402@yandex.ru](mailto:origami2402@yandex.ru)

*Gordeeva Uliana A.*, 1<sup>st</sup> year Master's degree student, Art History Department, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; [origami2402@yandex.ru](mailto:origami2402@yandex.ru)

*Научный руководитель:*

*Палагута Илья Владимирович*, доктор исторических наук, профессор, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [kiik@ghpa.ru](mailto:kiik@ghpa.ru)

*Palaguta Ilia V.*, Doctor of Historical Sciences, Professor, Art History Department, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; [kiik@ghpa.ru](mailto:kiik@ghpa.ru)

## **ПРЕВЕНТИВНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В РЕСТАВРАЦИИ. БЫТОВАНИЕ ЗАЛА ЛЮДОВИКА XIV В СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА, СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ НАСТЕННОЙ ЖИВОПИСИ**

Здание музея СПГХПА им. А. Л. Штиглица имеет длинную насыщенную историю и пережило тяжелые испытания. Несмотря на период восстановительных работ в 1980-е гг., ныне многие интерьеры, являющиеся частью этого уникального комплекса, нуждаются в реставрации. Среди множества трудов, написанных о музее, не было подробного изучения убранства отдельных залов. Нами исследуется живописное убранство зала Людовика XIV, произошедшие с интерьером изменения от его создания и до сегодняшнего дня. Эти исследования могут служить основой для дальнейшего проведения консервационных работ.

*Ключевые слова:* Санкт-Петербург, Музей А. Л. Штиглица, историзм, интерьерная живопись, масляная живопись, консервация.

*Т. А. Krivul'ko, P. A. Zhukova*

## **PREVENTIVE RESEARCH IN RESTORATION. THE EXISTENCE OF THE HALL OF LOUIS XIV IN THE ST. PETERSBURG STATE STIEGLITZ ACADEMY OF ART AND DESIGN, THE CURRENT STATE OF WALL PAINTINGS**

The building of the St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design museum has a long, eventful history and has undergone severe trials. Despite the period of restoration works in the 1980s, nowadays, many interiors that are a part of this unique complex need to be restored. Among many of the works written about the museum, there was no detailed study of the decoration of separate halls. We are exploring the picturesque decoration of the hall of Louis XIV. The changes that have taken place with the interior from its creation until today. These studies can serve as a basis for further conservation work.

*Keywords:* Saint Petersburg, Museum of A. L. Stieglitz, 19<sup>th</sup> century, historicism, interior painting, oil painting, conservation.

С 2016 г. в зале Людовика XIV расположены мастерские кафедры реставрации и живописи Академии им. А. Л. Штиглица. До начала консервационных мероприятий необходимо проведение исследований по состоянию интерьера и живописи. Исследования состояния живописи и сбор архивных материалов велись под руководством М. Г. Рогозного. Исследование и систематизация стилевых особенностей живописи велись под руководством В. Н. Юмагулова. Здание музея Академии им. А. Л. Штиглица является «уникальным памятником историзма» – это своего рода учебник и путеводитель по различным стилям искусства [4, с. 12]. Имеется масса трудов и статей, посвященных анализу этого памятника архитектуры, однако отдельно взятые интерьеры досконально не изучены, а их описание носит отрывочный характер. Данная работа посвящена исследованию убранства зала Людовика XIV, сбору и упорядочиванию уже накопленных данных.

Музей строился по проекту М. Г. Месмахера с 1885 по 1896 г. Здание имеет компактную осевую планировку с симметричным расположением помещений относительно оси с запада на восток (перпендикулярно Соляному переулку). Главный фасад здания имеет два этажа, симметрично расположенные ризалиты и высокую центральную часть. Наиболее близкие архитектурные аналоги здания музея – Библиотека Сан-Марко и палаццо Корнер делла Ка-Гранде [5]. Основная функция музея – демонстрировать памятники прикладного искусства и способствовать обучению студентов училища. Исходя из специфики, выбрана планировка с периметральным анфиладным расположением залов. «Тематика программы училища определяла объемно-пространственное решение и стиль залов, а хронологическая последовательность тем – их расположением» [6, с. 80].

В создании декоративного убранства залов активно участвовали выпускники и студенты училища.

Зал Людовика XIV завершает анфиладу французских королей на втором этаже музея. Зал предназначался для демонстрации искусства Франции второй половины XVII в. Зал, прямоугольный в плане, имеет два дверных проема: восточный – в зал Людовика XIII и южный – в галерею Большого Выставочного зала. Порталы деревянные, украшенные резьбой. Плафон разделен на три декоративных кессона, имитирующих своды сомкнутого типа, в центре которых, в раме с позолоченной лепкой, живопись, изображающая небо, выполненная предположительно масляными красками. Вокруг «рамы» живописный орнаментальный пояс, выполненный клеевыми красками. Далее декоративный лепной валик, отделяющий плафон от падуго. Падуга украшена лепными листьями аканта. Лепка на плафоне расписана в технике полихромной клеевой живописи. Членение потолка отражается на стенах – декоративные балки переходят в лопатки, также украшенные листьями лавра, деля зал на три части. Нижний регистр стены отделен валиком и украшен ритмически повторяющимися прямоугольными композициями, изображающими розетки из акантов. Верхний регистр преимущественно декорирован живописными композициями, выполненными масляными красками. Акцент в декорировании интерьера был сделан на шпалеры и бордюры. Шпалеры, которыми украшен верхний регистр центральной части южной стены, приобретены в 1887 г. и относились к серии «Замки, или Месяцы года»: «Май. Сен-Жермен. Король с дамами на прогулке», «Сентябрь. Шамбор. Кортёж короля», «Октябрь. Тюльри. Прогулка короля» [1, с. 74–75]. Живописные панно на стенах расписаны традиционными для XVII в. античными сюжетами, простенки расписаны гротесками. Плафон зала богато отделан лепкой и живописными вставками. На западной стене находился камин в обрамлении пестрого мрамора, над которым помещалось большое зеркало в обрамлении резных деревянных пилястр. Два дверных портала также богато украшены деревянной резьбой. Филенки дверей украшены орнаментальными изображениями, выполненными в технике маркетри. Пол покрыт метлахской плиткой.

Для большинства памятников в нашей стране начало XX в. стало тяжелым периодом. В 1915–1917 гг. часть музейных помещений отдают Красному Кресту, в них располагается госпиталь и мастерские по изготовлению противогазов. Также в октябре 1915 г. начинается процесс эвакуации музейной коллекции – экспонаты были упакованы в ящики, но в связи с тяжелой политической обстановкой вывоз коллекции состоялся лишь через несколько лет. В 1918 г. училище прекращает свое существование – его сливают с Академией художеств, образуя Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС) [3, с. 34]. В 1923 г. здание музея становится филиалом Государственного Эрмитажа, далее начинаются прения о необходимости пребывания коллекции музея в историческом здании, которые длятся несколько лет. В течение 1930-х гг. на здание претендует ряд общественных организаций. К началу Великой Отечественной войны Эрмитаж остался единственным владельцем здания. Уже зимой 1941 г. оно сильно повреждено обстрелами. В течение двух последующих лет идет активная эвакуация остатков коллекции. В 1943 г. здание передано Художественному училищу по отделке зданий. В 1945 г. деятельность училища возобновлена с названием



1. Мастерские в зале Людовика XIV. 1945–1948

Ленинградское художественно-промышленное училище (ЛВХПУ), в 1953 г. ему присвоено имя В. И. Мухиной.

В годы Великой Отечественной войны в музей попали два снаряда и одна авиабомба, причинившие значительный ущерб. В некогда роскошных залах музея гулял ветер и пахло сыростью. В описи состояния здания, подписанной 31 декабря 1945 г. академиком И. А. Орбели и главным архитектором Эрмитажа А. В. Сивковым, на нескольких страницах перечисляются разрушения кровли, перекрытий, сводов, дверей, мраморных лестниц и балюстрад, росписи и лепки, мозаик, резьбы и позолоты. Многие галереи и залы захламлены. Воспитанники училища выносили мусор, штукатурку, осколки стекол, куски лепнины и росписи.

В августе 1946 г. начались ремонтно-восстановительные работы, продолжавшиеся до 50-х гг. В 1947 г. экспертная комиссия обследовала памятник и пришла к заключению: «В залах, наиболее пострадавших, декоративные росписи не восстанавливать, а произвести косметический ремонт, остатки декора уничтожить, обезличить плоскости стен в этих помещениях» [2, с. 43].

Также именно в послевоенные годы музейные помещения второго этажа начинают использовать в качестве учебных мастерских. На фото (ил. 1) хорошо видна эксплуатация зала Людовика XIV под мастерские. К сожалению, неизвестна точная дата съемки, однако на данном снимке хорошо видно, что нижний регистр росписей уже забелен. Также читается высокая степень разрушения панно «Аллегии Огня».

На широко известных снимках интерьера музея, датируемых 1948 г., видно обезличенное убранство зала Людовика XIV. Также следует обратить внимание на то, что ниши с аллегориями затянуты бумагой, а росписи, обрамляющие южный портал, забелены, однако оставлены контрольные участки слева и справа с парными фигурами путти [2, с. 45].

В 1979 г. здание музея было взято под охрану государства как уникальный памятник архитектурного историзма. А с 1980 г. в нем началась планомерная научная реставрация. Восста-



2. Левый нижний угол «Аллегии Воды» в УФ-люминесценции. 2016

навливались облики вестибюля, аванзала, зала Людовика XIV, Рафаэлевской галереи, Большой римской лестницы и другие интерьеры. Зал Людовика XIV становился выставочным помещением, учебной мастерской, длительное время там находился отдел библиотеки. С 2016 г. здесь располагается реставрационная мастерская художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. На настоящий момент интерьер претерпел

ряд метаморфоз в связи с часто меняющимися условиями эксплуатации. Приспособление его под учебные мастерские, безусловно, мешает восприятию убранства. Но именно сейчас возможны работы по консервации росписей, находящихся в аварийном состоянии.

В живописном убранстве доминантными являются композиции, посвященные аллегориям стихий: земли и огня на восточной стене, воздуха и воды на западной. В простенках между окнами – живописные гротески с акантами, путти, птицами и фруктами. На восточной стене присутствуют две композиции: одна – посвященная Минерве, а другая, окружающая восточный портал, изображает весталок с гирляндами цветов и курильницами.

Сейчас живописные панно находятся в различной степени сохранности, но ни одно не является удовлетворительным. На композициях обнаружены мелкосетчатый кракелюр, шелушение и отставания красочного слоя. Живопись покрыта поверхностными загрязнениями, грязевыми потеками от протечек, в фактуре живописи присутствует белый налет – предположительно следы побелки. В значительной степени повреждено панно «Аллегория Воды», на нем обнаружены обширные участки осыпи красочного слоя, усугубленные процессом кристаллизации солей на поверхности штукатурки. Часть перекрытий находится в аварийном состоянии, опирается на деревянные леса.

Итак, зал лишился значительной части декора, являвшегося доминантной: уничтожен камин и утрачено зеркало на западной стене; на месте вывезенных шпалер остались ниши со следами от креплений; дверные порталы лишились резных десюдепортов. Таким образом, акцент в интерьере сместился в сторону живописного убранства. При изучении живописных панно был выявлен ряд живописных правок, сделанных в процессе предыдущих реставраций. Записи отличаются по характеру, качеству и площади. Просмотр архивных снимков показал, что часть поновлений лежит на месте обширных утрат красочного слоя. Например, на панно «Аллегория Огня» был в значительной части поврежден правый нижний угол. Ныне он реконструирован, и правая сторона является зеркально отраженной левой – такой прием был характерен для воссоздания в советский период. Подобную картину наблюдаем на «Аллегии Воздуха». Реконструированные участки в целом отличаются от авторской живописи по качеству и характеру исполнения, даже в пределах одного панно видны разнохарактерные правки. Особенно это заметно на фонах, на одной композиции можно увидеть несколько разных оттенков.

Нами проведено исследование и фотографирование в свете видимой УФ-люминесценции. Рассмотрим полученные данные на примере панно «Аллегория Воды». Использование УФ-люминесценции помогает выявить изменение авторской живописи – наличие томировок, записей, участков воссоздания; выявляет состояние лакового покрытия и в меньшей степени биоповреждения. Изучение полученных снимков показало



3. Правый верхний угол «Аллегии Воды». Часть женской фигуры в ИК. 2016

наличие большого количества локальных участков с томировками и записями. Обнаружено множество записей на изображении неба и воды, выделяющихся ярким свечением, однако значительную их часть видно и при естественном освещении благодаря отличию цвета и характера исполнения. Записи на мужской фигуре выполнены с большим мастерством, подражая манере автора, не отличаясь по цвету и тону, и видны лишь в УФ-спектре в виде темных участков на левой руке и облаках вокруг фигуры. Над юношей видна обширная вставка фона, примыкающая к краю композиции (ил. 2).

Также нами проведено исследование и съемка в ближнем ИК-диапазоне 900–1195 нм. Данный метод исследования основан на различной способности всех материалов отражать или поглощать инфракрасное излучение. Применяется для обнаружения изменений авторского рисунка и реставрационных вставок, имеет небольшую проникающую способность. На изображении мужских фигур, в нижней части панно, хорошо читаются контуры реставрационных вставок, отличающихся более светлым равномерным тоном. На фрагменте декоративного элемента, расположенного в левом нижнем углу, в ИК-диапазоне видно, что он написан поверх другого, сходного элемента, что подтверждает наше предположение, что красный кант с угловыми элементами был переписан на всех композициях. Также нами выявлены обширные реставрационные вставки по краю всего панно, особенно в левом верхнем углу, что ранее не выявилось при исследовании в УФ-люминесценции (ил. 3).

Начав поиск аналогов среди живописного и графического материала большого стиля, мы обратились к наследию Шарля Лебрена, придворного художника Людовика XIV. Безусловно, сразу обнаружилось большое количество сходного по стилю материала: сложные многофигурные композиции на античный сюжет, аллегии прославления монарха; аналогичные орнаментальные мотивы – гирлянды из живых цветов и лаврового листа и многочисленные вариации листа аканта, как правило, широкого и тяжеловесного.

Во время изучения статей, выпущенных о нашем музее, мы натолкнулись на короткую заметку об интерьере: «Главным композиционным акцентом следующего помещения – Зала Людовика XIV, представлявшего большой стиль французского искусства, была серия французских настенных ковров XVII века “Месяцы, или Королевские резиденции”, созданная на знаменитой мануфактуре Гобеленов по эскизам художника Ш. Лебрена и приобретенная для му-

зая в 1887 году у парижского антиквара М.-А. Лово. Прекрасным дополнением коврам служил изысканный по колориту декор потолка и полихромные росписи стен, воскрешающие в памяти орнаментальные композиции Ж. Берена – придворного художника Короля-Солнце» [5].

Жан Берен был рисовальщиком, гравером и придворным художником Людовика XIV, сменив Лебрена. Работая под его руководством, он, безусловно, не мог не быть подверженным влиянию своего предшественника. Однако, изучив его гравюры, мы отметили для себя тонкость и изящество рисунка, которые в меньшей степени свойственны массивным рисункам Лебрена. Это неудивительно, Берен происходил из семьи ювелиров-оружейников, а в прикладном искусстве тонкость линии была необходимостью. Позже его умение создавать легкие и ажурные орнаменты и композиции создадут основу для развития рококо во Франции XVIII в.

Гравюры часто служили основой для выполнения живописных произведений, а потому мы надеялись обнаружить более точные аналоги среди мастеров XVII в. Среди художников того периода, оставивших значительное наследие графики, был французский гравер Даниэль Моро: «Имя архитектора и гравера Даниэля Моро можно увидеть не только на девяти проектах лепного потолка, но и на фасаде музея училища. Месмахер высоко ценил его талант рисовальщика, гравера, архитектора и серебряных дел мастера» [6, с. 120]. Среди его гравюр обнаружилась композиция, имеющая, несомненно, большое сходство с одной из аллегорий. Во время изучения сборника его гравюр были обнаружены все четыре аллегории стихий.

Несомненно, при разработке системы росписей зала Людовика XIV Месмахер опирался именно на эти гравюры. Рассмотрим подробнее, какие метаморфозы произошли в композиции аллегорий.

Первое панно у входа в зал Людовика XIV, со стороны Верхней галереи Большого выставочного зала, – «Аллегория Воздуха». Автор панно неизвестен, хотя росписями залов музея занимались студенты и выпускники училища. Выполнена она по образу и подобию гравюры Даниэля Маро с одноименным названием. Гравюра выполнена в конце XVII в., а роспись – в конце XIX в., их разделяют почти 200 лет. По композиции в целом произведения идентичны. Прямоугольник, окантованный внутри филенками, центральная композиция, изображающая мифологический сюжет, обрамленная стремящимся вверх акантом (ил. 4).

Живописное панно в зале Людовика XIV подразумевает полихромность, в отличие от гравюры. Зелено-голубой фон с умбристой штриховкой передает ощущение фактуры ткани, что характерно для «большого стиля», так как ткань часто использовалась в убранстве интерьеров Версаля во времена Людовика XIV. Вся роспись находится в холодно-бордовой раме с золотыми, черными и желтыми филенками, по углам золотистые филенки переходят в узор. Центральная композиция, в которой преобладает голубой цвет, обрамлена золотым акантом с изображениями по бокам путти, играющих на рожках. Зефиры расположены в нижней части панно, а птицы и маска – над главной композицией. Сверху, на постаменте с музыкальными инструментами, расположился еще один бог ветра, держащий над собой медаль с полихромным изображением двух ангелов внутри. Воздушные нимфы (сильфиды) находятся в верхней части панно, как бы завершая акант, они держат в руках гирлянды лавра. Все это увенчивает эмблема с крыльями на самом верху по центру.

Крылья на панно, скорее всего, не несут особого смысла, а выполнены больше как декоративный элемент, чего нельзя сказать о гравюре. Тут это герб, над которым расположена девизная лента. На этой ленте можно разглядеть слова «JEMAINTIENDRAI» («я сохраню» «я выстою»), этот девиз представляет Оранскую династию, а, как известно, Даниэль Маро работал на короля Англии Вильгельма III Оранского с 1686 г. вплоть до смерти Вильгельма в 1702 г. Так можно сделать вывод, что серия этих гравюр делалась для короля. Герб расположен на облаке, его поддерживают два путти. Сильфиды все так же держат гирлянды, а вот на постаменте, где сидит зефир и держит медаль, можно заметить большее разнообразие музыкальных инструментов – рожки, флейты, горн, зурны... Композиция в медали также отличается, внутри не декоративное изображение двух путти, а целый мифологический сюжет.





4. Слева: живописное панно «Аллегория Воздуха», XIX в.; справа: гравюра «Аллегория Воздуха» Д. Моро. XVIII в.

Очевидно, что центральная композиция на гравюре предполагает присутствие Юноны и Юпитера на изображении. Это можно понять по павлину, который является одним из главных атрибутов Юноны, и орлу – атрибуту Юпитера. Птицы как бы выходят за раму композиции, расположены они на аканте. Внутри главные персонажи находятся на облаке, вокруг пейзаж с деревьями и различными птицами. Предположительно, ближе к зрителю сидит Минерва со щитом в руках, она считалась богиней молниеносящей и воинственной, а также была правой рукой Юноны, они часто изображаются вместе. Чуть дальше сидит Юнона, на изображениях она часто прикрыта одеждой с ног до головы. За облаком прячется зефир. Присутствие Юпитера, скорее всего, неявное. Центральная композиция живописного панно отличается по сюжету, однако также на облаке можно увидеть Юнону, облаченную в белые струящиеся ткани, и Юпитера, который рукой пытается усмирить единорога. Они окружены путти, один подносит Юпитеру золотую уздечку, которая, по легенде, поможет на время удержать непокорное животное. Пейзаж здесь не такой богатый, как на гравюре, нет ни деревьев, ни множества птиц, тут большее пространство занимают небеса.

Вследствие изучения живописного панно при помощи исследований в ультрафиолетовых и инфракрасных лучах была обнаружена реставрационная вставка по правой стороне росписи, не затрагивающая центральную композицию. Это говорит о том, что участок этот был утрачен и написан заново, в ходе реставрационных работ. Далее было обнаружено, что вставка является зеркальным отражением левой оригинальной части росписи. Путти и зефиры, расположенные справа, хоть и отличаются по манере письма от оригинальной живописи, но по контуру абсолютно идентичны с левой стороной, это можно проверить при помощи



5. Слева: живописное панно «Аллегория Воды». XIX в.; справа: гравюра «Аллегория Воды» Д. Моро. XVIII в.

снятия кальки. Можно предположить, что до утраты путти и зephyры по расположению фигур были различны с левой частью росписи. Это можно утверждать по разным сифидам наверху панно, они хорошо сохранились, утрата их не коснулась; а также по гравюре: левая часть по расположению фигур похожа, а правая не отражена зеркально.

«Аллегория Воды» расположена на западной стене, у окна, выходящего во внутренний двор. Композиция находится в небольшой нише, сформированной выступом стены и карнизом, обрамлена филанками желтого, черного и красного цветов. Панно выполнено в гамме сине-зеленых, желтых и телесных цветов. В нижней половине картуш, обрамленный листьями аканта, написанными под золоченую резьбу, в центре которого композиция на античный сюжет – Посейдон на колеснице, запряженной гиппокампами, со свитой, похищающий нимфу. Слева и справа на листьях аканта попарно сидят путти, держащие раковины с водой. В нижних углах юноши, держащие кувшины, – божества рек. Выше картуша находится чаша фонтана с водой, на которой два путти поддерживают медальон, в котором – изображение путти, держащего за шею лебедя. Над медальоном водоросли и два дельфина, переплестшиеся хвостами, исторгают из себя воду, падающую вниз. С двух сторон выются листья аканта, над которыми – две сирены, держащие гирлянды из раковин (ил. 5).

В сравнении с гравюрой сразу бросается значительное отличие нижней и центральной части – на гравюре картуш имеет каплеобразную форму, ее венчает кувшин, из которого вода разливается в систему чаш-раковин, где она низвергается вниз и по сторонам. Кувшин и чаши поддерживают мощные мужские фигуры, в основании (правый и левый нижний угол) мужские фигуры, удерживающие кувшины, – божества рек. В центре картуша Амфитрита и Посейдон на колеснице со свитой. Здесь мы видим не только отличие формы, но и значи-

тельной смысловой нагрузки: на более раннем изображении ясно видна божественная пара, повелевающая водной стихией. Таким образом, на живописном панно сюжет более прост и менее ясен в трактовке.

Верхняя часть гравюры более воздушна и образует некую арку из аканта. Ее венчает медальон, внутри которого помещена сцена Амфитрионы, едущей в колеснице, запряженной лебедями, в сопровождении путти и тритона. По сторонам сирены, держащие постаменты с раковинами. Над медальоном на гравюре изображен герб с буквами «JMR» (выше приведен девиз), который отсутствует на живописном панно. Присмотревшись к фигурам младших божеств воды, мы видим, что на гравюре мужские фигуры отличаются мощным телосложением, женские – большим изяществом и в целом более динамичными и напряженными позами. В целом композиция на гравюре имеет больше деталей и акцент на нижней части изображения, в то время как живописное панно – композицию скорее центрально взвешенную, построенную на более яркой симметрии относительно центра.

Подводя итог, мы видим, что убранство зала Людовика XIV являлось блистательной декорацией для некогда находящейся там коллекции предметов искусства. Теперь, когда его основная функция утрачена, особенно бросается в глаза его отличие от «большого стиля»: отсутствие внутреннего идеологического содержания; смещение акцентов в оформлении интерьера – если проводить параллель с интерьерами Версаля, где живопись в большей степени сконцентрирована на плафоне, а стены декорированы позолоченной лепкой, камнем или тканью.

Зал Людовика XIV даже в ныне существующем состоянии приводит в восхищение, и мы надеемся, что еще увидим его в прежнем великолепии.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бирюкова Н. Ю. Коллекция шпалер музея ЦУТР барона А. Л. Штиглица и ее значение в комплектовании русских музейных собраний // Сборник материалов Всероссийской юбилейной конференции «Учебный художественный музей и современный художественный процесс». СПб., 1997. С. 68–76.
2. Власова Г. А. Формирование Музея декоративно-прикладного искусства СПГХПА (1945 – начало 1960-х годов) // Сборник материалов Всероссийской юбилейной конференции «Учебный художественный музей и современный художественный процесс». СПб., 1997. С. 43–53.
3. Гуркина Н. С. Деятельность Первого филиала Государственного Эрмитажа (бывшего Музея ЦУТР барона А. Л. Штиглица) в послереволюционный период, 1920–1930-е годы // Сборник материалов Всероссийской юбилейной конференции «Учебный художественный музей и современный художественный процесс». СПб., 1997. С. 34–42.
4. Прохоренко Г. Е., Макий И. И. Уникальный памятник историзма. Прошлое и настоящее ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой // Архитектура и строительство. 1991. № 12. С. 12–15.
5. Прохоренко Г. Е. Строительство нового здания музея Училища барона А. Л. Штиглица, 1885–1896: учебное пространство нового типа [Электронный ресурс] // Наше наследие. 2006. № 79/80. Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7919.php> (дата обращения: 29.11.2017).
6. Тыжненко Т. Е. Зодчие нашего города : Максимилиан Месмахер. Л. : Лениздат, 1984. 151 с.

#### *Сведения об авторах:*

*Кривулько Тимур Александрович*, магистр 2-го года обучения кафедры реставрации и живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица; e-mail: [samkuvalda@ya.ru](mailto:samkuvalda@ya.ru)

*Krivul'ko Timur Aleksandrovich*, 2<sup>nd</sup> year Master course student, Department of Painting and Restoration, St. Petersburg State Stieglitz Academy of Art and Design; e-mail: [samkuvalda@ya.ru](mailto:samkuvalda@ya.ru)

*Жукова Полина Алексеевна*, магистр 2-го года обучения кафедры реставрации и живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица; e-mail: [p.zhukova8@yandex.ru](mailto:p.zhukova8@yandex.ru)

*Zhukova Polina Alekseevna*, 2<sup>nd</sup> year Master course student, Department of Painting and Restoration, St. Petersburg State Stieglitz Academy of Art and Design; e-mail: [p.zhukova8@yandex.ru](mailto:p.zhukova8@yandex.ru)

## **СКУЛЬПТУРА ИЗ СТЕКЛА АМЕРИКАНСКОГО ХУДОЖНИКА ФРЕДЕРИКА КАРДЕРА В ТЕХНИКЕ CIRE PERDUE**

На примере творчества американского художника Фредерика Кардера в статье рассматривается особенность работы с так называемой техникой *cire perdue* применительно к круглой скульптуре из стекла. Автор анализирует формально-стилистические и технические аспекты данного метода, а также его роль в развитии стеклоделия XX в.

*Ключевые слова:* Фредерик Кардер, стеклоделие, США, скульптура, техника.

*А. А. Ivanova*

## **GLASS SCULPTURE OF AMERICAN ARTIST FREDERICK CARDER IN CIRE PERDUE PROCESS**

On the basis of creative activity of American artist Frederick Carder the author examines features of work with *cire perdue* method applied to round sculpture made of glass. The author analyzes aspects of form, stylistic and techniques of this method and its role in the development of glassmaking in the XX century.

*Keywords:* Frederick Carder, glassmaking, USA, sculpture, technique.

В России имя Фредерика Кардера (1863–1963) не очень известно широкой публике в отличие от его современника и конкурента Луиса Комфорта Тиффани. Однако именно с именем Ф. Кардера связаны многие открытия в американском стеклоделии как в техническом, так и в стилистическом плане. Его работы в большом количестве собраны в одном из главных музеев художественного стекла в Америке – Корнингском музее (Корнинг, штат Нью-Йорк), где ему посвящена целая галерея. Экспозиция музея отражает различные периоды его творчества – от начального английского до американского и работ в собственной студии в последние десятилетия его жизни.

Будущий мастер родился в семье гончаров в 1863 г. и сперва занимался гончарным искусством. В 1878 г. он посетил студию Джона Нортвуда (1836–1902) – известного английского стекольщика, который благодаря своим изысканиям подогрел интерес в Англии к античному стеклу. Именно в его мастерской была повторена знаменитая Портлендская ваза – сокровище античного стекла, чей декор выполнен в технике резьбы по стеклу, напоминающей производство камей. Долгие годы художники пытались повторить эту сложнейшую технику, и Фредерик Кардер, увидев возможности стекла, решил обучаться этому мастерству в студии Нортвуда.

Английский период его творчества связан с работой на одном из ведущих предприятий того времени – «Стивенс & Уильямс», где он создавал посудные формы в викторианском стиле, особенностью которого было увлечение прошлым и ярко выраженная эклектичность. Кардер был также вдохновлен в это время творчеством таких стеклоделов, как Франсуа-Эжен Руссо (1827–1891) и Эрнест-Батист Левилле (1841–1913).

В 1903 г. его пригласили переехать в Америку и совместно с Томасом Хоуксом (1846–1913), президентом успешной компании по декорированию стеклянных изделий «Т. Дж. Хо-

укс & Ко», открыть в Корнинге завод по изготовлению стекла [3, р. 18]. Он принял это предложение и за следующие тридцать лет превратил этот завод в известнейшую компанию не только в Америке, но и в Европе – «Стьюбен Гласс». В этот период он работал в основном только с посудными формами в модном тогда стиле модерн, но более сдержанном, нежели у Л. К. Тиффани.

Наша статья посвящена другому периоду его творчества, а именно после 1932 г., когда его убрали с поста управляющего «Стьюбен Гласс». В это время он начал активно работать в собственной студии, где не просто создавал проекты, но и сразу осуществлял их благодаря собственной печи. Однако этот период отличается еще и тем, что он увлекся совершенно новой техникой производства – *cire perdue* (фр.), или литье с потерей восковой модели. Эта техника была известна еще с древнейших времен, однако применялась для изготовления металлических изделий. Применительно к стеклу одним из самых известных художников, работавших при помощи этого метода, был Рене Лалик (1860–1945). Фредерик Кардер был хорошо знаком с его творчеством, и, вероятно, именно оно повлияло на его увлечение этой сложной техникой. Именно в стиле Лалика он и создавал свои работы с 30-х по 40-е гг. XX в.

Сам метод заключается в том, что сначала изготавливается восковая модель, которая затем покрывается керамической «пастой». Кардер разработал особый состав из гипса, кремнезема и глины. Затем заготовку помещают в печь, где воск расплавляется и вытекает из будущей формы. После этого форму остужают и помещают в нее колотое прозрачное или цветное стекло и снова ставят в печь. Под воздействием высокой температуры стекло плавится и заполняет собой всю форму. Далее нагрев прекращают, и печь постепенно остывает. Когда стекло полностью твердеет, форму раскалывают и достают оттуда изделие, которое затем подвергается холодной обработке.

К ранним работам Кардера в этой технике можно отнести голову Христа (1934, Корнингский музей), выполненную из матового бесцветного стекла. Сам облик Иисуса достаточно каноничен, его божественную принадлежность раскрывает нимб над головой, а страдания, которые он претерпевает, – терновый венец. Манера, в которой выполнена работа, достаточно грубая, экспрессивная, на поверхности скульптуры отчетливо просматриваются следы инструмента, которым обрабатывалась предварительная модель.

С конца 1930-х и в 1940-е гг. мастер создает камерные, «кабинетные» скульптуры людей и животных, часто обращаясь к античной тематике. Отличным примером может служить «Аллегория стекольной индустрии» (1930-е гг.), хранящаяся в Корнингском музее стекла и выполненная в популярном в это время стиле ар-деко. На высоком постаменте мы видим небольшую фигуру молодого человека, погруженного в глубокие раздумья. Прекрасное юное обнаженное тело и победный венок относит нас к греческим скульптурам эпохи эллинизма. Его облик спокоен, однако можно уловить и легкую грусть, вероятно, навеянную собственными раздумьями. Моделью для этой скульптуры послужил внук Кардера – Джиллет Уэллс [3, р. 110]. Достаточно массивный по сравнению с фигурой молодого мужчины пьедестал имеет форму параллелепипеда, на боковые стороны которого нанесены рельефные изображения различных стадий производства стекла, также выдержанные в античной тематике.

В той же технике он создавал и портреты известных людей и друзей.

Отдельно стоит отметить портрет Авраама Линкольна (1930–1939, Корнингский музей), вдохновленный его скульптурным портретом, выполненным Джоном Гутзоном Борглумом (1867–1941), американским скульптором и архитектором, для горы Рашмор [3, р. 109]. Об этом свидетельствует расположенная на портрете надпись «Gutzon Borglum by FC». Здесь, в отличие от головы Христа, мы не видим той рельефности и следов обработки. Наоборот, образ шестнадцатого президента США решен в мягкой, тягучей манере. Был ли это задуманный эффект или просто неудавшаяся отливка, остается неизвестным, однако именно здесь можно по достоинству оценить сложность и уникальность данной техники.

Если до этого все произведения были выполнены из бесцветного стекла, то начиная с 1950-х гг. Кардер добавляет цвет в свои работы. К этому периоду относятся самые интересные из его экспериментов. Он решает обратиться к одному из чудес римского стеклоделия – диатретам. Диатреты – особый тип кубков, изготовлявшихся в Древнем Риме. Особенностью их является то, что они имеют двойные стенки: тулово сосуда как бы помещено в ажурную стеклянную сетку, которая крепится к сосуду тонкими стеклянными стержнями. Технология изготовления таких кубков долгое время была неразгаданной. Кардер же решает исполнить их во все той же технике с потерей восковой модели. Однако примененный им прием не позволил ему создать такую же тонкую сетку, как у римских мастеров, но, вероятно, перед ним и не стояло такой задачи. Он украшал подобные вазы не просто геометрическим узором, что часто можно встретить на римских аналогах, а растительными побегам, маскаронами и другими различными рельефами. В качестве примера можно привести вазу-диатрету (1955) из Корнингского музея. Изготовленная из толстого стекла, она имеет мягкий переход от розового к сиреневому цвету. Тулово у нее в форме усеченного конуса, сужающегося книзу. В верхней части по кругу располагается золоченая надпись «Life is Short. Art is Long», подобные надписи также располагались на римских диатретах. Вместо традиционной сетки из колец поверхность покрывают объемные завитки из листьев и ягод.

Эксперименты Фредерика Кардера в его студии дали толчок к новому пониманию работы со стеклом. Так, например, американский исследователь Эйприл Кингсли считает, что он во многом повлиял на становление студийного движения (American Studio Glass movement), зародившегося в 1960-е гг., в частности, на творчество одного из основателей этого движения – Харви Литтлтона [4]. По ее мнению, это обусловлено тем, что Литтлтон, вероятно, был знаком с Кардером еще в детстве, так как его отец работал на Корнингском заводе и Харви подрабатывал там летом, во время каникул. Повзрослев, он также часто виделся с Ф. Кардером и наблюдал за его работой.

В России подобными экспериментами с технологией *cire perdue* для создания монументальных скульптур стекла занимались на Ленинградском стекольном заводе в 1940-х гг. Такого рода цельно отлитые скульптуры считались в то время новшеством. Особенность стеклянных скульптур отметила, в частности, В. И. Мухина, некоторые работы которой в подобной технике сейчас можно увидеть в Музее художественного стекла, расположенном на Елагином острове. Наиболее ценным свойством стеклянной пластики она считала «полное ощущение “объемности” вещи» [1, с. 320]. Также, как и Фредерик Кардер, она еще в юности была поражена творчеством Рене Лалика. Однако покорить новый для себя материал она смогла лишь за несколько лет до своей смерти, оставив неповторимые по своей пластической красоте скульптуры, в частности «Женский торс» и «Голову девушки» (1951, 1957, Елагиноостровский музей стекла).

Таким образом, можно сделать вывод, что Фредерик Кардер, известный многим лишь по работам для «Стьюбен Гласс», был очень многогранным художником, способным отвечать на веяния эпохи – будь то викторианский стиль, ар-нуво или ар-деко. А техника *cire perdue* позволила ему раскрыть себя и материал, с которым он работает, абсолютно по-новому, выйти из мира посудных форм и создавать скульптуру, захватывающую воображение.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Воронова О. П. Вера Игнатьевна Мухина / О. И. Воронова. М. : Искусство, 1976. 176 с. (Жизнь в искусстве). Электрон. текстовые дан. Режим доступа: [http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/CHAPT\\_V12.HTM](http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/CHAPT_V12.HTM) (дата обращения: 20.11.2017).
2. Качалов Н. Н. Стекло. М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1959. 465 с.
3. Gardner P. V. Frederick Carder : portrait of a glassmaker. New York : The Corning Museum of Glass, 1985. 122 p.

4. Kingsley A. The making of modern art glass. URL: <http://aprilkingsley.com/making-art-glass.pdf> (дата обращения: 15.11.2017).
5. Revi A. Ch. American art nouveau glass. Camden (N. J.) : Nelson, 1968. 476 p.

*Сведения об авторе:*

*Иванова Анастасия Андреевна*, студент 4-го курса, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [nastyu.squall@gmail.com](mailto:nastyu.squall@gmail.com)

*Ivanova Anastasia A.*, 4<sup>th</sup> year student, Art History Department, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; [nastyu.squall@gmail.com](mailto:nastyu.squall@gmail.com)

*Научный руководитель:*

*Гуркина Наталья Семеновна*, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; [nsgurkina@gmail.com](mailto:nsgurkina@gmail.com)

*Gurkina Natalia S.*, PhD, Associate Professor, Art History Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [nsgurkina@gmail.com](mailto:nsgurkina@gmail.com)

**ЛИТОГРАФИЧЕСКИЕ РИСУНКИ П. Н. ФИЛОНОВА  
К «ИЗБОРНИКУ С ПОСЛЕСЛОВИЕМ РЕЧЯРЯ»  
КАК ИДЕОГРАММА ХЛЕБНИКОВСКОГО ТЕКСТА**

Автор анализирует литографические рисунки П. Н. Филонова к «Изборнику с послесловием речяря» и, основываясь на их стилистических и сюжетных особенностях, решает проблему определения их в качестве идеограмм.

*Ключевые слова:* Филонов, Хлебников, идеограмма, идеография, литография, Изборник.

*А. М. Aygistova*

**LITHOGRAPHIC DRAWINGS BY P. N. FILONOV FOR IZBORNİK  
BY V. KHLEBNIKOV AS IDEOGRAMS**

Author solves the problem of identification of the lithographic drawings by P. N. Filonov as ideograms, based on analyzes stylistic and narrative features of these graphic arts.

*Keywords:* Filonov, Khlebnikov, ideogram, ideography, lithography, Izbornik.

Дмитрий Владимирович Сарабьянов (1923–2013) в статье «Неопримитивизм в русской живописи и футуристическая поэзия 1910-х годов» пишет: «Неведомое доселе сближение живописи и поэзии было фактом повсеместным» [6, с. 324]. В 1910-х гг. футуристы начали выпускать литографические сборники, в оформлении которых принимали участие художники-авангардисты (М. Ф. Ларионов, Н. С. Гончарова, О. В. Розанова). На этой волне родилось уникальное «сотворчество» художника Павла Николаевича Филонова (1883–1941) и поэта Велимира Хлебникова (1885–1922), в котором подход Филонова отличен от тех, что применяли вышеупомянутые художники. Иллюстрации к «Изборнику» являются единственными в своем роде среди работ Филонова.

Филонов сделал 11 литографических рисунков к поэмам «Перуну» и «Ночь в Галиции» из книги «Изборник с послесловием речяря» (1914) и, что примечательно, своею рукой особым образом выписал текст Хлебникова, приблизившись, по мнению искусствоведа и исследователя русского авангарда Евгения Федоровича Ковтуна (1928–1996), к пиктографии или иероглифике [4, с. 214]. И письмо Филонова можно назвать скорее идеограмматическим, чем пиктографическим, поскольку оно сложнее, однако максимально, но ненавязчиво работает на эффективное восприятие произведения читателем. Исследователи творчества Филонова (М. Н. Соколов, Дж. Боулт, Н. Мислер, Д. В. Сарабьянов) часто определяют его картины как своего рода идеограммы – изображения с активным образно-символическим подтекстом. В случае с «Изборником» в качестве основного подтекста выступают смыслы, заложенные в нем Хлебниковым.

Близкий друг и исследователь творчества Филонова, Вера Николаевна Аникиева (1894–1942) писала в неизданной статье к несостоявшейся выставке Филонова в Русском музее (1929): «Поэта Хлебникова нельзя не ввести в творческую биографию Филонова <...>



Нам кажется, что сейчас Филонова с Хлебниковым сближает идейная насыщенность, своеобразная миссия новатора-художника, в одном случае строившего “социальные утопии” о городах будущего, в другом – зовущего к “мировому расцвету”, как конечному этапу социализма» [8, с. 226].

Поиск формулы универсума приводит Хлебникова и Филонова к языческой архаике, в которой не может быть того разделения между человеком и миром, которое проросло плющом в психике «нового» человека. «Единство – тебе поклоняюсь! <Лишь тебе> одному!» [11, с. 16] – восклицает Хлебников, который обращается в 1910-е гг., как пишет искусствовед и исследователь творчества Филонова, Глеб Юрьевич Ершов (род. 1964), «к славянскому фольклору в поисках общих универсальных первоначал, некоего праязыка» [3, с. 12]. Его поэзия и живопись Филонова в этот период вырастают философско-художественным деревом, корни которого упираются в прошлое (архаика, примитив, мифы), но ветви стремятся в вечное будущее («мировый расцвет», «формула [вечной] весны», «единый мировой язык»).

Филонов и Хлебников сходятся на почве идей синтеза, натурфилософичности, обращения к архаике и, помимо этого, в аналитическом подходе к структуре слова и художественной формы, что приводит к рождению «мироздания в слове» (Б. Леннkvист) и самостоятельной реальности в отдельно взятой картине. «Кристаллография» Филонова и «миропись» Хлебникова основываются на естественных, природных принципах. Необходимо уточнить, что кристаллография, как и миропись, «есть прежде всего онтологическая позиция творческого сознания и лишь во вторую очередь – эстетическая» [1, с. 419]. Кристалл и фонема – неделимые частицы, с помощью которых художник и поэт строят свои композиционные и словесные конструкции.

Мы можем проследить взаимное влияние поэта и художника. Первый написал несколько стихотворений по мотивам филоновских рисунков, многочисленны упоминания художника в повести «Ка» (1915). Филонов создал «Пропевень о проросли мировой» (1915), используя отчасти хлебниковский метод «сборки» слов. Сходство поэтического опыта Филонова и «послесловия» Хлебникова заключается в стремлении к переработке языка в псевдоархаическом ключе, попытке создания «всеславянского слова», которое выходит из коллективного бессознательного, обретает силу и в созидательном ключе влияет на физическую реальность через мышление человека.

Из всех литографических сборников футуристов, выходявших в 1910-х гг., именно в приложении к «Изборнику» было использовано письмо при помощи идеограмм, выполняющих синтезирующую функцию, направленную, помимо прочего, на углубление восприятия, фиксацию ощущения, а не внимания. Хлебников и поэт-футурист Алексей Елисеевич Крученых (1886–1968) писали в статье «Буква как таковая» (1913) о влиянии почерка на настроение:

«Есть два положения:

- 1) Что настроение изменяет почерк во время написания.
- 2) Что почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов <...> Странно, ни Бальмонт, ни Блок – а уж чего, казалось бы, современнейшие люди – не догадались вручить свое детище не наборщику, а художнику...» [11, с. 334].

Крученых и Хлебников этим объясняют решение поручить художникам набор своих текстов, из чего рождаются многочисленные литографические сборники: «Старинная любовь» (1912), «МирскОнца» (1912), «Игра в аду» (1912) и др., где буквы «пляшут» в такт рисункам.

Филонов, оформляя «послесловие речаря», идет дальше и применяет идеографическое письмо, которое превращается в эффективный инструмент передачи «смысло-ощущения». Отдельная буква становится идеограммой.

Слово «Перуну» становится скоплением стрел, изгибающихся в форме молний. В строчке «Богъ водами носимый» слово «Богъ» выписано волнообразно, в слове «ручей» бреве над «й» вьется волной. Буква «к» в слове «шиповник» вырастает цветущей колючкой посередине текста, заглавная «Г» в слове «гадюка» сгибается змеей, «ю» – дугой, вытянутая горизонтально «б», напоминающая бровь, призвана усилить эффект эпитета «черноброва». Слово «властных» Филонов полностью усиливает, вытягивая вверх «л» и «х», вероятно, отсылая к образу перекрещенных рук – жесту царской власти (в Древнем Египте). Серединная буква «т» в слове «улетают» призвана схематично отразить полет.

Согласно филологу и литературоведу Александру Ефимовичу Парнису (род. 1938), Филонов внедрил в иллюстрации «Ночь в Галиции» элементы культуры древних гуцулов, например, образ игрушки-свистульки в виде русалки в заглавной букве «Р» в слове «русалка», одежду гуцулов и их национальный орнамент. В рисунках он использует сюжеты, характерные для гуцульских изразцов. «Филонову удается даже подыскать графический аналог хлебниковского “перевертня” (палиндрома): буква “О” одновременно и лицо Мавы, и лицо усатого гуцула (если перевернуть книгу “верх ногами”») [5, с. 649].

Что касается полноценных иллюстраций, то Хлебников отзывается о них положительно в письме А. Е. Крученых: «Получил “Изборник”. Кланяйтесь Филонову. Спасибо за хорошие рисунки» [10, с. 349]. Он также хотел поручить Филонову создание иллюстраций к своей первой «сверхповести» «Дети выдры», но по неизвестным причинам эту работу осуществить не удалось.

Рисунки Филонова к «Перуну» и «Ночи в Галиции» абсолютно отвечают тексту в образном плане. Филоновские истуканы идеально вписываются в образную систему хлебниковского язычества. Строчкам «не знал ли ты, что некогда возстанем / как некая вселенной тень» [9, с. 14] соответствует второй рисунок, на котором изображена «стена» многоруких, многоногих фигур, как бы «выпирающих» из пространства листа наружу. В правом верхнем углу изображен древнеегипетский бог Бэс – покровитель домашнего очага, симметрично ему в левом нижнем изображена фигура, вероятно, Домового – карлика с длинной бородой в рубахе до пола. Вероятно, Филонов поместил эти фигуры сюда, будучи под впечатлением пластики языческого искусства.

Относящийся к «Ночи в Галиции» третий рисунок с изображением рыб отсылает к образу русалок и строчке: «я смотрю на травы дна» [9, с. 17] из «Ночи в Галиции». Рыбы изображены одновременно на дне таким образом, будто зритель смотрит на них сбоку и так, словно он смотрит на них сверху, что напоминает иконописный прием, при котором отсутствует единая перспектива. То же самое мы наблюдаем, например, в картине «Ломовые» (1915). Филонов изображал одни и те же фигуры с разных ракурсов, так появляется «многорукость», «многоногость», «многоликовость» как характерные черты его художественных образов. Таким способом художник изображал движение или чаще всего процесс трансформации существа, как в картине «Победитель города» (1915).

На четвертом рисунке изображена обитающая в описываемом Хлебниковым лесу нечисть: «многоликие» ведьмы в верхнем левом углу листа, леший, словно деревянный идол с огромными руками и ногами, заполняет собой половину пространства. На пятом рисунке изображены гуцулы, между которыми стоит цветущий куст в горшке – один из характерных образов в творчестве Филонова. Шестой рисунок мы не можем связать с текстом, поскольку в нем нет соответствующих образов. Рисунок выглядит в большей степени незаконченным, как бы растворяющимся в листе. Фигура собаки в восьмом рисунке похожа на те, что созданы в «Пропевени». Однако здесь отсутствует ощущение войны и крайнего напряжения. Скорее, показана гармоничная жизнь флоры и фауны в мистическом пространстве. На десятом рисунке представлены лошадь и люди, которые «видели наемни» [9, с. 34] Маву на горе. Примечательно, что они смотрят в разные стороны, подчеркивая двуличность Мавы.

Отсюда начинаются рисунки, так или иначе связанные с основным персонажем «Ночи в Галиции» – Мавой. Она представлена в своеобразном противопоставлении строгому мужскому началу Перуна.

Мава (мавка) – злой дух, персонаж украинского фольклора, о котором Хлебникову рассказывала художница, поэтесса Ксения Леонидовна Богуславская (1892–1971), жена художника Ивана Альбертовича Пуни (1894–1956). Поэт был безответно влюблен в К. Л. Богуславскую, это приносило ему мучения. Филонов не мог об этом не знать, что в тексте умело завуалировано. С этим связан вопрос о том, соотносятся ли рисунки Филонова напрямую с текстом, поскольку, если смотреть поверхностно, то этой связи не видно. Исследователи расходятся во мнении, Е. Ф. Ковтун считает, что «эти рисунки не были прямой иллюстрацией стихов Хлебникова; художник образно выразил в них свое миропонимание, родственное хлебниковскому» [4, с. 219]. А. Е. Парнис с ним не согласен, апеллируя к тому, что Филонов обыгрывает центральную тему «Ночи в Галиции» – Маву – не только в тексте, но и в рисунках. «А сзади кожи нет у ней, она шиповника красней» [9, с. 34] – описывает Маву Хлебников, а Филонов превращает букву «к» в цветущие с одной стороны ветви и колючие с другой, показывая двойственность Мавки (красоту и ужас), а на седьмом по счету рисунке изображает куст шиповника в горшке с глазами. Учитывая безответные чувства Хлебникова к К. Л. Богуславской, мы можем трактовать колючий куст расцветшего шиповника как прекрасный и опасный символ мучений.

Согласно А. Е. Парнису, Мава в произведении отсылает к К. Л. Богуславской. Хлебников анаграммирует имя Оксана (Ксана), как ее звали в близком кругу друзей, в строчках «ОНА шиповНиКа КрАСНей» и в «Да, ты УжасНо, ПриВиДеНИе» – повторяющиеся буквы «п», «у», «н», «и», отсылающие к фамилии Пуни. Филонов никак не выделяет этого в тексте, но в девятом рисунке в левом верхнем углу рисует женскую фигуру в национальной рубашке. А. Е. Парнис предполагает, что это образ К. Л. Богуславской, приводя в пример ее фотографию в украинской рубашке [5, с. 656].

На заключительном одиннадцатом рисунке в центре изображена женская фигура с черными волосами, предположительно Мава, ее окружают дома, гуцулы, животные, растения. Филонов включает в композицию свойственный его сюжетам «урбанистический пейзаж» для большей художественной выразительности.

Помимо отражения глубоко личных переживаний Хлебникова, в филоновских идеограммах отражается надличностное – философская подоплека текста, затрагивающая онтологию скрытого в глубине веков архаического начала. Поэтому, как справедливо замечает искусствовед Михаил Николаевич Соколов (1946–2006), «иллюстрируя “Ночь в Галиции”, П. Н. Филонов, собственно, и стремился открыть эту зрительно-неведомую древнеславянскую первооснову» [4, с. 219].

Рисунки-идеограммы содержат смыслы, вторящие тексту и углубляющие его на художественном уровне. Композиционный строй рисунков отсылает к идее синтеза, которую также проповедовал Хлебников. Они показывают особенности гуцульского народного творчества, связь между Мавой и К. Л. Богуславской, при условии, что «читающий зритель» знает детали личной жизни Хлебникова. Изображения неопримитивистических «деревянных идолов» соотносятся с языческой темой хлебниковского текста. Таким образом, рисунки Филонова выступают в роли графического «слова». Данное понятие применяет литературовед и культуролог Рудольф Валентинович Дуганов (1940–1990) и к графическим вставкам Хлебникова в его собственных рукописях. Исследователь пишет: «...рисунок таким образом выступает в качестве эквивалента текста, в качестве графического “слова”» [2, с. 272]. Так же и Филонова, благодаря его рисункам-идеограммам, можно считать «художником слова».

Сам текст, трансформированный практически в картинку, воспринимается неотрывно от иллюстраций. Все это в совокупности являет собой единый идеограмматический пласт.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асоян А. А. Художественно-философский контекст живописи П. Филонова // Гуманитарное знание и вызовы времени. М. ; СПб., 2014. С. 408–426.
2. Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: природа творчества. М. : Советский писатель, 1990. 348 с.
3. Ершов Г. Ю. Павел Филонов. М. : Белый город, 2001. 48 с.
4. Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. М. : Книга, 1989. 248 с.
5. Парнис А. Е. О метаморфозах мавы, оленя и воина. К проблеме диалога Хлебникова и Филонова // Мир Велимира Хлебникова : статьи, исследования (1911–1998). М., 2000. С. 637–695.
6. Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М. : Журн. «Искусствознание», 1998. 431 с.
7. Соколов М. Н. Павел Филонов. М. : Арт-родник, 2008. 96 с.
8. Филонов : художник, исследователь, учитель. В 2 т. Т. 2. М. : Агей Томеш, 2006. 367 с.
9. Хлебников В. Изборник стихов с послесловием речяря. 1907–1914 гг. (Репр. воспр. изд. 1914 г.). СПб. : Свое издательство, 2013. 48 с.
10. Хлебников В. Собрание произведений Велемира Хлебникова / под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. В 5 т. Т. 5. Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. 376 с.
11. Хлебников В. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 6. Кн. 1. Статьи (наброски). Ученые труды. Возвращения. Открытые письма. Выступления. 1904–1922. Л. : Наследие, 2006. 448 с.

*Сведения об авторе:*

*Айгистова Анастасия Михайловна*, студент 4-го курса, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [ssenous@gmail.com](mailto:ssenous@gmail.com)

*Aygistova Anastasia M.*, 4<sup>th</sup> year student, Art History Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [ssenous@gmail.com](mailto:ssenous@gmail.com)

*Научный руководитель:*

*Асоян Арам Айкович*, доктор филологических наук, профессор, кафедра общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; [asojan.aram@yandex.ru](mailto:asojan.aram@yandex.ru)

*Asojan Aram A.*, Doctor of Philology, Professor, Department of Social Sciences and History of Arts, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [asojan.aram@yandex.ru](mailto:asojan.aram@yandex.ru)

## **ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ БАЛЕТА «ЖАР-ПТИЦА»: МУЗЫКА, ВОПЛОЩЕННАЯ В ОРНАМЕНТЕ**

Рассмотрены эскизы театральных костюмов для балетной постановки. Выявлены характерные приемы в работах русских художников рубежа XIX–XX вв. Автор отмечает, что первоисточником для создания образов послужили традиционное искусство и народный костюм. Сделан акцент на практической значимости данной темы для художников по текстилю.

*Ключевые слова:* текстиль, театр, костюм, орнамент.

*E. V. Yarmolenko*

## **THEATRICAL STAGE DESIGN OF THE BALLET “FIREBIRD”: MUSIC, EMBODIED IN THE ORNAMENT**

This article is a review of sketches depicting theatrical costumes for ballet performances. Characteristic techniques in the works of Russian artists in XIX–XX centuries are revealed. The Author notes that the primary source for creating images was a traditional art and folk costume. The emphasis is made on the practical relevance of this topic for textile artists.

*Keywords:* textiles, theatre, costume, ornament.

В октябре 2017 г. в музее повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг. «XX лет после Войны» прошла конференция, посвященная 55-летию юбилею визита Игоря Стравинского в Советский Союз. Композитор посетил родину в 1962 г. первый и единственный раз после эмиграции. В рамках данной конференции автором был сделан доклад, ставший результатом изучения костюмов и декораций к балету «Жар-птица».

Выставка русских художников 1906 г., прошедшая в Париже, показала огромный интерес Европы к русской культуре. В 1909 г. Сергей Дягилев решил дополнить оперные спектакли «Русских сезонов» («Князь Игорь», «Руслан и Людмила», «Борис Годунов», «Псковитянка») балетными постановками: были показаны балеты Михаила Фокина «Карнавал», «Шахерезада», «Жар-птица», «Петрушка» [7].

В начале XX в. молодое поколение балетмейстеров и декораторов искало новые выразительные средства для выражения своих творческих замыслов. Над декоративным оформлением спектаклей работали выдающиеся художники А. Я. Головин, Л. С. Бакст, А. Н. Бенуа, которые добивались единства стиля, согласованности декораций с музыкой и пластикой актеров. Гармония хореографии и театрально-декорационного искусства, воплощенная в работах новаторов, сделала этот период интереснейшим для изучения [5, с. 88].

Известно, что идея создания балетной постановки на тему русской сказки принадлежит Сергею Дягилеву. Основа сюжета, а главное, ключевой образ – быстрая, златокрылая, чистая и огненная птица, которая в глубокую полночь прилетает в сад и освещает его собою так ярко, как тысячи зажженных огней, – был выбран из десятков других образов, собранных в знаменитом издании второй половины XIX в. «Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева.

История создания театрально-декорационного оформления балета «Жар-птица» неотделима от процесса создания музыки и либретто. Музыкальное сопровождение появилось не сразу: музыку поручили композитору А. К. Лядову, но по истечении трех месяцев он вер-

нул либретто, предположительно его смущали сроки выполнения, так как балет должен был быть представлен в Париже в 1910 г. В своих воспоминаниях А. Н. Бенуа отмечал, что над музыкой также работал Н. Н. Черепнин, но он постепенно охладел к балету. В итоге написать музыку к «Жар-птице» предложили молодому талантливому композитору И. Ф. Стравинскому. Он глубоко интересовался живописью, архитектурой, скульптурой, впоследствии у И. Ф. Стравинского проявилась способность заставить слушателя следить за зрительно-ощутимой игрой и вносить динамические элементы в музыку. М. М. Фокин писал, что это было именно то, чего он ждал для «Жар-птицы»: «Музыка эта горит, пылает, бросает искрами» [2, с. 33]. 25 июня 1910 г. в Париже на сцене «Гранд-опера» зрителям был показан балет «Жар-птица». Все зрители и критики были в восторге, актеров встречали бурными овациями и аплодисментами. Спустя 54 года, в 1964 г., в «Гранд-опера» был торжественно открыт плафон, расписанный М. Шагалом. Этот плафон условно был поделен на пять секторов, каждый из которых посвящен определенному композитору, работавшему для оперы и балета. В красный сектор Марк Шагал поместил «Жар-птицу», как дань Стравинскому.

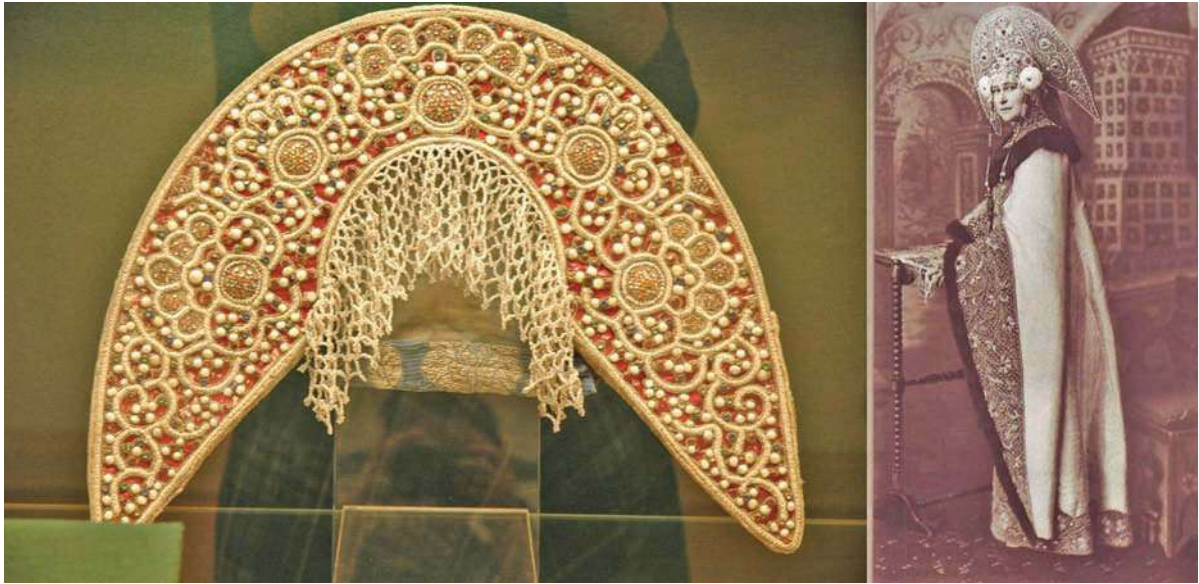
Художественным оформлением балета занимался Александр Головин – волшебник красок и знаток старорусского стиля. Декорации А. Головина были выполнены в духе импрессионизма, они были наполнены эмоциями и осознанием увиденного. Декор и орнамент органично сочетались с общей атмосферой и эмоциональным настроением спектакля. Декорации и костюмы художник старался слить воедино с музыкальным звучанием и особенностями хореографии и сделать одним целым. В начале своей работы в качестве театрального оформителя он был близок к размашистой и полновзвучной манере К. Коровина. В декоративной разработке одежды сцены (кулисы, падуго, ламбрекены и пр.) он уверенно применял орнаментальные композиции. В решении архитектурных декораций А. Головин показал себя как тонкий стилист, грамотно интерпретировавший образы скандинавского деревенского зодчества, которые он наблюдал в северных провинциях Норвегии [3, с. 22].

Чувство стиля, формы, цвета у художника было развито великолепно, он мог выразить обобщенное представление о временном и национальном своеобразии архитектуры, мебели, одежды, определенной исторической эпохи. Его декорации завораживали зрителя: мелкие, плотные мазки создавали впечатление мерцающей, вибрирующей поверхности, четкие графические узоры помогали выявлять ритм и форму, живопись напоминала затканное декоративным графическим узором полотно [3, с. 43].

Для балета «Жар-птица» А. Головин создал костюмы в русском народном стиле. На сохранившихся эскизах Царевна изображена в длинном сарафане из ткани с крупным орнаментом; виден подол юбки, украшенный полосками, и рубаха с длинными рукавами.

Душегрея, изображенная в эскизах, снабжена эффектной отделкой с вышивкой и цветным бисером. Голову Царевны венчает кокошник с длинной прозрачной вуалью, которая внизу дополнена маленькими цветочками. В русском этническом костюме красный цвет символизировал жизнь, солнце, огонь и красоту, поэтому в эскизах Головина доминантный цвет – красный. Длинные рукава на женских рубашках собирались в складки у запястья или на предплечье, которые закреплялись искусно украшенными браслетами (поручами). Во время обрядных действий рукава распускались и служили орудием колдовства. В описании иностранца (конец XVII в.) говорится: «Они (русские) носят рубашки, со всех сторон затканые золотом, рукава их, сложенные в складки с удивительным искусством, часто превышают 8 или 10 локтей, сборки рукавов, продолжающиеся сцепленными складками до конца руки, украшаются изысканными и дорогими запястьями» [6].

Интерес к народному фольклору, костюму, ремеслам был на рубеже XIX–XX вв. явлением, общим для стран Европы. Тема народных сказок присутствовала в живописи, архитектуре, керамике, книжной графике [1, с. 158–175]. В 1903 г. на волне интереса к национальному искусству была заявлена и тема костюмированного бала, приуроченного к 290-летию Дома Романовых. Участникам необходимо было создать копии костюмов допетровского



1. Головной убор из собрания Русского музея и фотопортрет великой княгини Елизаветы Федоровны. 1903

времени, используя при этом подлинные ткани и украшения. Сохранившиеся в фондах библиотеки Российской Академии художеств фотографии с портретами княжны О. А. Барятинской в народном костюме и великой княгини Елизаветы Федоровны позволяют воссоздать образ русской красавицы XVII века (ил. 1).

Рассмотрим эскизы костюмов для женских образов к балету «Жар-птица», выполненные А. Головиным. Для художника по тканям они представляют особенный интерес: во-первых, эскизы выполнены с определенной графической культурой, сохранением естественных пропорций фигуры человека, тонких, но в то же время насыщенных цветовых сочетаний. Второе важное их качество – яркая образность, которой автор добился благодаря использованию традиционных для русского текстиля мотивов и элементов костюма (ил. 2).

Особый интерес представляют эскизы костюмов для мужских образов к балету «Жар-птица», имеющие в своей основе серьезную подготовительную работу (ил. 3). Обратимся



2. Эскиз костюма Царевны Ненаглядной Красы к балету «Жар-птица» (автор А. Я. Головин) и фрагмент крестьянской русской набойки из коллекции Музея Метрополитен, Нью-Йорк



3. Шлем Александра Невского из собрания Музея Московского Кремля, фотография барона Феофила Егоровича Мейендорфа и эскиз костюма Рыцаря Дня к балету «Жар-птица» (автор А. Я. Головин)

к фотопортретам участников знаменитого костюмированного бала в честь 300-летия Дома Романовых. Барон Феофил Егорович Мейендорф в одежде воеводы Большого полка князя Пожарского XVI в. воплотил образ сильного, решительного, готового защитить родную землю война. На фото он запечатлен одетым в кольчугу, плетенную в русском стиле. По нижнему краю кольчуги видна удлиненная русская рубаха, окантованная по подолу тесьмой с русским орнаментом. Подобные элементы одежды русского воина А. Я. Головин использовал при создании костюма персонажа Рыцарь Дня. Этот герой представлен как воин, облаченный в кольчугу-бехтерец. На его груди доминирует изображение солнца – одного из самых значительных в славянской мифологии образов, символизирующего не просто источник света, но и тепло, жизнь, героическую силу, храбрость, вечную молодость.

Разрабатывая образы героев, А. Я. Головин следовал законам символизма. Костюм Рыцаря Дня выполнен ярким и красочным, с использованием тканей с обширным орнаментальным застилом и мелкими украшениями, его шлем украшен крупным пером райской птицы. Длинный светлый плащ дополняет образ чистого ясного неба. Костюм Рыцаря Ночи, разработанный А. Головиным, имел в своей основе противоположные характеристики и иную цветовую гамму. Основу костюма представляла темно-синяя рубаха с орнаментом из белых треугольников, символизирующим звезды на темном ночном небе. В крупном символическом мотиве у него на груди узнается Луна с закрытыми глазами. Его костюм также снабжен плащом, который усиливает загадочность и утонченность героя.

Эскизы для главных героев (Жар-птицы, Царевича, Прекрасной Царевны) созданы прославленным театральным декоратором и одним из выдающихся представителей стиля модерн – Львом Самойловичем Бакстом. Костюм Жар-птицы создает впечатление волшебства, птичьего оперения, легкости, воздушного полета. Крой костюма был выполнен таким образом, чтобы исполнительница могла в нем свободно двигаться и выразить новаторские искания хореографа. Авторский замысел художника не вступал в конфликт с музыкой и танцем. Художник стремился придать образу Жар-птицы черты утонченности, в связи с этим он визуально сузил талию, применив ярко-красные клинья в юбке. Головной убор героини, символизирующий волшебное оперение, был декорирован павлиньими перьями. Костюм, разработанный Львом Бакстом, состоял из длинных узких шаровар, прозрачной юбки, украшенной сверкающим золотым орнаментом, и из множества блестящих украшений, которые подчеркивали мифическое происхождение «чудо-птицы» [4, с. 148–149]. Особо следует отметить декор, созданный на основе орнитоморфных мотивов, широко распространенных в оформлении русской крестьян-



ской набойки. Данный образ не вписывался в общепринятые представления о костюме для балета, имевшем в своей основе балетную пачку. Колорит, построенный на огненно-желтых, красных и оранжевых оттенках, усиливал эмоциональное воздействие образа (ил. 4).

Изучение сохранившихся эскизов к балету «Жар-птица», выполненных такими разными художниками как Александр Головин и Лев Бакст, позволяют увидеть широкий спектр творческих поисков в рамках одной театральной постановки. При этом оба художника искали вдохновение в традиционном искусстве, знакомых современникам исторических образцах, национальном костюме. И если А. Я. Головин использовал женский и мужской костюм как целостный комплекс, то Л. С. Бакст брал от русского костюма способ украшения ткани, уделяя внимание мотивам традиционной набойки. Эскизы А. Я. Головина выполнены в сложной цветовой гамме, без нарушения естественных пропорций фигуры человека, в то время как разработки Л. С. Бакста подчеркнута динамичны, в них образы героев подвергнуты смелой стилизации. При разработке тканей художники следовали задачам театрально-декорационного оформления и использовали раппорт крупного и среднего масштаба. Их эскизы стали классическим образцом проектной театральной графики, сами по себе они представляют произведение искусства. Изучение особенностей работы выдающихся театральных художников рубежа XIX–XX вв. является необходимой частью образовательного процесса для художников по текстилю. Представленный материал стал основой для выполнения практических заданий по учебным дисциплинам «Копирование произведений искусства», «Специальный курс художественно-декоративного оформления спектакля», «История костюма и предметов быта».



4. Эскиз костюма к балету «Жар-птица» (автор Л. С. Бакст) и фрагмент крестьянской русской набойки с изображением птицы из коллекции Музея прикладного искусства СПбХПА им. А. Л. Штиглица

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Blakesley R. V. The arts and crafts movement. London : Phaidon Press, 2006. 272 p.
2. Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского. М. : Наука, 1967. 224 с.
3. Онуфриева С. А. Александр Яковлевич Головин. Л. : Художник РСФСР, 1965. 80 с.
4. Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. Л. : Искусство, 1975. 231 с.
5. Соколова А. М., Лушина Я. И., Кенигсберг А. К. Театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Л. : Музыка, 1983. 239 с.
6. Рубаха-длиннорукавка [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/users/4283355/post175999102> (дата обращения: 22.11.2017).
7. Культура. РФ : портал культурного наследия и традиций России. Режим доступа: <https://www.culture.ru> (дата обращения: 22.11.2017).

#### *Сведения об авторе:*

*Ярмоленко Екатерина Владимировна*, студент 4-го курса, кафедра художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [jarmolenko.katya@yandex.ru](mailto:jarmolenko.katya@yandex.ru)

*Yarmolenko Ekaterina V.*, 4<sup>th</sup> year student, Department of Textile Art, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [jarmolenko.katya@yandex.ru](mailto:jarmolenko.katya@yandex.ru)

#### *Научный руководитель:*

*Широковских Маргарита Сергеевна*, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; [ivarita@bk.ru](mailto:ivarita@bk.ru)

*Shirokovskikh Margarita S.*, PhD, Senior Lecturer, Department of Textile Art, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [ivarita@bk.ru](mailto:ivarita@bk.ru)

## **КОНСТРУКТИВИСТЫ В СПЕКТАКЛЯХ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА (1923–1935)**

Статья посвящена слабо освещенной в отечественном искусствознании декорационной деятельности художников-конструктивистов в постановках В. Э. Мейерхольда 1923–1935 гг. На примере избранных произведений рассмотрено данное явление, сыгравшее заметную роль в развитии советского театра.

*Ключевые слова:* конструктивизм, Мейерхольд, советский театр, режиссура, театраль-но-декорационный.

*I. S. Karaseva*

## **CONSTRUCTIVISTS IN THE VSEVOLOD MEYERHOLD STAGINGS (1923–1935)**

The article is devoted to the work of constructivists in the setting of V. Meyerhold in 1923–1935. This phenomenon in the story of the Soviet theater was illustrated on the example of the selected works.

*Keywords:* theater, Meyerhold, constructivism, soviet, directing.

В 2017 г. по всей стране проходили мероприятия различного толка, посвященные столетию Октябрьской революции. В центре внимания оказываются различные сферы культурной жизни общества, изменившиеся после свержения монархии: архитектура, графика, живопись, декоративно-прикладное искусство и театр. Все выставки посвящены советскому обществу, его новым потребностям и идеалам, рассматриваемым под разными углами.

Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874–1940) – одна из ярких фигур театрального мира, до сих пор вызывающая различные оценки. Его разносторонняя деятельность представляет собой, несомненно, огромный пласт истории русского театра XX в., в связи с чем существует необходимость ограничить сферу, освещаемую данной статьей, сотрудничеством Мейерхольда с художниками-конструктивистами.

Сотрудничество Мейерхольда и конструктивистов началось после выставки «5 x 5 = 25», где режиссер нашел мастеров, способных по-новому подойти к сценическому оформлению постановок. Среди художников, представленных на выставке, была замечена Любовь Попова. Всеволод Мейерхольд пригласил ее для разработки декораций спектакля «Великодушный рогоносец» (1922) Ф. Кроммелинка (Театр актера) (ил. 1), но в первый раз получил отказ. После этого он обратился к братьям Стенбергам. Перед ними ставилась следующая задача: «Спектакль должен был дать основания новой технике игры в новой сценической обстановке, порывавшей с кулисным и порталным обрамлением места игры» [2, с. 47]. Кроме того, существовала необходимость демонстрации нового театрального действия, свободного от иллюзионных декораций, использующего подручные средства, воспроизводящие современную обстановку. Конструкция, предложенная Стенбергами, выглядела следующим образом: на возвышении была установлена дверь, к ней ведут асимметричные ступеньки. Позади конструкции – ветряк. В то

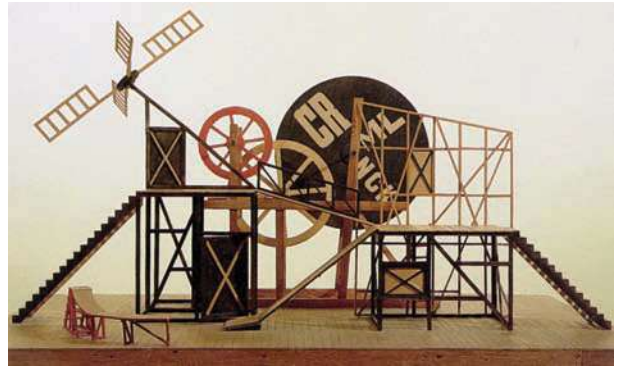
время, когда актеры выходят за дверь, ветряк начинает крутиться все быстрее [1, с. 160].

Но воплощение в жизнь установки не состоялось. После этого Мейерхольд поручил проект одному из своих студентов В. Люце, но и его макет все еще не удовлетворял режиссера. Тогда Мейерхольд вновь обратился к Л. С. Поповой для переработки предложенных макетов. На этот раз она согласилась и создала свою версию: в основе конструктивистской установки лежал принцип целесообразности, приспособленности для игры актеров. Конструкция отличалась от декоративного оформления сцены тем, что могла быть поставлена в любом другом месте, независимо от самой сцены. Вещественные элементы конструкции по характеру их функционального использования были двух типов: первый – непосредственно обыгрываемые актерами, сравниваемые с цирковыми (ступени лестниц, разновысокие площадки, деревянные мостки, скат с мостков, двери, окна); второй – вещественные элементы, действовавшие отдельно от актеров и при этом параллельно с ними (колеса разных цветов и схематический знак ветряка) [1, с. 162].

Попова ввела единую униформу в качестве костюмов: синяя холщовая рубашка и синие брюки для мужчин, синее платье – для женщин. Костюмы могли дополняться незначительными деталями, в зависимости от характера и роли персонажа в постановке.

Другой постановкой Мейерхольда и Л. Поповой стала «Земля дыбом» (1923, Театр Вс. Мейерхольда) (ил. 2), в которой все используемые предметы должны были быть подлинными: военное снаряжение и транспортные средства Красной Армии, орудия сельского труда и промышленного производства и другие предметы. Помимо этого, на сцене размещался экран, на котором проецировалась текстовая информация, связанная с происходящим на сцене [2, с. 51]. В «Земле дыбом» использованы все доступные средства для достижения наилучшего агитационного эффекта. Работая над постановкой, режиссер отказывается от эстетических идеалов и театральных приемов, обращая внимание, в первую очередь, на функциональную сторону постановки.

Также Мейерхольд сотрудничал с Варварой Степановой и Александром Родченко, но они создали всего лишь по одной постановке. Работая над постановкой «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина (1922, Театр ГИТИС), Степанова отказалась от целостной установки, заменив их трюковыми аппаратами, работавшими по отдельности, попадая в поле зрения публики лишь в нужный момент.



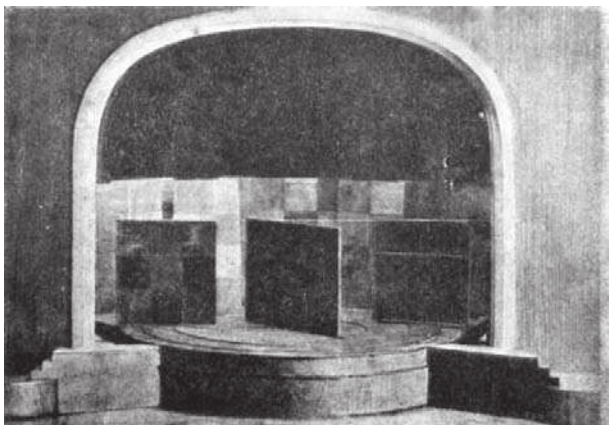
1. Л. С. Попова. Макет установки для спектакля «Великодушный рогоносец». 1922



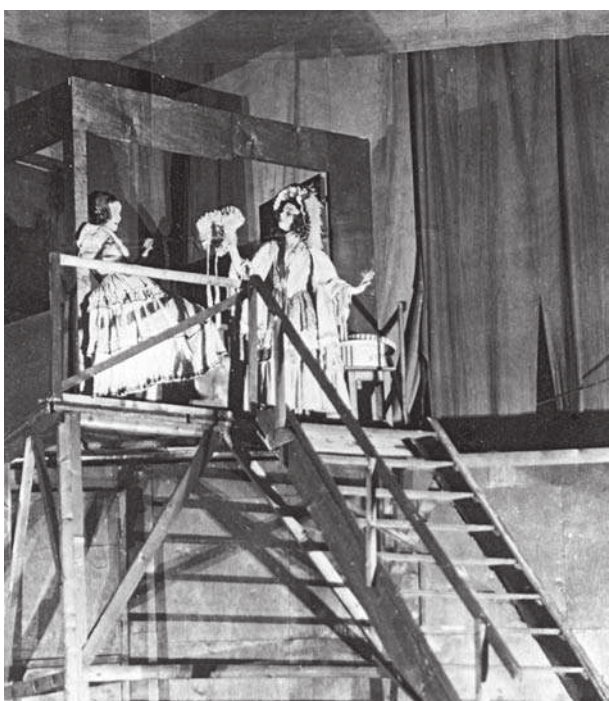
2. Л. С. Попова. Эскиз оформления спектакля «Земля дыбом» в театре Вс. Мейерхольда. 1923



3. Сцена из спектакля «Д. Е.» («Даешь Европу!»). 1924



4. И. Ю. Шлепянов. Установка для спектакля «Мандат». 1925



5. В. А. Шестаков. Сцена из спектакля «Доходное место». 1923

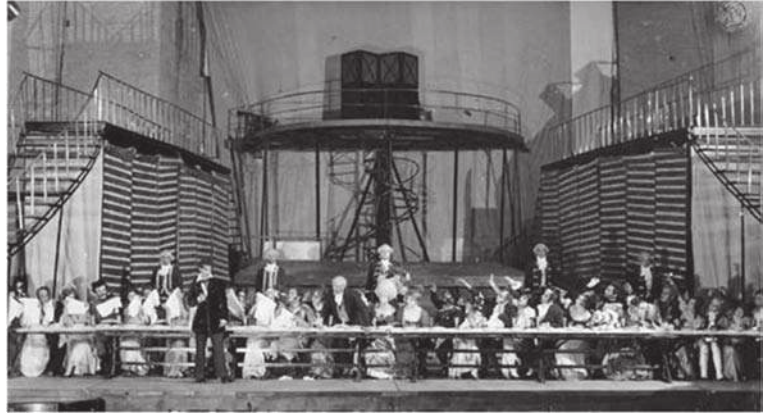
Декорации к постановке «Клоп» (1929, Театр Вс. Мейерхольда) работы А. М. Родченко выглядели иначе, чем у предыдущих мастеров. К этому времени он завоевал признание в сфере дизайна. В постановке Родченко решил заглянуть в мир будущего. Люди одеты в белые костюмы спортивного покроя. В постановке «Клопа» была представлена декорация, решенная в рамках принципов конструктивизма.

К этому времени Мейерхольд обрел штатных художников и перестал приглашать художников со стороны. Ими стали Илья Шлепянов и Виктор Шестаков. Шлепянов сотрудничал с Мейерхольдом в постановках «Д. Е.» («Дашь Европу») И. Эренбурга и Б. Келлемана (1924) и «Мандат» Н. Эрдмана (1925). План сценографии был разработан самим Мейерхольдом. Шлепянов создал систему из восьми движущихся щитов, идея подобной декорации была выдвинута Г. Крэггом в макете к «Гамлету». Вещественное оформление «Д. Е.» (1924, Театр Вс. Мейерхольда) (ил. 3) строилось по конструктивистским принципам: функциональные щиты, соразмерные человеческому росту, натуральность фактуры, эстетическая выразительность и смысловая содержательность [1, с. 168]. Щиты располагались на разных планах сцены, они могли перемещаться с помощью имеющихся колесиков. Динамика движения щитов отвечала постановочному принципу режиссуры Мейерхольда, то есть принципу трансформации – мгновенным изменениям актерами своего облика, происходившим прямо на глазах у зрителя, соответствовали мгновенные (тоже на виду у зрителей) изменения формы, конфигурации и объема пространства сценического действия. Что касается использования машинерии для многочисленных быстрых перемен, у исследователей возникали сопоставления с декорациями барокко XVII в.: не случайно А. Гвоздев вспоминал имя Дж. Торелли [1, с. 169]. Также были использованы различного рода театральные комментарии, лозунги и др.

В «Мандате» Н. Эрдмана (1925, Театр Вс. Мейерхольда) (ил. 4) вместо подвижных щитов в движение приходил пол. Подвижный пол передавал основную мысль пьесы: действительность словно выбивала почву из-под ног у действующих лиц. Появление героев на сцене происходило против их воли: персонажей вывозили в центр сцены, а затем увозили обратно, посредством приводимых в движение двух концентрических колец метровой ширины. Движущийся пол состоял из системы вращающихся колец, где наружное и центральное кольца оставались неподвижными. Помимо актеров двигались и вещи.

В 1925 г. Шлепянов закончил обучение в Государственных высших режиссерских мастерских и больше с Мейерхольдом не сотрудничал.

Приблизительно в это же время Мейерхольд работал с Шестаковым над постановкой «Человек-масса» Э. Толлера (1923, Театр Революции). Этот художник следовал принципам, предложенным Л. Поповой. Шестаков построил единую установку, состоявшую из площадок разной высоты, скатов и лестниц, предназначенных для выступления актеров. Каждая площадка строилась в первую очередь по нужным для смысла ритмам.



б. В. А. Шестаков. Сцена из спектакля  
Вс. Мейерхольда «Горе уму». 1928

Макет, созданный Шестаковым для «Доходного места» (1923, Театр Революции) (ил. 5) был выполнен по тому же принципу единой конструктивистской установки: щиты, приводимые в движение, могли открываться либо отдвигаться в сторону. Совместно с конструктивистской установкой, не относящейся ко времени, когда происходило действие спектакля, были использованы элементы, присущие эпохе: костюмы, прически, а также предметы обстановки. Помимо общей фанерной стены, установка включала в себя две лестницы, расположенные по краям. Лестницы выстраивались исходя из пластического рисунка главных мизансцен. Того же принципа придерживался художник и при проектировании мебели для постановки. Например, кресло с поднимающимся сиденьем для Юсова. Когда он общался с подчиненными, сиденье поднималось, а когда общался со своим начальником Вышневецким – сиденье опускалось. Мебель Кукушкиной была способна растягиваться и по-разному раскрываться [7, с. 6]. Сам Шестаков говорил об этой установке: «Когда на сцене поднимались и опускались лифты, проскакивали вагонетки, обнаруживалось множество площадок, лестниц и переходов, вращались и двигались световые и киноэкраны, зажигались и светились рекламы, механически открывались отдельные площадки и действие перебрасывалось стремительно с одного места на другое, молниеносно переключались темпы и свет, то сосредотачивая внимание зрителей на одном участке, то захватывая всю сцену, – все это говорило о жизни большого города с его лихорадочным ритмом и сменой событий» [7, с. 6].

В 1924 г. Шестаков оформил «Горе от ума» А. Грибоедова, но постановка была воплощена лишь спустя четыре года, на сцене театра Вс. Мейерхольда, и под другим названием – «Горе уму» (1928, Театр Вс. Мейерхольда). Макет 1928 г. почти не отличался от первоначального 1924 г.: была сохранена конструктивистская идея единой установки в виде двух боковых галерей с ведущими на них лестницами и галереями [7, с. 7] (ил. 6). Эта конструкция не была задействована режиссером функционально, приобретая при этом техническую функцию: выдвигающиеся площадки, выезжающие из глубины. Выдвинутые площадки давали возможность режиссеру менять планы. Зрители могли видеть все помещения дома Фамусова: аванзал, танцкласс, портретную, диванную, бильярдную, библиотеку, белую комнату, столовую, концертный зал и другие. В 1933 г. Шестаков оформил «Свадьбу Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина (1933, Театр Вс. Мейерхольда) и одноактные пьесы А. Чехова «33 обморока» (1935, Театр Вс. Мейерхольда). Для оформления этих пьес художником был сконструирован общий модуль, в который могли монтировать декорации для каждого спектакля.

Мейерхольд был многогранной личностью, известной прежде всего своими режиссерскими опытами. Работая над театральными постановками, он отличался смелостью решений и стал одним из первых, кто начал сотрудничество в театре с конструктивистами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Мастера XVI–XX вв. М. : Эдиториал УРСС, 2002. 296 с.
2. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. М. : Искусство, 1968. 643 с.
3. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М. : Наука, 1968. 526 с.
4. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство, 1908–1917. М. : Наука, 1990. 278 с.
5. Русский авангард 1910–1920-х годов и театр. СПб. : Дмитрий Булавин, 2000. 405 с.
6. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. СПб. : С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства, 2001. 21 с.
7. Шестаков В. А. О себе (Дело жизни моей) // Виктор Шестаков, 1898–1957 / Всерос. театр. о-во. М., 1975. С. 3–20.

*Сведения об авторе:*

*Карасева Ирина Сергеевна*, студент 2-го курса магистратуры, Институт истории, Санкт-Петербургский государственный университет; [natakaraseva1201@gmail.com](mailto:natakaraseva1201@gmail.com)

*Karaseva Irina S.*, 2<sup>nd</sup> year Master course student, Institute of History, Saint-Petersburg State University; [natakaraseva1201@gmail.com](mailto:natakaraseva1201@gmail.com)

*Научный руководитель*

*Чезина Юлия Игоревна*, кандидат искусствоведения, доцент, Институт истории, Санкт-Петербургский государственный университет; [y.chezhina@spbu.ru](mailto:y.chezhina@spbu.ru)

*Chezina Iuliia I.*, PhD, Associate Professor, Institute of History, Saint-Petersburg State University; [y.chezhina@spbu.ru](mailto:y.chezhina@spbu.ru)

## **ДЕТСКАЯ АВТОРСКАЯ КНИГА МАЯ МИТУРИЧА «КОМАНДОРСКИЕ ОСТРОВА»**

Авторская книга – уникальное явление книжной графики, в данном подразделе искусства, благодаря соединению автора текста и иллюстратора в одном лице, творческая свобода мастера не зависит от литературного текста. Поэтому такие книги могут являться наиболее характерными для показа творческого метода художника. Май Петрович Митурич – один из самых выдающихся художников книги второй половины XX века. Анализ его единственной авторской книги «Командорские острова» показывает его не только как художника, но и как автора единого литературно-изобразительного ансамбля о природе для детей.

*Ключевые слова:* книжная графика, искусство книги, М. П. Митурич, авторская детская книга, советская книга.

*Е. В. Boldt*

## **“COMMANDER ISLANDS” – AUTHOR’S BOOK OF MAY MITURICH**

The author’s book is a unique phenomenon of a book graphics, in this section of art the creative freedom of the master doesn’t depend on the literary text thanks to the fact that the author and the illustrator are united in one person. Therefore, such books can be the most characteristic for showing the artist’s creative method. May Petrovich Miturich is one of the most outstanding book artists of the second half of the 20<sup>th</sup> century. The analysis of his only author’s book “Commander Islands” represents him not only as an artist, but also as the author of the uniform literary and visual ensemble about nature for children.

*Keywords:* book illustration, art of the book, M. P. Miturich, author children’s book, Soviet book.

Прежде всего, стоит сказать, что обозначает термин «детская авторская книга». Детская авторская книга – книга, созданная одним человеком (текст, иллюстрации и оформление) и предназначенная для чтения детям или самим ребенком.

Хороший иллюстратор всегда становится соавтором книги, но при этом текст писателя чаще всего доминирует, он – основа всего издания и диктует путь работы иллюстратора. В связи с этим авторская детская книга показывает нам творческий метод мастера в наиболее наглядном виде. В данном подразделе искусства, благодаря соединению автора текста и иллюстратора в одном лице, творческая свобода мастера не зависит от литературного текста (также из-за этого он может «играть» с иллюстрацией, делая ее частью текста, как например, в «Маленьком принце» А. де Сент-Экзюпери или в некоторых книгах Е. Чарушина). Именно поэтому изучение авторской книги важно, как в творчестве конкретного автора, так и в искусстве книги вообще. Не случайно, что многие произведения, особенно второй половины XX в., повлиявшие на развитие детской книги, были именно авторские.

Авторская детская книга дает художнику не только практически полную творческую свободу (разумеется, в пределах книжного искусства), но и позволяет значительно расширить рамки данного искусства и открывает новые возможности (как это было, например, с книгой Лисицкого «Два квадрата»). Во-первых, это происходит потому, что писатель, создавая свое

произведение, чаще всего не думает об особенностях визуального восприятия книги и дает для иллюстрирования текст, сравнительно стандартный с точки зрения оформления (при этом крупный художник книги сможет обогатить произведение писателя и предложить интересное оформление практически к любому тексту). Во-вторых, потому что художник, приступая к созданию авторской книги, понимает ее специфику как объекта и пытается сделать интересным как литературную, так и визуальную составляющую. Исходя из восприятия издания в целом, художник, в отличие от писателя, осознанно закладывает в текст (если вообще имеется текст) то, что способно усилить впечатление от книги как целостной структуры.

Говоря о недостатках авторских детских книг художника, стоит указать на то, что чаще всего литературная составляющая в данных произведениях не достигает такого же уровня, как и визуальная. Практически ни одна из авторских детских книг XX в. не стала классикой литературы (исключением можно назвать книги Туве Янссон, если говорить о советских книгах, то можно выделить, пожалуй, только Е. Чарушина).

Май Петрович Митурич (1925–2008)<sup>1</sup> – один из крупнейших художников книги второй половины XX в. Творческий метод мастера берет свое начало с художественных исканий его родителей – выдающегося графика Петра Васильевича Митурича (1887–1956) и Веры Владимировны Хлебниковой (1891–1941)<sup>2</sup>. Май Митурич сумел не просто использовать наработки своих родителей, но переработать и дальше развить их, создав собственный стиль.

Помимо его изобразительных произведений, важным также является его литературное наследие мемуарного характера. Это, прежде всего, большая книга его воспоминаний [3], где, помимо истории создания тех или иных работ, дается их авторская интерпретация. А также его статья «Авторская интонация и рисунок в книге» [4, с. 159–172], которая может служить теоретической основой его творческого метода, а также являться исследованием восприятия ребенком «нереалистичного» искусства и влияния социума на это.

Для книжного искусства Митурича характерна свободная акварельная техника, с гармоничностью тонов и богатством цветового решения (художника можно назвать одним из лучших колористов в советской книге). Также интересен особый способ наложения мазков, при котором один слой краски накладывается на другой, создавая дополнительные тоновые и цветовые градации. Помимо этого, Митурич много работает в манере, где локальность цветового пятна соединяется с линейным мазком, и на листе остается много свободного пространства белого чистого фона.

Художник создал всего одну авторскую книгу – «Командорские острова» (1969).

Сам художник так вспоминает о посещении этих краев и создании детской книги: «Но я настроен был на акварель, а воздух был настолько влажен, что все, что делал я, не засыхая, стекало куда-то, не высыхая никогда. Пылинки влаги висели в воздухе, делали мокрыми волосы, одежду, в доме – простыни, постель – все было влажным, даже мокрым. Только грибы прекрасно чувствовали себя в этом климате. <...> Впечатления об острове Беринга я описал в детской книжечке “Командорские острова”, поэтому не буду здесь повторяться» [3, с. 176].

В книге собраны маленькие рассказы (8 произведений), которые повествуют о природе и жизни Командорских островов. Как нам кажется, многое в стилистике рассказов Митурич взял у своего друга и соавтора, писателя Геннадия Яковлевича Снегирева (1933–2004) (они вместе создали огромное количество книг о природе и животных, Снегирев – тексты, Митурич – иллюстрации), но при этом в данном литературном произведении, разумеется, есть и авторская манера. Важным является то, что Митурич будто просто рассказывает маленькие эпизоды, которые произошли с ним во время пребывания на островах. Кажется, что истории никак не связаны друг с другом, но вместе они будто бы случайно создают достаточно полный и увлекательный рассказ о природе данного края. Все произведения (за исключением первого, которое объясняет происхождение названия островов и историю команды Витуса Беринга, связанную с наименованием моря) написаны от первого лица, в них содержатся истории, произошедшие с самим автором (например, художник рассказывает, как песец украл детеныша морского котика и как ему пришлось



спасать животное: «Подбежал и сам прогнал песка. Ванька<sup>3</sup> твякнул, куснул меня с досады за ботинок и убежал», или как он поймал топорка<sup>4</sup>, чтобы лучше рассмотреть его, и т. д.).

В рассказах часто фигурируют местные животные (экзотические для нас), причем Митурич дает только названия, почти не описывая их в тексте (этот прием также характерен для творчества Снегирева, см., например, его «Пинагор»). Все «описание» животных происходит на иллюстрациях, причем художник, в отличие, например, от Е. Чарушина, не демонстрирует конкретного зверя, а пытается обобщить его до всего вида, часто изображая множество животных и птиц одновременно (например, разворот с лежбищем морских котиков или разворот с островом, наполненным топорками).

В верстке книги присутствует упорядоченный ритм – страницы с текстом и маленькими иллюстрациями чередуются с панорамными разворотами.

В картинке, расположенные на страницах с текстом, органично вписывается белый фон листа, который соединяет текст и иллюстрации, а также является частью работ. Например, на с. 18–19 изображена бурная река и водопад, причем тут белое пространство создает ощущение пены, возникающей от бурного потока. В данных композициях осознанно в изображении воды нет синего цвета, чтобы подчеркнуть северность края и скорость течения реки.

Акцент делается на животных, рыбах, отдельной растительности, пейзажа в них почти нет. Изображая лаконично, художник, тем не менее, акцентирует внимание на деталях (прежде всего, цветом). Интересно, что в данных иллюстрациях часто делается неверная цветовая передача какого-то объекта (синяя трава, фиолетовые цветы, белая вода), которая, однако, отображает природу с большей правдивостью и реалистичностью, чем если бы это было сделано естественными цветами. При всем колористическом разнообразии, на каждой из таких иллюстраций не больше восьми – десяти цветов (в основном по пять–шесть), усиливается их локальность.

Панорамные иллюстрации, наоборот, наполнены цветом (на трех из четырех – белый практически отсутствует), тоновыми переходами и градациями палитры. В них пейзажность, обобщенность ситуации соединяется с сюжетностью рассказа. Например, на развороте к «Котикам» большую часть композиции занимает лежбище морских котиков, с секачом-лидером в центре композиции (он выделяется на фоне остальных, благодаря перспективе, из-за которой становится гораздо большего размера, также он находится немного в стороне от остальных). Другие котики изображены почти единым массивом, из-за чего создается ощущение их скученности, кажется, будто им не хватает места в композиции, и от этого чувство грузности каждого из них увеличивается. Но в правом нижнем углу показывается, как маленький детеныш, видимо, из-за невнимания того самого лидера, уползает от стаи к скалам, за которыми его поджидает песец (его изображение дается сильно упрощенно, чуть ли не в детской манере). Митурич не концентрирует внимание на данном драматическом эпизоде, который описан в рассказе, он показывает его одновременно со всей сценой лежбища, уделяя ему лишь малую часть разворота. Тем самым художник изображает жизнь морских котиков целиком, привлекая внимание ко всем представителям стаи. Одновременно он как бы объясняет, почему при таком огромном количестве животных не смогли уследить за одним из детенышей (вокруг взрослых котиков повсюду ползают и другие малыши). Ведь помимо этого эпизода, на развороте изображается сцена ныряния котиков в воду, для поиска рыбы, сцены перепалки и «разговоров» членов стаи друг с другом (хотя, стоит сказать, что эпизод с детенышем Митурич отделяет скалой; из-за того, что он расположен ближе к краю композиции, внимание зрителей почти сразу концентрируется на нем). Остальные развороты повествуют о других составляющих жизни на Командорских островах, каждый из них посвящен конкретному виду местности (тундра, «птичий» остров с богатой растительностью, голые скалы с бушующим морем), в них наравне с пейзажем изображаются различные животные – чайки, олени, волки, топорки и др.) Данные развороты являются одновременно пейзажными и анималистическими.

Интересно сопоставить это издание с работой иллюстратора книги «На командорах» Г. Снегирева, вышедшей через 6 лет, в 1975 г. В ней также даются панорамные иллюстра-

ции-развороты, выполненные в технике, схожей с произведением 1969 г. Композиции, помещенные вместе с текстом, сделаны в той же технике, что и панорамные. Они теперь не горизонтальные, как в его авторской книге, а вертикальные, занимающие примерно половину листа (из-за чего кое-где даже получается эффект рамочной конструкции, обрамляющий текст с двух сторон разворота). Помимо этого дается маленькое изображение летящих топорков в начале и конце книги (над и под текстом), а также одна вертикальная иллюстрация на последней странице и две картинки, занимающие страницу целиком (как и в книге «Командорские острова», это портрет Витуса Беринга на первом развороте, а также сцена с морскими котиками). Два этих издания часто перекликаются между собой, некоторые панорамные развороты близки по сюжету к разворотам авторской книги Митурича, но также в ней есть и совершенно новые иллюстрации (и изображения новых животных, например, кайр, которых не было в издании 1969 г.). Текст Снегирева имеет другую структуру – здесь дается одно большое произведение, повествование ведется не от первого лица. Рассказывая об особенностях данной местности, автор хоть и говорит о подробностях жизни каждого персонажа, но при этом он больше обобщает, повествует об обитании зверей на этих островах целиком (также в книге становится больше текстового описания животных). Разумеется, Снегирев знал о творении своего друга и соавтора, поэтому, хоть издания имеют некоторые общие эпизоды и перекликаются между собой, но он пытался создать другую книгу, с иной литературной структурой и сделать так, чтобы они могли дополнять друг друга.

Характеризуя авторскую книгу Мая Митурича, стоит сказать, что в ней большой по объему текст чередуется с разворотами-иллюстрациями. В книге, написанной под сильным влиянием литературного творчества его друга и соавтора – Геннадия Снегирева, маленькие забавно-поучительные истории дополняются большими и подробными иллюстрациями, в которых ребенку дается представление об удивительном крае Командорских островов. Они выполнены в свободной акварельной манере, характерной для всего творчества художника, где правда природы изображается не только точной цветовой и формальной передачей, а также и впечатлениями от этой природы. Хотя данная книга не является высшим проявлением таланта Мая Митурича, но она сильно выделяется среди авторских книг тех лет.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Полное имя автора – Май Петрович Митурич-Хлебников, но так как почти во всех своих изданиях он называет себя «Май Митурич», то именно так его и именуют в разных исследованиях, в том числе и в двух монографиях о его творчестве [1, 2].
- <sup>2</sup> К сожалению, творчество художницы сейчас несколько забыто на фоне творчества ее мужа и брата (Велимир Хлебников (1885–1922)).
- <sup>3</sup> «На Командорах песцов называют ваньками» – примечание дано самим Маем Митуричем в книге.
- <sup>4</sup> Топорок – морская птица семейства чистиковых.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бубнова Л. С. Май Митурич. Графика. Живопись. Книжные иллюстрации. М. : Советский художник, 1980. 121 с.
2. Ганкина Э. З. Май Петрович Митурич. Л. : Художник РСФСР, 1988. 156 с.
3. Митурич М. П. Воспоминания. Живопись, графика. М. : Фортуна ЭЛ, 2015. 336 с.
4. Художники детской книги о себе и своем искусстве / сост. В. Глоцер. М. : Книга, 1987. 320 с.

#### *Сведения об авторе:*

*Болдт Евгений Владимирович*, студент 2-го курса магистратуры, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; jeckbolt@yandex.ru

*Boldt Evgeniy V.*, 2nd year Master course student, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; jeckbolt@yandex.ru

## **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТОНАЛЬНОГО КОНТРАСТА В РИСУНКЕ ПЕЙЗАЖА**

В данной статье рассматривается аспект использования средства художественной выразительности – тонального контраста в рисунке пейзажа. И даются некоторые методические рекомендации для выполнения данного задания.

*Ключевые слова:* пленэр, контраст, рисунок, пейзаж, тон, цвет, освещение.

*D. V. Chikova*

## **USING THE TONAL CONTRAST IN A LANDSCAPE DRAWING**

In this article, the aspect of using the means of artistic expressiveness in the landscape drawing is considered. Some methodological recommendations for this task are given.

*Keywords:* plain air, contrast, drawing, landscape, tone, color, lighting.

В любой программе образования по искусству, будь то школа искусств, архитектурный колледж, художественное училище, вуз, всегда есть очень важная и неотъемлемая компонента – пленэр. Чаще всего пленэр проходит летом, в тех условиях, которые может предоставить природа и окружающий ландшафт. Также существует выездной пленэр, когда школьники или студенты выезжают на организованные творческие базы.

Итак, пленэр является необходимой составляющей в обучении будущих профессиональных художников. Для чего же современному студенту, будущему художнику или преподавателю так необходимо осваивать эту дисциплину? В условиях быстро меняющейся природы необходимо научиться работать быстро, точно, ловко подмечая состояние пейзажа. Такое необычное погружение в окружающий мир, заставляющее память работать, развивает личность, ведь художественное видение появляется вследствие работы над своим воображением. «Чувство прекрасного пробуждается у человека только при общении с природой. Наше зрительное восприятие отражает не просто образ объекта. Восприятие, охватывая общий облик предмета или явления и давая представление о воспринимаемом объекте, одновременно способствует его эмоциональному воздействию. Только художник, имеющий постоянный контакт с природой, и тщательно изучающий природу, сумеет выразить свой эмоциональный восторг и духовный настрой формой, цветом и живописной гармонией» [1, с. 14]. Познавая природный ландшафт родного края или необычную среду на выездном пленэре, студенты учатся видеть этнографическую и историческую правду, которой так мало времени уделяется в общем образовании. Художнику трудно выработать свой художественный стиль, не опираясь на знания и опыт предыдущих поколений.

В своей статье я хочу подчеркнуть важность рисунка на пленэрной практике, в таких аспектах, как развитие своего авторского художественного и композиционного языка в рисунке пейзажа; умение справиться с любой творческой задачей (в частности, использование тонального контраста), которая ни встретилась бы на пути. Для этого во второй части статьи я предлагаю несколько учебных задач для выполнения поставленной цели и тренировки.

Советский энциклопедический словарь так определяет понятие пейзажа в изобразительном искусстве: «Жанр или отдельное произведение, в котором основной предмет изоб-

ражения – природа. Часто изображаются виды городов или архитектурных комплексов (архитектурный пейзаж, ведута), морские виды (марина)» [5, с. 991].

Как правило, говоря о пленэрной практике, подразумевается акварельная или масляная живопись. Ведь считается, что все нюансы природы и различные состояния воздушной перспективы способен передать лишь цвет. Рисунку же и графическим изображениям отводится роль второстепенная. Чаще рисунок на пленэре используют для сбора материала будущих пейзажей или зарисовок как тренировочных заданий. Система художественного образования подразумевает быстрые рисунки, исполненные гелевой ручкой, карандашом, это делается не потому, что графические пейзажи не имеют образовательной и методической ценности, а вследствие недостаточности времени, выделенному в программе на пленэр. Из-за такого неоправданно малого погружения в графическое искусство на пленэре студенту сложно впоследствии использовать рисунок в своем творчестве. Ведь, как и в пленэрной живописи, в рисунке на улице можно научиться неповторимой и легкой манере передачи природного состояния, которая необходима в творческой жизни.

Рисунок – самый древний вид изобразительного искусства, еще в эпоху неолита древний человек выцарапывал на поверхности скалы контурные рисунки животных. Эти наскальные рисунки были примитивны и линейны, почти не допускали объема и штриховки, отсутствовала светотень. Древнеегипетские росписи и греческие вазы тоже демонстрируют тот же линейный, выверенный рисунок, с декоративной разработкой плоскости. В Египте элементы пейзажа в виде стилизованных изображений лотосов и тростника не имеют никакой содержательной компоненты, а используются лишь декоративно. Средневековый Китай не мог обойтись без изображения природы, художники используют его в созерцательном, философском смысле, полном иносказаний и легенд. В Средние века и эпоху Возрождения у рисунка пейзажа все еще не было отдельной роли. Художники начинают использовать стилизованный пейзаж для связи природы и человека. Боттичелли в картинах «Рождение Венеры», «Весна» представляет природу в эмоциональном, лирическом свете. В произведениях Веласкеса, Тициана, Эль Греко главным является сама природа, ее переосмысление художником. Как отдельный жанр в живописи пейзаж выделяется в XVII в. Особенно явно это видно в произведениях голландских, фламандских, французских художников – П. П. Рубенса, К. Лоррена и др. В итальянской пейзажной живописи XVIII в. появляется жанр «пейзаж-ведута», с географической точностью передающий вид местности.

Если же говорить именно о рисунке пейзажа, то чаще всего его использовали как подготовительный этап к большой картине. Эти рисунки отличаются строгой линейной формой, они тщательно проработаны. Рисунки выполнены серебряными штифтами. Этот материал теряет свое значение только в XVI в., когда над линейным стал преобладать тональный рисунок и начал использоваться графитный карандаш. В дальнейшем искусство рисунка продолжало совершенствоваться, приобретая все новые свойства и расширяя технический арсенал. Так, кроме графитного карандаша, художники использовали тушь и перо, непревзойденными мастерами этой техники рисунка считаются Рембрандт, Рафаэль, Дж. Б. Тьеполо, Ван Гог и другие. Из мягких материалов для рисунка также распространены итальянский карандаш и сангина, сепия, уголь и соус. В России прекрасными мастерами академического рисунка были О. А. Кипренский, А. А. Брюллов, П. А. Федотов, И. Е. Репин, В. А. Серов и другие.

Рассуждая о тоне и цвете в изобразительном искусстве, можно говорить в значительной мере о тональных и цветовых контрастах. Выраженность этих двух средств выразительности оказывает существенное влияние на восприятие художественного произведения, будь то рисунок или живопись. Н. П. Крымов считал, что «художник, умеющий передавать общий тон, в тысячу раз сильнее художника, который выписал все детали, сумел соблюсти все нюансы, а в общий тон не попал. Общий тон – вот главное, о чем необходимо думать художнику» [3, с. 29].

Контраст в изобразительном искусстве – сопоставление некоторых противоположных качеств, способствующих их усилению. В композиционном построении контраст служит художественным приемом, позволяющим выделить главное и добиться большей выразительности образов. Выделяют цветовые и тональные контрасты.

А. С. Зайцев в своей известной книге «Наука о цвете и живопись» так описывает понятие контраста: «На первый взгляд контраст – понятие очень простое. Его в самой общей форме можно определить как противопоставление предметов или явлений, резко отличающихся друг от друга по тем или иным качествам или свойствам. Но при таком определении в стороне остается сущность контраста, и отмечаются лишь его внешние условия. А суть контраста, очевидно, можно видеть в том, что резко противоположные по каким-либо параметрам предметы или явления вместе вызывают в нас качественно новые ощущения и чувства, которые не могут быть вызваны при восприятии их по отдельности» [2, с. 70].

Природное восприятие тонального и цветового контраста обусловлено теми же закономерностями, характерными для восприятия любой природы. Однако контрасты в природе, воспринимаемые человеком, имеют свои отличительные особенности от контрастов, расположенных на листе бумаги или на живописном холсте. Это объясняется разницей передачи природного контраста и контраста, сформированного художником в изображении. Об этом можно встретить высказывание Леонардо да Винчи: «Никогда по краскам, живости и светлоте написанные пейзажи не будут похожи на природные, освещенные солнцем» [4, с. 58].

Творческий процесс невозможен без выработки в себе умения увидеть то, чего не видят другие. В процессе самообучения мы часто открываем для себя новое в том, о чем раньше имели твердое и, казалось бы, верное представление.

Благодаря тональным контрастам объем объекта становится более явным и отчетливым. Настраивая контраст под необходимую для своей работы силу, можно добиться различного настроения. Так, светлая тональность рисунка будет хороша для создания лирического пейзажа, а темные, усиленные контрастом тени вызывают ощущение нестабильности и драматизма в рисунке.

Контраст невозможно воспринимать безотносительно окружения, если окружение светлого, белесого тона, то даже немного усиленный средний тон будет смотреться довольно контрастно во всем рисунке в целом.

Тональный контраст дает декоративное решение всего пейзажа, так как усиление отношений между предметами делает их более условными, а сам рисунок декоративным. Говоря о тональном контрасте, мы чаще всего подразумеваем именно графическое искусство, ведь это один из самых выразительных видов изобразительного искусства. В отличие от живописи графика более скупа и лаконична, но рисунки очень разнообразны, от нескольких простых линий и точек, скомпонованных на листе, до точнейших, почти фотографически переданных рисунков.

Графика не всегда точна в передаче достоверности, скорее она несет в себе суть объекта, преображенного художником. В графике, как в любом виде изобразительного искусства, важна не только роль внутреннего мира художника, его замысел, но и выбранная им фактура бумаги, материал исполнения, характер линии, построение композиции.

В учебных целях тональный контраст возможно использовать в обучении бакалавров и магистров, постепенно вводя в программу ознакомление с такими понятиями, как цветовой и тональный контраст и умение применять их в различных учебных и творческих целях. Например, задание с введением одного (или нескольких) дополнительных цветов в рисунке развивает видение цветового ряда в постановке и тренирует умение грамотно и цельно скомпоновать их на одном листе. А задание на использование тонального контраста в постановке имеет своей целью обратить внимание зрителя на главный акцент в рисунке. В обоих заданиях важно удерживать композицию листа от распада вследствие неуравновешенной композиции.

Ставя перед студентами задачу использовать тональный контраст в пейзаже, педагог может прежде испробовать подобное задание в условиях постоянного источника искусственного света. Это, например, может быть задание «натюрморт», выполненный любым подходящим материалом с использованием тонального контраста.

Выходя на пленэр, в программе которого будет задание «пейзаж с тональным контрастом», необходимо еще раз подчеркнуть и объяснить задачу по выявлению общей закономерности тональных отношений в пейзаже: выделить тоном передний и задний планы; выбрать основной акцент, который впоследствии может быть использован как тональный контраст в рисунке пейзажа. Выбирая мотив для такой задачи, возможно, надо отталкиваться не только от природного ландшафта, но и от условных и, возможно, не главных объектов в пейзаже. Это может быть тень от дерева или дома, находящиеся на втором плане, а может быть листва на переднем плане. Подходя к выбору тонального контраста в своем рисунке, необходимо сделать это творчески и, испытав себя в таком задании, не останавливаться на достигнутом результате. Для этого, скорее всего, понадобится сделать несколько пробных небольших зарисовок, в любом пейзаже всегда можно выбрать несколько мест для использования контрастов.

Как можно видеть, такое простое задание, как тональный контраст, имеет множество решений, и нужно использовать творческий потенциал, необычный подход, который будет развивать общую культуру будущего художника. Необходимо еще раз подчеркнуть важность пленэра на всех этапах художественного обучения. Ставя художественно-творческие задачи, учащиеся и студенты приобретают навык в решении следующих задач:

- найти интересный мотив, выделить главное и второстепенное;
- уметь преобразовывать окружающее пространство с целью передать свое авторское видение;
- использовать различные средства художественной выразительности.

Педагоги, философы и ученые давно доказали неразрывную связь между человеком и искусством. С самого появления человека разумного появилось искусство – оно существует и сопровождает человечество на всем протяжении его жизни. Именно искусство обогащает, украшает и развивает обыденную жизнь, дает те самые высокие идеалы, к которым стремится человек в самых чистых своих мыслях.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Беда Г. В. Живопись : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. М. : Просвещение, 1986. 186 с.
2. Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись. М. : Искусство, 1986. 159 с.
3. Николай Петрович Крымов – художник и педагог : статьи, воспоминания. 2-е изд., испр. и доп. М. : Изобраз. искусство, 1989. 222 с.
4. Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского / впервые полностью пер. на рус. яз. А. А. Губером и В. В. Шилейко. М. : Изогиз, 1934. 382 с.
5. Советский энциклопедический словарь. 4-е изд., испр. и доп. М. : Совет. энциклопедия, 1989. 1631 с.

*Сведения об авторе:*

*Чикова Дарья Валентиновна*, студент 1-го курса магистратуры, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена; [dapat@yandex.ru](mailto:dapat@yandex.ru)

*Chikova Daria V.*, 1<sup>st</sup> year Master course student, Herzen State Pedagogical University of Russia; [dapat@yandex.ru](mailto:dapat@yandex.ru)

*Научный руководитель:*

*Корольчук Андрей Александрович*, доцент, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена; [a.korolchuk@mail.ru](mailto:a.korolchuk@mail.ru)

*Korolchuk Andrey A.*, Associate Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia; [a.korolchuk@mail.ru](mailto:a.korolchuk@mail.ru)

## **ПРЕДМЕТ КАК ОБЪЕКТ В ТВОРЧЕСТВЕ АРМАНА**

Анализируется становление творческого метода Армана, сформировавшегося под влиянием знакомства художника с Ивом Кляйном и последующего участия в объединении новых реалистов. Рассматриваются основные отличительные черты метода создания аккумуляций, их последующее переосмысление художником и развитие. В качестве примеров используются наиболее показательные работы, связанные с ранним периодом творчества художника.

*Ключевые слова:* новый реализм, Арман, Ив Кляйн, ассамбляж, аккумуляция.

*Е. О. Lezhneva*

## **OBJECT AS SUBJECT OF ARMAN'S ART**

The analysis concerns developing of Arman's art, which was formed under influence of Yves Klein and subsequent participation in New Realists art group. The research consists of studying main distinctive features of the method of creating accumulations, subsequent rethinking and developing of the idea by Arman. Featured examples are the most illustrative works related to the early period of the artist's work.

*Keywords:* New Realism, Arman, Yves Klein, assemblage, accumulation.

XX век оставил во всемирной истории искусства яркий след, обусловленный разнообразием революционных методов создания предметов художественного творчества, сменившихся с высокой скоростью и диктующих совершенно иной подход. Это век новаторства, смелости и бунтарства со стороны членов художественного общества. Однако известно, что за каждой идеей стоит автор, интересная и многогранная личность, способная найти материальное воплощение своих идей, позволяющее продемонстрировать их зрителю.

Таким новатором выступил французский художник Арман Фернандес, обретший наибольшую известность в 1960-е гг. С юных лет Арман отличался способностями к рисованию, однако долгое время не мог найти правильных выразительных средств для создания художественных произведений. Классическая живописная техника казалась художнику исключительно скучной. По счастливому стечению обстоятельств юный Арман знакомится в Ницце с Ивом Кляйном и мгновенно попадает под его влияние [3]. Молодые люди нашли точки соприкосновения во взаимном интересе к восточной культуре, а особенно восточным единоборствам, однако в будущем это знакомство переросло в крепкую дружбу и плодотворный творческий союз, положивший начало созданию художественного объединения новых реалистов.

После знакомства с Кляйном Арман продолжает попытки заняться творческой деятельностью и возвращается к поискам себя как художника. Его эксперименты состоят в попытках отойти от живописи в привычном ее понимании и форме, для этого Арман начинает пользоваться иными инструментами, например, вырезанными из резины штампами, а позднее и вовсе различными предметами, окунутыми в краску и приложенными к холсту. Из причудливых форм красочных следов складываются живописные полотна, которые художник

назвал «отпечатками» [1]. Безусловно, здесь легко проследить взаимное влияние Армана и Ива Кляйна. Примерно в это же время Ив начинает свои эксперименты с «живыми кистями», используя для нанесения изображения на холст обнаженные женские тела, покрытые краской знаменитого синего цвета Кляйна.

Однако позднее, экспериментируя с объектами в качестве инструментов для создания художественных произведений, Арман осознает эстетическую ценность непосредственно самих предметов и сосредотачивает свое внимание на создании композиций из повседневных объектов. Так появляется новая техника ассамбляжа. Арман использует большие прозрачные коробки, в которых хаотично размещает самые различные бытовые предметы, которые до помещения в такую импровизированную витрину не вызывали никаких эстетических переживаний. Арман наделяет объекты свойствами живого существа, вносит понятие «авто-композиции», означающее отсутствие необходимости пытаться внести определенный порядок в облик размещенных в прозрачном коробе объектов, поскольку каждый предмет по умолчанию наделен умением расположиться идеальным образом без человеческого вмешательства.

Можно отметить схожесть выработанного Арманом подхода с искусством реди-мейда и идеями Марселя Дюшана, однако основное принципиальное отличие этих подходов можно понять из названия: «ready made» буквально переводится как «полностью готовый», обозначая отсутствие необходимости каких-либо манипуляций со стороны художника для превращения предмета в объект искусства. Французское слово «assemblage» в свою очередь означает «набор», либо «союз», то есть сам творческий метод отрицает возможность использования одного предмета, воздействие на зрителя достигается путем использования готовых неизменных объектов, но в большом количестве, зафиксированных в пространстве без попыток распределить их упорядоченно. Свои работы, выполненные в технике ассамбляжа, Арман назвал аккумуляциями, то есть объектами, созданными в процессе накопления.

Американский исследователь Бенджамин Бухло в одной из своих статей отмечает следующее: «Используемые Арманом формальные принципы и производственные процедуры отмечают четкий отход от наследий дада и сюрреализма: их основной *modus operandi* может быть несколько схематично описан как повторяемый акт обнаружения (квасимеханический по сравнению с, например, дюшановским рандеву с реди-мейдом или с бретоновским ритуальным открытием найденного объекта) и как серийное умножение, причем и то, и другое порождает быстрое размножение подобий идентичных объектов» [2, с. 316].

Аккумуляции могли представлять собой прямоугольный короб, наполненный крошечными гайками и шурупами, либо чайниками, вентиляторами или музыкальными инструментами. Каждый предмет повседневной жизни анализировался Арманом и демонстрировался в большом количестве одинаковых копий в специально созданной прозрачной прямоугольной витрине.

Такие предметы вызывали в зрителе как минимум удивление и отсутствие понимания, поскольку обыденные столовые приборы вряд ли могли вызвать эстетическое переживание у человека, который ежедневно наблюдает такую же смесь ложек и вилок в выдвижном ящике своего кухонного гарнитура. Однако Арману удавалось привлечь внимание зрителя при помощи названий своих работ, например одна из первых его аккумуляций со столовыми приборами, выполненная в 1961 г., носит название «Атеросклероз», то есть болезнь сердца и сосудов, вызванная неправильным питанием. Многочисленные предметы, необходимые для принятия пищи и собранные в единый набор, под таким названием обретали новый смысл. Название привлекало внимание зрителя и меняло его мнение о значимости художественного произведения, которое находилось перед ним. Так эпатажный творческий метод Армана находил точки соприкосновения с публикой, неподготовленной для просмотра такого рода объектов искусства.



Еще одна ранняя аккумуляция Армана, обретающая особое значение при помощи названия, – «Газ на всех этажах», созданная также в 1961 г. Она представляет собой собрание кувшинов-молочников в прозрачном коробе. Форма у всех кувшинов абсолютно одинакова, за исключением нескольких более малого размера. Каждый кувшин окрашен по-разному и отличается от другого, при этом все предметы лишены стерильной новизны, они не скрывают следы бытования, причем не в самых лучших условиях, демонстрируя сколы, вмятины и пятна ржавчины. Однако для русского человека фраза «газ на всех этажах» несет мало смысла и уж точно никак не связана с металлическими кувшинами, поэтому требует дополнительного комментария. Во французских семьях молочник являлся обязательным предметом повседневного обихода и имелся в каждом доме, чего нельзя было сказать о снабжении этих домов газом и проточной водой. В конце XIX столетия дома в крупных городах стали обеспечиваться газом и водой, о чем гордо свидетельствовала табличка на фасаде: «Газ на всех этажах». Такие таблички приобрели большое распространение и красовались почти на каждом фасаде домов, внутри которых у каждой семьи продолжал сохраняться старый молочник. Однако своей аккумуляцией Арман нам напоминает, что даже ржавый кувшин несет в себе больше эстетической ценности, нежели обыкновенные гедонистические желания иметь в своем жилище все блага технического прогресса. Интересно отметить, что такая же табличка была использована Марселем Дюшаном для создания одного из его реди-мейдов. Единственным изменением в оригинальную табличку, которое внес Дюшан, была только подпись – M. D.

После осознания наиболее удобного для раскрытия творческого потенциала метода создания произведений искусства Арман начинает принимать участие в выставках, организованных участниками объединения новых реалистов. К Арману медленно начала приходить известность, позволившая ему расширить поле экспериментов, создавать больше аккумуляций на самые злободневные темы, от мировых войн до массового производства и культуры потребления, используя для этого соответствующие по своему эмоциональному посылу предметы.

Арман изучает эстетические свойства и разновидности реакций зрителя на созданные им объекты и разрабатывает новый вид аккумуляций – «poubelles», что переводится с французского не иначе, как «мусорные баки». Арман собирает аккумуляции из предметов, вышедших из обихода, потерявших свою привлекательность и превратившихся в мусор. Но в прозрачных стеклянных коробах эти вещи обретают статус предметов искусства. Одну из своих аккумуляций такого рода, названную «Нью-йоркский мусор», Арман, не стесняясь, разместил не в привычном облачении стеклянной витрины, а в обыкновенном металлическом мусорном жбане. Предметы, имеющие на себе обильные следы бытования, наполненные событиями, которым они свидетельствовали, но утратившие необходимость для своих хозяев, реабилитировались при помощи уникального взгляда художника, способного увидеть в этом новую эстетику.

Арман собирал мусорные аккумуляции согласно определенно заданной теме. Вещи должны были соответствовать тематике занятия, местности либо личности. Так он обнаружил, что мусор одного человека, собранный в единую композицию, является своего рода портретом. Так появились «портреты-роботы», которые Арман посвящал своим товарищам, личностям из прошлого и даже себе. Ему удавалось собрать в прозрачной коробке предметы, не имеющие ценности, но явно говорящие о том, кому они могли принадлежать. Например, листок бумаги ярко-синего цвета, расположенный в центре одного из таких портретов, с первого взгляда позволяет угадать, что он посвящен Иву Кляйну.

Придавая мусору новую ценность, Арман напоминал зрителю о том, что недавно этот предмет красовался на полке магазина и был желанным, а теперь вызывает отторжение и брезгливость, хотя его внешняя форма осталась прежней. Интересно отметить, что Арман

использовал в таких аккумуляциях настоящий мусор, предметы, уже отжившие свой век. Поэтому многие из них не добрались до наших дней, их разрушил начавшийся процесс гниения, естественный для мусора.

Техника ассамбляжа в дальнейшем получила большое распространение, создала почву для развития новых художников, привнесших в эту методику свое особое видение. Сам Арман активно развивался, будучи частью группировки новых реалистов, состоящей из талантливых художников, связанных поиском способов создания совершенно нового искусства и оказывающих благотворное влияние друг на друга. Его последующие работы, основанные на дальнейшем переосмыслении предмета как основного объекта своей деятельности, позволили ему получить признание на Западе, переехать в Нью-Йорк и успешно реализовать там. Влияние Армана скрывается в тени яркой будоражащей фигуры его соратника Ива Кляйна, однако заслуживает безусловного интереса и внимания к его творчеству.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб. : Азбука-классика, 2007. 435 с.
2. Бусев М. Новый реалист – Арман // Журн. Моск. музея соврем. искусства. 2004. № 1. С. 34–39.
3. Бухло Б. Х. Д. Неоавангард и культурная индустрия : статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов / пер. с англ. Д. Потемкина. М. : V-A-C press, 2016. 720 с.
4. Искусство с 1900 года : модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер, Р. Краусс, И. Буа, Б. Бухло, Д. Джослит. М. : Ad Marginem, 2015. 816 с.
5. Штреммель К. Реализм / пер. с англ. Л. Борис. Кельн : Taschen. 96 с.

#### *Сведения об авторе:*

*Лежнева Екатерина Олеговна*, студент 4-го курса, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; lezhneva.ekaterina@gmail.com

*Lezhneva Ekaterina O.*, 4<sup>th</sup> year student, Art History Department, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; lezhneva.ekaterina@gmail.com

#### *Научный руководитель:*

*Котломанов Александр Олегович*, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; kotlomanov@yandex.ru

*Kotlomanov Alexander O.*, PhD, Associate Professor, Department of Social Sciences and History of Arts, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; kotlomanov@yandex.ru

## **ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ НА КАДАШЕВСКОЙ НАБЕРЕЖНОЙ. ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРНОГО РАЗВИТИЯ**

В контексте современного архитектурного развития музеев и тенденций современной архитектуры в целом рассматривается неоднозначный и нашумевший конкурс на создание нового корпуса Третьяковской галереи на Кадашевской набережной. Более подробный художественный анализ направлен на творчество победившего в конкурсе архитектора Сергея Чобана. Через изучение того, как эта тема освещена в критических статьях обозревателей и теоретиков архитектуры, предпринимается попытка выявить перспективы развития данного проекта.

*Ключевые слова:* современная архитектура, архитектура музеев, Третьяковская галерея, Сергей Чобан, А. В. Боков, архитектура Москвы, Кадашевская набережная.

*A. A. Lemeshinski*

## **THE TRETYAKOV GALLERY AT THE KADASHOVSKAYA EMBANKMENT. THE PROBLEMS OF ARCHITECTURAL DEVELOPMENT**

The ambiguous and sensational competition for new extension of Tretyakov gallery is examined in the context of modern architectural development of museums. The object of more detailed analysis is the Sergei Tchoban's oeuvre, architect who won the competition. There is an attempt to examine the project in prospect through the articles written by architecture theorists.

*Keywords:* contemporary architecture, museum architecture, Tretyakov gallery, Sergei Tchoban, A. V. Bokov, Moscow architecture, Kadashovskaya embankment.

Руководство Третьяковской галереи задумало еще двадцать лет назад использовать участок между Малым Толмачевским и Лаврушинским переулками на Кадашевской набережной с целью создания дополнительного здания. До 2013 г. этот проект пытались реализовать студии «Моспроект-4» под руководством А. В. Бокова и «Зарубежпроект». Все это сопровождалось всяческими скандалами, темными историями и сменами руководителей галереи, но цель нашей работы не в расследовании всех этих юридических нюансов. Дело в том, что ни об одном из проектов нельзя говорить серьезно с точки зрения качественной современной архитектуры, это либо стилизация старой архитектуры, либо совмещение ее с наивно выглядящими объемами в виде геометрических фигур. Чтобы получить представление о том, каким бы выглядело расширение по их проекту, достаточно взглянуть на здание театра Et cetera или посольство РФ в Туркменистане. Проект Бокова Григорий Ревзин сравнил с собачкой из «Мэри Поппинс», которая была «наполовину эрдель, наполовину легава, причем обе половины были худшие» [5].

Тем не менее, в 2010 г. историческое здание дома биржевой артели купцов Хлудовых было снесено, и компания «Зарубежстрой» успела выполнить так называемую стену в грунте, ограждение участка будущего здания. В 2009 г. пост директора галереи заняла Ирина Лебедева, и в 2012 г. о разработке «Моспроекта-4» она отзывалась так: «С моей точки зрения, архитектурное решение того корпуса, который мы сейчас строим, – это шаг назад. Поэтому

надо поработать над цветовым решением, какими-то другими приемами» [4]. В этом же году главным архитектором Москвы стал Сергей Кузнецов, на этом посту он стал вводить широко используемую в мире практику архитектурного конкурса, который объявил и на концепцию нового фасада галереи. В 2013 г. конкурс состоялся, и победу в нем одержал Сергей Чобан, руководитель бюро «SPEECH», бывший партнер Кузнецова, вместе с которым они основали эту архитектурную студию.

Творчество Сергея Чобана – необычное явление для современной архитектуры России. С 1995 г., с основанием в Германии бюро *nrs tchoban voss*, он работает на две страны и считается русско-немецким архитектором. Вообще это довольно странное понятие, если учитывать то, в каком состоянии современная архитектура находится в этих двух странах. Во всяком случае, заметно, что Сергей Чобан – русский архитектор, но работающий в Европе и хорошо знающий ее современные архитектурные тенденции, то есть в отличие от некоторых своих предшественников не находящийся в вакууме российского архитектурного проектирования. Вторым фактором, оказавшим влияние на творчество Чобана, является то, что образование он получил в Институте Репина в Ленинграде. Это проявляется в усиленной трактовке произведения архитектуры как произведения искусства, то есть в создании впечатления, что из триады Витрувия главное – красота.

Важно понимать, что в России и в Германии Чобан работает совершенно разными способами, и результаты этой работы в двух странах не совпадают. В Германии Чобан построил много качественных и стильных зданий, в контексте нашей темы интересен Музей архитектурного рисунка в Берлине – своеобразное детище архитектора. Представив это здание в виде коробок с рисунками, Чобан лишил его окон, которые для экспонирования графики и вовсе не нужны, и эти параллелепипеды наложил друг на друга в соответствии с этажностью. Но, по творческой установке Чобана, на этом проектирование фасада здания не может быть закончено, поэтому на бетонные стены «коробок» Чобан наносит резной рельеф, составленный из деталей рисунков Пьетро Гонзаго и Анжело Тозелли. Подобная демонстрация функции здания через изображение соответствующих образов – одна из главных черт архитектуры Чобана. Это подтверждается и словами Чобана из интервью, где он говорит, что современная архитектура проигрывает исторической в «отсутствии мелких деталей на фасаде, в структуре здания, и это можно решить такой же плотностью деталей и поверхности, как это было в прошлые эпохи» [7]. Эти слова словно вторят эпатажным высказываниям Роберта Вентури о необходимости наполнения экстерьера различными знаками, как символическими, так и нарративными. Вентури противопоставлял такой подход модернистским методам: «когда функциональные элементы используются символически, они обычно не функционируют» [2, с. 194].

Таким образом, это показывает то, что творчество Чобана находится глубоко в постмодернистском пространстве, но поскольку к 2017 г. оно совершенно видоизменилось, а возможно, даже практически закончило свое существование, основным вопросом является разумность использования таких концепций. К тому же зачастую во многих российских зданиях Чобана вместо цельных образов фасад несет на себе лишь некий набор орнаментов, концептуально никак не связанных с содержанием и взятых непонятно откуда, как например, в Невской ратуше, в бизнес-центре «Лангензипен» или офисном центре «Бенуа». Что это, *horror vacui* или реальная приверженность архитектора постмодернистским тенденциям, понять трудно. Однако если взглянуть на немецкие проекты архитектора, то этого там не будет, в зданиях Торгового центра на Мюллерштрассе в Берлине, отеля *nhow*, кинотеатра *Cubix* лаконичная эстетика архитектурных форм сопряжена с качественно выраженными свойствами используемых материалов. Поэтому разница в качестве российских и зарубежных построек у Чобана, по-видимому, кроется в нескольких причинах, среди которых главные – вкусы заказчиков, тугая градостроительная политика государства и низкое качество строительных материалов в России.

Зная эти нюансы, можно тщательнее разглядеть особенности проекта расширения Третьяковской галереи. Как уже было сказано, Чобану пришлось подстраиваться под уже состо-

явшуюся конфигурацию старого проекта, поэтому работа велась в основном над фасадом, к которому Чобан сохраняет, как всегда, повышенное внимание. Фасад согласно концепции включает много окон, выглядящих как шпалерная развеска картин. Здание сохраняет традиционные для музейного комплекса Третьяковки цвета облицовки: терракотовый фон и белые рамы. Уподобление окон картинам усиливается за счет нанесения на них методом цифровой печати изображений наиболее известных живописных шедевров галереи. На углу здания предполагается разместить вход в большой атриум, связанный с кафе, ресторанами, магазинами с окнами на набережную; залы с экспозицией, не нуждающиеся в естественном свете, будут удалены вглубь здания. В интервью Чобан высказался относительно интересующей нас темы фасадности здания: «Мы как раз хотим, чтобы здание было не кричащим, не вызывающим и не брало столько внимания на себя, а как раз показывало в большей степени содержание этого музейного здания, то есть собрания Третьяковской галереи» [7]. К сожалению, в здании присутствует много элементов, заключенных самих в себе, как бы архитектуры ради архитектуры. Сама же структура без этой иконографической начинки могла бы освежить облик комплекса галереи. Да, здание продолжает традиционную линию развития комплекса галереи, сохраняя колорит и этажность, но вносит слишком нарративные образы, такое наивное обозначение функции здания неуместно (оно похоже на петроглифы эрмитажного центра «Старая деревня»). К тому же в 2017 г. в Берлине, на Акерштрассе, было закончено здание по проекту Чобана, очень напоминающее проект для галереи. Асимметричная компоновка разных по размеру окон, белые наличники, такой же масштаб, неужели для архитектора частная резиденция в Германии стоит в одном ряду с российским музеем?

Григорий Ревзин видит полную неудачу проекта даже с участием Чобана в том, что строительство уже было начато в соответствии с проектом Бокова [5]. Изменение концепции фасада не может реабилитировать проект. Таким образом, компетентный профессионал оказывается в очень неудобном положении, вынужденный заканчивать проект, обреченный на провал, он оказывается жертвой «нехватки денег», сжатых сроков, консерватизма музейного истеблишмента и прочих проявлений бюрократической системы.

Было бы, однако, несправедливо оставить вне поля зрения проекты, занявшие второе и третье места в этом конкурсе. Студия «Totement / Paper» под руководством Левона Айрапетова и Валерии Преображенской разработала более сложный в семантическом плане проект по сравнению с концепцией Чобана. Согласно их задумке фасад погружается в контекст местности благодаря хаотично расположенным граням фасада, отражающим разные фрагменты пейзажа набережной. Мощные стены должны быть выложены крупной кладкой из терракотовых блоков, укрупненных вариантов традиционных древнерусских изразцов с геометрическими орнаментами. Здание совмещало бы прозрачность и монолитность и присущие этим качествам философские и эстетические ассоциации. Но бюро очень молодое и имеет совсем мало реализованных проектов, и для людей, решающих судьбу этого расширения, было бы немыслимо присудить им первое место. Но если бы проект этой студии был качественно воплощен, он мог бы достойно сформировать облик Кадашевской набережной и стать стильным общественным музейным зданием.

Третье место досталось компании «Резерв», которая предложила в фасаде интерпретировать «неорусский» романтический стиль. Довольно примитивная идея заключалась в облицовке фасада конструкциями из полос алюминия в соответствии с некими «русскими» узорами, взятыми как будто из олимпийской формы 2014-го. К тому же ими был полностью проигнорирован традиционный для галереи цвет облицовки. Из трех проектов данный – менее всего разработанный и более всего бессмысленный.

Повторяя мысль Ревзина, нужно сказать, что изначально старомодно и безвкусно запроектированный проект не способен оживить ни один архитектор, и лучше всего игнорировать эту «стену в грунте», на которую уже было потрачено 300 миллионов рублей, нежели вид набережной и архитектурный облик комплекса Третьяковской галереи на века будет испор-

чен. Творчество же Чобана ярко показывает современное состояние архитектуры в России, редкость качественно выполненных проектов и плохой вкус большинства представителей истеблишмента и их крайнюю эстетическую консервативность.

Если же обращаться к истории архитектурного облика Третьяковской галереи, то стоит обратить внимание на слова Третьякова из его завещательного письма 1860 г., где он выразил пожелание, чтобы для будущей галереи было устроено «удобное для вещей помещение с хорошим освещением, но без роскоши, потому что роскошная отделка не принесет пользы, напротив, невыгодна будет для художественных произведений» [1, с. 80]. В той или иной степени на протяжении XX в. тенденция лаконичности форм сохранялась, и сегодня, в веке XXI, ничего не мешает, а все даже способствует тому, чтобы продолжать сохранять простой и ясный язык архитектурных форм зданий галереи. Наконец, выражаясь словами Ревзина: «Качество музея, качество коллекции определяется в том числе качеством архитектуры музея – именно поэтому их долго строят, много их обсуждают, много о них думают» [5], можно, как всегда, апеллировать к высокому качеству таких проектов в Европе (хорошим примером для такой ситуации можно было бы назвать расширение музея Прадо по проекту Рафаэля Монео), где сохраняется тенденция подчинения нового корпуса старому зданию путем более упрощенных вариантов отделки фасада и интерьера.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Брук Я. В. Государственная Третьяковская галерея : очерки истории, 1856–1917 : к 125-летию основания Третьяковской галереи. Л. : Художник РСФСР, 1981. 351 с.
2. Иконников А. В. Зарубежная архитектура : от «новой архитектуры» до постмодернизма. М. : Стройиздат, 1979. 255 с.
3. Кто обустроит Третьяковку [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://archi.ru/russia/48388/kto-obustroit-tretyakovku> (дата обращения: 11.10.2017).
4. Неяскин Г., Кияткин А. Новая Третьяковка: вид на Кремль и никаких Фостеров с Эгераатами [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://republic.ru/russia/novaya\\_tretyakovka\\_vid\\_na\\_kreml\\_i\\_nikakikh\\_fosterov\\_s\\_egeraataami-862977.xhtml](https://republic.ru/russia/novaya_tretyakovka_vid_na_kreml_i_nikakikh_fosterov_s_egeraataami-862977.xhtml) (дата обращения: 25.11.2017).
5. Ревзин Г. И. Может, черт с ними, с 300 миллионами? [Электронный ресурс] // Коммерсантъ Weekend. 2013. 3 февр. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/2235287> (дата обращения: 25.11.2017).
6. Рыкова Е. Сергей Чобан о Музее архитектурного рисунка в Берлине [Электронный ресурс] // The Art Newspaper Russia. Новости искусства. 2013. Режим доступа: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/115/> (дата обращения: 10.10.2017).
7. Сергей Чобан о реконструкции Третьяковской галереи [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=kSVQLwHuFIY> (дата обращения: 11.10.2017).
8. Современная стилизация Третьяковской галереи [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://archi.ru/russia/49001/sovremennaya-stilizaciya-tretyakovskoi-galerei> (дата обращения: 10.10.2017).
9. Хрусталева М. Музейная экспансия [Электронный ресурс] // Проект Россия – Культура. 2016. № 80. URL: <https://archi.ru/russia/71589/muzeinaya-ekspansiya> (дата обращения: 11.10.2017).
10. Museum fuer Architekturzeichnung. Berlin : S. Tchoban Foundation, 2014. 57 S.

*Сведения об авторе:*

*Лемешинский Александр Александрович*, студент 4-го курса, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [sashalem@gmail.com](mailto:sashalem@gmail.com)

*Lemeshinski Alexander A.*, 4<sup>th</sup> year student, Art History Department, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; [sashalem@gmail.com](mailto:sashalem@gmail.com)

*Научный руководитель:*

*Котломанов Александр Олегович*, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [kotlomanov@yandex.ru](mailto:kotlomanov@yandex.ru)

*Kotlomanov Alexander O.*, PhD, Associate Professor, Department of Social Sciences and History of Arts, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [kotlomanov@yandex.ru](mailto:kotlomanov@yandex.ru)

## **СОВРЕМЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ БЛАГОУСТРОЙСТВА «СОЛЯНОГО ГОРОДКА» (ВТОРАЯ ОЧЕРЕДЬ)**

«Соляной городок» – центр научно-художественной деятельности, образования, науки и искусства. С появлением пешеходных туристических зон в Санкт-Петербурге, возникла необходимость перепланировки и благоустройства территории. Первая очередь благоустройства реализована. Проводящиеся в этой зоне новые общегородские мероприятия требуют дополнительного финансирования для осуществления второй очереди.

*Ключевые слова:* вторая очередь благоустройства, дворы академии, организация сквера, кафе на Соляном.

## **THE MODERN FEATURES OF THE IMPROVEMENT OF THE SOLYANOY TOWN (SECOND PHASE)**

The Solyanoy Town is the center of scientific and artistic activities. With the emergency of the hiking zones in Saint Petersburg, there has been a need of reconstruction. The first phase of the reconstruction was already carried out. But upcoming events require the implementation of the second phase.

*Keywords:* the second phase of improvement, the courtyards of the Academy, the organization of the square, a café on Solyanoy street.

«Соляной городок» – одно из удивительных и красивейших мест в центре Санкт-Петербурга. На небольшой территории располагаются Пантелеймоновская церковь, СПГХПА им. А. Л. Штигица, гимназия, Музей обороны Ленинграда, кафе, жилые дома, в которых в разное время жили известные деятели культуры и искусства.

В начале XVIII в. здесь прорыли каналы, располагалась партикулярная верфь, спроектированная первым архитектором города Доменико Трезини, где происходило строительство небольших судов. Со временем город развивался, и набережная реки Фонтанки за несколько десятков лет превратилась в оживленный жилой район. На месте верфи было возведено большое одноэтажное здание, где располагались казенные винные и соляные склады. Городок расцветал, шли годы, в результате проведенных реформ была отменена государственная монополия на продажу соли, и складские здания перестроили, а каналы засыпали.

В 1870 г. в Соляном городке была открыта Всероссийская мануфактурная выставка, и место снова оживилось. Глухие стены бывших хранилищ, выходящих на Фонтанку, надстроили, пробили красивые большие окна, украсили композицию элементами в стиле барокко, ввели скульптурные группы с вазами, пилястрами и рельефами.

Проведение Всероссийской сельскохозяйственной выставки принесло в городок новую жизнь. Возникли учреждения культуры и науки, различные музеи. Со стороны Пантелеймоновской улицы появились Русское техническое общество и редакция научного журнала, здание Музея прикладных искусств и Педагогический музей. Со стороны Гангутской улицы раз-

местился Сельскохозяйственный музей и музей кустарных промыслов. Со стороны Соляного переулка было открыто училище технического рисования барона А. Л. Штиглица. В квартале регулярно проводились конференции и собрания, концерты и многочисленные разнообразные выставки. Городок стал центром образования, науки и искусства. Концентрация на таком небольшом участке значительного количества образовательных и культурных учреждений положительно влияет на благоустройство и развитие прилегающих территорий.

В настоящее время встает вопрос о сохранении и продолжении развития традиций. «Соляной городок» должен продолжать развиваться.

Наиболее старым зданием, памятником архитектуры является Пантелеймоновская церковь. Выразительный терракотово-белый храм является градостроительной доминантой.

В начале 2000-х гг. по решению городского правительства было организовано несколько пешеходных зон для туристов, движение машин по ним было прекращено. С течением времени некоторые пешеходные зоны так и остались удобными туристическими маршрутами от одной достопримечательности к другой. А некоторые, как «Соляной городок», активно развивались, появились новые дополнительные функции. Соляной переулок стал традиционным местом общегородских мероприятий.

Первая очередь нового благоустройства «Соляного городка» включала замощение территории от улицы Пестеля до Гангутского переулка, установку скамеек для отдыха, фонарей и ограды сквера. В программе праздников города проводятся такие мероприятия, как аллея парящих зонтиков, юбилей прорыва блокады Ленинграда, город мастеров и др. Было спроектировано и используется переносное складываемое оборудование, рассчитанное на большое количество посетителей, открыты для посещения внутренние дворы Академии, организована временная торговля сувенирами.

Разрабатываемая нами вторая очередь благоустройства территории «Соляного городка» предусматривает изменение некоторых зон, требующих особого внимания. Существует различный композиционный подход к организации городской среды. В спальных районах города со скучной типовой застройкой эмоциональный эффект достигается за счет декоративного озеленения и ярких переменных детских игровых площадок. В центре города, среди памятников архитектуры, должен использоваться нейтральный композиционный прием решения детских площадок, которые не нарушают гармонически сложившихся архитектурных ансамблей. Он должен решаться из качественных материалов, быть комфортным и спокойным.

Наиболее важным элементом проекта является изменение планировки сквера, расположенного между Соляным переулком и Гагаринской улицей, организация (по желанию жителей) дополнительных зон отдыха и реновация игровых площадок для детей.

Социальный опрос, проведенный волонтерами, выявил необходимость создания зон отдыха в сквере для жителей разных возрастных групп, а также перенесение автобусной остановки ближе к улице Пестеля, организацию информационной зоны для жителей микрорайона и туристов. Ограниченность зеленых территорий в микрорайоне привела к совмещению на спортивной площадке учебных занятий спортом гимназистов и курсантов военного училища. По вечерам эту территорию используют жители микрорайона.

Работая над темой дополнительного развития структуры «Соляного городка» как культурного центра, изучая аналоги, мы обратили внимание на особенности исторически сложившегося культурного центра города. В этом районе кроме СПГХПА им. А. Л. Штиглица находится Государственный институт сценических искусств, Институт народных промыслов, Институт культуры, филиал Московского института технологии и дизайна. Поэтому общение студентов творческих вузов в легкой непринужденной обстановке обосновывает разработку проекта арт-кафе на углу Соляного и Пестеля. Многофункциональное использование арт-кафе для проведения юбилеев, организации концертов джазовой музыки, выста-



вок, театральные представления потребует изменения структуры планировки и дополнительных площадей подсобных помещений для специального оборудования. Межвузовские мероприятия будут способствовать активному общению студентов. Задуманная нами цветомузыкальная среда с переменным декоративным освещением может создавать необходимую комфортную атмосферу для проведения встреч по различной тематике. Кафе смогут посещать туристы и гости города, интересующиеся искусством, сувенирами и временными выставками.

Нам кажется, что следует обратить внимание на детский сад № 115 на Гагаринской улице, который становится важным социальным объектом, требующим дополнительной проработки фасада, интерьеров, внутренних игровых площадок.

Еще одной интересной темой являются дворовые пространства художественно-промышленного учебного заведения. В дни городских праздников помещения и дворы СПГХПА им. А. Л. Штигица превращаются в городские выставочные площади и поэтому требуют качественного благоустройства. По теме благоустройства дворовых пространств Академии было выполнено несколько студенческих проектов. Теперь эта территория становится общегородской. В проектах благоустройства, предложенных студенткой Е. Толстых, в композицию дворового пространства были введены дополнительные формы декоративного озеленения, скамьи и скульптурные группы. Второй двор осваивала кафедра художественного металла, здесь была организована постоянно действующая выставка дипломных работ. Существующая планировка внутренних дворов Академии нуждается в дополнительном финансировании и качественном благоустройстве. Предполагается декоративное освещение и замощение территории.

Предварительная разработка проектов благоустройства выполнена нами и находится на утверждении в администрации города. Размер денежных средств на организацию второй очереди в настоящее время рассматривается.

В зоне сквера на Соляном переулке недалеко от Гангутской улицы нами предусмотрена установка постоянно действующего питьевого фонтанчика с декоративной скульптурой Пегаса.

Переносимая по рекомендациям жителей микрорайона автобусная остановка может быть встроена в ограждение и будет служить проходной зоной в случае предполагаемой по одному из разрабатываемых вариантов перепланировки территории сквера. В качестве строительных материалов выбрано прозрачное гнутое стекло на легком металлическом каркасе. Создаваемый художественно-архитектурный образ сложился на основе изучения исторических особенностей территории. При строительстве судов использовались деревянные конструкции плавных арочных форм, которые составляли остов судна. Форма остановки напоминает каркас корабля. Плавные линии полукруглых конструкций формируют навес. Такой прием создает ощущение легкости и невесомости конструкции. Вспомогательные, перекармливающиеся конструкции крыши ассоциируются с образом Андреевского флага. План автобусной остановки включает организацию зон ожидания и информации. В целях развития «Соляного городка» как исторического, туристического маршрута, автобусная остановка оснащена информационными панелями, на которых подробно представлены справки по городу, а также расписание предстоящих местных мероприятий, проходящих в сквере или на Соляном переулке. В зоне ожидания под навесом предусмотрены большая скамейка, декоративное освещение и озеленение. Данный прием подчеркивает единение с природой в городской среде. В состав информационной зоны включены общая карта города, театральная афиша, программы городских мероприятий.

Созданная иностранными строительными фирмами новая крупная городская зона отдыха в «Новой Голландии» может служить примером новых приемов организации физического и интеллектуального развития детей для их подготовки к школе. Предусмотрены

обучающие зоны для детского саморазвития, выработки навыков изучения предметной среды и окружающего пространства, а также использование бытовых элементов, тренирующих мелкую моторику: первые шаги к изучению алфавита и чтению по слогам. Этот ценный опыт следует учесть в разработке проекта по развитию среды для детей младшего возраста в «Соляном городке» и внутренних дворов детского сада.

В детских образовательных учреждениях в самый ответственный период своего становления дети получают определенные знания и умения, раскрывают свои таланты и способности, проявляют себя как художники, музыканты, спортсмены. На данном этапе начального развития формируется образное и пространственное мышление, вкус, умение наблюдать действительность и выражать свои идеи наглядно. В Соляном переулке напротив Академии расположена школа № 181, а на Гагаринской улице – детский сад № 115. Размещение детских образовательных учреждений в таких исторических местах является достаточно важным. Яркий образ места воспитывает в детях бережное отношение к культуре. Восприятие окружающей среды в юном возрасте развивает тягу к прекрасному.

Вопросы проектирования образовательной среды в нашей стране всегда рассматривались как вопросы государственной важности. Архитектурная среда участвует во всех сферах жизнедеятельности человека, воздействуя на его эмоции и поведение. Необходимость создания качественно новых условий для пребывания детей в детских образовательных учреждениях очевидна. Возросла значимость хорошего образования, повышения информатизации общества, интеллектуального и физического развития современного ребенка.

Нами проведено небольшое исследование детского сада № 115. Здания детского дошкольного учреждения располагаются в Центральном районе по адресам: улица Моховая, дом 11, и улица Гагаринская, дом 18. Детский сад имеет два отдельно стоящих здания. В корпусе детского сада на Моховой находится пять групп со спальнями, две группы имеют отдельные столовые. Есть музыкально-спортивный зал, художественная студия, небольшой музей «Русская изба», медицинский и процедурный кабинет. Для индивидуальных бесед с родителями воспитанников при кабинете заведующей оборудована «семейная гостиная». В здании на Гагаринской улице действуют три группы со спальнями, зал для занятий музыкой и спортом, небольшой музей городского быта под названием «Петербургская гостиная», кабинет экспериментирования, медицинский и процедурный кабинет. Дети проводят время на свежем воздухе, гуляя на игровой площадке во внутреннем дворике. Территория участка – собственность ДОО, на ней отдыхают только воспитанники детского сада. В 2011 г. прошла полная реконструкция игровой площадки с установкой нового оборудования. Участок детского сада хорошо озеленен лиственными и хвойными деревьями, разбиты клумбы. Имеется спортивная площадка. Родителями (артистами и художниками) создана композиция деревянной скульптуры. В целом элементы благоустройства составляют хорошее впечатление, но могут быть улучшены и расширены.

Изучение проектного материала и анализ научных работ позволили прийти к выводу, что по мере роста городов, развития сферы науки и образования, проблемы, возникающие при формировании объектов ДОО в современных условиях, неуклонно растут. Прежде всего это касается комплексного подхода в изучении основ формирования архитектурной среды с учетом задач и перспектив развития общества.

Российские и западные ученые единогласно утверждают, что от планировочной структуры, цветовых решений и светового оформления пространства интерьера напрямую зависит творческая мотивация детей к учебе, их успеваемость и психологическое здоровье. Психологи Кембриджского университета в своей научной работе пришли к неутешительным выводам: подрастающему поколению не хватает ярких красок в учебных помещениях. Строгая и излишне деловая отделка помещений заставляет многих чувствовать себя неудобно и некомфортно.

Большинство опрошенных нами ребят заявили, что им не хватает благоустроенных кабинетов и коридоров, яркого оформления стен и общественных зон отдыха. Все это необходимо учитывать при разработке проекта художественной направленности архитектурной среды детского дошкольного учреждения.

Практика организации городских мероприятий выявила необходимость выполнения второй очереди благоустройства территории и создания индивидуально разработанного оборудования для конкретных мероприятий самого различного назначения. Создаваемая атмосфера пространства должна располагать к себе. Предпроектные исследования требуют дополнительного изучения особенностей функциональных требований. На протяжении нескольких веков это место в центре города, под названием «Соляной городок», неоднократно меняло свой облик, развивалось, становилось красивее, привлекало к себе жителей. Каждая эпоха приносила что-то новое. Нам выпал удивительный шанс добавить свои идеи в этот процесс, чтобы продолжить развитие этого удивительного пространства с большой историей.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Архитектурная среда для дошкольного образования : сайт. 2011. Режим доступа: <http://tekhnosfera.com/arhitekturnaya-sreda-dlya-doshkolnogo-obrazovaniya/> (дата обращения: 19.11.17).
2. Материально-техническое обеспечение // Детский сад № 115 : дошкольное образование : офиц. сайт / ГБДОУ детский сад № 115 Центр. р-на С.-Петербурга. СПб., 2015–2017. Режим доступа: <http://gbdou115spb.ru/materialno-tekhnicheskoye-obespecheniye/> (дата обращения: 19.11.17).

#### *Сведения об авторе:*

*Белусова Марина Евгеньевна*, студент 1-го курса магистратуры, кафедра интерьера и оборудования, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [marina-belousova00@mail.ru](mailto:marina-belousova00@mail.ru)

*Belousova Marina E.*, 1<sup>st</sup> year Master course student, Department of Interior and Equipment, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [marina-belousova00@mail.ru](mailto:marina-belousova00@mail.ru)

#### *Научный руководитель:*

*Чурилин Всеволод Михайлович*, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра интерьера и оборудования, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [kiio@ghpa.ru](mailto:kiio@ghpa.ru)

*Churilin Vsevolod M.*, PhD, Professor, Department of Interior and Equipment, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [kiio@ghpa.ru](mailto:kiio@ghpa.ru)

## ПРАВО СЛЕДОВАНИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ РЕГУЛИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЫНКА

Рассматривается история возникновения и закрепления в национальных законодательствах нормы «право следования», наделенной социальной регулирующей функцией и защищающей в условиях свободного художественного рынка права художников в отношении результатов их интеллектуального труда. Объектом применения данной нормы права является публичная перепродажа произведений изобразительного искусства и возникающее в этой связи право художника на отчисления. Раскрывается механизм применения права следования в российской практике с учетом новейших технологий и программных решений.

*Ключевые слова:* право следования, авторское право, интеллектуальная собственность, художественный рынок, социальная защита художников

D. A. Guguchkina

## ARTIST RESALE ROYALTY RIGHT AS A REGULATOR OF CONTEMPORARY ART MARKET

The history of origin and implementation of Artist Resale Royalty Right (ARRR) in both European and Russian legislation as a social regulator and protection of artists rights for their intellectual property in terms of free art market is considered hereinafter. Each public resale of art works is understood as an object for ARRR applying as soon as a case for additional royalty payment for an Artist. The mechanism of ARRR applying in Russian practices based on latest technologies and program solutions is also overviewed.

*Keywords:* Artist Resale Royalty Right, copyright, intellectual property, art market, artists' support, artists' social welfare.

Правовая категория «Droit de Suite», в переводе с французского «право следования», подразумевающая выплаты от последующих перепродаж произведений изобразительного искусства, является одной из недостаточно полно представленных в российской практике и до настоящего момента почти не реализуемой по ряду причин: отсутствия слаженного механизма взаимодействия участников правоотношений; малой степени информированности о возможностях права следования среди представителей творческой среды; не поддающемуся систематизации и анализу значительного массива визуальной информации, к которому могут быть отнесены результаты творческой деятельности в сфере изобразительного искусства.

Данная правовая категория неоднократно становилась предметом диссертационных исследований в российских правовых вузах [5, 6, 7], что, тем не менее, не способствовало ее широкой популяризации среди тех, чьи интересы она изначально призвана отстаивать, – художников, скульпторов, мастеров декоративно-прикладного искусства, их прямых родственников и наследников. Однако, в силу стремительного развития информационных технологий, переориентации общественных интересов в сторону потребления услуг, востребованных в большей степени в сфере культуры, искусства и массовых коммуникаций, все острее разворачивается дискуссия вокруг использования продуктов интеллектуальной деятельности и соблюдения авторских и иных смежных прав.

Совершенно справедливо одной из приоритетных задач государственной культурной политики в предстоящие годы названо построение эффективной системы взаимодействия субъектов прав интеллектуальной собственности в глобальном информационном пространстве. Достигнутый уровень развития цифровых технологий обработки данных и степень погруженности активной части общества в информационную среду создают ряд условий для построения и успешной реализации механизма регулирования в сфере авторского и иных смежных прав на продукты интеллектуальной деятельности.

Государственные образовательные учреждения, вовлеченные в подготовку профессиональных деятелей в сфере искусства и культуры, откликаясь на поставленные задачи, принимают ряд шагов по внедрению в учебные программы курсов по авторскому праву, студенческих встреч в формате бесед и консультаций для разъяснения будущим представителям творческих профессий их прав и возможностей защиты результатов своего труда в условиях глобального информационного рынка. Этим же целям служит написание данной статьи.

Возникновение категории *Droit de Suite* («право следования») проистекает из процессов развития современного искусства на рубеже XIX–XX вв. во Франции. Париж, будучи ядром мирового художественного рынка, генерировал одно за другим новые течения и тенденции в искусстве. Именно в этот период происходит знаковое событие, давшее отсчет мировой практике *Droit de Suite*. Картина художника барбизонской школы Жана-Франсуа Милле «Анжелюс», проданная в конце 1860 г. за скромную сумму в 1000 франков, была через 30 лет выкуплена при скандальных обстоятельствах издателем журнала по истории Лувра Альфредом Шошаром за баснословные 800 000 франков. Жест издателя был трактован общественностью как сугубо патристический, ведь предполагалось, что всенародно любимая картина французского реалиста Милле, выставленная лотом на аукцион, могла отправиться за океан, в коллекцию американского ценителя искусства. Не менее трагичным обстоятельством оказался факт нищенского существования наследников художника, которые, безуспешно сводя концы с концами, торговали цветочными букетами в лавке неподалеку от аукционного дома, где происходила сделка по покупке картины. Событие имело немалый общественный резонанс в масштабах страны, выразившийся в утверждении новой категории права. «Спасенная» картина была водружена на всеобщее обозрение в Лувре, а наследники художника получили определенную сумму от уплаченной покупателем в результате сделки, что явило собой факт торжества порядка и справедливости.

Механизм реализации новой нормы права стал подобием социальной программы для оставшихся без средств к существованию вдов и семей художников, погибших в Первой мировой войне. История с картиной Жана-Франсуа Милле положительно настроила и других европейцев по отношению к введённому закону на отчисления от последующих продаж результатов интеллектуального труда. В первые десятилетия XX в. в силу множества факторов цены на произведения искусства держались на достаточно низком уровне. Однако после окончания Первой мировой войны инвестировать в искусство стали активнее (основными участниками этого процесса становились обратившиеся к европейскому искусству американцы), что повлекло за собой повышенную активность на художественном рынке и небывалый рост цен на картины художников.

Появление этой нормы права было также вызвано необходимостью защиты интересов авторов произведений изобразительного искусства, вынужденно продававших в начале карьеры свои творения по ценам, не отражавших их действительную художественную и рыночную стоимость. В процессе формирования свободного художественного рынка и укрепления роли мировых аукционов произведений искусства как его неотъемлемой составляющей разница в цене первичной покупки и последующих множественных перепродаж приносила участникам немалый доход, которого были лишены авторы произведений искусства. Снискав славу в преклонных годах, они оставались в стороне от возможности воспользоваться результатами творчества своих ранних периодов. Французский юрист Кассэн (*Cassin*) следующим образом описывал ситуацию, существовавшую в то время: «С войной сильно поредели ряды интеллигентной молодежи во Франции. Разорение, вызванное войной, надолго

снизило во всей Европе активность и интеллектуальную продуктивность тех, кто остался в живых. Более чем когда-либо необходимо было вновь обрести и провозгласить права интеллекта и чувства перед лицом гнетущих требований материальной жизни» [5, с. 56].

В 1920 г. французские законодатели приняли закон, предоставивший авторам произведений изобразительного искусства и их прямым наследникам право требовать от продавцов, перепродавших их произведения на публичных торгах, дополнительного вознаграждения. Данная мера явилась первым подобием государственной социальной программы для людей искусства, регулятором свободного художественного рынка, обеспечивающим финансовую поддержку художникам, скульпторам, их женам, детям и родителям в обстоятельствах, когда произведения интеллектуального труда авторов становились объектами повышенной капитализации. Следует также учитывать мощнейшее стимулирующее воздействие, которое оказывала данная мера на процесс создания новых произведений искусства.

Законодательно также был закреплен «неотчуждаемый» статус новой категории права – его нельзя было передать ни по одной сделке в отношении третьих лиц, допускалось только его правопреемство в отношении близких родственников – наследников по закону. Таким образом, авторов защитили от возможного давления нечистоплотных участников художественного рынка, под воздействием которого они, оказавшись в экономической зависимости, могли уступить экземпляры созданных ими произведений вместе с правом на получение дополнительного вознаграждения.

Спустя более четверти века, в 1948 г., участники брюссельского пересмотра Бернской конвенции об охране литературных и художественных произведений зафиксировали содержание права следования в статье 14ter указанного международного договора. Суть его состоит в следующем: в отношении оригиналов произведений искусства и оригиналов рукописей писателей и композиторов автор, а после его смерти лица или учреждения, уполномоченные национальным законодательством, пользуются неотчуждаемым правом долевого участия в каждой продаже произведения, следующей за первой его уступкой, совершенной автором произведения [2].

Принятие Европейским парламентом и Советом Европы Директивы о праве перепродажи для выгоды автора оригинального произведения искусства от 27.09.2001 года № 2001/84/ЕС подтверждает процесс последовательного введения нормативного регулирования права следования в большинство национальных законодательств. Социальным основанием включения права следования в систему национального права является необходимость оказания финансовой поддержки нуждающимся пожилым и нетрудоспособным авторам. Экономически же государство заинтересовано в поступлении налогов с доходов авторов и их наследников, возникающих в результате применения нормы права следования. Оба перечисленных фактора определяют эффективность действий законодателей по скорейшему включению права следования в национальную правовую систему.

На сегодняшний день в российском законодательстве об авторском праве содержатся следующие нормы, направленные на регулирование общественных отношений, возникающих среди участников художественного рынка в связи с перепродажей экземпляров произведений искусства. Статья 1293 Гражданского кодекса РФ гласит:

1. В случае отчуждения автором оригинала произведения изобразительного искусства при каждой перепродаже соответствующего оригинала, в которой в качестве посредника участвует юридическое лицо или индивидуальный предприниматель (в частности, аукционный дом, галерея изобразительного искусства, художественный салон, магазин), автор имеет право на получение от продавца вознаграждения в виде процентных отчислений от цены перепродажи (право следования). Размер процентных отчислений, условия и порядок их выплаты определяются Правительством Российской Федерации.

2. Авторы пользуются правом следования в порядке, установленном пунктом 1 настоящей статьи, также в отношении авторских рукописей (автографов) литературных и музыкальных произведений.

3. Право следования неотчуждаемо, но переходит к наследникам автора на срок действия исключительного права на произведение [1, с. 423].

Содержание права следования раскрывается в комментариях к этой статье Гражданского кодекса следующим образом: в каждом случае публичной перепродажи произведения изобразительного искусства (через аукцион, галерею изобразительного искусства, художественный салон, магазин офлайн- или онлайн-торговли) по цене, превышающей предыдущую не менее чем на 20 %, автор имеет право на получение от продавца вознаграждения в размере 5 % от перепродажной цены. При этом под первой продажей произведения изобразительного искусства понимается переход права собственности на указанное произведение (возмездно или безвозмездно) от автора к другому лицу. Право следования является неотчуждаемым и переходит только к наследникам автора по закону на 70 лет (срок действия авторского права).

На момент подготовки данной статьи поступила информация, что Президентом России Владимиром Путиным был подписан Федеральный закон № 381-ФЗ от 05.12.2017 г., принятый Государственной Думой 22.11.2017 г. и одобренный Советом Федерации 29.11.2017 г., «О внесении изменений в ст. 1293 ч. 4 Гражданского кодекса Российской Федерации», расширяющий основания, при которых авторы произведений изобразительного искусства смогут получать вознаграждения по праву следования [4]. Содержащиеся в нем формулировки обязывают профессиональных участников художественного рынка, юридических лиц и индивидуальных предпринимателей предоставлять сведения о перепродаже произведений искусства, необходимые для обеспечения выплаты вознаграждения автору или организации, представляющей его интересы. Право следования применяется к каждой сделке, при которой аукционный дом, галерея изобразительного искусства, художественный салон, магазин участвуют не только в качестве посредника, но и в качестве продавца или покупателя. Закон вступает в силу с 1 июня 2018 г.

Одновременно с закреплением в системе национального права категории права следования происходит формирование механизма применения этой нормы права. Учитывая более чем значительный массив визуальной информации, который предстоит подвергнуть переводу в цифровой формат, закрепляя за ней также информацию о правообладателе, не обойтись без обращения к новейшим цифровым разработкам – системам управления базами данных и реестров, наделенных поисковыми и аналитическими функциями. Только так представляется возможным отслеживание сделок с объектами интеллектуальной собственности в целях реализации механизма применения права следования и иных авторских прав.

На дискуссии о перспективах реализации права следования, прошедшей в рамках VI Санкт-Петербургского международного культурного форума при участии руководителей Нормативно-правового департамента Министерства культуры РФ, представителей Творческого союза художников России, Санкт-Петербургского Союза художников, Северо-Западного филиала Российского государственного университета правосудия, был представлен ряд технологических решений, направленных на повышение эффективности применения данной категории права в отечественной практике соблюдения авторских и смежных прав.

Ядром комплекса решений выступает инфраструктура IPChain, построенная на основе технологии «блокчейн» – распределенного хранения данных в блоках, записи в которых защищены от удаления и изменения. Цифровые данные об объектах авторского права, внесенные в систему блоков, проходят процедуру верификации – «цифрового нотариата», признаваемого государственными учреждениями, при которой за объектом окончательно закрепляются параметры авторства, времени создания, применимых к объекту категорий права. Таким образом, авторам будет предоставлена возможность совершать управление правами на современном уровне – используя новейшие технологии хранения данных и фиксации всех операций с объектами авторского права с помощью технологии «блокчейн».

Разработчиками заявляется, что данная система распределенного хранения данных будет полностью децентрализованной, позволит проводить множество мгновенных и сложных цепочек действий с объектами интеллектуальной собственности в цифровой среде без

участия посредников в лице организаций по управлению правами на коллективной основе, взимающих определенную плату за свои услуги по отслеживанию сделок с объектами интеллектуальной собственности.

В систему IPChain возможно включение организаций, ассоциаций, партнерств, союзов, выполняющих консолидирующие функции для всех творцов – художников, архитекторов, дизайнеров, студентов творческих вузов. При регистрации консолидирующего органа в системе распределенного хранения данных всем его участникам при обращении будет предоставляться актуальная информация о состоянии объекта интеллектуальной собственности, распространяющихся на него прав, действий с объектом на мировом художественном рынке, а также предложений по его легальному коммерческому использованию.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гражданский кодекс Российской Федерации. Ч. 1–4. М. : РИПОЛ классик ; Омега-Л, 2016. 575 с.
2. Бернская конвенция об охране литературных и художественных произведений от 09.09.1886 [Электронный ресурс] // Консультант-Плюс : база норматив.-правовых док. Режим доступа: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_5112/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_5112/) (дата обращения: 24.11.17).
3. Директива Европейского парламента и Совета от 27 сентября 2001 г. № 2001/84/ЕС «О праве перепродажи для выгоды автора оригинального произведения искусства». Законодательство Европейского Союза об авторском праве и смежных правах : сб. директив Европ. парламента и Совета в обл. авт. права и смеж. прав. М. : Роспатент : Федер. ин-т пром. собственности, 2002. 101 с.
4. Федеральный закон от 05.12.2017 № 381-ФЗ «О внесении изменения в статью 1293 части четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации» [Электронный ресурс] // Законы, кодексы и нормативно-правовые акты Российской Федерации : офиц. сайт. Режим доступа: <http://legalacts.ru/doc/federalnyi-zakon-ot-05122017-n-381-fz-o-vnesenii-izmenenija/> (дата обращения: 24.11.17).
5. Подносков Д. В. Право следования и право доступа в российском авторском праве : дис. ... канд. юрид. наук. М., 2006. 165 с.
6. Ефремова В. В. Авторское право на произведения изобразительного искусства в России и Франции : дис. ... канд. юрид. наук. М., 2008. 190 с.
7. Семиволкова А. М. Право следования в законодательстве России и европейских стран : дис. ... канд. юрид. наук. М., 2011. 180 с.
8. Зимин В. А. Право следования и право доступа по российскому законодательству о правовой охране интеллектуальной собственности [Электронный ресурс] // Политика, государство и право. 2012. № 5. Режим доступа: <http://politika.snauka.ru/2012/05/342> (дата обращения: 19.11.2016).
9. Семиволкова А. М. Правовая природа и содержание права следования [Электронный ресурс] // Вестн. РУДН. Сер. «Юридические науки». 2011. № 3. Режим доступа: <http://journals.rudn.ru/law/article/viewFile/5346/4799> (дата обращения: 25.11.17).
10. Ассоциация «Национальный координационный центр обработки транзакций с правами и объектами интеллектуальной собственности» : офиц. сайт. Режим доступа: [www.ipchain.ru](http://www.ipchain.ru) (дата обращения: 18.11.17).
11. Богданов В. Как блокчейн может изменить арт-рынок? [Электронный ресурс] // ARTinvestment.RU: интернет-проект, посвящ. рынку рус. искусства. Режим доступа: [https://artinvestment.ru/invest/analytcs/20170824\\_blockchain\\_for\\_russian\\_art\\_market.html](https://artinvestment.ru/invest/analytcs/20170824_blockchain_for_russian_art_market.html) (дата обращения: 10.09.2017).

*Сведения об авторе:*

*Гугучкина Дарья Александровна*, студент 2-го курса магистратуры, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [daria.guguchkina@gmail.com](mailto:daria.guguchkina@gmail.com)

*Guguchkina Daria A.*, 2<sup>nd</sup> year Master course student, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [daria.guguchkina@gmail.com](mailto:daria.guguchkina@gmail.com)

*Научный руководитель:*

*Бундин Юрий Иванович*, кандидат юридических наук, доцент, Центр инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [yibundin@yandex.ru](mailto:yibundin@yandex.ru)

*Bundin Yury I.*, Candidate of Laws, Associate Professor, Innovative Center of Educational Projects, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [yibundin@yandex.ru](mailto:yibundin@yandex.ru)



## **БРЕНДЫ ВЫСОКОЙ МОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ**

В статье рассматриваются примеры использования модных брендов в произведениях современного искусства. Автор статьи изучает этот процесс с исторической точки зрения, отмечает генезис данного феномена, рассматривает способы интерпретации брендов художниками, а также роль бренда в художественном произведении.

*Ключевые слова:* современное искусство, модерн, мода, бренд, иллюстрация.

*E. R. Isho*

## **PENETRATION OF FASHION BRANDS IN ART**

The article examines examples of the use of fashion brands in works of contemporary art. The author of the article studies this process from the historical point of view, notes the genesis of this phenomenon, examines the ways of interpretation of brands by artists, as well as the role of the brand in an artwork.

*Keywords:* contemporary art, modern, fashion, brand, illustration.

Мода и искусство говорят о разном, но часто оказываются между собой в диалоге. Их пути пересекаются, когда мода обращается к искусству или искусство апеллирует к моде. Это взаимодействие, довольно непостоянное, часто напряженное, не возникает случайно. Как правило, оно детерминировано временем, определенной эпохой, а также семиотикой той культуры, в которой развивается. Как никогда прежде связь искусства и моды начинает проявляться с начала XX в. Теодор Адорно в «Эстетической теории» писал о том, что «со времен Бодлера великие художники не раз становились соучастниками моды» [1]. Известны многие случаи, когда мода стремилась подняться до уровня высокого искусства. Одними из первых в этом направлении начали работать Сальвадор Дали и Эльза Скиапарелли. Благодаря их творческому тандему появились вещи, объединившие моду и искусство: «Шляпа-туфля», «Платье с омаром», «Платье с вырванными лоскутами» [4]. Сегодня всем известны платье Mondrian Ива Сен-Лорана, коллаборации фирмы «Луи Виттон» с различными художниками, представляющими contemporary art.

Однако нам интересен обратный процесс: обращение современных художников к модным брендам. Прежде всего, с конца XIX – начала XX в. эта тенденция проявляется в иллюстрации. Графика эпохи модерн актуализирует красоту женского тела, облаченного в изысканные украшения и одежду. Модные журналы приглашают к сотрудничеству иллюстраторов. Один из примеров – работы в стиле ар-деко иллюстратора Erte (Роман Тыртов). Первую обложку художник нарисовал для январского номера «Harper's Bazaar» за 1915 г. На протяжении двадцати лет сотрудничества с этим журналом Erte создает 250 уникальных обложек, не считая двух с половиной тысяч рисунков и набросков, появившихся на страницах этого издания. Во время Первой мировой войны Erte рисовал эскизы шляп, сумочек, флаконов духов, платьев, мебели и ювелирных украшений в Vogue, Cosmopolitan, Women's Home Journal.

Различные декоративные графические приемы позволяют художникам уйти от прямой иллюстративности и описательности изображаемого предмета к его свободному художественному переосмыслению. Так, например, орнаменты на одежде могут начать работать

в иллюстрации как свободное декоративное пятно, которое распространяется не только на одежду, но и, например, на фон изображения. Ткань одежды может определять выбор фактуры рисунка и его стилистику. Одним из ярких примеров художественного переосмысления моды является выпущенный в 1908 г. малотиражный альбом «Платья Поля Пуаре, увиденные Полем Ирибом», который привлекает внимание свободной художественной интерпретацией рекламируемой одежды. Это не столько иллюстрация одежды, сколько ее творческое переосмысление. Опыт взаимодействия между модельером и художником оказывается удачным именно благодаря новой презентации модельной коллекции.

В России художник Лев Бакст создает эскизы театральных костюмов, которые вызывают рождение новой ориентальной моды. Его работы являются образцами модной иллюстрации. Интересно, как летом 1910 г. Бакст писал жене: «Слыхала ли ты про Poiret-портного? C'est le dernier cri. На днях он мне предложил 12 тысяч франков за 12 рисунков модных туалетов. Художники мне отсоветывают соединять свое имя с его, боятся, что я буду "declassé". Но будет чудно, если Петербург через 2 года (раньше не докатится) будет носить мои фасоны!» [6]. В приведенном фрагменте ясно выражен разрыв между искусством и модой. Высокая и низкая культура имеют четкую границу, переходить которую художники готовы не сразу. Однако этот процесс уже запущен. Старые культурные арбитры, определявшие хорошее и плохое, сменяются новыми, для которых «хорошо» определяется не столько качеством, сколько популярностью. «Старая аристократия высокой культуры умирала, и рождалась новая, более демократичная и одновременно более коммерческая элита – меритократия вкуса» [5, с. 32].

В современном мире появление модных брендов в искусстве не выглядит новшеством. Подобному явлению есть объяснение. Джон Сибрук в книге «Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры» анализирует то, как на смену привычной иерархии «высокой» (элитарной) и «низкой» (массовой) культуры пришло единое поле культуры ноубрау. «Более ста лет американская элита дистанцировалась от потребителей коммерческой или массовой культуры. Термины "высокое" и "низкое" были тем языком, с помощью которого культура переводилась в статус, – плоскостью, на которой вкусовые различия переходили в кастовые. Слова highbrow и lowbrow – это чисто американское изобретение, направленное на чисто американскую цель: трансформировать культуру в класс». Сибрук называет новую систему культурных координат «культурой супермаркета», где ценность определяется не качеством, но аутентичностью.

Авангард смыкается с тенденцией демократизации искусства. Мы видим, что массовые процессы в области высокой культуры с первой половины XX в. получают большое развитие в такой сфере, как печатная периодика. По Жану Бодрийяру, эпоха подделки сменяется эпохой репродукции – закон ценности уступает место закону стоимости [2]. Логично, что маркетинговая власть искусства начинает наиболее ярко проявляться именно в таком массовом сегменте рынка, как fashion- иллюстрация. Серийность иллюстраций – это уже не отношение оригинала и подделки, не аналогия или отражение, а эквивалентность, неотличимость. Интересно, что этот фактор в определенной степени роднит печатную графику с модой. Популяризация искусства отнюдь не предполагает снижение художественных ценностей до уровня масс. Скорее это попытка донести искусство до тех социальных групп, что редко соприкасаются с высоким искусством или плохо его воспринимают.

Сегодня современное искусство по-разному использует модные знаки. За весь XX в. был пройден длинный, но стремительный путь от fashion-иллюстрации, обслуживающей моду, от позиции художника-союзника моды до ее антипода и критика. После того, как серийное производство и дифференциальное потребление проникли в искусство, после экспериментов в поп-арте и минимализме, художники приходят к радикальному стиранию высокого и низкого. В основном являясь последователями Марселя Дюшана, художники работают с предметами, практикуя ready-made. Их интерес лежит в области знака и кода. Данная направленность склоняет художественное размышление в сторону социальных тенденций, в частности, располагает художника к разговору о потребительской активности. Основываясь на позициях Бодрийяра, можно сказать, что мы потребляем, чаще всего, закодированную внешность вещи,

чем вещь как таковую. В эпоху потребительского капитализма главным предметом потребления стало отличие продукта как знака от других подобных знаков [4]. Торговая марка активизирует наше желание, товар как знак становится фетишем [3, с. 644]. О том, что для нас наиболее привлекательно лишь то, чего хотят все, что заняло место в иерархии, напоминают такие художники, как Джефф Кунс, Маурицио Кателлан, братья Чепмены.

В полной мере культура ноуброу проявилась в начале 1980-х гг., когда Кунс и Хайм Стейнбах напрямую уравнивали произведения искусства и товары. В 1986 г. на выставке «Конец игры» их работы были представлены широкой публике в бостонском Институте современного искусства. Кунс сосредоточил внимание на товарном фетишизме и медийной славе. Художник осуществил давнее предвидение Вальтера Беньямина о будущем капиталистического общества – потребность культуры компенсировать утраченную ауру искусства и художника фальшивыми чарами товара и знаменитости [3, с. 644].

Стейнбах обратился, прежде всего, к дифференциальному аспекту товара. В 1985 г. художник представляет работу «Похожие и непохожие». Разложив товары на полках или подставках, сопоставив формы и цвета предметов, Стейнбах делает их похожими как товары и непохожими как знаки. Инсталляция представляет собой пару кроссовок Nike и пять пластиковых кубков. Как отмечается исследователями, тем самым художник дал понять, что кроссовки «Air Jordans» – это современная версия Святого Грааля. Объекты искусства Стейнбаха предстают как знаки, подлежащие оценке, а значит, и потреблению. Для него, как и для Кунса, зритель превращается в покупателя, а знаток искусства в фетишиста товаров-знаков. Художники предлагают идею, согласно которой наша «страсть к потребительскому коду» (по Бодрийяру) словно вбирает в себя все другие ценности – потребительскую, эстетическую и прочие [3, с. 645].

Один из самых непримиримых антиподов моды – американский художник Том Сакс. Бренд и сами процессы маркетинга подвергаются жесточайшей критике и осмеянию. С 1990-х гг. художник работает в технике «бриколаж», создавая произведения из подручных средств. Клей и картонные коробки нередко становятся основой его арт-объектов. Так, например, работа «Prada Toilet» (1997) создана из упаковок модного дома [7]. Помещая известный элитный бренд на макеты самых прозаических и массовых предметов, художник иронизирует по поводу ценности модных брендов. Вещизм, культ бренда, охватывающие широкие слои населения, низводятся художником до уровня отхожего места. В работе «Hermès Value Meal» (1997) объектом иронии художника становится модный дом Hermès. Сакс упаковывает пищу из McDonald's в коробки французского модного дома, тем самым обесценивая культовый бренд. В арт-объектах «Chanel Chain Saw» (1996) и «Chanel Guillotine (Breakfast Nook)» (1998) знаки сами по себе превращаются в означающие, отсылающие к новым означаемым. Образы бензопилы и гильотины репрезентируют бренд Chanel как нечто, опасное для жизни. Схожая семантика звучит в 1999 г. в работе «Prada Deathcamp», миниатюрной модели концлагеря, сделанной из шляпной коробки Prada. Так Сакс говорит о том, что принудительная сила рекламы крадет нашу идентичность.

Современный бельгийский художник Вим Дельвуа часто работает со скандальными темами, в его работах нередко используются абсурд и китч. В 1997 г. он выставил как художественный объект первую татуированную свинью. Позже, в 2004 г., под Пекином художник организовывает «Ферму искусства». Каждая свинья имеет свою собственную, индивидуальную татуировку, которая несет определенный месседж, отличающий конкретное животное от всех других. Это некий автопортрет, который остается и после смерти животного. Одна из татуированных свиней имела надписи «Louis Vuitton». Важно, что татуировка служит для художника способом превратить свинью в антропоморфное существо. Учитывая то, что это животное генетически наиболее близко человеку, а шкура свиньи мало отличима от человеческой кожи, художник транслирует тем самым идеи постгуманизма, – мира, где человек не вершина мироздания. Таким образом, татуированные надписи «Louis Vuitton» в определенной степени персонифицируют животное, наделяют его человеческими свойствами.

Если обратиться к российскому современному искусству, то здесь мы также можем наблюдать случаи использования модного бренда художником. Прекрасным примером подоб-

ного диалога служат фарфоровые композиции Инны Олевской. В ее произведениях нет ни склонности к эпатажу, ни критики консюмеристского общества, ни стремления к медийной славе используемых брендов. Композиция «Гламур» представляет собой фарфоровые сумочки-чайники, флаконы духов, а также помады, на которые наносится бренд Dolce & Gabbana. В данном случае мы видим, вероятно, игру художника с любимым модным брендом. Инна Олевская искренне и откровенно любит красоту в модернистском понимании этого слова, стремится донести до зрителя изысканность форм, элегантное сочетание цветов. Надпись «Dolce & Gabbana» художницу ни к чему не обязывает. Иногда это художественный текст как знак красоты и роскоши, иногда – графическое пятно, определяющее композицию. Другая работа Инны Олевской – «В бананово-лимонном Сингапуре» (2012) – исполнена в технике надглазурной росписи по фарфору. Главные герои диптиха – мы видим мужской и женский портреты – представляют собой образы, напоминающие эпоху декаданса. Мужской портрет Пьеро, лиричный и утонченный, занимает центральное место в композиции. Надпись «Gucci» мягко вписывается в золотое пятно жабо. Здесь бренд не перетягивает на себя внимание зрителя, не стремится быть доминантой в композиции. Он, скорее, гармонично сосуществует с прочими изобразительными элементами, а также добавляет образу изысканность, современность и аристократизм. В женском портрете, переводя взгляд с главной героини на фон, зритель видит цветовые полосы с надписью Dolce & Gabbana. Идущие сплошным набором, они не только заполняют пространство фарфорового пласта, но и наводят на философские размышления.

Тема модных брендов в искусстве неисчерпаема. Использование их художниками различно: в качестве критики общества потребления, как провокация, в некоторых случаях – ирония или же переход к высокому искусству. Инверсивный подход, переворачивающий изначальную семантику бренда, заменяющий ее другими, дает широкое поле для игры со смыслами. Также интересен процесс транспонирования брендов от fashion-иллюстрации к инсталляции и декоративно-прикладному искусству. Несмотря на то, что специфика бренда связана с массовым искусством, художник может поднять его до уровня элитарного. Вырывая бренд из привычной среды и помещая его в другой контекст, художник меняет семантику бренда, его культурный код.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно В. Теодор. Эстетическая теория. М. : Республика, 2001. 527 с.
2. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М. : Изд. дом «ПОСТУМ», 2015. 240 с.
3. Искусство с 1900 года : модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Х. Д. Бухло, Д. Джослит. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.
4. Мода и искусство. М. : Новое лит. обозрение, 2015. 364 с.
5. Сибрук Дж. Nobrow. М. : Ад Маргинем Пресс, 2012. 240 с.
6. Теркель Е. Лев Бакст: «Одевайтесь, как цветок!» [Электронный ресурс] // Третьяковская галерея : журнал. 2009. № 4. Режим доступа: <http://www.tg-m.ru/articles/4-2009-25/lev-bakst-odevaites-kak-tsvetok> (дата обращения: 28.10.2017).
7. Tom Sachs : офиц. сайт. Режим доступа: <https://www.tomsachs.org/> (дата обращения: 27.11.2017).

#### *Сведения об авторе:*

*Ишо Елена Рафаиловна*, студент 4-го курса, кафедра художественной керамики и стекла, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [selenaisho@gmail.com](mailto:selenaisho@gmail.com)

*Isho Elena R.*, 4<sup>th</sup> year student, Department of Art Pottery and Glass, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; [selenaisho@gmail.com](mailto:selenaisho@gmail.com)

#### *Научный руководитель:*

*Гребенникова Дина Александровна*, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [29din@rambler.ru](mailto:29din@rambler.ru)

*Grebennikova Dina A.*, PhD, Associate Professor, Department of Social Sciences and History of Arts, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [29din@rambler.ru](mailto:29din@rambler.ru)

## **ЖАККАРДОВЫЕ ТКАНИ В КОЛЛЕКЦИЯХ СОВРЕМЕННЫХ ДИЗАЙНЕРОВ МОДЫ**

В статье раскрывается роль жаккардовых плательных тканей на примере различных коллекций современных дизайнеров моды. Акцентируется внимание на видах и масштабах орнаментов, характерных для конкретных модельеров.

*Ключевые слова:* дизайн, текстиль, жаккардовые ткани, орнамент, мода.

## **JACQUARD FABRIC IN THE COLLECTIONS OF CONTEMPORARY FASHION DESIGNERS**

The article reveals the role of jacquard dress fabrics in several collections of contemporary fashion designers. Focuses on the types and extent of ornaments specific to designers.

*Keywords:* design, textiles, jacquard fabrics, ornamental pattern, fashion.

В современном мире трудно найти какую-либо сферу, к которой не прикоснулась бы рука дизайнера. В ходе эволюции человек развивался и осваивал различные виды деятельности. Так, научившись изготавливать ткань, возникло желание разнообразить ее средством окрашивания в различные цвета и создавать на поверхности рисунки. Человек «обращает внимание на естественную окраску волокнистых материалов и учится добывать готовые красители из различных растений» [3, с. 16]. Затем создается орнамент, представляющий собой «полоски и клетки из цветных нитей» [3, с. 16]. По мере развития ручного узорного ткачества рисунки на тканях усложнялись за счет богатства переплетений и достигли своего совершенства в жаккардовых тканях.

Появившись в начале XIX в., жаккардовые ткани сразу становятся предметом роскоши и неким символом утонченности и хорошего вкуса. В настоящее время «по потребительскому назначению весь ассортимент жаккардовых тканей можно разделить на две группы: одежные и декоративно-бытовые. В свою очередь, группа одежных включает в себя плательные, костюмные, пальтовые, галстучные, подкладочные и корсетные ткани, а группа декоративно-бытовых – мебельные, портьерные, ковровые и гобеленовые ткани» [1, с. 6]. Среди всего ассортимента жаккардовых тканей группа декоративно-бытовых занимает значительную часть. Однако в последнее время в коллекциях модных дизайнеров все чаще начинает появляться одежда из жаккардовой ткани. По своей сути мода циклична. «Всемирно известно, что ткани обычно оформляются в соответствии с модой; меняется мода – меняется и оформление ткани» [3, с. 197]. Спустя десятилетия в моду возвращаются давно забытые орнаменты, силуэты, фасоны.

Многие именитые дизайнеры давно не обходятся в своих коллекциях без жаккардовых и парчовых тканей, изготавливаемых когда-то только для царских особ. Среди всего разнообразия современных жаккардов, используемых дизайнерами одежды, мы можем выделить несколько видов орнаментов. Одну из самых значительных групп составляют жаккардовые

плательные, костюмные и пальтовые ткани с ориентальными мотивами. Раппортная сетка таких тканей, как правило, представляет собой равномерно заполненную структуру с использованием всего многообразия растительно-цветочных мотивов с разной степенью стилизации. Важно отметить, что ориентальная тема давно является одним из главных трендов модной индустрии. Свои истоки ориентализм берет еще в глубокой древности, сохранив в себе лучшие традиции восточных культур. Среди поклонников данного направления были Мариано Фортуни, Поль Пуаре. Так, ориентальные мотивы и жаккардовые ткани мы сможем увидеть в летней коллекции Dolce & Gabbana 2018 г., где дизайнеры активно используют флорально-ориентальные мотивы с довольно сдержанной стилизацией в духе придворных материй. Масштабы раппортов весьма разнообразны и варьируются от 30 до 60 см. Способ построения раппортной сетки также различен: используется как линейный рисунок извиляющихся растительных мотивов, так и более сложные композиции, построенные от цветочного пятна, переходящего из одного в другой, создающие эффект живописности. Ткани с подобными мотивами мы находим и в коллекции модного дома Miu Miu осень-зима 2017.

В своих коллекциях часто использует жаккардовые ткани и Вячеслав Зайцев. «Сохраняя верность традиционному русскому костюму» [2, с. 20], он обращается к флоральным мотивам в духе русского костюма. Это не слепое повторение старинных образцов, а достаточно ассоциативное использование традиционных орнаментов. Раппорты используемых им тканей имеют сложные мотивы, с множеством мелких элементов, создающих в конечном итоге декоративное пятно. «Все многообразие материалов и техник, подчиненное единому замыслу художника, сливается в гармонию костюма, такого, казалось бы, уже “виденного”, и такого нового, современного, модного» [2, с. 21].

Иное прочтение флоральных мотивов мы находим в весенне-летней коллекции бренда Tak.Ori. «Все в лучших традициях бренда: трикотаж из тонкой шерстяной пряжи, жаккард и поэтичные цветы» [4]. Жаккардовые ткани, использованные дизайнером в коллекции, представляют собой более современное прочтение ориентальных мотивов и рожают ассоциацию с тканями Уильяма Морриса. Раппортный мотив представляет собой достаточно разряженный рисунок с большими включениями фона. Рисунок создан за счет локальных пятен, рисующих стебли растений с рассаженными на них птицами. Мелкий элемент появляется в рисовании соцветий бутонов. Сочетание крупной формы с малой делает эту ткань привлекательной и острой по композиции.

Не меньшего внимания заслуживают жаккардовые ткани из коллекции Les Леси Парамоновой 2017 г. Она смело использует жаккардовую (гобеленовую) ткань, «изготовленную по собственным эскизам в России на старинной ткацкой фабрике, которая когда-то поставляла ткани ко двору его императорского величества» [5]. Рисунок ткани из этой коллекции состоит из множества элементов и даже включает в себя шрифты. В результате творческих поисков автор ткани нашла свою собственную художественную форму. «Как известно, форма органически соединяет самые разнообразные элементы содержания так, что каждый из них оказывается на своем месте, и один без другого существовать не могут» [3, с. 168].

Помимо флоральных и ориентальных мотивов, дизайнеры смело используют геометрические мотивы для проектирования жаккардовых тканей. Замечательным примером использования эффектного геометрического рисунка является коллекция знаменитого модельера-футуриста Issey Miyake. Используя всего несколько простых геометрических элементов, он создает вариации различных мотивов за счет чередования и повторения. Это интересный пример создания достаточно большой по размеру раппортной сетки на основе небольшого количества чередующихся по ритму элементов. Так же классический пример равномерной раппортной сетки с монотонной геометрией можно встретить в зимней коллекции Dolce & Gabbana 2018 г.

Современные модные тенденции и цикличность моды возвращают в коллекции модных дизайнеров жаккардовые ткани, издавна считавшиеся предметом роскоши. Как современная

интерпретация старинных ориентальных и флоральных мотивов, так и беспредметные геометрические раппорты позволяют по-новому взглянуть на старинную технику жаккардового производства, принципиально не меняющуюся с момента изобретения Жозефом Мари Жаккардом машины для раздельного управления нитями основы.

Современные плательные, костюмные и пальтовые жаккардовые ткани прекрасно вписываются в коллекции дизайнеров и составляют единый гармоничный ансамбль. В силу своей многодельности и богатства рисунка, даже при самом простом крое они способны добавить элемент роскоши готовому изделию.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Грановский С. Г. Жаккардовые ткани (патронирование рисунков). М. : Легкая индустрия, 1971. 374 с.
2. Вячеслав Зайцев в Эрмитаже : [кат. выст.]. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2016. 269 с.
3. Никитин М. Н. Художественное оформление тканей. М. : Легкая индустрия», 1971 286 с.
4. В Модную ночь Tak.Ori покажет весенне-летнюю коллекцию [Электронный ресурс] // Vogue : журнал. 2017. 7 сент. Режим доступа: [https://www.vogue.ru/fno/v\\_modnuyu\\_noch\\_tak\\_ori\\_pokazhet\\_vesenne\\_letnyuyu\\_kollektsiyu/](https://www.vogue.ru/fno/v_modnuyu_noch_tak_ori_pokazhet_vesenne_letnyuyu_kollektsiyu/) (дата обращения: 11.09.2017).
5. Гобелены императорской ткацкой фабрики в коллекции Les : сказка о девочке-принце и олененке [Электронный ресурс] // Vogue : журнал. 2017. 20 июня. Режим доступа: [https://www.vogue.ru/fashion/news/gobeleny\\_imperatorskoy\\_tkatskoy\\_fabriki\\_v\\_kollektsii\\_les/](https://www.vogue.ru/fashion/news/gobeleny_imperatorskoy_tkatskoy_fabriki_v_kollektsii_les/) (дата обращения: 10.09.2017).

#### *Сведения об авторе:*

*Игнаткова Ангелина Дмитриевна*, студент 3-го курса, кафедра художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; lookforbes@yandex.ru

*Ignatkova Angelina D.*, 3<sup>rd</sup> year student, Department of Textile Art, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; lookforbes@yandex.ru

#### *Научный руководитель:*

*Дзембак Наталья Михайловна*, доцент, кафедра художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; ndzembak@bk.ru

*Dzembak Natalya M.*, Associate Professor, Department of Textile Art, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; ndzembar@bk.ru

## **НУНОФЕЛТИНГ – СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТРАДИЦИЙ ВОЙЛОКОВАЛЕНИЯ**

В статье рассматриваются художественные произведения из войлока, выполненные современными мастерами в технике нунофелтинг. Автор статьи отмечает разнообразие технологических возможностей этого уникального материала, его незаурядные живописные и цвето-тональные свойства, акцентирует внимание на индивидуальном подходе каждого художника к реализации своего творческого замысла.

*Ключевые слова:* войлок, нунофелтинг, шерсть, шелк, техника, индивидуальный подход.

*М. N. Tarabaeva*

## **NUNO FELTING: MODERN READING OF THE FELTING'S TRADITIONS**

This article describes artworks made by modern craftsmans in felting technique named nuno felting. Author observes the diversity of this unique material. Its technique manufacturing capabilities, remarkable graphic and coloring characteristics draw attention to each craftsman individual approach in giving life to their creative concepts.

*Keywords:* Felt, nuno felt, wool, silk, technique, individual approach.

В традиционной ковроделии существует несколько технологий изготовления войлока, которые используются и сегодня, обогащенные новыми идеями и дополненные современными материалами. На смену старинным войлочным коврам пришли авторские панно, где эстетическая функция заменила утилитарную, повлияв на художественное осмысление этого материала. Одним из современных методов в области валяния является нунофелтинг (нуновойлок, ламинированный войлок) – приваливание волокон шерсти к различным тканям мокрым способом.

В переводе с японского *nuno* – ткань. Авторами метода считают австралийского дизайнера текстиля Полли Стирлинг и японского дизайнера Сачико Котако, которые впервые продемонстрировали изделия в технике нунофелтинг в 1994 г. Соединение волокон шерсти и ткани приводит к образованию единого полотна с уникальной волнообразной структурой [5]. Чаще всего в нунофелтинге используются натуральные тонкие ткани [6].

Способы войлоковаления варьируются и дополняются при помощи современных материалов. На наш взгляд, наиболее близкой к технике нунофелтинга является традиционная техника войлочной аппликации, которая представляет собой коллаж из войлочных лоскутков, пришитых на сваляную основу [2, с. 30–34]. Самым ярким примером является знаменитый Пазырыкский ковер, где к сваляной основе крученой сухожильной нитью пришиты фигуры из яркого разноцветного войлока. Нунофелтинг – это тоже своеобразная аппликация, но процесс ее создания неотрывен от процесса создания войлока, при котором отпадает необходимость в сшивании деталей. Выложенные на подготовленную раскладку шерсти детали рисунка из префельта, лоскутков тканей, нитей и волокон в процессе валяния становятся



ся частью войлочного полотна [14]. Художественные произведения современных мастеров, работающих в данной технике, можно условно разделить на две категории: плотный войлок с элементом нунофелтинга и легкий ажурный войлок, где ткань выступает как самостоятельный элемент.

В первом случае обязательным элементом является предварительная войлочная основа, которая представляет собой слегка сваланный слой шерсти определенной толщины. Далее на него согласно эскизу выкладывают лоскутки ткани и префелта, различные волокна и приступают к процессу мокрого валяния. Рисунок можно дополнительно закрепить при помощи помещенного сверху слоя тонкой натуральной ткани, которая быстрее приваливается к шерстяному полотну и служит своеобразным блокиратором для остальных материалов. Такой метод называется ламинированием войлока.

Рассмотрим работы нескольких мастеров, работающих в данной технике.

Художница из Башкирии Гузель Мухамедьярова продолжила и переосмыслила традиции войлоковаления. В ее работах, богатых национальной символикой, присутствуют элементы нунофелтинга, например, декорирование поверхности льняными нитями, которые ненавязчиво и органично вписываются в композицию. Досконально изучив приемы иглопробивного ткачества, Гузель предложила новый технический прием крепления войлочного полотна на основу – так называемый гобеленовый, то есть посредством тех же игл, которыми крепится на основу нетканый гобелен. В результате расход войлочного материала значительно сократился, а само полотно стало прочнее. Ее войлоки отличаются высоким уровнем композиционно-пластической культуры [13]. Австралийская художница Rae Woolnough также предпочитает работать с натуральными волокнами, такими как тонкая шерсть меринуса и альпака, а для декорирования поверхности использует шелк. Ее работы узнаваемы благодаря использованию техники шибори, которая позволяет превращать гладкие поверхности в сложные рельефные формообразования [7].

Пейзажи английской художницы Valerie Wartelle отличаются лирической образностью. Войлочная поверхность декорируется тонкой линейной структурой шелковых волокон. В данном случае эти волокна выкладываются не в хаотичном беспорядке, а в точно заданном направлении по вертикали и горизонтали. Получившиеся геометрические плоскости напоминают плотные завесы дождя в непогоду. Художница черпает свое вдохновение в основном из пейзажей Йоркшира. Использование техники ламинирования придает работам мастера ощущение прозрачности и глубины. После высушивания войлок проходит дальнейшую обработку: может дополнительно применяться трафаретная печать, машинная простежка [8].

Нельзя не упомянуть и о нидерландской художнице Claudy Jongstra, превратившей традиционный войлок в современные ультрамодные ткани, которые используются в коллекциях ведущих модных дизайнеров и представлены в крупнейших музеях мира [9]. В ее руках войлочное полотно благодаря своей лаконичности и монументальности становится объектом современного дизайна. Рассмотрим одну из работ Claudy Jongstra – настенное покрытие, созданное для холла Fries Museum в Леувардене из шерсти и шелка-сырца. Работа является абстрактной ассоциацией на тему природного ландшафта нидерландской провинции Фрисландия. Композиция состоит из трех горизонтальных полос. Верхняя полоса, самая широкая, – это охристо-желтый войлок с включением шелка, который придает поверхности тонкую линейную структуру. Спокойный горизонтальный ритм и теплый цвет создают ощущение покоя, умиротворенности, напоминают вечерний солнечный свет. Следом идет полоса синего неба: мастерски подобранные оттенки шерсти придают ей живописность, состояние движения. Полоса темно-коричневой земли украшена объемной вышивкой, а горизонт обозначен при помощи вязаных шерстяных шнуров [3, с. 304].

Перейдем к произведениям второй категории – это композиции, где войлок теряет традиционную функциональность и привычную плотность, становится легким и ажурным,

и зачастую ткань оказывается главенствующим элементом. Для примера можно привести работы канадской художницы по текстилю Mary-Clare Buckle. Ее коллекция Art Lights представляет собой яркие, красочные и полные жизни объемные композиции. Она разработала технику «плавающего» войлока, которая заключается в помещении его между листами прозрачного акрила, что позволяет зрителю видеть работу сразу в трех измерениях, не ограничиваясь настенной рамой. Художница подсвечивает эти полупрозрачные фигуры сзади или сбоку при помощи интегрального освещения, а также использует мягко мигающие огни. Ее концепция состоит в объединении войлока и света, стирании границ между искусством и интерьером, превращении своего произведения в «художественный свет». Mary-Clare Buckle в своем войлоке использует различные текстуры и нити. Художница говорит, что ее вдохновляет современная клубная культура, ее люминесцентный свет, мигающие цветные огни и лазеры, и именно поэтому в своих работах она использует интенсивные яркие цвета [10]. Нидерландская художница Beatrice Waanders, напротив, создает из войлока предметы для интерьера в экологическом направлении. Мастер использует разнообразную палитру шерсти натуральных оттенков. Продукция ее компании The Soft World полностью соответствует экологическим требованиям. Не так давно выпущенная коллекция штор и оконных портьер изготовлена из чистого хлопка, шелка и шерсти. Большое разнообразие декорированию поверхности придают такие материалы, как кора дерева, соя, лен, бамбук. В данном случае естественный свет играет большое значение в восприятии художественного произведения, так как благодаря ему мы можем видеть мельчайшие детали войлочной структуры и любоваться богатством фактур [11].

Интересные примеры можно найти и в России, один из них – это работа Ирины Килочек: коллекция штор нуно-войлок «Волга», выполненная для частной художественной галереи. Сочетание шелка и шерсти белого цвета и игра светотени придают поверхности полотна ощущение скульптурной лепки, изящной резьбы [12]. Работа Ирины Никифоровой штора-панно «Древо» выполнена из натурального шелка, нитей сари, волокон шелка и вискозы, мериносовой шерсти и является интересным примером совмещения в интерьерном пространстве функций панно и оконной шторы [13].

Рассмотрев различные двухмерные работы, предназначенные для интерьера, мы можем заключить, что художественные качества современного войлока наиболее ярко проявляются в поиске новых фактурных поверхностей за счет изменения текстуры и структуры материала. Разнородные волокна, используемые в нунофелтинге, вместе обретают уникальные визуальные и тактильные характеристики. Шерсть, флис, вискоза, различные растительные и синтетические волокна, ткани, нити придают значительное разнообразие работам художников. Сочетание шерстяных и растительных волокон (крапива, лен, конопля), так же как сочетание шерсти с тканью, кардинально изменяет структуру войлока и позволяет создать различные ажурные узоры. Войлочные изделия могут иметь ровную ворсистую поверхность, невысокую или явно выраженную фактуру – и в композиции будет присутствовать ощущение эмоциональной активности и динамичности или, наоборот, пассивности [1, с. 176–177]. Современные художники открывают в своих работах новые техники создания выразительных поверхностей из войлока, что открывает новые эстетические возможности художественного текстиля [4, с. 31, 35].

Также можно сделать вывод о влиянии света на интерьерный войлок. Сегодня последний теряет свою привычную плотность, и интерьерное панно может выступать в качестве портьера, светильника, витража. Современное войлоковаление как явление декоративно-прикладного искусства создает объекты, в которых знание мастером используемого сырья и традиционных техник его обработки обогащается применением авторских художественных приемов и пространственных решений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дагдьян К. Т. Декоративная композиция : учеб. пособие. 3-е изд. Ростов н/Д : Феникс, 2011. 312 с.
2. Масалимов Т. Х., Ахадуллин В. Ф. Художественный войлок. Уфа : Китап, 2007. 111 с.
3. Семенова А. А. Искусство войлока в современном архитектурном пространстве (на примере творчества нидерландской художницы текстиля Клоди Йонгстра) // Вестн. МГХПА. 2016. № 2. С. 297–306.
4. Серпионова Э. Н. Текстиль. Композиция : метод. рек. студентам ХГФ, учителям художеств. и общеобразоват. шк. для проведения занятий по композиции «Художественный войлок». Одесса, 2016. 88 с.
5. Livejournal : сайт. 2017. Режим доступа: <http://kak-eto-sdelano.livejournal.com/469266.html> (дата обращения: 26.08.2017).
6. Nuno felting : сайт. 2017. Режим доступа: <https://nunofelting.com> (дата обращения: 22.08.2017).
7. Rae Woolnough : textile artist : website. Режим доступа: <https://www.artandtextiles.com> (дата обращения: 2.09.2017).
8. Valerie Wartelle : textile artist : website. Режим доступа: <http://www.valeriewartelle.co.uk> (дата обращения: 3.09.2017).
9. Claudy Jongstra : textile artist : website. Режим доступа: <http://www.claudyjongstra.com> (дата обращения: 5.09.2017).
10. Mary-Clare Buckle : textile artist : website. Режим доступа: [www.maryclarebuckle.com](http://www.maryclarebuckle.com) (дата обращения: 5.09.2017).
11. The Soft World – Beatrice Waanders Home Couture // Thesoftware.com. Режим доступа: <http://thesoftware.com> (дата обращения: 5.09.2017).
12. Магазин мастера. Ирина Килочек – шелк и шерсть [Электронный ресурс] // Ярмарка мастеров : сайт. 2017. Режим доступа: <https://www.livemaster.ru/irinakilochek> (дата обращения: 10.09.2017).
13. Ярмарка мастеров : сайт. 2017. Режим доступа: <http://artageless.com/felt-revelation-new-life-ancient-felt-661> (дата обращения: 31.10.2017). одно и то же с № 14
14. Мастера рукоделия : сайт. 2017. Режим доступа: <https://www.mastera-rukodeliya.ru/statii/poleznye-statii/8787-azbuka-valyaniya.html> (дата обращения: 18.11.2017).

*Сведения об авторе:*

*Тарабаева Мария Николаевна*, студент 4-го курса, кафедра художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [mary17031992@yandex.ru](mailto:mary17031992@yandex.ru)

*Tarabaeva Mariya N.*, 4<sup>th</sup> year student, Department of Textile Art, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design;

*Научный руководитель:*

*Семенова Анна Анатольевна*, доцент, кафедра художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [anntextile@mail.ru](mailto:anntextile@mail.ru)

*Semenova Anna A.*, Associate Professor, Department of Textile Art, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [anntextile@mail.ru](mailto:anntextile@mail.ru)

## **ОСОБЕННОСТИ ПРЕПРОЕКТНОГО АНАЛИЗА ЛАТИНСКОЙ ВЕРСИИ ШРИФТА С ЦЕЛЬЮ ЕГО КИРИЛЛИЗАЦИИ**

Комплексный научный анализ шрифтов, имевших латинскую основу и успешно прошедших процесс кириллизации, актуален в настоящее время. В качестве примера взяты Futura, ITC Garamond и ITC AvantGarde Gothic. Сравнительный анализ латинских и кириллических версий данных примеров дал возможность сделать выводы в виде общих принципов, которые могут лечь в основу работы над кириллизацией шрифта.

*Ключевые слова:* кириллизация, шрифт, латиница, кириллица, проектирование, аналог.

*К. R. Sulimova*

## **THE FEATURES OF PREDESIGN ANALYSIS OF THE LATIN FONT VERSION FOR ITS CYRILLISATION**

Complex scientific analysis of fonts that had a Latin basis and successfully passed the process of Cyrillization is relevant now. As an example, Futura, ITC Garamond and ITC AvantGarde Gothic are presented. Based on the analysis of these examples, conclusions are drawn in the form of general principles that can form the foundation for the work on creating Cyrillic font.

*Keywords:* Cyrillization, Latin, font, Cyrillic, design, analogue.

Комплексный научный анализ шрифтов, имевших латинскую основу и успешно прошедших процесс кириллизации, актуален в настоящее время. Кириллизацией называется процесс создания кириллической версии шрифта, созданного на основе латинского алфавита. Когда латинский шрифт уже создан, ответы на многие вопросы по проектированию его кириллической версии заложены в самой гарнитуре, с которой дизайнер собирается работать в процессе кириллизации.

Для более полного понимания процесса переложения шрифта в кириллическую версию следует обратиться к аналогам подобных проектов. Структурный анализ шрифтов, которые прошли успешную кириллизацию, покажет, с чего начать в данной работе, на что следует обратить внимание, какие могут быть подводные камни. В результате чего это позволит вывести принципы, которыми просто и удобно руководствоваться внутри своего проекта по созданию версии кириллицы, особенно на его начальных – самых трудных – этапах.

Один из самых ярких примеров успешной кириллизации – шрифт Futura, который по истине является типичным для своего времени. Интересно, что самые первые версии этого шрифта себя не оправдали, поскольку проектирование шрифта исключительно с помощью простых геометрических форм было доведено в них до крайности.

В. В. Ефимов в книге «Великие шрифты» [1] дает подробное описание истории Futura. Впервые шрифт вышел на рынок в 1927 г., созданный художником-проектировщиком Паулем Реннером. Изначально гарнитура включала в себя шесть начертаний разной степени насыщенности, кроме того, три узких начертания и еще одно декоративное. В период 1928–1939 гг. шрифт постоянно совершенствовался, появлялись дополнительные начертания [1, с. 123–125].

Начало разработки кириллической версии шрифта было положено в 1989 г., он получил название Futuris, и к 1995 г. гарнитура насчитывала восемь начертаний, разработанных дизайнером В. В. Ефимовым, и была включена в библиотеку Paratype. В 2007 г. И. В. Чаева разработала кириллицу к еще пяти жирным и восьми узким начертаниям. В итоге шрифт, получивший название Futura PT, насчитывал уже 22 начертания. Они предназначены для совместного применения и согласованы между собой по стилю, размерам и насыщенности. Это шрифт можно увидеть на официальном сайте компании Paratype [2].

Общий путь проектирования шрифта Futura составил восемьдесят лет, восемнадцать заняла кириллизация, в работе над которой были задействованы два дизайнера – Владимир Ефимов и Изабелла Чаева. Это говорит о том, что, хотя проектирование шрифта с нуля является сложным и ответственным процессом, работа над кириллизацией не должна уступать ему по серьезности.

Детальное рассмотрение рисунка Futura латинской и кириллической версий дает возможность заметить некоторые особенности. Верхние выносные элементы знаков спроектированы выше прописных, такая особенность делает текст более удобочитаемым в любом языке. Кроме того, у буквы С присутствуют вертикально обрезанные концы. Также у шрифта острые выходы, то есть окончания таких букв как, например, А, М, И. Эти нюансы рисунка легко перешли из латинской версии в кириллическую, это называется принципом сохранения пластики. Соблюдение этого принципа приводит к тому, что общий вид двух версий – латинской и кириллической – выглядит целостным: сохраняются общий рисунок, детали и пластика шрифта.

Следует обратить внимание на некоторые знаки латинской версии шрифта, которые очень похожи на кириллические. Казалось бы, чем английская прописная N отличается от нашей И? Или, например, почему букву Ж нельзя собрать из двух К? Именно в создании рисунка этих знаков можно допустить множество грубых ошибок.

Как раз внимательное рассмотрение знаков шрифта Futura дает понять, что латинская N значительно шире, чем кириллическая И, этот знак имеет несколько утолщенный диагональный штрих.

К этим же наблюдениям можно отнести то, что буква Ю не является в данном шрифте буквой О с дополнительными элементами. Буква О чуть более экстендирована, чуть шире, чем круглый элемент буквы Ю. Буква Ж более подсобрана, нежели знак, который получится путем соединения двух К. Так работает принцип непрямого переноса, указывающий на то, что не все столь очевидно, как кажется в работе по кириллизации шрифта.

Проектировщик шрифта должен очень тонко и глубоко понимать строение кириллических знаков, чтобы осуществить принцип непрямого переноса в кириллизации.

Для формулировки следующих принципов – авторства и прямого переноса – обратимся к другому, не менее яркому и известному аналогу. Шрифт Garamond назван в честь своего создателя Клода Гарамона. Про автора известно мало. Мы знаем, что он был первым пуансонистом в истории, который начал изготавливать шрифты на продажу. Кроме этого, Гарамон считается первым, кто начал использовать прямое начертание вместе с курсивным, что положило начало современному пониманию того, что такое гарнитура шрифта. Современных шрифтов на основе Гарамона много, и фактически большинство из них берут начало не только из работ Клода Гарамона, но также из работ его последователей или учеников. «Характерно, что одна из версий Гарамона фирмы Linotype (1928) дизайнера Джорджа Джонса, наиболее близкая к оригинальным гарамоновским шрифтам, чтобы отличаться от прочих многочисленных “Гарамонов”, была названа Granjon в честь Робера Гранжона, младшего современника Клода Гарамона» [1, с. 15].

Владимир Ефимов среди наиболее известных оцифрованных латинских версий гарнитур на основе шрифтов Гарамона приводит Garamond No3 (Моррис Бентон, 1936), Simonchini

Garamond (Франческо Симончини, 1958–1961), Linotype Granjon (Джордж Джонс, 1928–1931), Sabon (Ян Чихольд, 1964), ITC Garamond (Тони Стэн, 1976–1977) и Adobe Garamond (Роберт Слимбах, 1989).

Примечательно, что официальных кириллических версий целых две – одна разработана А. В. Тарбеевым в 1993–1995 гг., а другую спроектировала Г. А. Багдасарян в 2002 г. Первая носит название ITC Garamond и имеет шесть основных и восемь узких начертаний. Название второй – Original Garamond, гарнитура включает в себя четыре основных начертания и капитель. Оба эти шрифта можно увидеть на официальном сайте компании Paratype [3].

Рассматривая большое число авторских интерпретаций одной исходной шрифтовой гарнитуры, можно вывести принцип авторства, который означает, что сам шрифт или его кириллизация в первую очередь создаются человеком, автором и поэтому из одной латинской версии разные дизайнеры спроектируют разные версии кириллицы.

Так, гарнитура Александра Тарбеева отличается высокой читаемостью в мелких кеглях, а также прекрасно подходит для журналов и акциденции, в то время как гарнитура Гаянэ Багдасарян отличается некоторой угловатостью рисунка, которая в принципе характерна для шрифтов Гарамона. Кроме того, в наборе Original Garamond несколько темнее по тону, нежели ITC Garamond.

Если внимательно рассмотреть гарнитуру ITC Garamond, созданную Александром Тарбеевым, и провести сравнительный анализ ее с латинской версией, то можно вывести еще один принцип – это принцип прямого заимствования. Он говорит о том, что в латинском алфавите есть некоторое количество букв, которые мы переносим в кириллицу без каких-либо изменений. В разных шрифтах эти буквы могут отличаться. Например, в шрифте Futura, о котором говорилось выше, имеются одинаковые буквы К в обоих алфавитах. Но что касается Гарамона, то здесь без изменений были заимствованы латинские А, С, В, Е, М, О, Р, Т, Х, Я в прописных и а, с, е, о, р, у в строчных знаках. Это опять же не означает, что именно эти буквы заимствуются во всех остальных шрифтах. К примеру, прописная буква Я далеко не всегда является зеркальным отражением латинской буквы R, поскольку этот кириллический знак чаще проектируется с бóльшим очком верхнего элемента. То, что в ITC Garamond этот знак повторяется, тоже может быть отсылкой к принципу авторства, о котором говорилось выше.

И последним аналогом, который мы рассмотрим в данной статье, будет шрифт AvantGarde Gothic. Известно, что он был спроектирован выдающимся дизайнером XX в. Г. Ф. Любалиным. В 1968 г. Ральф Гинзбург, с которым сотрудничал Герб Любалин, основал журнал «Авангард». Любалин занял должность арт-директора журнала, и первой проблемой, с которой они столкнулись, было само название Avant Garde. В наборе оно выглядело слишком рыхлым и не отвечало веяниям времени, по мнению Гинзбурга. Тогда и был создан знаменитый логотип AvantGarde, который стал основой будущего шрифта. Первая версия шрифта была также сделана Любалиным для подписей к картинкам. Когда в 1971 г. журнал закрылся по цензурным соображениям, у Герба Любалина на руках уже был практически готовый шрифт, который вышел под названием ITC AvantGarde Gothic.

В 1980 г. Владимир Ефимов впервые попробовал нарисовать несколько кириллических знаков в стиле Авангарда. Весной 1992 г. московская фирма «ПараГраф» заключила с фирмой ITC соглашение, которое давало возможность отцифровывать шрифты, а кроме того, разрабатывать к ним кириллические версии. Одним из первых шрифтов стал ITC AvantGarde Gothic, выпущенный в 1993 г. на основании этого договора. Кириллическая версия была разработана Владимиром Ефимовым и включала четыре начертания. Далее, уже в 2005 г., дизайнер О. Умпелева укомплектовала гарнитуру латинскими лигатурами, бóльшим количеством кириллических лигатур и альтернативными знаками.

Тот факт, о котором пишет Ефимов [4], что он впервые нарисовал всего несколько знаков будущего шрифта, а не целый алфавит, но, тем не менее, сильно повлиял на процесс его

кириллизации, дает возможность вывести из этого принцип определения образа шрифта, необходимый для того, чтобы представить, как будут выглядеть буквы кириллического алфавита, который еще не существует. Эти несколько отрисованных букв должны составлять собой какое-либо слово на русском языке и должны соответствовать рисунку латиницы. Этот принцип как бы подводит черту под всеми принципами выше, поскольку этот этап работы над кириллизацией сложный и ответственный, именно на этом этапе становится ясным уровень качества и эстетика будущего шрифта.

Таким образом, на основе проведенного анализа можно вывести следующие принципы для работы над кириллизацией шрифта: принцип сохранения пластики, принцип непрямого переноса, принцип авторства, принцип прямого заимствования и принцип определения образа. Эти принципы в совокупности помогают правильно подходить к изучению латинской версии шрифта и тем самым избежать основных ошибок на начальных этапах работы и выйти на более сложные этапы проектирования в сфере кириллических версий латинских шрифтов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ефимов В. В. Великие шрифты. Шесть из тридцати. Кн. 1. Истоки. М. : ПараТайп, 2006. 184 с.
2. <https://www.paratype.ru/pstore/fonts/Futura-PT.htm> (дата обращения: 25.11.2017)
3. <https://www.paratype.ru/pstore/fonts/ITC-Garamond.htm> (дата обращения: 25.11.2017)
4. <http://docplayer.ru/38789675-Kirillicheskaya-versiya-itc-avant-garde-gothic.html> (дата обращения: 27.11.2017)

#### *Сведения об авторе:*

*Сулимова Карина Рустамовна*, студент 2-го курса магистратуры, кафедра графического дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [k.sulimova2017@gmail.com](mailto:k.sulimova2017@gmail.com)

*Sulimova Karina R.*, 2<sup>nd</sup> year Master course student, Graphic Design Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [k.sulimova2017@gmail.com](mailto:k.sulimova2017@gmail.com)

#### *Научный руководитель:*

*Павлова Надежда Анатольевна*, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра графического дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [profkomart@mail.ru](mailto:profkomart@mail.ru)

*Pavlova Nadezhda A.*, PhD, Professor, Graphic Design Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [profkomart@mail.ru](mailto:profkomart@mail.ru)

## **ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ ГРАФИЧЕСКИХ КОРРЕКЦИОННЫХ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ДИСЛЕКСИКОВ И ДИСГРАФИКОВ НА ОСНОВЕ АНАЛИЗА ИХ ВИЗУАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ**

Несмотря на многочисленные исследования визуального восприятия людей с дислексией и дисграфией, авторы коррекционных методик не дают указаний по визуализации своих материалов, из-за чего эффективность таких материалов значительно снижается, даже если они научно обоснованы. Для повышения эффективности коррекционных методик необходимо выявить ряд положительных эффектов от совместного использования выразительных средств графического дизайна и современных методов коррекции дислексии и дисграфии.

*Ключевые слова:* дислексия, дисграфия, восприятие, графический дизайн, проектирование.

*D. Y. Terenteva*

## **PRINCIPLES OF CREATION OF GRAPHIC CORRECTIONAL MATERIALS FOR DYSLEXICS AND DYSGRAPHICS ON THE BASIS OF ANALYSIS OF THEIR VISUAL PERCEPTION**

Despite the multiple studies of dyslexic and dysgraphic's visual perception, the authors of the techniques for special needs do not give any instructions on visualizing their methodical materials, thus the effectiveness of these materials is reduced substantially, even if they are scientifically justified. To improve the effectiveness of the correctional techniques it is necessary to identify a number of positive effects from joint use of expressive means of graphic design and modern techniques for managing dyslexia and dysgraphia.

*Keywords:* dyslexia, dysgraphia, perception, graphic design, designing.

В настоящее время интерес к нейробиологии и когнитивной психологии, а также к когнитивной неврологии, возникшей в результате взаимодействия двух наук, особенно высок. Когнитивная нейронаука изучает связь активности головного мозга, его отделов и других сторон нервной системы с познавательными психическими процессами (включающими в себя внимание, восприятие, память, речь, мышление, представление, чувствительность) и с поведенческими функциями человека. Одно из важнейших направлений в когнитивной неврологии – это изучение людей, страдающих от различного рода заболеваний, имеющих нейрологическое происхождение, вызванных в результате врожденного или приобретенного повреждения головного мозга, ведущих к его дисфункции в разных степенях тяжести.

Столь высокий интерес к когнитивной нейробиологии можно объяснить тем, что количество людей с заболеваниями, вызванными нестандартной работой головного мозга, постоянно растет. Также высок процент людей с нейрологическими отклонениями, проявляющимися в легкой форме и выраженными в специфической неспособности к овладению навыками, связанными с процессом обучения.



Следует отметить то, что графический дизайн, как художественно-проектная деятельность, поддерживающая развитие социальной сферы жизни, не может не внести вклад в осмысление визуального восприятия людей с речевыми отклонениями и выявить при этом ряд эстетических графических принципов, основанных на анализе восприятия человека и оказывающих благотворное влияние на людей с когнитивными неврологическими отклонениями и частичной неспособностью к овладению навыками речи и письма.

Процессы чтения и письма напрямую связаны с визуальной мозговой активностью человека и являются деятельностью, требующей согласованной работы нескольких отделов мозга. Процесс чтения включает в себя такие высшие психические функции, как смысловое и зрительное восприятие, память и мышление, а процесс письма, помимо уже перечисленных функций, включает в себя акустическое и пространственное восприятие, тонкую моторику руки, предметные действия и др.

Примечательно, что, по мнению Л. С. Цветковой в книге «Нейропсихология счета, письма и чтения: нарушение и восстановление», сейчас «чтение рассматривается как один из видов письменной речи и является аналитико-синтетическим процессом, включающим звуковой анализ и синтез элементов речи» [1, с. 223] так же, как и письмо. Очевидно, что нарушения в процессах чтения и письма взаимосвязаны друг с другом и носят именно неврологический характер, в современной дефектологии они обозначаются терминами «дислексия» и «дисграфия».

Дислексия – это специфическая неспособность к обучению, имеющая неврологическое происхождение и проявляющаяся в нарушении способности к овладению навыком чтения.

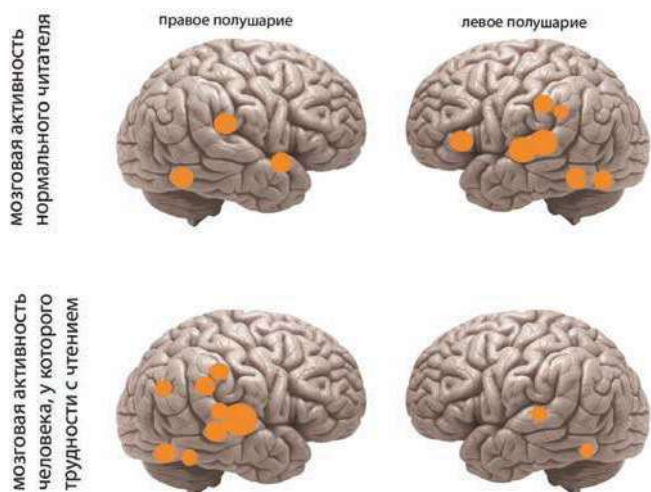
Дисграфия – это затруднение в овладении навыками письма, проявляющееся в систематическом возникновении специфических ошибок при написании текста. Дисграфия часто проявляется одновременно и с иными неврологическими отклонениями, например, с дислексией.

Обе проблемы относятся к нарушениям речевой функции, которые были вызваны необычной активностью мозга. Дислексия и дисграфия не классифицируются как заболевания, но их можно отнести к своеобразному отклонению в развитии, не влияющему при этом на интеллект и ограничивающему возможности людей в меньшей степени, чем, например, в случаях расстройств аутистического спектра или олигофрении.

Более того, многие специалисты, например, Роналд Р. Дейвис, автор собственной коррекционной методики, рассматривают деятельность мозга людей, имеющих проблемы с речью, не в качестве отклонения, а в качестве преимущества. Р. Дейвис в книге «Дар дислексии» пишет: «Почти все считают, что это (дислексия) некоторая форма неспособности к обучению, но неспособность к обучению – это только одна грань. <...> Умственная функция, вызывающая дислексию, – это дар <...> природная способность, талант» [2, с. 3–4].

Особенности визуального восприятия людей с частичным нарушением навыков чтения и письма также связаны с их когнитивной активностью. Человеческий мозг обладает возможностью адаптации к стимулам различного рода, поступающим извне, в том числе и к визуальным. Это объясняет то, почему человек, который испытывает трудности в распознавании формы буквы и ее значения, может различать изображения, состоящие из сложных форм. Такой процесс называется мгновенной нейронной адаптацией, и у людей, страдающих дислексией и дисграфией, адаптация мозга во время чтения или письма проходит медленнее ввиду сложности и многоступенчатости этих процессов, для которых требуется согласованная работа нескольких отделов мозга левого полушария, отвечающего за логику.

Однако следует отметить то, что у людей, испытывающих затруднения в чтении и письме, в отличие от пониженной активности левого полушария, в правом полушарии мозга, наоборот, наблюдается активность выше средних показателей (ил. 1). Это объясняет абстрактность их мышления и восприятие буквы или текста как графического изображения, а не элемента речи. Повышенная активность правого полушария и чрезвычайно развитое во-



Ил. 1. Активность полушарий мозга человека в процессе чтения у нормального читателя и у дислексика

ображение делает визуальное восприятие более чувствительным.

Роналд Р. Дейвис в уже упомянутой книге «Дар дислексии» рассуждает о наличии признаков гениальности у дислектиков: «Каждому дислектику хорошо знать, что его мозг работает точно таким же образом, как и мозг великих гениев» [2, с. 4]. Он выводит ряд черт, присущих людям с речевыми отклонениями и необычной активностью мозга: они могут пользоваться особенностью мозга менять восприятие, они любопытны и обладают образным мышлением, у них высоко развита интуиция и самосознание, они воспринимают окружающую действительность много-

мерно, то есть используют все органы чувств в процессе познания, из-за яркого и нестандартного воображения они могут воспринимать мысль как нечто материально существующее.

Несмотря на развитый интеллект и воображение людей со специфическими речевыми расстройствами, на фоне подобных дисфункций, как недостаточное владение навыками чтения и письма, у них могут развиваться эмоциональная нестабильность, различные психические расстройства, неуверенность в себе, дезорганизация. Несвоевременное лечение может привести к тому, что человек окажется не в состоянии получить образование и адаптироваться в обществе. Поэтому в настоящее время коррекция речевых расстройств уделяется большое значение, особенно за рубежом. Следует отметить и то, что такие отклонения, как дислексия и дисграфия, невозможно излечить полностью, но возможно именно скорректировать.

Для этого существуют определенные методы коррекции, включающие в себя упражнения по развитию не только навыков чтения, но и речи, письма, логического мышления как у взрослых, так и у детей. Большинство современных логопедических методик направлено на выявление и своевременную корректировку заболеваний, связанных с недостаточным овладением навыками речи у детей дошкольного и младшего школьного возраста. Такой подход дает возможность систематично подойти к устранению проблематики и симптомов заболеваний. Логопедическая коррекция речи у взрослых представляет собой более сложный процесс, обязательно включающий в себя, помимо занятий с профессиональным педагогом, тестирование на определение вида речевого отклонения, самообучение и занятия с психологом, помогающие взрослому пациенту, страдающему от частичной неспособности к овладению навыком чтения и письма, социально адаптироваться.

Татьяна Гогуадзе, автор собственной коррекционной методики, предназначенной для детей и взрослых, в книге «Дислексия мозга» пишет: «Я учу детей, подростков и взрослых жить с дислексией и самостоятельно справляться с ее проявлениями как в учебной деятельности, так и в повседневной жизни. Иначе сказать, я обучаю навыкам самокоррекции и самопомощи» [3, с. 80].

Среди множества коррекционных методик и упражнений можно выделить ряд трудов и пособий, на которых базируется большинство логопедических центров и школ, частных практик.

Дислексикам свойственно применение дезориентации для выстраивания образов предметов и их познания. Методика Дейвиса направлена на создание воображением наиболее реалистичных образов окружающей действительности. Для того, чтобы пациент мог усвоить ту или иную букву алфавита или цифру, ему необходимо воссоздать трехмерную форму

из пластичного материала, ассоциативно связанную с запоминаемым материалом, и сопоставить созданную модель с ее реальным значением или аналогом (ил. 2). Таким образом задействуются все виды памяти, а пациент приобретает навыки как логического, так и творческого мышления. Однако многими пациентами или родителями пациентов отмечается то, что методика Дейвиса показывает хорошие результаты только у людей, страдающих от легких форм дислексии.

Существует и иная, также связанная с кинестетическим взаимодействием методика – методология Н. А. Зайцева, включающая в себя комплекс уникальных упражнений, характеризующихся природосообразностью и универсальностью. В основе методологии Н. Зайцева лежит идея об элементарных частицах речи – складах (паре букв или одной букве), располагающихся на разных сторонах кубиков и имеющих множество комбинаций. Результаты тестирования методики показали ее высокую эффективность. Графика коррекционного материала проста и ясна ввиду его направленности, в первую очередь, на обучение чтению, письму, счету и на развитие логического мышления. Поэтому у методологии нет эстетического отображения и графической концепции, а автор не рассматривает возможную комбинацию материала со средствами графической выразительности (ил. 3).

Коррекционная методика И. Н. Садовниковой включает в себя систему упражнений на преодоление негативных симптомов всех видов дислексии и дисграфии и состоит из методологического пособия для педагогов и логопедов, комплекса игровых карточек для дифференциации и постановки звуков, тестового материала. Книга И. Н. Садовниковой «Нарушения письменной речи и их преодоление у младших школьников» представляет особый интерес с точки зрения визуализации методики, потому что включает в себя не только подробный коррекционный материал для педагога-логопеда, но и ряд наглядно-пояснительных иллюстраций, в том числе и непосредственно отражающих суть упражнений автора (ил. 4).

Из анализа вышеперечисленных методологий по коррекции речевых расстройств можно сделать вывод о том, что та или иная методика имеет определенный ряд достоинств и преимуществ, говорящих об ее эффективности. Однако наиболее важным выводом будет то, что, несмотря на научно доказанную эффективность, ни один автор не дает четких методологических указаний по визуализации своей методики либо не учитывает возможности использования в материале средств выразительности, а также их положительного или отрицательного влияния на процесс обучения. Это приводит к тому, что на данный момент количество коррекционного материала в виде электронных приложений, печатных изданий и обучающих игр растет, однако издания не ссылаются на методику, следовательно, не имеют за собой научной базы.



Ил. 2. Методика коррекции дислексии Р. Р. Дейвиса



Ил. 3. Методология Н.А. Зайцева

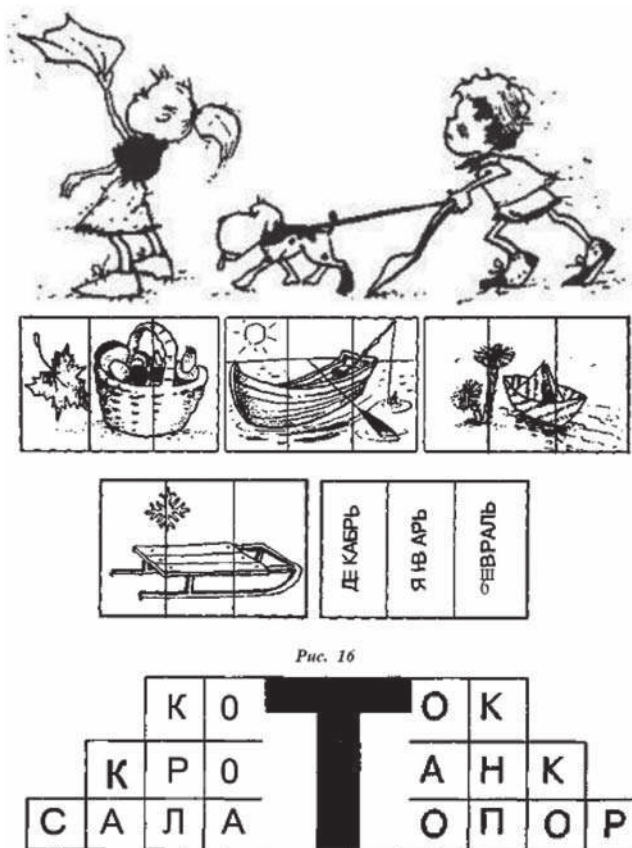


Рис. 16

Ил. 4. Иллюстрации к книге И. Н. Садовниковой «Нарушения письменной речи и их преодоление у младших школьников»

Логопедические методики, в свою очередь, не визуализированы должным образом и представляют собой в большинстве случаев теоретическое пособие для дефектологов, которые визуализируют упражнения и игры самостоятельно, из-за чего графическое отображение материала не является в должной степени воспринимаемым и доступным для пациента. Поэтому возникает необходимость в проектировании коррекционного материала с учетом исследований в области визуального восприятия людей с расстройствами речи, а также с учетом целесообразности использования в материале выразительных средств графического дизайна.

Графический дизайн, в свою очередь, основывается на визуально выраженных формах, составляющих композиционное пространство и вызывающих определенные эмоции, состояния, настроения как негативные (раздражение и беспокойство), так и позитивные (комфорт и удобство), а также оказывающих влияние на процесс усвоения информации.

Одной из самых простых форм, используемых в композиции, является точка. Точка в пространстве – это уже композиция. Более этого, изображения складываются из множества точек, а их нагромождение может являться тоновым пятном и превращаться тем самым в композиционную форму. Точки, которые используются в единичном числе, привычно воспринимаются человеком в качестве акцента.

Среди композиционных элементов, влияющих на психологию человека, можно также выделить и линии, которые могут вызывать определенное эмоциональное состояние, в зависимости от их плавности или резкости.

Особое влияние на восприятие имеют тоновые пятна, которые не являются еще формой по своей сути, но не могут являться линией или точкой. Тоновые пятна и их соотношение могут носить позитивную и негативную окраску и составлять заполненные тоновые пространства.

Также среди выразительных средств, используемых в графическом дизайне, важнейшее место занимает форма и композиция форм. Известно, что простейшие формы круга, квадрата и треугольника имеют сакральное значение и оказывают существенное влияние на психологию восприятия человека. Так, квадрат ассоциируется со статичностью и равенством, круг – с бесконечностью, а позитивное или негативное восприятие формы треугольника напрямую зависит от направленности его вершин.

Все эти простейшие средства композиции – составляющая графических комплексов, складывающихся в изображения и группы изображений, которые визуальное воспринимает человек и составляет о них свое мнение путем восприятия. Если же говорить о визуальном восприятии человека-дислексика или дисграфика, то любое понимание формы будет гипертрофировано из-за повышенной активности правого полушария и развитого воображения.

Так, группа резких остроконечных линий или темных нагроможденных пятен может быть воспринята человеком с высокой визуальной чувствительностью еще более негативно.

Многие формы по своей сути динамичны, но выразительные средства графического дизайна могут создать дополнительную динамику, которую можно условно назвать скрытой и открытой. К скрытой динамике можно отнести динамичные формы или оптические иллюзии, имитацию движения, а к открытой – реальное наделение статичной формы движением – анимацию. В графическом дизайне динамические изображения применяются для акцентирования внимания человека, для любой динамики предпочтительна естественность. Люди с расстройством речи воспринимают динамику по законам восприятия формы. Благоприятное влияние на них окажет плавность и логичность динамических форм, отсутствие излишней акциденции и отвлечения внимания от основного замысла графического проекта.

Еще одним немаловажным аспектом человеческого восприятия является восприятие цвета или сочетания цветов. Нужно отметить, что цветовое восприятие субъективно и зависит от индивидуальных особенностей человека. Каждый цвет имеет определенную эмоциональную окраску, которую человек воспринимает на подсознательном уровне. Неуместное использование цвета и дисгармоничное сочетание его оттенков вызывает у человека психоэмоциональное раздражение. Люди с повышенной активностью правого полушария не имеют проблем в восприятии цвета, наоборот, цветовые сочетания различаются и осознаются ими лучше и с большим вниманием, однако, при расположении активного цветового акцента рядом с важным композиционным элементом, у дислексика может возникнуть дезориентация и неприятие смысла композиции. Эта особенность восприятия людей, страдающих от речевых расстройств, касается и контрастных цветов, и тонов – они хуже воспринимают тексты с высокой тоновой контрастностью.

Вышеперечисленные особенности восприятия человека уместны и в отношении более сложных структур: орнаментов, шрифтов. В ходе различных исследований восприятия шрифта дислексиками и дисграфиками выяснилось, что они легче воспринимают шрифты без засечек, геометричные и простые, часто имеющие плавные окончания и большие межбуквенные интервалы. Относительно удобными для восприятия людей с речевыми отклонениями были признаны Arial, Trebuchet, Helvetica, Geneva. Также существует ряд шрифтов, разработанных специально для дислексиков и учитывающих особенности их восприятия: Dyslexie, Read Regular, Gill Dyslexic, Mono Dyslexic, Lexus Readable и др. Все эти шрифты без засечек, плавные и светлые, у многих наблюдаются элементы рукописного письма, которые могут быть предпочтительны для восприятия ввиду того, что людям, которые имеют трудности с чтением, отличные друг от друга рукописные буквы легче распознавать и запоминать.

Последним, но не наименее важным, средством выразительности является пространство – заполненное и незаполненное, организованное должным образом и с пониманием о композиции. Человек лучше запоминает простые и гармоничные объекты, если понимать простоту в том смысле, в котором понимает ее Р. Арнхейм в книге «Искусство и визуальное восприятие»: «В абсолютном смысле предмет является простым, когда состоит из небольшого числа характерных структурных особенностей. В относительном смысле предмет будет простым, когда в нем сложный материал организован с помощью по возможности наименьшего числа характерных структурных особенностей» [4, с. 68]. Можно судить о случаях, когда достаточно заполненное пространство воспринималось человеком, не имеющим речевых отклонений, как своеобразный художественный элемент, не теряя при этом своих информационных качеств. Однако дислексики гораздо лучше воспринимают «чистые» и «пустые» пространства, но с высоким уровнем организации информации в них.

Сегодня некоторые графические дизайнеры приходят к выводу, что дизайн для людей с частичной неспособностью обладать навыком чтения и письма, должен быть прежде всего

универсальным, а это значит, понятным и доступным для каждого пользователя, а не только для специфической целевой аудитории [5]. В некоторых областях графического дизайна проекты для людей, имеющих трудности в усвоении чтения и письма, встречаются наиболее часто: в дизайне веб-сайтов, приложений, интерфейсов ресурсов для чтения и письма (электронных книг), полиграфическом дизайне.

В таких проектах используются различные технологии, позволяющие комфортно пользоваться продуктом человеку, имеющему расстройство речи. Например, технология «Browsealoud» представляет встроенный в веб-сайт модуль и позволяет дислексикам и дисграфикам с удобством пользоваться ресурсом, расширяя возможности для чтения информации. В электронных книгах используется возможность настройки шрифта для наилучшего понимания текста читателем (увеличение и уменьшение кегля шрифта, межстрочных интервалов, смена фона текста и прочее). Электронные приложения для обучения чтению часто имеют голосовое сопровождение и возможность тестирования для просмотра прогресса в обучении.

Несмотря на большой интерес общества (и дизайна в том числе) к проблемам людей с речевыми отклонениями, при создании проектов для дислексиков не всегда учитываются особенности их визуального восприятия, отличного от обычного. Для того чтобы спроектировать коррекционную модель, отвечающую требованиям дизайн-эстетики и методологии, на которой эта модель базируется, необходимо учитывать ряд определенных принципов, список которых излагается ниже.

Простота и понятность проектируемого материала. Этот принцип можно соотнести с понятием минимализма в графическом дизайне, для которого характерно наличие достаточного пространства между композиционными формами, логичное и обоснованное расположение элементов композиции.

Четкий алгоритм действий пользователя внутри используемого продукта. Пользователю всегда должен быть ясен как принцип навигации и/или последовательности действий, так и принцип взаимодействия элементов композиционной структуры между собой.

Воспринимаемость информации – элементы дизайна не должны отвлекать пользователя от идеи, которую несет в себе проект. В свою очередь, для этого проект нужно наделить индивидуальным смыслом, который явно воспринимался бы пользователем в качестве основного.

Доступность проектируемого материала для широкого круга пользователей – один из важнейших факторов при создании дизайна для людей, имеющих проблемы с чтением. Позволяет сделать информацию удобной для восприятия с помощью своеобразной «гибкости» и возможности регулировки параметров проекта под возможности человека.

Использование удобочитаемого шрифта также важно при проектировании для дислексиков. Необходимо учитывать особенности восприятия шрифта людьми, которые имеют проблемы с чтением, и включать в дизайн-проект такие шрифты, которые были бы для них наиболее удобны.

Звуковое сопровождение непосредственно не относится к сфере графического дизайна, но также имеет высокую значимость, особенно в обучающих материалах и ресурсах.

Цвета и их сочетания не должны вызывать раздражения или беспокойства на эмоциональном уровне, отвлекать от основного замысла проекта или композиционного центра.

Толерантность к ошибкам пользователя – этот принцип указывает на то, что разрабатываемый проект должен быть отзывчивым по отношению к действиям пользователя и его возможным ошибкам и обладать возможностью для их отмены или исправления.

Обоснованное использование форм композиции, не являющихся негативными и не действующими отрицательно на психоэмоциональное состояние человека.

Принцип доступной функциональности указывает на то, что при создании дизайна для людей с индивидуальными особенностями нужно отталкиваться, прежде всего, от психо-

логии восприятия человека в целом, делая продукт удобным для любых групп пользователей. Слова Э. Зусмана в статье «Проектирование для дислексиков» можно взять за основу данного принципа доступной функциональности: «С самого начала целью (проектирования) должно быть создание дизайна, в котором продумано так много мелких деталей, кейсов и ситуаций, как это возможно. Доступность использования продукта есть уважение своей аудитории» [5].

Таким образом, выявлены основные черты графического дизайна, положительно влияющие на визуальное восприятие человека и обладающие свойством наделять информацию доступностью, а объект дизайна – функциональностью. Основываясь на коррекционных логопедических методиках и особенностях восприятия людей с дислексией и дисграфией, возможно и необходимо создать такой графический проект, который смог бы наглядно доказать благотворное влияние выразительных средств дизайна на людей, имеющих трудности в освоении навыков чтения и письма, а также реализовать интерес графического дизайна как деятельности, оказывающей влияние на социальную сферу жизни человека, в создании индивидуализированных и доступных проектов для людей с отклонениями.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Цветкова Л. С. Нейропсихология счета, письма и чтения: нарушение и восстановление. М. : Юристь, 1997. 256 с.
2. Дейвис Р. Р. Дар дислексии. М. : Кэл Пресс, 1997. 112 с.
3. Гогуадзе Т. В. Дислексия мозга. За гранью известного. М. : Пед. о-во России, 2016. 112 с.
4. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М. : Архитектура-С, 2012. 392 с.
5. Zusman A. Designing for dyslexia. Pt. 2 [Электронный ресурс] // Ux Booth : ресурс для граф. дизайнеров. Режим доступа: <http://www.uxbooth.com/articles/designing-for-dyslexia-part-2> (дата обращения: 28.11.2017).

#### *Сведения об авторе:*

*Терентьева Дарья Ярославовна*, студент 2-го курса магистратуры, кафедра графического дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [dariapasteur@mail.ru](mailto:dariapasteur@mail.ru)

*Terenteva Daria Y.*, 2<sup>nd</sup> year Master course student, Graphic Design Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [dariapasteur@mail.ru](mailto:dariapasteur@mail.ru)

#### *Научный руководитель:*

*Голубева Елена Яковлевна*, профессор, кафедра графического дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [e.golubeva@list.ru](mailto:e.golubeva@list.ru)

*Golubeva Elena Y.*, Professor, Graphic Design Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [e.golubeva@list.ru](mailto:e.golubeva@list.ru)

## **ИНТЕРНЕТ ВЕЩЕЙ. ОСОБЕННОСТИ ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЯ ПОЛЬЗОВАТЕЛЬСКОГО ИНТЕРФЕЙСА ДЛЯ УСТРОЙСТВ С РАЗНЫМИ ЭКРАНАМИ**

Анализ истории пользовательского контекста, технических характеристик устройств-компонентов среды интернета вещей (IoT, Internet of Things). Развитие диалога P2M (people-to-machine, англ. «между человеком и машиной») в форме пользовательских интерфейсов.

*Ключевые слова:* графический, пользовательский, интерфейс, интернет вещей.

*L. A. Shmanko*

## **THE INTERNET OF THINGS. SPECIAL ASPECTS OF THE USER INTER- FACES DESIGN FOR THE DEVICES WITH DIFFERENT SCREENS**

Analysis of the user context, characteristics of device components of the environment of the Internet of things (IoT) are presented. The development of the dialogue P2M (people-to-machine) as a user interfaces is considered.

*Keywords:* graphical, user, interface, the Internet of Things.

Интернет вещей – это современная интерпретация концепции всеобъемлющей компьютеризации жизни, сформулированной Марком Уэйзером в 1988 г. в лаборатории компании Xerox. Под всеобъемлющей компьютеризацией Вейзер понимал среду, состоящую из устройств и предметов, оснащенных крошечными, объединенными в сети компьютерами, способными интегрировать виртуальную реальность в мир физических объектов. Появление и развитие интернета вещей стало третьей волной компьютеризации. Первая волна, когда одну громоздкую вычислительную машину обслуживала армия специалистов, получавших в ответ на скрупулезно сформулированные вопросы ответы на перфокарточках, которые нужно было расшифровывать, уже ушла в далекое прошлое.

Первые вычислительные машины не соответствовали потребностям и фантазиям людей, уже увлекшихся технологическими новинками и научной фантастикой. Однако компьютеры были придуманы для решения проблем человека, облегчения его жизни, освобождения времени.

Второй волной компьютеризации стало появление персонального компьютера. Дисплеи и устройства-посредники, такие как компьютерная мышь, существенно упростили взаимодействие пользователя с компьютером. Развитие подобных устройств привело к возникновению и эволюции графических пользовательских интерфейсов, облегчивших коммуникацию между человеком и машиной. Возможность общаться с машиной перестала быть привилегией профессионалов, но стала доступна практически для каждого человека. С этим же этапом проникновения компьютеров в жизнь людей связано появление и развитие сети Интернет. В результате один пользователь с помощью своего компьютера смог общаться с такими же, как он, пользователями других персональных компьютеров через сеть, связавшую множество персональных компьютеров.



Этот второй этап компьютеризации – это наше недалекое, но безвозвратно ушедшее прошлое. Никуда не исчезли многофункциональные компьютеры, напротив, количество их увеличилось, размеры уменьшились, и инженеры научили их объединяться во множество локальных сетей между собой. Сегодня миниатюрный телефон с сенсорным экраном обладает достаточными техническими характеристиками для того, чтобы быть подобным персональным компьютерам прошлого десятилетия.

Сегодня практически каждый человек в мире взаимодействует с компьютеризированными и общающимися между собой узкоспециализированными устройствами, например, с банкоматами. Банкоматы стали первыми техническими устройствами, которые стали объединять в сети, а теперь даже лампочки могут обмениваться сообщениями между собой через беспроводные сети. Это третья волна компьютеризации – интернет вещей – сделала реальностью миры научно-фантастических романов.

Технологии интернета вещей (Internet of Things) широко применяются во многих сферах жизни современного человека: в промышленности, сельском хозяйстве, медицине, образовании. Одной из замечательных особенностей этих технологий является способность устройств, объединенных в сети, самостоятельно собирать информацию об окружающем мире, анализировать ее и действовать в соответствии со сделанными выводами, избавляя человека от монотонных, рутинных действий.

Потребителю сегодня в большей степени известны следующие категории «умных» вещей: умный дом (дом, оснащенный мониторингом электропотребления, автоматизированным освещением и термостатами); носимые устройства (трекеры активности, беспроводные наушники, часы); медицинские и следящие за физическим состоянием устройства (весы); машины, подключаемые к телефонам и устройствам умных домов; городские системы (прокат автомобилей и велосипедов, системы общественного транспорта) [4, с. 26].

Наибольшую популярность интернет вещей приобрел в виде модели автоматизированного или «умного», дома. О создании интеллектуальных автоматизированных жилищ, помогающих человеку в повседневных делах, мечтали давно, о чем можно судить по научно-фантастическим литературным произведениям. Например, в 1946 г. Рэй Бредбери опубликовал одну из новелл романа «Марсианские хроники», в которой была описана Земля после атомной войны. В живых не осталось никого, но автоматизированные механизмы в уцелевшем доме продолжали свою работу день за днем, убирая пыль, включая любимую музыку исчезнувшего хозяина дома.

В 50–60-е гг. XX в. расцвела идея тотального дизайна. Перед архитекторами, промышленными дизайнерами и дизайнерами интерьера встала задача создания гармоничной технологичной среды, делающей человека свободным от бытовых забот. Активисты от дизайна, такие как группа итальянских дизайнеров «Архизум», например, прославились проектами мобильных самодвижущихся городов. Дж. Коломбо развивал идею дома как машины для жилья. Первые его эксперименты по созданию модулей для сна и приготовления пищи приобрели материальную форму в середине 60-х гг. В 1975 г. на выставке «Италия: новый домашний ландшафт» в Нью-Йорке он представил уже комплексный жилой блок Total Furnishing со встроенным в него развлекательным, кухонным и гигиеническим оборудованием.

С развитием информационных технологий развивается и возможность объединять предметы в единые блоки, и программировать их поведение, управлять ими виртуально.

Рассмотрим категории устройств, которые формируют среду интернета вещей. Во-первых, это крошечные маячки, сенсоры и актуализаторы, единственная функция которых заключается в отправлении сигнала более сложным устройствам, которые, в свою очередь, переводят полученные сигналы в понятное пользователю ответное действие, будь то приведение в движение механизма замка или получение прогноза погоды.

Во-вторых, узкоспециализированные устройства, оснащенные встроенными интерфейсами разнообразного типа, от физических кнопок до голоса.

Третий, и центральный, компонент среды интернета вещей – это многофункциональные компьютеры, в том числе планшетные компьютеры и телефоны с сенсорным дисплеем.

На взаимодействии перечисленных выше элементов сети и человека и основаны современные концепции машины для жилья, умного дома.

Рассмотрим характерный пример. «Адаптивный дом» М. Мозера – воплощение одной из интереснейших концепций. Его дом оснащен 75 сенсорами, следящими за уровнем освещения, температуры, звука, энергосбережением, дверьми, окнами, водоснабжением. Объекты, соединенные километрами проводов, представляют собой «нейронную сеть», способную к обучению и таким образом приспособляющуюся к привычкам Мозера. Если дом совершает ошибку, сделав свет слишком ярким, Мозер его поправляет, и дом приглушает освещение. Проектировщики «Адаптивного дома» отбросили множество нецелесообразных, по их мнению, идей: «К примеру, предлагалось автоматизировать системы, связанные с досугом обитателей, – проигрыватели, телевизоры, радио и так далее. Однако проблема с выбором развлекательных видео- и аудиозаписей заключается в том, что предпочтения обитателей зависят от их настроения, о котором трудно судить по внешним признакам. Так что, даже если наделить систему “зрением”, она, скорее всего, не угадает пожелания хозяев дома и будет их только раздражать» [1, с. 66].

Ценность концепции Мозера заключается прежде всего в сознательном ограничении системы, что повышает вероятность успешного дизайнерского решения управления домом.

На сегодняшний день графические интерфейсы масштабируются для разных программных платформ. Самым простым примером являются мобильные приложения для разных операционных систем: iOS, Android и Windows. Кроме того, веб-интерфейсы стали адаптивными, то есть специально проработанный интерфейс может изменяться в зависимости от размера дисплея: от широкоформатных дисплеев мониторов до небольших дисплеев телефонов. Проектирование кросс-платформенных пользовательских систем вышло за рамки дизайн-проектирования графических интерфейсов для нескольких компьютеров с дисплеями. Многие из интернет-вещей могут даже не иметь собственных дисплеев, но контролироваться с помощью сервиса, установленного на телефон или планшетный компьютер.

Отсутствие дисплеев и разнообразие привычных нам вещей, управление которыми стало виртуальным, – это одна из проблем дизайн-проектирования взаимодействия человека с машинами. Синтез технологии интернета вещей, дополненной и виртуальной реальностей уже сегодня позволяет человеку управлять предметами из реального мира, напрямую с ними не взаимодействуя, что ставит новые междисциплинарные задачи для дизайнеров, в том числе дизайн-проектирование систем, которые могут быть управляемы как при непосредственном контакте через физические кнопки, жестами, так и графический интерфейс сервиса, звуковой интерфейс, то есть управляемый с помощью разных устройств ввода и вывода информации. Дж. К. Р. Ликлайдер, исследователь информационных технологий, писал о том, что необходимым условием для создания эффективной ассоциации человека и компьютера, помимо прочих, является именно развитие оборудования ввода и вывода информации [3, с. 6]. Иными словами, коммуникация между пользователем и устройством должна происходить как можно более естественным для человека образом, то есть посредством визуальных, тактильных и звуковых сигналов.

Так, на сегодняшний день разнообразие оборудования ввода и вывода информации позволяет человеку взаимодействовать с компьютеризированными устройствами посредством таких интерфейсов, как физические панели управления с кнопками, объектные интерфейсы, сенсорные интерфейсы, диодные интерфейсы, экранные интерфейсы, голосовые интерфейсы, нейро-компьютерные интерфейсы.

Экранные интерфейсы, в свою очередь, можно классифицировать в соответствии с техническими характеристиками дисплеев, так как именно технические характеристики обус-

лавливают особенности проектирования графических интерфейсов. Дисплеи интернет-вещей могут быть жидкокристаллическими сегментированными, жидкокристаллическими символьными либо комбинацией сегментированного и символьного дисплеев и динамическими дисплеями (ил. 1; ил. 2).

Итак, кросс-платформенное дизайн-проектирование для среды интернет-вещей – это проектирование не для единичных изолированных устройств, но для сложной информационно-материальной системы. Для того чтобы система воспринималась пользователем целостно, необходимо соблюдение нескольких принципов: единство эстетики и визуального языка; системный подход к проектированию архитектуры взаимодействия; единая логика взаимодействия с элементами системы [4, с. 474].

Таким образом, перед дизайнером, проектирующим графические интерфейсы для сложной экосистемы устройств с разными техническими характеристиками, стоит задача выделения наиболее вероятных сценариев использования системы из управляемых и управляющих устройств.

Управляющими устройствами могут быть телефоны или планшетные компьютеры, работающие на одной из популярных операционных систем, iOS и Android, имеющие свои описанные принципы проектирования графических пользовательских интерфейсов. Управляемым устройством может быть, например, термостат. Следовательно, необходимо, чтобы интерфейс термостата и сервиса для двух телефонов с операционными системами iOS и Android воспринимались как единая система, несмотря на визуальные различия.

Чем больше будут отличаться ответы двух разных телефонов, тем ниже качеством будет опыт использования такой системы с неоднозначными ответами. Для того чтобы диалог между человеком и несколькими машинами стал успешным, необходима визуальная целостность, возможность распознать единую дизайнерскую модель взаимодействия с системой.

В теории коммуникации говорится, что вопросы могут быть закрытыми, требующими однозначного, четкого ответа, и открытыми, ответ на которые может быть более пространственным и вариативным. Однако диалог, даже при наличии вопроса и ответа, может оказаться на самом деле монологом, если участник только один, или несколькими монологами, с несколькими участниками, но отсутствием между ними понимания. Итак, необходимыми для диалога являются три условия: наличие не менее двух участников; наличие процесса обмена информацией (объяснение); адекватное восприятие информации участниками коммуникации, то есть наличие понимания.

Казалось бы, что может быть проще, чем создать интерфейс, с которым пользователь мог бы вести диалог. Ведь в идеале вычислительная машина – это творение человека и для человека. Но даже двум людям не всегда удастся построить диалог между собой, несмотря на то, что они говорят на одном языке. У машин свой язык, они могут обмениваться информацией, но человеку понять язык машин сложно. «Для общения и переговоров требуется то, что лингвисты называют “общей основой”: единая понятийная база, на которой строится



1. Сегментированный дисплей



2. Символьный дисплей

взаимодействие» [1, с. 28]. Машина обладает только теми способностями, то есть оборудованием для ввода и вывода информации, которыми ее наделил человек. Например, она может попробовать угадать настроение, намерение человека, основываясь на собранной через устройства ввода информации о распорядке дня пользователя. Чтобы эти догадки чаще увенчивались успехом, устройству необходимо понятным человеку способом предупредить о своих действиях, объяснять их и давать возможность корректировать действия через устройства ввода информации.

С появлением графических интерфейсов мгновенного взаимодействия диалог с машинами стал больше напоминать естественное для человека общение. Пользователь стал общаться на самом деле не с машиной, а с дизайнером, спроектировавшим систему, интерфейс стал человечнее.

Итог взаимодействия с системой стал виден сразу, мгновенно, как при общении с людьми. Характер коммуникации между человеком и машиной стал более интуитивным. Система теперь не ждет, когда пользователь задаст вопрос через командную строку, система предупреждает вопросы человека, заблаговременно предлагая меню из ответов.

Однако с развитием информационных технологий и робототехники автоматизированные устройства стали самостоятельно выбирать ответы на вопросы, еще не заданные человеком, что уместно не в любой ситуации.

Самостоятельная разумность машин незаменима в обстановке, опасной для человека, например, во время спасения людей после землетрясения. В повседневной жизни, напротив, излишняя самостоятельность устройства может только помешать человеку. Представьте, как вы приходите домой вечером и не можете включить свет, потому что лампочки решили, что вам уже давно пора спать. Или пожарная сигнализация ошибочно решает, что в квартире пожар и, не предупреждая, заливает квартиру водой.

Однако контролировать каждое устройство умного дома непосредственно было бы невозможно. Проще запрограммировать работу интернет-вещей, чтобы они работали в соответствии с распорядком и предпочтениями человека, чем подчиняться распорядку вещей.

Для пользовательской среды уместнее именно такое взаимодействие с машинами, когда устройства ведут себя согласно концепции дополняющей самостоятельности. Такие устройства, на основе имеющихся данных, предлагают на выбор варианты ответов на потенциальные вопросы пользователя. Пользователь же волен реагировать и отвечать на ненавязчивое предложение, вступая с машиной в диалог, либо не реагировать.



3. ДРАКОН-схема

Эффективным способом ведения диалога с интернет-вещами является настройка пользовательских сценариев, иными словами – программирование самой вещи. Можно выделить два подхода к проектированию графических интерфейсов для программирования устройств. Первый – дизайн-проектирование интерфейса на основе привычных списков, меню и кнопок. Второй – визуальное программирование.

Визуальное программирование отнюдь не новая технология. Например, один из визуальных языков программирования ДРАКОН (Дружелюбный русский алгоритмический язык, который обеспечивает наглядность) разрабатывался с 1986 г. в рамках космической программы «Буран» [5]. Блок-схемы этого языка позволяют изобразить сложные алгоритмы поведения нескольких участников наиболее полно и наглядно. Подобные блок-схемы используются дизайнерами и инженерами для

проектирования информационных систем и взаимодействия с ними пользователей (ил. 3).

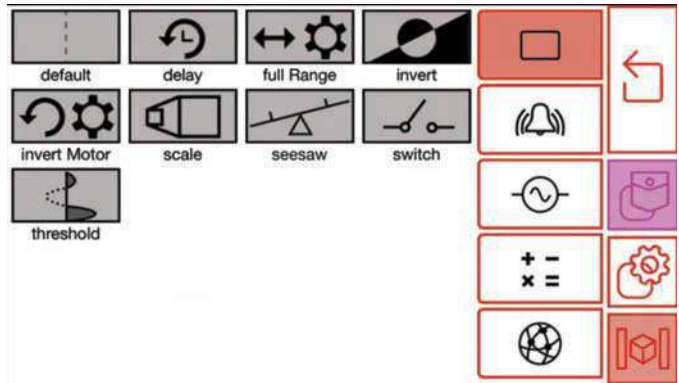
Проектировщики пользовательских интерфейсов теперь делают свои инструменты – блок-схемы – элементом пользовательского управления системой. Это позволяет настроить сложные сценарии коммуникации с устройствами и делает систему графических компонентов гибче.

К примеру, создатели приложения для управления вещами с помощью дополненной реальности Reality Editor совместили классические компоненты пользовательского интерфейса, такие как меню, со своеобразным визуальным программированием с помощью комбинирования логических узлов и построения связей между узлами (ил. 4–7).

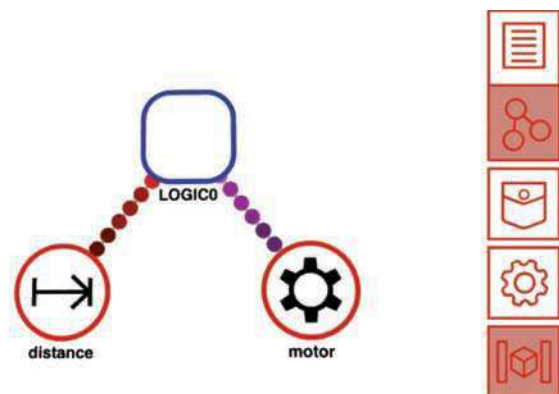
Сценарии взаимодействия пользователя со средой умных устройств становятся сложнее, разнообразнее, протяженнее во времени и пространстве.

Работа запрограммированного устройства при таких сценариях может быть не замечена человеком сразу. В случае с диалогом человека и машины на большом расстоянии возникает необходимость передавать информацию от человека к машине и обратно через контролирующие устройства, телефоны, средствами виртуальной реальности. Так, например, перед дизайнерами встает задача передать реальность работы устройства, находящегося вне поля зрения человека, убедить человека в том, что устройство выполняет поручение.

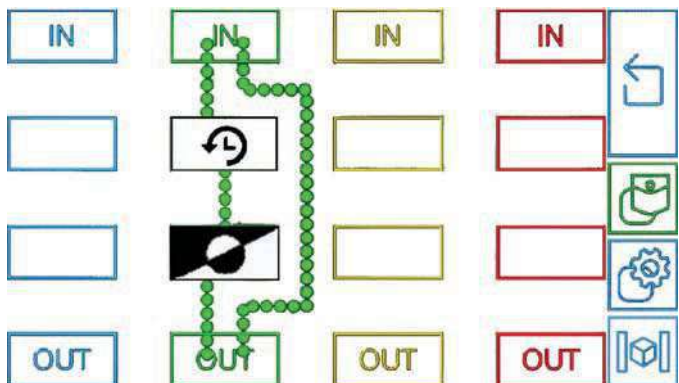
Очевидно, что переход в виртуальное пространство привычных материальных вещей, вроде пылесоса, лампочки и стиральной машины, еще не скоро станет привычным. В том числе из-за молодости технологий информационных беспроводных сетей. Технические проблемы могут отвлечь человека от автоматизированных самообучающихся устройств, тем более важно создать как



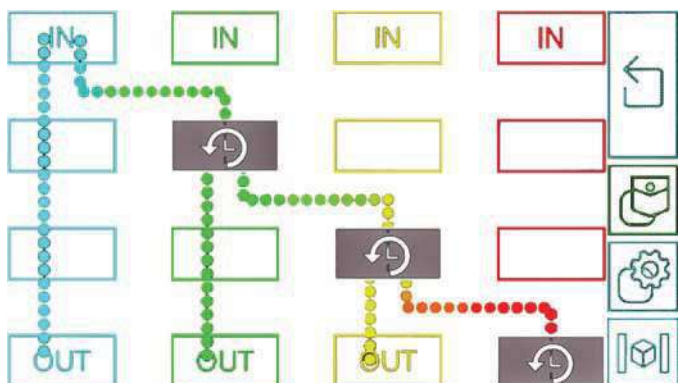
4. Reality Editor. Выбор логического узла (действия)



5. Reality Editor. Настройка связей логических блоков с управляемым объектом



6. Reality Editor. Составление логических блоков в программе. Программа включения и выключения в момент запуска программы



7. Reality Editor. Составление логических блоков в программе. Программа, отложенная во времени

можно более реальную связь вещи с человеком, сделать присутствие вещи осязаемым, даже если ее нет рядом.

Человек воспринимает окружающий мир с помощью различных органов чувств, зрения, слуха, обоняния. Может показаться, что в будущем графическим интерфейсам не будет места, что будет достаточно звука, тактильных сигналов для эффективного взаимодействия между человеком и машинами.

Именно уместность использования того или иного способа ввода и вывода информации будет влиять на то, как и когда графические интерфейсы будут заменены интерфейсами других типов. Однако визуализация объекта будет и остается необходимой базой для комфортного и эффективного диалога между человеком и машиной.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Норман Д. А. Дизайн вещей будущего. М. : Strelka Press, 2012. 122 с.
2. Норман Д. А. Дизайн привычных вещей. М. : Изд. дом «Вильямс», 2006. 384 с.
3. Licklider J. C. R. Man-computer symbiosis // IRE Transactions on Human Factors in Electronics. 1960. Vol. HFE-1 (March). P. 6.
4. Designing connected zproducts / С. Rowland, E. Goodman, M. Charlier [et al.]. Sebastopol (Ca.) : O'Reilly Media, 2015. 966 p.
5. ДРАКОН (алгоритмический язык) [Электронный ресурс] // DIC.ACADEMIC.RU : словари и энциклопедии. Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1473795> (дата обращения: 15.11.2017).

#### *Сведения об авторе:*

*Шманько Лариса Александровна*, студент 2-го курса магистратуры, кафедра графического дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [mellnica2@gmail.com](mailto:mellnica2@gmail.com)

*Shmanko Larisa A.*, 2<sup>nd</sup> year Master course student, Graphic Design Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [dariapasteur@mail.ru](mailto:dariapasteur@mail.ru)

#### *Научные руководители:*

*Герасимов Никита Сергеевич*, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра графического дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [nikitasergeevitch1977@gmail.com](mailto:nikitasergeevitch1977@gmail.com)

*Gerasimov Nikita S.*, PhD, Associate Professor, Graphic Design Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [nikitasergeevitch1977@gmail.com](mailto:nikitasergeevitch1977@gmail.com)

*Филлипов Максим Викторович*, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра графического дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [fmaxim@mail.ru](mailto:fmaxim@mail.ru)

*Filippov Maksim V.*, PhD, Professor, Graphic Design Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [fmaxim@mail.ru](mailto:fmaxim@mail.ru)

## **ЭНЕРГИЯ БУДУЩЕГО ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОКОВ (МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА ЭКСПО-2017)**

Всемирные выставки каждый раз обозначают новую тему для развития и обсуждения. В 2017 г. ею стала «Энергия будущего». Наконец- то этот вопрос вынесли на международный уровень. В выставке приняли участие и поделились своими идеями более 100 стран. Павильоны стран-участниц посетили порядка 4 млн человек. А что еще важнее, Казахстан стал первым государством на постсоветском пространстве, получившим право провести подобное мероприятие.

*Ключевые слова:* ЭКСПО-2017, павильон, экспозиция, Всемирная выставка, Энергия будущего, Астана, Казахстан.

*T. S. Vykhristyuk*

## **ENERGY OF THE FUTURE EYES CONTEMPORARY (INTERNATIONAL EXHIBITION EXPO 2017)**

World Fairs every time indicate a new subject for development and discussion. In 2017 “Energy of the future” was the main topic. At last this question was taken out on the international level. More than 100 countries have participated in an exhibition and have shared their ideas. About 4 million people visited the halls the presented countries. And what is even more important, Kazakhstan was the first state in the former Soviet Union which has acquired the right to hold a similar event.

*Keywords:* EXPO 2017, exhibition hall, exposition, World Fair, Energy of the future, Astana, Kazakhstan.

Все, кто интересуется достижениями и открытиями в разных областях науки и техники, должны знать о всемирных выставках. Также их часто называют EXPO. Последняя такая выставка прошла относительно недавно в столице Казахстана – Астане в 2017 г. Поскольку нас очень заинтересовала эта тема, хотелось бы остановиться на следующих вопросах: определить, что такое «Всемирная выставка»; оценить историческую значимость этого события, по сравнению со всеми ЭКСПО до 2017 г.; указать наиболее интересные экспозиции стран, представленных в 2017 г.; изучить отзывы и критику посетителей выставки; понять особенности российской экспозиции, представить краткую информацию о следующей всемирной выставке.

Итак, Всемирная выставка ЭКСПО, или EXPO – это международная выставка, которая является символом индустриализации и уровня развития стран-участниц и открытой площадкой для демонстрации научных и технических достижений. Стоит отметить, что Казахстан стал первым государством на постсоветском пространстве, получившим право провести подобное мероприятие. Эта выставка, начиная с первой «Великой» выставки в Лондоне 1851 г., стала уже шестьдесят шестой по счету. Выставки регулярно проходили в разных странах мира. Каждый раз они становились смотром достижений, успехов стран-участниц. Каждая выставка посвящена актуальной для всего мирового сообщества теме, имеет свой девиз и талисман.

ЭКСПО-2017 – Международная специализированная выставка под эгидой Международного бюро выставок (МБВ), прошедшая в столице Казахстана Астане с 10 июня по 10 сен-

тября 2017 г. Тема выставки – «Энергия будущего». В ЭКСПО-2017 приняли участие 100 государств и более 10 международных организаций. Выставку посетили порядка 4 млн человек, из которых около 500 тысяч человек приехали из других стран [1]. По отзывам прессы, в топ-5 входили следующие павильоны, отмеченные как самые впечатляющие: Казахстанский павильон «Нур Алем», павильоны Германии, Великобритании, Израиля и Монако.

### ***Казахстанский павильон***

Казахстанский павильон «Нур Алем» оставлял у посетителей одно из самых ярких впечатлений благодаря продуманности общей концепции и умелому воплощению этой идеи в жизнь. Он соединял в себе образ национальных традиций и инновационных технических достижений, которые поражали воображение посетителей [2].

«Нур Алем» – единственное в мире здание в форме сферы диаметром 80 метров. Оно оснащено двумя бесшумными ветрогенераторами. «Нур Алем» – это музей будущего, и состоит он из 8 уровней: «Будущая Астана», «Энергия космоса», «Энергия Солнца», «Энергия ветра», «Энергия биомасс», «Кинетическая энергия», «Энергия воды», «Национальный». Вокруг сферы расположены 14 зданий, в которых разместились международные павильоны.

### ***Павильон Германии***

Концепция павильона выстроена вокруг темы: «Энергия – на правильном пути». Павильон Германии на выставке EXPO 2017 дает возможность заглянуть в город будущего. Экспозиция разделена на две части: «Карта будущего» и «Город будущего», где посетители могут потрогать, испытать в действии и поучаствовать в создании необычных экспонатов. Они наглядно демонстрируют огромный потенциал и высокую компетентность Германии в области энергоснабжения. Эффективная коммуникация – одно из необходимых свойств экспозиции, которое достигается сейчас с помощью новых технических средств. Самый яркий момент посещения павильона – показ «Энергетического шоу». Впечатляющее лазерное представление выдвигает на первый план людей, как главную движущую силу новой энергетической политики, и предлагает захватывающее эмоциональное переживание большого количества посетителей [3].

### ***Павильон Великобритании***

Автором дизайна павильона является известный британский архитектор Асиф Хан. Оригинальное звуковое сопровождение было создано известным музыкантом Брайаном Ино. Главное представление – «Энергия созидания», представляющее синтез различных технических и художественных аудиовизуальных средств. Главное шоу – это хореографическое взаимодействие между солистом-танцовщиком (на сцене), анимацией, проецируемой на прозрачный экран вокруг сцены, видеопроекцией на стены зала и LED-сферой, парящей над сценой и перемещающейся вверх и вниз. Все это вместе создает абсолютно достоверный и реалистичный стереоэффект (3D).

Шоу символизирует способность одного человека создать свой собственный мир и преобразовать окружающее энергетическое поле. Это – торжество духа, торжество созидания, гимн возможностям человека по преобразованию жизненного пространства, не нарушающему гармонии человека и окружающей среды [4].

### ***Павильон Монако***

Созданные в образе моря, фасады павильона представляют собой архитектурные очертания Княжества Монако, а также изображения волшебного, чарующего морского мира.



Впечатляющий, простой и современный дизайн. Благодаря технологии виртуальной реальности, обзор в 360° позволяет посетителям открыть для себя Княжество по четырем направлениям: через Природу, Город, Море и Небо. Каждый посетитель, просто нажав на иконку, может запустить визуальную анимацию на всей стене. В конце тура по Павильону можно было посетить Уголок Кофе. Создание теплой атмосферы благодаря возможности отведать знаменитый итальянский эспрессо и другие виды кофе, популярные в Монако, позволяло во всей полноте ощутить атмосферу страны «на вкус». К звуковым, визуальным, тактильным добавились еще и вкусовые ощущения, которые способствовали полноте позитивного, запоминающегося образа гостеприимной страны у всех посетителей этого раздела выставки.

### *Павильон России*

Экспозиция России являлась одной из крупнейших на ЭКСПО-2017 и составляла более 1000 кв. м. Выставочная зона раскрывала тему энергетического потенциала нашей страны на примере уникального природного региона Русская Арктика [5]. Сразу при входе посетитель попадал в «Портал энергии». Знакомство с основной экспозицией начиналось с вводной инсталляции «Энергия Арктики». Атмосферу Арктического региона создавали многогранные пространственные декорации со светящейся фактурой арктических льдов, где использовался эффект северного сияния и другие зрелищные приемы. Тема развития и достижений отечественной атомной отрасли раскрывалась в мультимедийном аттракционе «Полярная полусфера». Внутри аттракциона посетители попадали в атмосферу крайней арктической точки Земли, где каждый желающий мог прикоснуться к впечатляющей, таинственной Арктике.

### *Отзывы очевидцев, критика*

Джеймс Палмер в своей статье «Она даже не стреляет лазерами...» писал, что посетителей на выставке мало, несмотря на огромные затраты на ее организацию, он ставит под вопрос саму концепцию существования ЕХРО. В ответ «недовольные чиновники в Астане пошли в наступление» и 19 июня заявили, что Джеймс Палмер не приезжал на выставку. Джеймс Палмер без промедления опубликовал в Twitter'е фотографии своего паспорта с отметками о пересечении границы Казахстана и билет на выставку [6].

Следующая выставка пройдет в Дубае (ОАЭ) в 2020 г. Место проведения было определено в результате голосования на Генеральной ассамблее Международного бюро выставок (МБВ) 27 ноября 2013 г. в Париже. Выставка будет проходить с 1 мая по 31 октября 2020 г. В Париже прошла презентация городов-претендентов на «ЭКСПО-2020». Российская делегация уделила основное внимание предложению провести на протяжении шести месяцев, с 1 мая по 31 октября 2020 г., выставку «ЭКСПО» в Екатеринбурге под девизом «Глобальный разум: человечество в едином диалоге».

В конце всегда хочется поставить точку. Но не в этом случае. Всемирная выставка – это настоящий прорыв человечества. Страны имеют площадку, чтобы показать свои технические и технологические достижения, комплексно представить культуру страны. И тот факт, что каждый раз выбирается новое место для проведения этого мероприятия, наталкивает на мысль, что люди стремятся объединить все наработанные знания и сделать этот мир еще лучше.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Всемирная выставка [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Всемирная\\_выставка](https://ru.wikipedia.org/wiki/Всемирная_выставка) (дата обращения: 22.11.2017).
2. Всемирная выставка (2017) [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Всемирная\\_выставка\\_\(2017\)#Выбор\\_города](https://ru.wikipedia.org/wiki/Всемирная_выставка_(2017)#Выбор_города) (дата обращения: 25.11.2017).

3. «Энергия созидания» Израиля на ЭКСПО 2017 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://domoi.org/energiya-sozidaniya-izrailya-na-eks-po-2017/> (дата обращения: 22.11.2017).
4. Путеводитель по ЭКСПО [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.inform.kz/ru/putevoditel-po-eks-poluchshie-pavil-ony-seny-i-poleznye-sovety\\_a3038259](http://www.inform.kz/ru/putevoditel-po-eks-poluchshie-pavil-ony-seny-i-poleznye-sovety_a3038259) (дата обращения: 27.11.2017).
5. Неделя Германии в Санкт-Петербурге, 5–12 апреля 2017 [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.expo2017-deutschland.de/ru/deutscher\\_pavillion/](http://www.expo2017-deutschland.de/ru/deutscher_pavillion/) (дата обращения: 27.11.2017).
6. Никогда не видел так много критики – Есимов об инцидентах на ЕХРО [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://tengrinews.kz/kazakhstan\\_news/ne-videl-mnogo-kritiki-esimov-intsidentah-EXPO-319052/](https://tengrinews.kz/kazakhstan_news/ne-videl-mnogo-kritiki-esimov-intsidentah-EXPO-319052/) (дата обращения: 22.11.2017).

*Сведения об авторе:*

*Выхристюк Татьяна Сергеевна*, студент 1-го курса, кафедра дизайна костюма, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [tsvisv@mail.ru](mailto:tsvisv@mail.ru)

*Vykhristyuk Tatyana S.*, 1<sup>st</sup> year student, Fashion Design Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [tsvisv@mail.ru](mailto:tsvisv@mail.ru)

*Научный руководитель:*

*Журавская Татьяна Михайловна*, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра графического дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [hana@peterlink.ru](mailto:hana@peterlink.ru)

*Zhuravskaya Tatiana M.*, PhD, Professor, Graphic Design Department, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [hana@peterlink.ru](mailto:hana@peterlink.ru)

## **РОЛЬ ДИЗАЙНА В СОЗДАНИИ БРЕНДА СЕТЕВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТУРИСТИЧЕСКОЙ ДЕСТИНАЦИИ**

Туризм играет немаловажную роль в развитии многих стран мира. Недостаток информации, незадействованность ресурсов, монополизация и отток населения являются причинами экономического, социального и культурного упадка этих стран. В связи с затронутой проблемой впервые в этой статье была предпринята попытка изучить сетевой подход в организации туристических дестинаций и определить роль дизайна в создании бренда сети. В статье изложены ключевые термины, касающиеся принципов правильного формирования туристского продукта, и их применение на конкретном примере.

*Ключевые слова:* туризм, дестинация, сетевой бренд, дизайн, организация.

## **THE ROLE OF DESIGN IN CREATING THE BRAND OF A NETWORK ORGANIZATION OF A TOURIST DESTINATION**

Tourism plays an important role in the development of many countries of the world. Lack of information, disuse of resources, monopolization and outflow of the population are the reasons for the economic, social and cultural decline of these countries. In connection with this problem, this article is the first attempt to study the network approach in the organization of tourist destinations and determine the role of design in creating a network brand. The article contains key terms related to the principles of the correct formation of a tourist product and their application with a concrete example.

*Keywords:* tourism, destination, network brand, design, organization.

Туризм играет важную роль в экономическом, социальном и культурном развитии многих стран мира. В настоящее время существует недостаток информации о региональных туристических направлениях, как среди иностранных путешественников, так и среди самих россиян. На территории Российской Федерации существует недостаток туристических маршрутов. Одной из ключевых проблем, дестабилизирующих развитие туристической индустрии в северных регионах, является недостаток информации о туристических возможностях северных территорий, неконкурентоспособность и отсутствие формирования положительного, узнаваемого имиджа дестинации. Недостаточно хорошо выражена основа инновационного пути развития туристско-рекреационной зоны Севера России – разработка комплексных туристических кластеров. При этом под туристическим кластером понимают совокупность организаций и фирм, взаимодействующих в развитии туристического продукта в определенных географических единицах. Вышесказанное можно охарактеризовать отсутствием практического применения понятия бренда сетевой организации туристической дестинации.

Задачи создания бренда сетевой организации туристической дестинации: 1. Ориентация на массового потребителя; 2. Создание удобной инфраструктуры и привлекательного образа туристического маршрута при помощи современных средств проектирования;

3. Создание такого образа бренда, где культурно-ценностное содержание связывается с реальным местом и духом территории; 4. Исследование производства как основополагающего фактора в рамках создания сетевого туризма. 5. Привнесение посреднической роли дизайнера и архитектуры между человеком и природой.

### ***Определение дестинации (критерии, типы, примеры)***

Ключевой единицей анализа для понимания всей туристской системы в целом принято считать туристскую дестинацию. Согласно определению Всемирной организации туризма, дестинация – «физическое пространство, в котором посетитель проводит как минимум одни сутки с ночевкой. Такая единица должна включать туристский продукт, состоящий из ряда услуг, привлекательных объектов и туристических ресурсов» [3, с. 8]. Дестинация имеет физические и административные границы, а также представляет имидж и восприятие данной территории. Дестинации могут соединяться в сетевую систему и образовывать более крупную дестинацию. Для того чтобы территория была дестинацией, необходимо выполнение следующих условий: 1. Наличие достопримечательностей, интересующих туристов; 2. Наличие на этой территории мест размещения, питания, развлечений и высокоразвитой транспортной системы; 3. Наличие информационных и коммуникационных систем, так как это необходимый инструмент информирования туристского рынка о дестинации [1, с. 48].

Четыре признака дестинации: 1. Дестинация представляет собой совокупность следующих компонентов: достопримечательность, удобства и транспортная доступность; 2. Дестинация представляет собой культурную ценность. Важно удовлетворить культурно-ценностные потребности посетителя; 3. Дестинация имеет неразделимый характер, туристский продукт производится и потребляется непосредственно на физической территории дестинации; 4. Дестинация должна быть ориентирована на широкий круг потребителей, в том числе на местных жителей и работников этой дестинации.

Отвечая на вопрос о дестинации как элементе туристской системы, нужно упомянуть о типологии дестинации. Можно выделить пять типов дестинаций.

1. К первому типу относятся города столичного значения, которые привлекают туристов различными достопримечательностями, профессиональной направленностью и образовательными программами.

2. Второй тип – это центры сельского туризма деревни, города, в которых сохраняются обычаи, история и культура.

3. Третий тип – это центры, специально построенные для туристов («Disneyland» в Калифорнии и во Франции; «Naturebornholm» на о. Борнхольм, Дания).

4. К четвертому типу можно отнести рекреационно-оздоровительные центры туризма.

5. Центры паломничества и религиозного туризма играют немаловажную роль среди дестинаций [4, с. 7].

Важным является понятие «жизненный цикл» развития дестинации, продолжающийся в среднем не менее 20–25 лет.

### ***Принцип Кука***

Говоря об основных составляющих современной туристической индустрии, нужно обратиться к тому, кто впервые предоставил возможность совершать путешествия другим людям. Томас Кук внедрил базовые принципы организованного туризма: 1. Принцип организации туров как таковых; 2. Разработка тематических, целевых и познавательных туров; 3. Создание туристического предприятия; 4. Внедрение дорожных чеков; 5. Использование буклетов и путеводителей; 6. Организация паломнических туров; 7. Принцип «все включено»; 8. Разработка маршрутов оздоровительного туризма; 9. Привлечение школьных экс-

курсий; 10. Обустройство речных круизов; 11. Организация трансатлантических путешествий – круизов; 12. Использование чартерных авиарейсов; 13. Организация кругосветных путешествий [5, с. 1].

Томас Кук брал разработку маршрутов под личную ответственность, так как очень дорожил своим именем, которое являлось гарантом качества. Такая персональная ответственность способствовала росту репутации и, как следствие, – дальнейшим рекомендациям со стороны туристов.

Целью Кука было сделать отдых и путешествия ориентированными на массового потребителя. Благодаря существенным скидкам работал принцип положительной обратной связи, когда в выигрыше оказывались обе стороны.

### *Составляющие сетевого туризма*

Понятие «формирование сетевого общества» в настоящее время является динамичной и открытой системой [2, с. 505], основу которой составляют сети производства, информационно-коммуникационные сети, сеть услуг, транспортные сети, торговые сети, сети безопасности, образующие культуру в глобальных потоках, пересекающих время и пространство. Это понятие применяется во многих областях знаний об обществе: в социологии, психологии, социальной антропологии, в экономике, в теории управления и др.

Выбирая метод познания объекта, нужно сделать предположение относительно природы изучаемого объекта. Это относится и к изучению туризма, который является одной из отраслей, географически определенной, с лицом и имиджем, производящей общее впечатление от продукта (ил. 1).

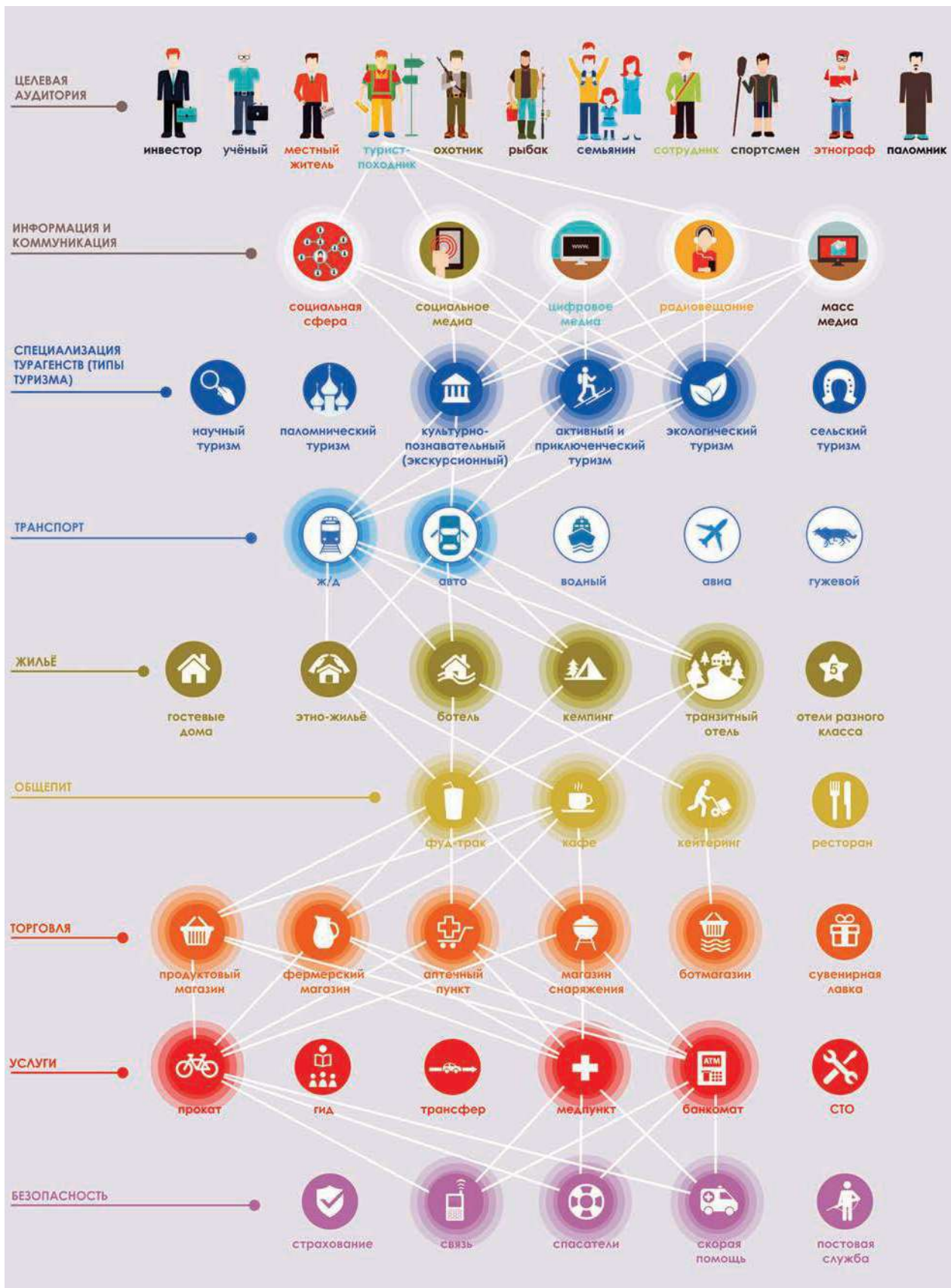
Составляющие сетевого туризма можно подразделить на три группы. Первая группа включает вспомогательную инфраструктуру, не относящуюся к производству туристского продукта, – комплексы сооружений, архитектуры, транспортных сетей и систем, которые важны в предоставлении услуг передвижения, связи, энергетики, коммунального хозяйства, финансов, СМИ и безопасности.

Вторую и третью группу формируют предприятия и организации, задействованные в туристской деятельности. Ко второй группе относятся те структуры, которые рассчитаны на широкий круг потребителей, включая туристов, и могут существовать самостоятельно. В системе сетевой организации туристического продукта деятельность их может расширяться. Примерами такого взаимовыгодного сотрудничества могут стать прокатные автостанции, таксопарки; кафе и рестораны; магазины; музеи; спортклубы; кинотеатры; выставочные пространства; зоопарки и т. д.

Наиболее важным является уровень инфраструктуры туристических объектов, непосредственно относящихся к производству туристического продукта. Инфраструктура играет главенствующую роль в индустрии туризма. Благодаря созданной инфраструктуре происходит рациональное освоение туристских ресурсов, повышаются их привлекательность и имидж, доступность для туристов, за счет чего увеличивается туристический поток (с учетом бережного отношения к среде) и репутация такого туристского продукта. При создании сетевой инфраструктуры туристских объектов стоит обратить внимание и ориентироваться на производственную составляющую (поставщиков) и возможности той или иной территории. Исходя из этого на территории дестинации возможно появление ряда вариаций унифицированных объектов для всей туристской сети. Такие унифицированные объекты могут быть под брендом сети.

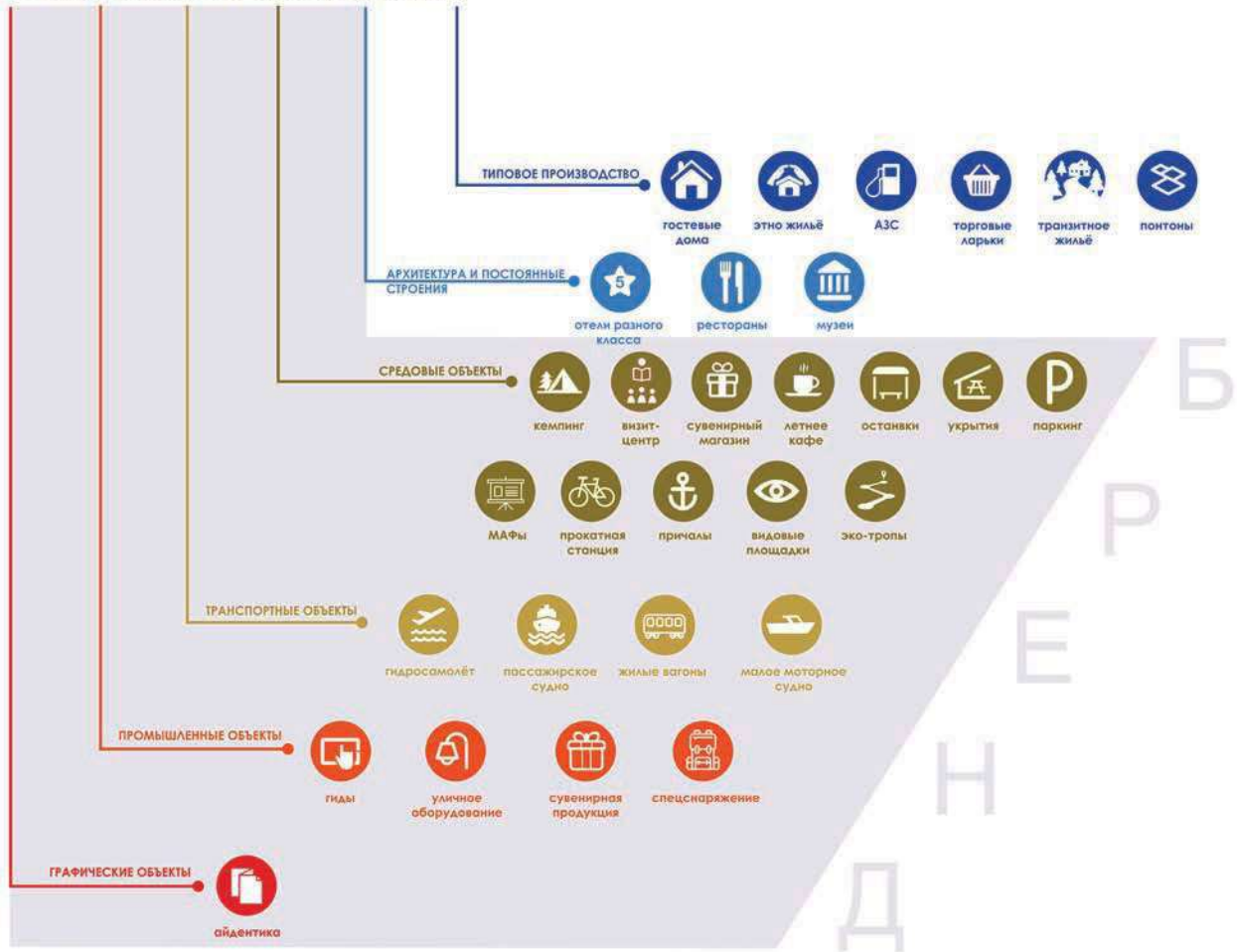
Весь инфраструктурный состав объектов сетевого туризма условно можно разбить на вспомогательные и брендовые объекты (ил. 2). К первому типу относятся: типовое производство; архитектура и постоянные уникальные строения. Бренд объектов сетевого туризма:

## Студенческая секция



1. Схема сетевого туризма

СОСТАВ ОБЪЕКТОВ СЕТЕВОГО ТУРИЗМА



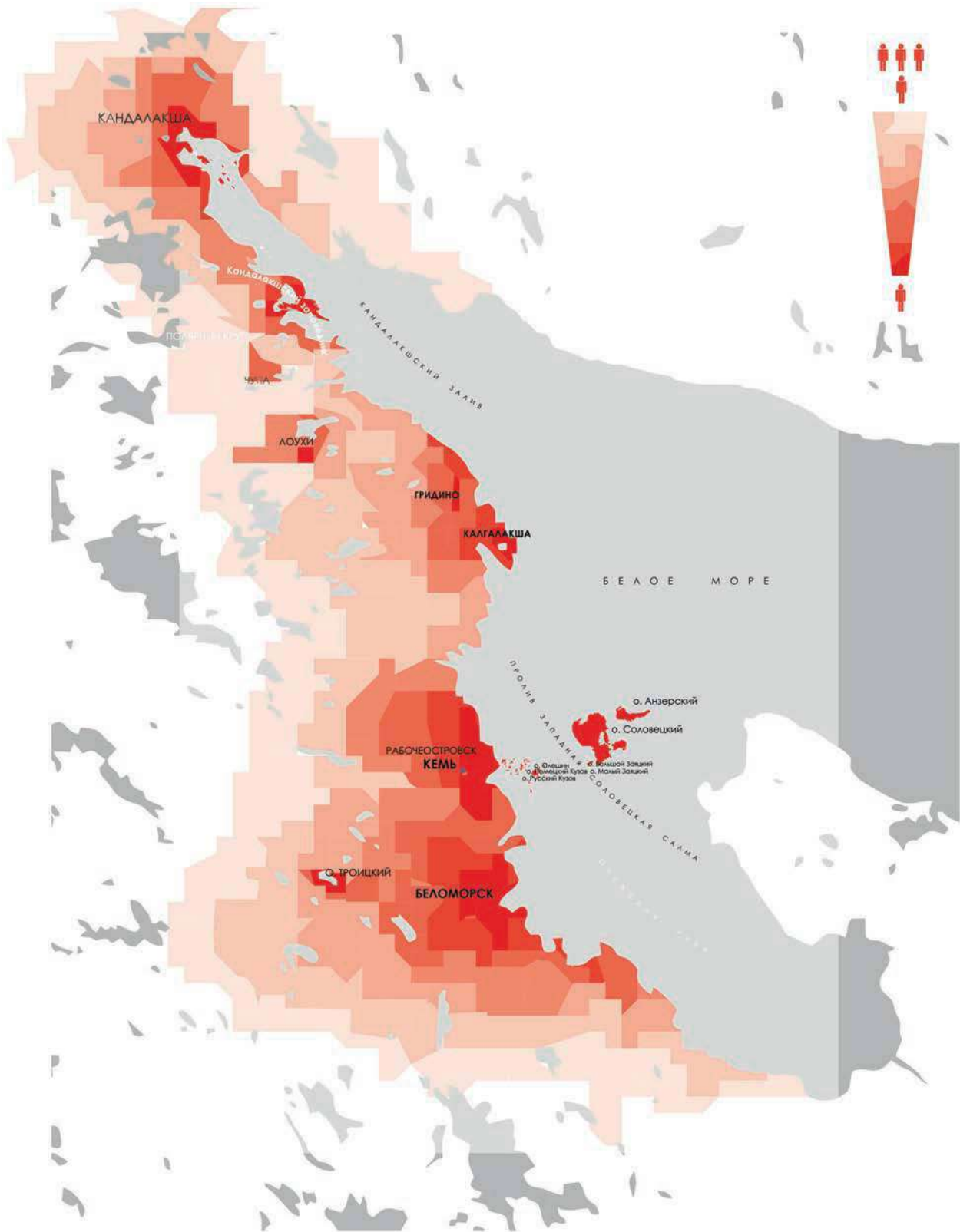
2. Состав объектов сетевого туризма

средовые объекты (транзитное жилье, визит-центры, пересадочные станции, кемпинги, летние кафе, остановки, укрытия, паркинги, экотропы, прокатные станции, видовые площадки, сувенирные магазины, малые архитектурные формы и др.); транспортная система (гидросамолеты, пассажирские судна, круизные поезда, экомобили, малые моторные судна, дороги, терминалы и т. д.); промышленные объекты (гиды, уличное оборудование, спецснаряжение, жилые модули, средства связи, сувенирная продукция и др.); медиа (реклама и айдентика).

**Территориальное представление туристской дестинации на примере Республики Карелии**

Туризм в Карелии с каждым годом набирает обороты и становится важной сферой для поддержания экономики. Общий доход от въездного туризма в Республике Карелия составляет сумму, превышающую 2 млрд руб. в год [6, с. 1]. На территории республики сложились основные виды туризма: экологический туризм; активный и приключенческий туризм; спортивный туризм; сельский туризм; охотничий и рыболовный туризм; культурно-познавательный (экскурсионный) туризм. В последнее время инициатива исходит от самих туристов, развивается самостоятельный туризм (это могут быть походы с использованием различных транспортных средств).

Говоря о централизованном туризме, в качестве ареалов туристских зон наиболее потенциальными являются: Кемско-Беломорская; Приладожская; Пяозерская; Приполярная



3. Туристическая активность на территории Кемско-Беломорской зоны





(Чупинская); Калевальская; Суоярвская (Койтайокки – Толвоярви); Пудожская; Центральная (Кондопога – Заонежье); Сегежская (Сегозерская); Шелтозерская; Муезерская (Лендеры – Тулос); Олонецкая.

В качестве примера можно рассмотреть одну из наиболее колоритных и перспективных с точки зрения развития различных видов туризма Кемско-Беломорскую туристскую зону, охватывающую территорию расселения поморов в пределах двух административных районов Карелии (ил. 3).

Так как дестинация имеет физические и административные границы, следует не упускать систему территориального деления. Данная территория располагается в пределах Кемского и Беломорского муниципальных районов. На облик и исторически-ценностное содержание этой туристской зоны влияет территориальное расположение в северной части республики на побережье Белого моря (ил. 4).

Транспортная система представлена общеизвестными магистралями регионального значения (Октябрьская железная дорога, автомобильная магистраль Санкт-Петербург– Мурманск) и Беломорско-Балтийским каналом, соединяющим Балтийское и Белое моря. Вышесказанное представляет потенциал для развития туристической зоны, увеличения потока туристов и развития производственно-туристической инфраструктуры.

Большое значение для туристической дестинации имеют достопримечательности, которые связаны с наличием памятников, имеющих международное и общероссийское значение. В качестве примера могут послужить: археологический комплекс «Беломорские петроглифы», церковь Петра и Павла (1696 г.) в с. Вирма, церковь Николая Чудотворца (1602 г.) и часовня Спаса Нерукотворного (1672 г.) на о. Троицком на озере Муезеро, Успенский собор (1714 г.) в Кемском районе, древнейшая стоянка первобытного человека в долине р. Кемь, близ пос. Авнепорог, и др. Религиозный туризм связан с посещением Соловецкого монастыря, который располагается в непосредственной близости от г. Кеми и г. Беломорска. Немаловажную туристскую зону представляет архипелаг Кузова. Эта группа островов в Белом море, ландшафты которой напоминают север в миниатюре (кусочек Лапландии, Шотландии или Ирландии). Кроме природных красот на территории заказника можно встретить большое количество памятников древности. Каждый год туристы посещают архипелаг Кузова, чтобы увидеть лабиринты, сейды и мегалиты, которые располагаются на его территории и являются памятниками древнейших культов.

Подводя итог, необходимо отметить, что «Кемско-Беломорская» туристическая зона имеет достаточно низкий уровень использования своего потенциала из-за существенной сезонной неравномерности потока туристов. Недостаточно развит уровень инфраструктуры туристических объектов. Отсутствуют организованные реставрационно-реконструкционные мероприятия, направленные на сохранение традиционных видов деятельности и архитектурных памятников. Не развиты транспортные сети. Туристический поток в настоящее время имеет транзитное значение. Поток формируется за счет туристов, которые направляются на Соловецкие острова. Отсутствуют границы туристической зоны, что неблагоприятно сказывается на насыщенности туристических маршрутов и на пути сообщения.

Пример данного территориального представления является элементом сети дестинаций. Вышеперечисленные проблемы можно решить с помощью применения разработки системного подхода в создании бренда сетевой организации туристической дестинации. Нами была предпринята попытка разработать системный подход в создании бренда сетевой организации туристической дестинации. Были учтены принципы, факторы и основные составляющие универсальной сети туристической дестинации. Одной из ключевых и дальнейших задач является возможность реализации средствами дизайна бренда сети на территориально-элементном уровне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вестн. УГНТУ. Наука, образование, экономика. Сер.: Экономика. 2012. № 2.
2. Кастельс М. Информационная эпоха : экономика, общество и культура. М. : ГУ ВШЭ, 2000. 606 с.
3. Indicators of Sustainable Development for Tourism Destinations: a guidebook [Электронный ресурс]. Madrid, 2004. Режим доступа: <https://ru.scribd.com/document/202335115/Indicators-of-Sustainable-Development-for-Tourism-Destinations> (дата обращения: 3.11.2017).
4. Влияние туризма на развитие экономики дестинации, эффект мультипликации в туризме [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://studfiles.net/preview/4171289/page:8/> (дата обращения: 24.10.2017).
5. Кудрявцев В. Томас Кук – основатель массового туризма [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://turplus.ru/cook/cook.htm> (дата обращения: 24.10.2017).
6. Карелия официальная : офиц. интернет-портал Республики Карелия. Режим доступа: [http://www.gov.karelia.ru/gov/Power/Committee/Sport/itog\\_2003\\_01.html](http://www.gov.karelia.ru/gov/Power/Committee/Sport/itog_2003_01.html) (дата обращения: 19.11.2017).

*Сведения об авторе:*

*Семенова Ирина Олеговна*, студент магистратуры, кафедра средового дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [irene613@mail.ru](mailto:irene613@mail.ru)

*Setyonova Irina O.*, Master course student, Environmental Design Dept., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [irene613@mail.ru](mailto:irene613@mail.ru)

*Научный руководитель:*

*Кирпичев Владимир Алексеевич*, профессор, кафедра средового дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [ksd@ghpa.ru](mailto:ksd@ghpa.ru)

*Kirpichev Vladimir A.*, Professor, Environmental Design Dept., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [ksd@ghpa.ru](mailto:ksd@ghpa.ru)

## **ДИЗАЙН КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ТУРИСТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ СЕВЕРНЫХ РАЙОНОВ НА ПРИМЕРЕ РЕСПУБЛИКИ КАРЕЛИЯ**

Производится анализ туристского ресурса Республики Карелия и намечается вариант его развития. Определяется роль дизайнера и дизайнеров в разработке туристического бренда региона. С опорой на историю, принципы дизайна и климат области выводятся основные положения философии, которая может послужить фундаментом при проектировании туристической дестинации на территории Республики Карелия.

*Ключевые слова:* Карелия, туризм, система, дестинация, дизайн, развитие.

*N. M. Riasov*

## **DESIGN AS A COMPONENT OF THE TOURIST DEVELOPMENT OF THE NORTHERN REGIONS ON THE EXAMPLE OF THE REPUBLIC OF KARELIA**

An analysis of the tourist resource of the Republic of Karelia is made and a version of its development is planned. The role of design and designers in the development of the region's tourism brand is defined. Based on the history, principles of design and climate of the region, the main states of philosophy are deduced, which can serve as a foundation for designing a tourist destination in the territory of the Republic of Karelia.

*Keywords:* Karelia, tourism, system, destination, design, development.

С 20 декабря 1993 г. большая часть Республики Карелия входит в состав северных районов России. Это районы: Кондопожский, Лахденпохский, Медвежьегорский, Муезерский, Олонецкий, Питкярантский, Прионежский, Пряжинский, Пудожский, Сегежский, Суоярвский и с 22 марта 1994 г. район Костомукша [1].

В целом вся Республика Карелия богата природными ресурсами, что не может не привлекать как российских туристов, так и иностранных. В регионе выявлено и поставлено на государственный учет более 4600 объектов культурного наследия – памятников архитектуры и градостроительства, истории, археологии, выделено 18 историко-культурных и этнокультурных территорий, 5 городов являются историческими поселениями. Национальная кухня, деревенский быт, народные промыслы, традиции, обряды и фольклорные праздники активно используются для организации отдыха [3, с. 26]. В 2016 г. Карелия вошла в топ-5 в двух номинациях премии National Geographic Traveler Awards 2016, учрежденной известными изданиями: «Российский экологический отдых» и «Российский приключенческий отдых» [7]. В 2017 г. объем внебюджетных инвестиций в инфраструктуру туризма республики возрос на 10,3 % к уровню предыдущего года, составив 860 млн рублей [5]. Регион обладает всеми возможностями для обеспечения разными видами туризма: активного, событийного, сельского, загородного и экологического. Объективное формирование туристских потребностей – это исходный пункт той экономической системы, которую представляет собой современная сфе-

ра туризма. В этой динамичной системе можно выделить четыре основных звена (подсистемы): производство туристских услуг, формирование туристского продукта, реализацию туристского продукта, потребление туристского продукта [2, с. 38].

Несмотря на огромную туристическую и экономическую значимость Карелии в ней не происходит должного эффективного развития туристической системы, хотя спрос на туристский продукт огромный. Из явных проблем можно выделить: ограниченное предложение в сфере услуг для туристов и, вследствие этого, завышенная цена на туристический продукт; отсутствие должной туристической транспортной системы; отток населения из отдаленных от крупных городов районов, из-за этого происходит вымирание деревень, а также придается забвению этнографическое наследие народов Карелии.

Улучшить ситуацию может создание туристической дестинации – решающего элемента туристской системы. Туристская дестинация – это географическая территория, имеющая определенные границы, составляющая цель путешествий, обладающая необходимой инфраструктурой и представляющая конкурентный субъект на рынке туризма [6]. Также необходимо разработать и создать бренд республики, это поможет выделить Карелию из общей массы туристических регионов как нечто целое и самостоятельное.

В туристической дестинации развитие региона идет по множеству направлений: отсутствие должного распространения информации о туристических ресурсах региона, развитие транспортной инфраструктуры, организация централизованной туроператорской деятельности, контроль и предоставление услуг для туристов, создание дополнительных туристических объектов, как крупных, так и мелких. Если говорить более глобально, то создается туристическая сеть на весь регион, которая имеет полный набор предоставляемых услуг туристу по всем разновидностям бюджетности, видам туризма и уровню сервиса [6].

История помнит британского предпринимателя Томаса Кука, он считается не только изобретателем туризма, но и создателем первой туристической фирмы «Thomas Cook Group» [4]. Его идеи и заслуги могут послужить хорошим фундаментом и философией при организации туристической дестинации на территории Республики Карелия. Можно выделить самые примечательные из них, а именно: понятие тура как такового и разделение его на виды; ориентация на массового потребителя; принцип «all inclusive»; личная разработка маршрутов и персональная ответственность.

Исходя из особенностей региона и климатических условий, можно смело сказать, что принципами, по которым формируется туристическая сеть или бренд, должны стать следующие:

1. Экономичность. Экономичность – это залог того, что вся структура будет производиться массово и будет легко производиться замена каких-либо элементов в системе.
2. Массовость. Массовость обеспечит широкое распространение туристической системы и тем самым сделает ее экономически выгодной для реализации.
3. Экологичность. Производя «заселение» карельской земли туристической инфраструктурой, необходимо в первую очередь думать о сохранности природы и культуры.
4. Быстровозводимость. Из-за того, что туризм в Карелии в большинстве своем это система сезонная, стоит учитывать этот фактор и производить элементы (архитектурные) быстровозводимыми. Все средовые объекты должны быть максимально ориентированы только на монтаж на месте, а не на стройку.

Некоторые части системы стоит создавать под брендом туристической сети, а некоторые использовать уже готовые. Для этого стоит использовать все ресурсопроизводные мощности Республики Карелия. Но сначала надо составить четкую структуру, где будет видно, какие элементы системы будут брендированы, а какие нет. Далее провести анализ и составить списки промышленных мощностей и готовой продукции, которые можно позаимствовать и привлечь к производству тех или иных компонентов туристической сети.

Под брендом сети могут выступать: реклама и печатная продукция, автотранспорт, железнодорожный транспорт, авиационный транспорт, водный транспорт, отели разного уровня, кемпинги, мотели и ботели, транзитное жилье, рестораны, кафе, бот-кафе, услуги гида, информационные услуги, прокатные точки, автозаправочные и ремонтные станции, услуги трансфера, обеспечение безопасности.

Не под брендом сети: медиа, интернет, телевидение, средства массовой информации, существующие фирмы железнодорожных и авиаперелетных услуг, гостевые дома, реконструкции этнического жилья, существующие рестораны, банковские услуги, медицинские услуги, услуги безопасности.

Когда определены объекты под брендом туристической сети, они могут также поделиться на две категории:

1. Унифицированные объекты. Они будут сильно распространены по территории и в связи с этим должны обладать свойствами простоты производства, вариативностью в зависимости от места расположения и, конечно же, фирменным, особенным внешним образом, но в той же степени и не сильно выделяющимся на фоне уже существующих объектов туризма;

2. Уникальные объекты. Они будут иметь привязку к конкретной территории, в свою очередь ограниченные по количеству, имеют свойства яркости и особенности архитектурного облика и не направлены на массовое производство.

При проектировании туристической сети у дизайнеров появляется множество задач. Свое поле для творчества могут найти графические, промышленные, средовые и многие другие дизайнеры. Все они должны работать непременно в единой связке, это позволит создать более целостный и богатый образный мир туристического бренда Республики Карелия.

Задачей средовых дизайнеров является разработка инфраструктуры сети, планировка и проектирование средовых объектов, начиная от малогабаритных смотровых вышек и заканчивая крупногабаритными туристическими визит-центрами. Успех и популярность туристической сети в большой степени зависит от решений, найденных дизайнерами среды, в то же время это очень ответственная и важная работа, ведь даже из-за одного объекта, расположенного не в том месте, может порушиться целое направление туризма или вся сеть. Но нельзя забывать, что и у графических и промышленных дизайнеров стоит не менее важна задача. На плечах графических и медиадизайнеров лежит ответственность за развитие туристической сети именно как бренда, его айдентик и привлекательность в средствах массовой информации и Интернете. Промышленные дизайнеры, в свою очередь, создают множество составляющих для туристической сети. Это могут быть специализированные для Карелии транспортные средства, предметы быта, специальные технические машины и приспособления, с помощью которых объекты, придуманные средовыми дизайнерами, могут быстро транспортироваться на место и быстро возводиться, а также они могут создавать сувенирную продукцию.

В целом дизайн как направление найдет себе множество задач и работы в проектировании дестинации на всей территории Республики Карелия. С одной стороны, в большей степени от работы дизайнеров зависит успех создания и развития туристической сети, а с другой, нельзя забывать, что в первую очередь без должного финансирования и внимания со стороны государства создание такой системы попросту невозможно.

Подводя итог, можно сказать, что Республика Карелия имеет большое количество ресурсов для создания своего бренда в виде туристической сети и дизайнеры многих направлений могут и должны сыграть немаловажную роль в его создании и развитии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Указ Президента РФ от 20 декабря 1993 г. № 2226 «Об отнесении отдельных территорий Республики Карелия к районам Крайнего Севера и приравненным к ним местностям» [Электронный ресурс] // Законы, кодексы и нормативно-правовые акты Российской Федерации : офиц. сайт. Режим доступа: <http://legalacts.ru/doc/ukaz-prezidenta-rf-ot-20121993-n-2226/> (дата обращения: 12.11.2017).
2. Фролова Т. А. Экономика и управление в сфере социально-культурного сервиса и туризма : конспект лекций. Таганрог : Изд-во ГТИ ЮФУ, 2012. 74 с.
3. Унифицированный туристский паспорт Республики Карелия. Ст. 208 [Электронный ресурс] / М-во культуры Республики Карелия. 2016. Режим доступа: [http://www.gov.karelia.ru/Power/Committee/Sport/unif\\_turpass2016.pdf](http://www.gov.karelia.ru/Power/Committee/Sport/unif_turpass2016.pdf) (дата обращения: 12.11.2017).
4. География и путешествия. Томас Кук – основатель массового туризма [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://tur-plus.ru/cook/cook.htm> (дата обращения: 22.11.2017).
5. Карелия официальная : офиц. интернет-портал Республики Карелия. Режим доступа: [http://www.gov.karelia.ru/gov/News/2017/01/0110\\_18.html](http://www.gov.karelia.ru/gov/News/2017/01/0110_18.html) (дата обращения: 19.11.2017).
6. Рамазанов Р. А., Даудова А. А. Особенности туристической индустрии как динамической экономической системы [Электронный ресурс] // ТДР. 2006. № 11-1. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-turisticheskoy-industrii-kak-dinamicheskoy-ekonomicheskoy-sistemy> (дата обращения: 22.11.2017).
7. National Geographic Traveler Awards 2016 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nat-geo.ru/ngt-awards-2016/nomination/> (дата обращения: 19.11.2017).

*Сведения об авторе:*

*Рясов Никита Михайлович*, студент магистратуры, кафедра средового дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [ryasov.nik@gmail.com](mailto:ryasov.nik@gmail.com)

*Riasov Nikita M.*, Master course student, Environmental Design Dept., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [ryasov.nik@gmail.com](mailto:ryasov.nik@gmail.com)

*Научный руководитель:*

*Кирпичев Владимир Алексеевич*, профессор, кафедра средового дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; [ksd@ghpa.ru](mailto:ksd@ghpa.ru)

*Kirpichev Vladimir A.*, Professor, Environmental Design Dept., St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; [ksd@ghpa.ru](mailto:ksd@ghpa.ru)

*Научное издание*

**МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2018**

Материалы международной  
научно-практической конференции  
21–22 марта 2018 г.

*Сборник научных статей*

Состав редакционно-издательского совета: А. Н. Кислицына, А. Ю. Талашук,  
А. О. Котломанов, А. М. Фатеева, Т. В. Ковалева, Т. В. Горбунова, С. В. Балаева,  
П. С. Канайкин, И. Н. Гусева, А. В. Корнилова, М. С. Штиглиц, Г. Е. Прохоренко,  
О. Г. Попов, О. Ф. Никандрова.

Научный редактор А. О. Котломанов

Редактор-составитель С. Н. Крылов

Координатор О. Ф. Никандрова

Корректор В. Г. Макашина

Подготовка оригинал-макета ЦНИТ «Астерион»

Отпечатано в ЦНИТ «Астерион»

Заказ № 025. Подписано в печать 14.03.2018 г. Бумага офсетная.

Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Объем 71,0 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](mailto:asterion@asterion.ru)