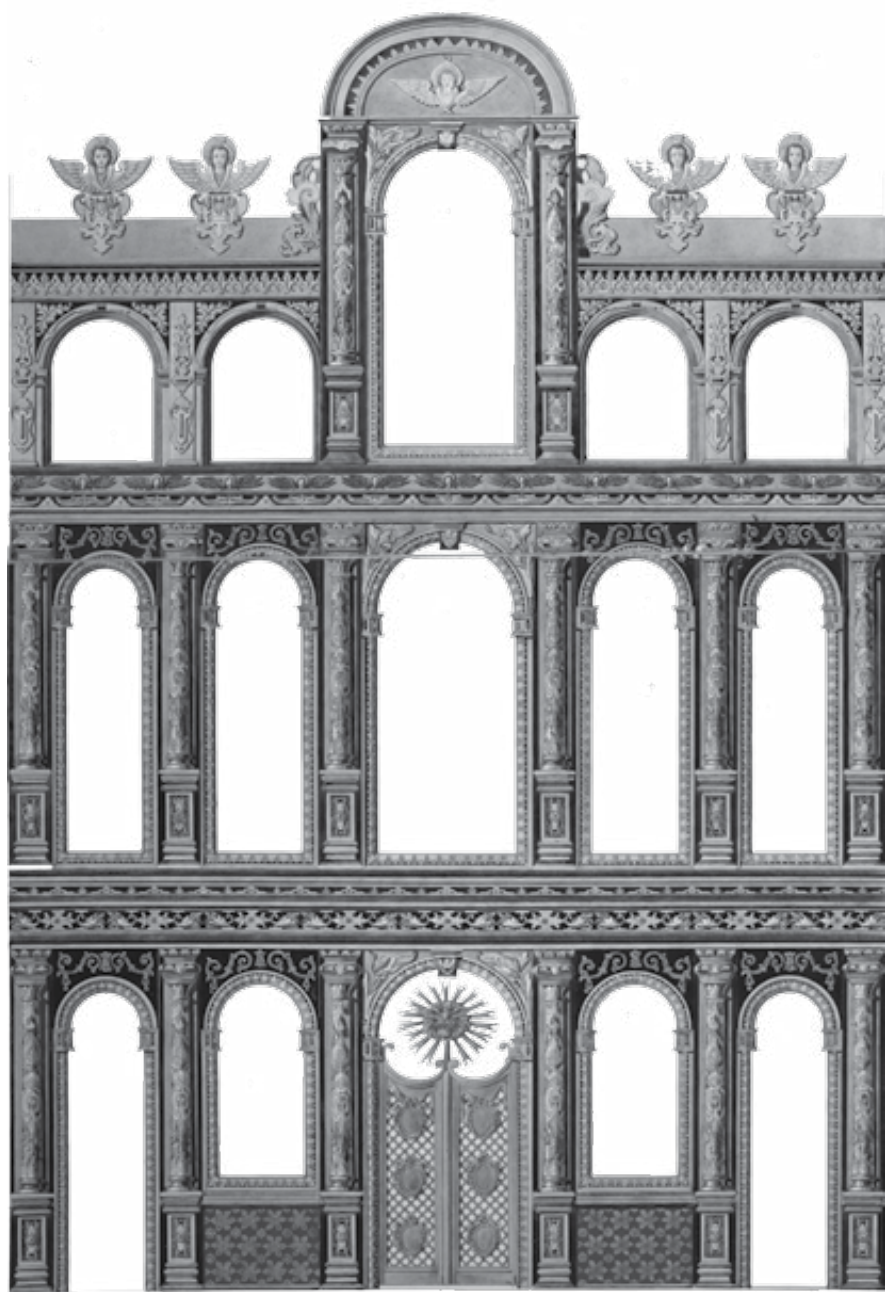




## **УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКИ**

**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОД-  
НОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕН-  
ЦИИ К 190-ЛЕТИЮ МГХПА ИМ.  
С.Г.СТРОГАНОВА**





**московская  
государственная  
художественно-  
промышленная  
академия  
им. с.г. строганова**



Монтировочная мастерская Императорского Строгановского центрального художественно-промышленного училища. 1900-е гг.

На 2-ой стороне обложки: И.В. Барнов. Общий вид кафельного иконостаса, находящегося под колокольней (Нов. Иерусалим). Картон, тушь, акварель. 98 x 66,5. Музей МГХПА им. С.Г. Строганова. КП-2921/22. К статье А.В.Троцинской "Малоизвестная графика И.В. Барнова начала XX в. с изображением иконостаса и печи Ново-Иерусалимского монастыря из собрания Музея МГХПА им. С.Г. Строганова"

На 3-ей стороне обложки: И.В. Барнов. Кафельная печь из скита, находящегося в Новом Иерусалиме. Картон, тушь, акварель. 69 x 49. Музей МГХПА им. С.Г. Строганова. КП-2921/21. К статье А.В.Троцинской "Малоизвестная графика И.В. Барнова начала XX в. с изображением иконостаса и печи Ново-Иерусалимского монастыря из собрания Музея МГХПА им. С.Г. Строганова"

# **УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКИ**

**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ  
КОНФЕРЕНЦИИ К 190-ЛЕТИЮ МГХПА ИМ.  
С.Г.СТРОГАНОВА**

**ОПЫТ КОЛЛЕКТИВНОГО МОНОГРАФИ-  
ЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

МОСКВА 2016

Коллективная монография подготовлена на основе проходившей 20 ноября 2015 г. Международной научной конференции «Учителя и ученики», посвященной 190-летию МГХПА им. С.Г.Строганова. Ученые, педагоги, аспиранты творческих вузов России, зарубежные авторы делятся опытом исследований истории художественно-промышленного и дизайн-образования, пониманием современных тенденций в данной области. Конференция — этап научных исследований по теме: «Творческое наследие Строгановской школы. Фундамент традиций и новаторский поиск». Руководитель темы: доктор искусствоведения, профессор С.В.Курасов. Издание предназначено для широкого круга читателей.

Проведение конференции и подготовка издания осуществлены при поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации в рамках Программы стратегического развития МГХПА им. С.Г.Строганова в 2012-2015 гг.

Оргкомитет конференции:

С.В.Курасов, А.Н.Лаврентьев, Н.К.Соловьев,  
М.В.Кильпе, В.Б.Кошаев, Н.Н.Ганцева, К.Н.Гаврилин,  
А.В.Сазиков, Ю.Б.Иванова

Составители: А.Н.Лаврентьев,  
Н.Н.Ганцева и А.В.Сазиков  
Редакторы: Н.Н.Ганцева и Ю.Б.Иванова  
Научно-методический отдел

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

Редколлегия:  
С.В.Курасов, А.Н.Лаврентьев,  
В.Ф.Зива, М.В.Кильпе, Н.К.Соловьев,  
Н.Н.Ганцева, В.Б.Кошаев,  
К.Н.Гаврилин, М.М.Зиновеева,  
А.В.Трощинская  
Дизайн серии - М.Н.Родин

Дизайн, верстка А.Н.Лаврентьев,  
Е.А.Лаврентьева

ISBN 978-5-87627-134-1

© МГХПА им. С.Г.Строганова, 2016  
© Авторы, 2016  
© А.Н.Лаврентьев, Е.А.Лаврентьева,  
дизайн, верстка 2016

## СОДЕРЖАНИЕ

- 9 Учителя и ученики. Вместо предисловия
- 11 **С.В.Курасов.** Приветственное слово. Строгановская школа: фундамент традиций и новаторский поиск. Учителя и ученики

### **Часть 1. Формирование системы художественно-промышленного образования и создание Строгановского училища**

- 17 **Глинтерник Э.М.** Художественно-промышленное образование в России второй половины XIX века: взгляд современников
- 24 **Бесчастнов Н.П.** Роль методов обучения художников-текстильщиков в становлении дизайнерского образования в России. Строгановка-ВХУТЕ-МАС-Текстильный институт
- 37 **Докучаева Е.Е.** Организация практического обучения и создание учебных мастерских в Строгановском Императорском художественно-промышленном училище
- 44 **Зубец В.М.** Благотворительность в истории Строгановского училища на рубеже XIX–XX веков
- 51 **Фадеева Т.Е.** Взаимоотношения школы и социума. Влияние культурной политики, науки, техники и производства на становление и развитие художественно-промышленного образования
- 57 **Глазов И.В.** Зеркало и светильник. Художественная школа и творческая индивидуальность
- 63 **Крохалева А.П.** Традиции Строгановского художественно-промышленного училища в деятельности П.И.Субботина-Пермяка
- 70 **Яцюк О.Г., Васюра В.С.** Графическая подача дизайн-проекта: от петровских школ до ВХУТЕМАСа
- 78 **Манукян Д.В.** Роль Строгановской школы в формировании новых тенденций выставочного экспонирования. Практика конца XIX — первой трети XX в.

## Часть 2. Революция в искусстве — революция в художественном образовании

- 90 *Барышева В.Е., Желондиевская Л.В.* Вопросы формообразования в пропедевтике ВХУТЕМАСА
- 96 *Хасанова Ю.М.* ВХУТЕМАС — проблемы реконструкции
- 100 *Червонная М.А.* По принципу подобных форм. 1921–2015
- 105 *Лоддер Кристина.* Изменения в структуре ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа как отражение историко-культурной ситуации
- 109 *Чувашев Ю.И.* Школа искусства книги. От ВХУТЕМАСа до МГУП
- 117 *Лаврентьев А.Н.* Захар Николаевич Быков (1898–1987). Почерк дизайнера
- 128 *Драничкина О.С.* Творчество Н.А.Лакова в контексте агитационного искусства 1918 года

## Часть 3. Дизайн и декоративное искусство в системе художественно-промышленного образования второй половины XX века

- 135 *Малолетков В.А.* Вспоминая своих учителей
- 141 *Заева-Бурдонская Е.А.* Дизайн в структуре художественно-промышленного вуза в период становления функционализма. (Из истории Строгановской школы 1960–1970-х годов.)
- 147 *Бойчук А.В.* Цех сборки
- 152 *Агафонова А.Ю.* История кафедры «Художественный металл»
- 158 *Львовский Ф.А.* Из истории кафедры «Дизайн-текстиль» МГХПА им. С.Г.Строганова. Основные этапы становления и развития
- 165 *Гавин С.В.* Методика проектирования произведений монументального текстильного искусства (сценический занавес, декоративное панно, гобелен) на кафедре «Дизайн-текстиль»
- 172 *Голубева А.А.* Эволюция проектирования текстильной среды — от декоративно-прикладного искусства к дизайну
- 177 *Рубцова Л.П.* Проектирование орнаментальных раппортных тканей на кафедре «Дизайн-текстиль» МГХПА им. С.Г.Строганова
- 182 *Карпова Е.А.* Сотрудничество кафедры «Дизайн-текстиль» МГХПА им. С.Г.Строганова с текстильным производством: традиции и современные требования



- 188 **Дзембак Н.М.** Роль творческих и учебных задач в методике подготовки художников-дизайнеров декоративных жаккардовых тканей
- 193 **Цветкова Н.Н.** Искусство ручного ремизного ткачества — традиционные технологии, новые идеи (на примере студенческих работ кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А.Л.Штиглица)
- 199 **Широковских М.С.** Ассортимент детских тканей фабрики им. В.Слуцкой как опыт промышленного проектирования выпускников академии им. А.Л.Штиглица
- 204 **Мокина А.Ю.** Донской художественный текстиль: становление, даты, школа, имена
- 208 **Ковальчук Е.О.** Сравнительный анализ архитектуры и костюма в различные временные периоды

#### Часть 4. Стратегии и перспективы художественно-промышленного образования

- 216 **Жердев Е.В.** Парадигма целостного дизайн-образования
- 222 **Чепурова О.Б.** Социокультурные ценности как ориентир развития проектной деятельности дизайнеров в регионах
- 231 **Пушкарев А.Г.** Образовательные стратегии будущего и мутации дизайна
- 236 **Мкртчян С.В.** Ассоциативный метод проектирования в средовом дизайне
- 242 **Лаврентьева Е.А.** Учебные пособия по графическому дизайну и этапы развития визуальной культуры
- 251 **Кошаев В.Б.** Наука в Строгановке — философские проблемы искусствознания
- 262 **Белгородский В.С., Гурова Е.А.** Художественно-промышленное образование и социум: точка зрения К.МакКой
- 269 **Усанова А.Л.** Искусствоведение в формировании художественно-образного мышления у студентов творческих специальностей
- 274 **Орлов И.И.** Современные перспективы развития «Строгановской школы» медиевистики в отечественной историографии культовой романской и готической архитектуры Средневековья
- 274 **Грязева И.В.** Специфика дизайнерской деятельности и ее отличие от декоративно-прикладных видов формообразующего творчества

- 283** *Графова Е.С.* Роль производственной практики в трудоустройстве выпускников образовательных учреждений сферы культуры и искусства
- 289** *Сазиков А.В.* Строгановская школа дизайна и проект «190 фактов из жизни Строгановки»

### **Часть 5. Мастера и ученики. Творческие портреты**

- 295** *Власова О.М.* К проблеме строгановской иконописной школы: патерналистский период
- 302** *Абраменко Н.М.* Образы Владимира, Бориса и Глеба и киевская тема в русском искусстве второй половины XVII века
- 309** *Регинская Н.В.* Творчество как обучение и непреходящие ценности русской культуры
- 317** *Ганцева Н.Н., Воробьев А.А.* Андре Шарль Буль — автор техники и стиля в мебельном искусстве
- 320** *Фрейверт Л.Б.* Приношение Н.Н.Соболеву: римская предметная среда у Петрония
- 326** *Зиновеева М.М.* Иконостас по проекту В.Е.Егорова для церкви Николая Чудотворца в здании мастерских Императорского Строгановского училища
- 335** *Хаирова В.Ш.* К вопросу о раннем творчестве В.Е.Егорова (1900-1905)
- 342** *Трощинская А.В.* Малоизвестная графика И.В.Баркова начала XX в. с изображением иконостаса и печи Ново-Иерусалимского монастыря из собрания Музея МГХПА им. С.Г.Строганова
- 347** *Аристова С.Л.* Н.Н.Соболев: историк искусства, художник и педагог, создатель кафедры истории искусства в воссозданном Строгановском училище
- 358** *Монина А.В.* Роль света (слово о Бетоньяне)
- 362** *Васильченко А.А.* Ажурное пуховязание Оренбуржья: традиция и ее художественное переосмысление в предметном творчестве
- 367** *Алиева О.О.* Уральская антропоморфная пластика из составного камня: от традиций к современности
- 373** *Гончарова К.В.* Использование модульного оборудования при организации выставочных пространств
- 375** Заключение

## УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКИ. ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

*Кто постигает новое, лелея старое, тот может быть учителем.*

*Конфуций*

*Если вы хотите служить обществу, вы должны знать и понимать его во всех его проявлениях, для этого вы должны быть самым образованным человеком.*

*И.Крамской*

Предлагаемое издание представляет собой опыт создания коллективного монографического исследования на основе тематики и проблематики научной конференции «Учителя и ученики», прошедшей МГХПА им. С.Г.Строганова 20 ноября 2015 г.

Проведение конференции стало этапом исследований по теме «Творческое наследие Строгановской школы. Фундамент традиций и новаторский поиск» (научно-практическое исследование), работа над которой идет уже с 2014 года.

В работе конференции принимали участие известные ученые и исследователи, а также преподаватели, научные сотрудники, аспиранты, соискатели и студенты из различных вузов нашей страны, музеев, выставочных центров, среди которых МГУ им. М.В.Ломоносова, Санкт-Петербургский государственный университет, Московский государственный университет дизайна и технологии (МГУДТ), Уральский филиал Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, г. Пермь, Национальный Институт Дизайна, МГУП им. Ивана Фёдорова, Оренбургский государственный университет, МГХПА им. С.Г.Строганова, СПГХПА им. А.Л.Штигилица, Академия ИМСИТ, Академия архитектуры и искусств ЮФУ, Гуманитарно-прикладной институт НИУ «МЭИ», РЭУ им Г.В.Плеханова, Санкт-Петербургская Государственная полярная академия, Уральская государственная архитектурно-художественная академия, г. Екатеринбург, МГУТУ им. К.Г.Разумовского, Санкт-Петербургский государственный академический институт

живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина, Государственная Третьяковская галерея и другие. Свой доклад прислала известная британская исследовательница русского авангарда Кристина Лоддер, неоднократно выступавшая в Москве на конференциях, проходивших в рамках комиссии по изучению русского авангарда в ГИИ, членами которой являются и преподаватели МГХПА им. С.Г.Строганова. Материал о кафедре дизайна Харьковской государственной художественно-промышленной академии прислал профессор А.В.Бойчук.

Материалы конференции отражают различные аспекты заявленной темы «Учителя и ученики»: от анализа общеисторического контекста зарождения и развития художественно-промышленной школы в России и до роли выдающихся педагогов в ее развитии, от общетеоретических проблем формирования модели художественно-промышленного образования и до описания отдельных дисциплин.

Структура издания, по сути, — коллективного монографического исследования, отражает как структуру и порядок докладов на конференции, так и этапы истории Строгановского училища.

Статьи первой части группируются вокруг темы создания Строгановского училища как целостного, системно выстроенного учебного заведения, опыт которого анализируется исследователями с разных точек зрения.

Вторая часть затрагивает влияние революции в искусстве на систему художественного образования. Искусство русского авангарда коренным образом изменило не только привычную систему художественного и художественно-промышленного образования, но и создало предпосылки для зарождения дизайна как профессии, а также системы дизайнерского образования в различных отраслях промышленности.

Третья часть «Дизайн в системе художественно-промышленного образования» посвящена истории отдельных факультетов и кафедр уже в послевоенные годы, в период воссоздания художественно-промышленного образования в нашей стране благодаря усилиям бывшего ученика Императорского Строгановского училища, выпускника ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа со званием «инженер-художник», профессора, ректора воссозданной в 1945 году Строгановки Захара Николаевича Быкова. Большой интерес здесь представляет статья В.А.Малолеткова о годах учебы в Строгановском училище,

Четвертая часть касается выбора стратегий и перспектив художественно-промышленного и дизайнерского образования.

Теме «Мастер и ученик» посвящена отдельная часть исследования, касающаяся истории формирования школ и традиций, творчеству выпускников Строгановского училища.

С. В. Курасов

Доктор искусствоведения, профессор,  
ректор МГХПА им. С. Г. Строганова

# СТРОГАНОВСКАЯ ШКОЛА: ФУНДАМЕНТ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСКИЙ ПОИСК. УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКИ

В 2015 году исполнилось 190 лет со дня основания графом С. Г. Строгановым «Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам» (1825–2015). Проект графа Строганова доказал свою жизнеспособность на протяжении почти двух столетий. В развитии отечественного искусства, дизайна, художественной промышленности и прикладного искусства, искусствознания, реставрации произведений декоративного искусства и монументальной живописи педагоги и выпускники Строгановской школы играли важную роль на протяжении XIX–XXI веков. Единство образовательной, творческой и исследовательской деятельности было ведущим принципом школы. Учебные программы, классы, мастерские, музейные коллекции служили основной задачей — повышению качества создаваемых проектов изделий и мастерства художников, дизайнеров, искусствоведов и реставраторов.

Учителя и ученики объединены самим феноменом школы, именами прошлого, активной профессиональной деятельностью нынешних педагогов.

Выпускники разных лет ощущают присутствие незримого духовного сообщества нескольких поколений учителей и учеников. Здесь ценится профессиональное мастерство и владение художественными средствами композиции, глубина творческих идей и их общечеловеческое, гуманистическое содержание. Многие новации в области художественного и художественно-промышленного образования входили в практику российского художественного образования и культуры в целом также благодаря деятельности Строгановской школы. От рисования утварей, растений и орнаментов — к освоению исторических стилей и стилизации, проектированию интерьеров и изделий декоративно-прикладного искусства и далее — к зарождению отечественных школ дизайна во всех областях — таков путь Строгановки в XIX, XX и XXI веках.

Сохраняя традиции, мы должны думать и об обновлении школы, прежде всего, с позиций потребностей общества в новых типах специалистов, специализациях в области современного искусства, дизайна, реставрации. Одним из актуальных

направлений развития школы становится использование новейших цифровых технологий в создании произведений декоративного искусства, дизайнерском проектировании, научно-исследовательской исследовательской деятельности, искусстве новых медиа.

В 2011 году МГХПА им. С.Г.Строганова выиграла конкурс на разработку в рамках проекта Министерства образования РФ Программы Стратегического Развития вуза.

Одним из важнейших условий эффективного образовательного процесса является создание творческой среды. В это понятие входит не только собственно здание и оборудование, но, прежде всего, та культурная, художественная база, которая составляет специфику каждого вуза, его «генетический» фонд. И Программа позволила нам сконцентрироваться на сохранении традиционных начал школы, а также поиске новых перспективных средств, проектов, направлений.

Выполнение этой Программы стимулировало исследования и проектные разработки сразу по двум направлениям. С одной стороны, более углубленно стала исследоваться история Строгановского училища в контексте различных видов художественного и проектного творчества, история возникновения мастерских и технологий, история формирования музея и его роли в учебном процессе, изучение контекста развития отечественного искусства XIX века. С другой стороны, Программа дала импульс изучению новейших течений в искусстве, новейших технологий проектной деятельности. МГХПА им. С.Г.Строганова вошла в число российских вузов, занимающихся разработкой магистерских программ XXI века в области цифрового искусства (Проект Темпус). Развивающаяся практика медийных презентаций и использование цифровых технологий во всех видах и всех специализациях, по которым обучаются в академии, включая не только дизайн, но и реставрацию произведений декоративного искусства, художественную керамику, стекло и металл, потребовала включения новых дисциплин и в учебный процесс. Эта область, благодаря медийным проектам академии, связанным с музейными коллекциями, входит в повседневную культуру, позволяя соединять прошлое, настоящее и будущее.

Практикующие в своих областях педагоги — важнейшее звено образовательного процесса. Мастера Строгановской школы в различных жанрах и видах искусства — достояние академии, их творчество — часть культурного фонда страны.

Наши ученики становятся следующими поколениями учителей.

И здесь важно, что в студенческих группах, как правило, работают представители нескольких поколений.

Однако тема «Учитель и ученик» имеет и другие аспекты.

Во-первых, это касается процессов стилеобразования, художе-

ственных и композиционных принципов. За прошедшие десятилетия изменилась композиционная система, система средств художественной выразительности во многих областях искусства и дизайна. Более активно используются такие композиционные средства, как контраст и коллаж, приемы динамики и трансформации, кинетики и вариативности, смысловой многозначности.

Во-вторых, данная тема затрагивает вопросы художественных и творческих стратегий, отношения к материалам. Уже никого не удивит модульным и системным проектированием, перед художниками ставится более сложная задача — вписать тот или иной проект в культурный, национальный, региональный контекст. Меняется парадигма дизайна, все большую роль начинают играть принципы региональности, экологической устойчивости, развития креативной индустрии. Традиционные виды творчества, наряду с развитием студийного движения и уникальных объектов, активно используют промышленные технологии и материалы.

При организации нашей конференции мы ставили перед участниками ряд вопросов, которые могут помочь пониманию роли современной художественно-промышленной школы в культуре, социуме, системе образования.

В чем специфика самого феномена существования художественной, проектной, искусствоведческой школы? Как это отражается на уровнях образования: от начальной школы до магистратуры и аспирантуры?

Каковы взаимоотношения школы и социума, влияние культурной политики, науки, техники и производства на становление и развитие художественно-промышленного образования?

Какова роль Строгановского училища в истории отечественного искусства в целом, дизайна, декоративного искусства?

Какова роль школы и ее музейных собраний, фондов в сохранении национального культурного наследия, творческих достижений и профессионального мастерства?

Личность педагога и ученики. Каковы формы и механизмы передачи общекультурного, художественного и проектного опыта от поколения к поколению?

Как переплетаются творческие и учебные задачи в образовательном процессе?

Какова роль эксперимента и художественных новаций в развитии школы?

Какова роль теории и истории искусства в передаче традиций искусства и проектного творчества?

Как происходит взаимодействие искусств и специализаций внутри многопрофильного художественного учебного заведения?

Нынешнее издание помогает оценить прошлое, понять настоящее и хотя бы эскизно представить будущее.

*Цель сего заведения состоит в том, чтобы молодым людям от 10 до 16 лет, посвящающим себя разного рода ремеслам и мастерствам, доставить случай приобрести искусство рисования, без которого никакой ремесленник не в состоянии давать изделиям своим возможное совершенство.*

*Из объявления об открытии «Школы рисования в отношении к ремеслам и искусствам» Графа С.Г.Строганова*

## **Часть 1. Формирование системы художественно-промышленного образования и создание Строгановского училища**



Зарождение профессиональных художественно-промышленных школ в России необходимо рассматривать в историко-культурном контексте второй половины XIX века. Впервые на основе подробного анализа исторических документов Э.М.Глинтерник в своей статье «Художественно-промышленное образование в России второй половины XIX века: взгляд современников» дает панораму публикаций тех лет, раскрывающих понимание критиками и создателями российских художественно-промышленных школ специфики и направленности работы художника в отечественной промышленности. Наследие Строгановской школы, учебные программы, курсовые и дипломные работы являются общенациональным достоянием, что подтверждается интересом к этому опыту со стороны представителей различных вузов России.

Одним из ведущих направлений деятельности выпускников Строгановского училища и училища им. А.Л.Штиглица в Санкт-Петербурге была текстильная промышленность. Н.П.Бесчастнов в статье «Роль методов обучения художников-текстильщиков в становлении дизайнерского образования. Строгановка-ВХУТЕМАС-Текстильный институт» рассматривает деятельность Т.В.Прохорова, В.И.Бутовского, профессора Васильева, Л.С.Поповой, А.М.Родченко, В.Ф.Степановой, П.П.Пашкова и других в области работы над орнаментами, в формировании «русского стиля», проектировании массового орнамента и массового костюма.

Полноценное обучение художника для промышленности невозможно без организации практического обучения и создании учебных мастерских. Тема создания учебных мастерских в Строгановском Императорском художественно-промышленном училище раскрывается в статье Е.Е.Докучаевой «Организация практического обучения и создание учебных мастерских в Строгановском Императорском художественно-промышленном училище».

Конец XIX — начало XX вв. отмечены в истории российской культуры не только успехами в строительстве музеев, создании школ, но разнообразной благотворительной, меценатской деятельностью, которая позволила реализовать многие проекты. Не было исключением и Строгановское училище. Коллекционеры жертвовали свои собрания музею училища, педагоги и попечители помогали наиболее талантливым ученикам. На

основе приведенных исторических фактов В.Н.Зубец в статье «Благотворительность в истории Строгановского училища на рубеже XIX–XX веков» обосновывает необходимость поддержки художественных школ для формирования системы доступного всем слоям населения и качественного художественного образования, а также рассказывает об активном привлечении обучающихся, особенно малообеспеченных студентов, к художественному обучению посредством различных форм поддержки и стимулирования их работы.

Авторы первой части Т.Е.Фадеева, И.В.Глазов, О.Г.Яцук и В.С.Васюра раскрывают различные аспекты деятельности художественно-промышленной школы, особенности в понимании традиций и методики преподавания академических дисциплин, роли архитектурно-дизайнерской графики в развитии профессии художника-проектировщика. Судьбе одного из выпускников Строгановского художественно-промышленного училища посвящена статья А.П.Крохалевой «Традиции Строгановского художественно-промышленного училища в деятельности П.И.Субботина-Пермяка» о деятельности яркой личности, талантливого художника, представителя русского авангарда и искусства коми-пермяков, который является выпускником московского Строгановского художественно-промышленного училища. Знания и опыт, приобретенные в училище, он транслировал в культуру провинции, развивал в Перми и губернии искусство и художественное образование.

Завершает данный блок материалов статья Д.В.Манукян «Роль Строгановской школы в формировании новых тенденций выставочного экспонирования. Практика второй половины XIX — первой трети XX в», показывая взаимодействие традиционных и новаторских принципов в организации экспозиций Строгановского училища на рубеже XIX–XX вв.

Э.М.Глинтерник

Доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет.

## ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: ВЗГЛЯД СОВРЕМЕННОКОВ

Как правило, юбилей — благоприятный повод для очередного обращения к истории того или иного события, в нашем случае — 190-летия МГХПА им. С.Г.Строганова и истории развития художественно-промышленного образования. Как справедливо, почти по аналогичному поводу, отмечал более чем столетием ранее директор училища А.Гартвиг, «знакомство с прошлым помогает разобраться в настоящем, дает возможность устранить излишнюю трату сил на разрешение вопросов, которые уже давно разрешены, но о которых забыли, дает прочную солидарность с поколениями, сошедшими со сцены. Так создается идея традиции, идея единства, идея органического целого, которая воодушевляет работающих, дает им душевную бодрость и энергию, окрыляет их надеждой на лучшее будущее» [1].

Не пересказывая богатейшую историю Строгановского училища, напомним лишь о том, что развитие художественного образования в России второй половины XIX века время от времени затрагивалось тогда в отдельных публикациях. Их нельзя назвать систематическими, они носили, скорее, характер размышлений о том, нужно ли художественно-промышленное образование в России вообще и как его желательно обустроить. В качестве одной из самых ранних следует назвать брошюру «О художестве в ремеслах. Разсуждение Корнилия Тромонина», вышедшую в 1846 году [2].

В том же году в Санкт-Петербурге в Академии художеств на академическом совете рассматривали сложно сформулированный вопрос: «О необходимости преобразования академии художеств соответствующего успехам вспомогательных наук, имеющего целью промышленную пользу и плодотворную общенародность». Признавалось, что «для образования чувства изящного и вкуса в художниках, для споспешествования всем отраслям промышленности необходимо при Академиях художеств учредить школу орнаментики, в коей художники занимались бы составлением образцов и моделей для фабрикантов и промышленников и образованием учеников по сей части. ... Надлежит принять искусство за главное начало всех произ-

ведений промышленности, потому что оно развивает каждую ее отрасль к высшему совершенству, и что следовательно оно должно быть соединено с политехнической школою и с обществом промышленности, для достижения общей цели. Учреждением же школы орнаментики открылся бы для художника новый доход, не причиняя никакого вреда высшим интересам искусства. Великий... талант едва ли займется орнаментикою, а художники посредственные найдут в ней средство к прокормлению себя» [3]. Как видим, основная мысль этого постановления сводилась к тому, что художественно-промышленное обучение — «средство к прокормлению» посредственных художников, тогда как великий талант занялся бы «высшим искусством».

Начиная с 1870-х гг., развитие связей между искусством и промышленностью, формирование различных форм проектной деятельности, определили как актуальную проблему обучения специалистов для работы в новых областях искусства. В 1870 году директором Строгановского училища В.И.Бутовским была обоснована проблема получения художественного образования для работы в промышленности: «Первая половина текущего столетия ознаменовалась положительным признанием глубокой связи между успехами науки и промышленности. ...Но этого не довольно. Вещество... должно еще получить форму, а эта форма должна отвечать чувству изящного, которое присуще человеку...», — писал он по вопросу эстетического воспитания. — От множества изделий требуется не только прочности, удобства, дешевизны, но еще наружной красивой отделки. К техническому совершенству тут по необходимости присоединяется элемент эстетический, и часто этот элемент занимает даже



Столярно-мебельная мастерская Строгановского училища. 1900

первое место, то заслоня материальные достоинства изделия, то прикрывая или вознаграждая недостатки этих достоинств. Так, параллельно с влиянием науки и независимо от него, в промышленности открываются стороны, имеющие, близкое соотношение с художником» [4, с. 33].

Безусловно, в тот период наиболее наглядно необходимость в художественных работах и специальном образовании проявлялась в мануфактурном производстве. Внешнее и внутреннее убранство жилищ, керамическое и стеклянное производство, производство обоев, тисненых кож — все эти виды деятельности значительно раньше других получили свое место в кругу художественно-промышленных искусств. Далее, по мысли В.Бутовского, следовало, что «наука изыскивает материалы и наилучшие способы их обработки; искусство создает и видоизменяет формы, фабрикация приложит к самому веществу открытия науки и правила художества: не входит ли таким образом искусство по крайней мере на одну третью долю в общую массу мануфактурного производства?» [4, с. 35]

В фундаментальном труде А.Гартвига среди выпускников 1855 года во 2-й рисовальной школе числился некто Дмитрий Струков. Он-то и стал автором еще одной небольшой брошюры под названием «О рисовании в России», вышедшей в Москве в 1878 году, которая не получила должного освещения в истории нашего художественно-промышленного образования, скорее всего, в силу стечения обстоятельств [5]. Известно о нем немного, годы жизни (1828–1899), преподавал в 1-й Московской гимназии, служил в Оружейной палате и числил себя художником. Вслед за К.Тромониным и В.Бутовским он ставил вопрос об изучении применения искусства к промышленности и с надеждой писал: «Вероятно наступит время, определенное историческими судьбами для развития технических искусств в России. ... Занятия искусствами и художествами, когда они распространены повсеместно соединяют людей узами совершенно особого рода... Искусство в применении к промышленности создает для народа, преуспевающего на этом пути громадные выгоды. Жертвы, которые приносят начальство на этом пути, с целью выработать в своих фабричных и рабочих художественный вкус вознаграждаются сторицею» [5, с. 26].

По названию «О рисовании в России» составить представление об основной теме брошюры трудно. Посвящена же она была именно истории и развитию художественно-промышленного образования в России. Струков останавливается на истории формирования рисовальных школ, анализирует специфику подготовки в Академии художеств, и фиксирует в начале 1870-х годов факт движения «внутри России на пользу развития технических искусств» [5, с. 6]. В качестве одного из свидетельств развития этого процесса указывается издание

журнала «Школа рисования», издававшегося с 1859 года на протяжении трех лет.

По сведениям Струкова, московская рисовальная школа обучала до двухсот человек в будние дни и такое же количество желающих было, чтобы учиться в воскресных школах. Окончившие дневной курс получали аттестат на звание «ученого рисовальщика» с правом поступления на государственную службу в должности учителя рисования и чистописания, что, собственно, было фактом в служебной карьере и самого Струкова. По-видимому, спустя 10–15 лет он приходит к выводу о том, что из этой среды «ученых рисовальщиков для промышленности достается мало, ибо фабриканты и ремесленники еще не совсем сознают необходимость иметь своих рисовальщиков, а довольствуются иностранными образцами» [5, с. 8].

Интересная статистика приводится Струковым в общегосударственном масштабе. Приблизительный расчет расходов на преподавание рисования в Строгановском училище составлял 28 000 рублей, в Школе рисования при Императорском обществе поощрения художеств — 18 000 рублей и т.д. В целом, почти полмиллиона рублей, расходуемых по России ежегодно на обучение рисованию, шли преимущественно «для удовольствия видеть нарисованную, но особенно изящную копию в картинке небольшого пейзажика или головки», в то время как рисования, «...могущего быть полезным для жизни, — по мнению Струкова, — т.е. умения нанести на бумагу план здания, местности, рисовать с натуры предметы для улучшения домохозяйства и приложения к практическим, мануфактурным и ремесленным производствам, за исключением воскресных классов в Москве, Общества распространения технических знаний, Строгановской и С.-Петербургской школы, — не видно» [5, с. 12].

Его статья поддерживала идеи, сформулированные В.И.Бутовским, который неоднократно упоминается и цитируется Струковым, и в какой-то степени развивала их далее. Анализируя европейские и российские программы обучения по рисованию, Струков предлагал свою. «Общая программа новейшего преподавания должна состоять из следующих правил: 1) рисование геометрическое, рисование художественное и рисование на память должны идти одновременно; 2) дополнительными предметами к такому преподаванию должны служить начала точных наук в их применении к рисованию» [5, с. 30]. Введение геометрии, по мнению художника, не могло выглядеть каким-либо нововведением, а скорее возвращением к истокам эпохи Древней Греции и Возрождения, когда во времена Платона и Плиния изречение «Сюда не пускаются люди, не знающие геометрии» было девизом всех художественных школ Греции. Главный итог

такого обучения — восстановление связи между искусством и промышленностью.



Рисование геометрических тел.

1890-е гг.

Следует отметить, что одна из сквозных мыслей публикации — конкурентоспособность России на внешнем и внутреннем рынке в сфере промышленного производства, расширение подготовки профессионалов, которых в нужном количестве только силами двух ведущих училищ технического рисования, Строгановского училища и им. А.Л.Штиглица, невозможно было подготовить. При имеющихся незначительных различиях в преподавании, общегосударственные установки в училищах были общие. В них преподавали известные мастера-педагоги. Образно атмосфера училища передана в воспоминаниях К.Петрова-Водкина: «Вторым проводником к уразумению классических на русской почве форм явилась для меня школа

Штиглица, введшая меня на греческий Олимп. Не испытавшие на себе этого введения юноши не поймут сущности того. Когда не искушенного в культурах молодого человека впихнут в синклит богов и героев Эллады на предмет изучения их конструкций и выражений» [6, с. 324]. Он писал о том, что особой заботой школы было окружено черчение с его непогрешимой точностью. «На линиях Васильевского острова завел я знакомство с академистами. ... Не скрою, была у меня зависть к островитянам, занимающимся настоящей живописью, но здесь я оспаривал право прикладного искусства на устройство жизни, на улучшение быта. Пусть, говорил я, временно художественная индустрия плоха. Отстала от эпохи, но это беда уже осознана».

В художественных обзорах, как правило, говорили о неорусском направлении, которое, в отличие от училища Штиглица, превалировало в учебном процессе Строгановки, в этой связи также интересна оценка происходивших художественных процессов К.Петровым-Водкиным: «Передвижники и народники пробудили интерес к народному творчеству. Вскрыты были для городских центров изустные сказы. Северная деревянная скульптура, богатство и разнообразие костюмов и утвари. Оказалось, что увражный русский стиль с ропетовскими петушками мало похож на еще имеющийся в наличности, и живой в обиходе, стиль народных масс, увязывающийся с такими произведениями, как “Слово о полку Игореве”. Оказалось, в этом стиле можно членораздельно, не сюсюкая, изъясняться. В.Васнецов, Рябушкин, Нестеров, Врубель — в живописи... заговорили на этом языке. Строгановское училище в Москве перестраивалось на новый лад в связи с эти движением. К.Коровин, Е.Поленова и Малютин взрывали в его стенах

“техническое рисование” с наносной стилистикой петушков и ренессансов» [6, с. 326]. Кстати сказать, художественная ориентация двух школ просматривалась даже в графическом оформлении статей, посвященных их деятельности и публикациях работ учащихся. Они выполнялись в таком же стилистическом ключе [7].

Идеи, высказанные Д.Струковым, нашли продолжение в самом начале XX века. Киевский художник и известный педагог Н.И.Мурашко поделился своими мыслями, которые показали новую степень понимания проблем художественно-технического образования в России и практически современный подход к этому вопросу: «Высказывались и получили известное распространение мысли, что нужны нам не одни художники. ...но что нужны нам вообще умелые люди: начертить узор орнамент, создать что-либо их необходимых вещей обихода и на всем этом наложить печать изящества. К концу минувшего века спохватились, как за границей, так и у нас, что создать изящный подсвечник должен артист, а не какой-нибудь неудачник в искусстве, о котором думали, что вот он картины написать не может, а так пусть лучше делает подсвечники... Увы! Все требует чувства, вкуса и творчества» [8].

Трудности на пути становления художественно-промышленного образования объяснялись еще и тем, что профильные школы находились в ведении Министерства торговли и промышленности, официально не имея отношения к художественным учреждениям [9]. Это естественным образом отрицательно сказывалось на общем развитии проектной культуры и декоративно-прикладного искусства. По словам Н.Рериха, «с давних времен мы пытались бороться против этого бюрократического разделения. Наш постоянный девиз „искусство едино“ не получал чиновных признаний. Между тем, какое замечательное художественно-культурное единение могло бы состояться! Где же можно провести черту между искусством и художественной промышленностью? Почему пуговица, вышедшая из мастерской Бенвенуто Челлини, должна быть не художественным произведением, а отвратительная олеографическая картина будет претендовать на высокое искусство? Деление может быть лишь по качеству, безразлично из какого материала создано произведение» [10]. По собственному признанию художника, о таких предметах трудно было спорить как в стенах Академии Художеств, так и в Министерстве торговли и промышленности.

Вопросам художественного образования и обучения графической грамоте как серьезным факторам в промышленном прогрессе государства позднее, на протяжении многих лет, время от времени уделялось особое внимание в журнале «Техническое и коммерческое образование» [11]. Воспитание специалистов,



развитие прикладного искусства и художественной промышленности в России было предметом серьезного обсуждения и на Всероссийском съезде художников в 1912 году [12].

Практика обучения в воскресных рисовальных школах, школе при Обществе поощрения художников, училищах технического рисования барона Штиглица и Строгановском свидетельствует о широком поиске форм профессионального художественного обучения для работы в новых тогда областях творчества, которые, как мы знаем, были продолжены и завершены в XX столетии.

#### Литература:

1. Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, утвержденная в 1825 году гр. С.Г.Строгановым. Ее возникновение и развитие / сост. А.Гартвиг. — М., 1901. — 434 с.
2. О искусстве в ремеслах. Разсуждение Корнилия Тромонина. — М., 1846. — 32 с.
3. Цит. по: Пронина И.А. Декоративное искусство в Академии художеств: Из истории худож. шк. XVIII — первой половины XIX в. — М., 1983. — С. 221.
4. О приложении эстетического образования в промышленности в Европе и в России в особенности (авт. В.Бутовский, директор Строгановского училища технич. рисования и худ.-пром. музеума ). — СПб., 1870.
5. Струков Д.М. (1828–1899) О рисовании в России. — М., 1878. — 32 с.
6. Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. — Л., 1982. — С. 324.
7. Строгановское центральное училище технического рисования в Москве. Ст. Москвича // Искусство и художественная промышленность. — 1899. — № 4/5. — С. 285–298; Императорское Строгановское художественно-промышленное училище. Класс графических искусств. — М., 1910; Сборник композиций учащихся в Строгановском училище. Вып. 1. — М., 1900; Строгановское центральное художественно-промышленное училище. Работы мастерской графических искусств в 1907–1908 уч. году. — М., [б. г.].
8. Мурашко Н.И. Воспоминания старого учителя. Киевская рисовальная школа. 1875–1901. — Киев, 1907. — С. 71.
9. Положение о художественно-промышленных учреждениях ведомства Министерства промышленности и торговли // Техническое и коммерческое образование. — 1902. — № 5. — С. 40–45.
10. Рерих Н.К. Из литературного наследия: письма. — М., 1974. — С. 91.
11. Бибикова А. Художественное образование как серьезный фактор в промышленном развитии страны // Техническое и коммерческое образование. — 1908. — № 7. — С. 28–30; № 8. — С. 24–26; 1909. — № 4. — С. 26–29; Ермолина Н.Н. К вопросу о постановке обучения графической грамотности в технической школе // Техническое и коммерческое образование. — 1906. — № 5. — С. 23–26.
12. Роот Н.Ф. Воспитание и развитие прикладного искусства и художественной промышленности в России / Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде (декабрь 1911 — январь 1912). Том II. — Пг., 1914. — С. 218–222.

Н.П.Бесчастнов  
Доктор искусствоведения, профессор, директор  
Института искусств МГУДТ

## РОЛЬ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ ХУДОЖНИКОВ-ТЕКСТИЛЬЩИКОВ В СТАНОВЛЕНИИ ДИЗАЙНЕРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ. СТРОГАНОВКА-ВХУТЕМАС-ТЕКСТИЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ

Обучение специалистов по созданию рисунков для тканей массового производства зародилось в России стараниями «мануфактурщика» Тимофея Васильевича Прохорова — сына основателя прославленной Трехгорной мануфактуры в Москве. В 1816 году он открыл при своем предприятии фабрично-ремесленную школу в целях пополнения быстроразвивающегося производства «рабочими, получившими правильное образование с детства» [1, 76]. С первых лет существования школы в программу обучения, среди прочих предметов, входило «узорное рисование». Узорное рисование как общеобразовательный курс «проходили» вкуче с линейным рисованием (черчением — Н.Б.) все ученики, которых уже в самом начале было около ста человек. В углубленном же виде рисование узоров преподавалось рисовальщикам, резчикам «манер» и печатникам. Обучение в школе шло «с упором» на производственное обучение и к середине 1920-х годов в ее производственной базе состоял 41 набивной стол (из 200 столов на всей фабрике — Н.Б.)!

Граф Сергей Григорьевич Строганов, организовывая в 1825 году в Москве «Школу рисования в отношении к искусству и ремеслам» для всех талантливых детей «независимо от их сословного происхождения», конечно, знал о начинаниях Прохоровых, но его задачи были гораздо шире. Опираясь на опыт работы французских школ подобного профиля, Сергей Григорьевич пристальное внимание обратил на общехудожественную подготовку и «рисования» различных видов в целях создания самостоятельных национальных произведений. Имея в начальной фазе работы своей школы почти треть «текстильщиков», он дал указания создать для учеников и достойные производственные мастерские. Связь теории и практики, осуществлявшаяся под одной крышей, была характерна для всех «декоративно-прикладных» или «художественно-про-

мышленных» школ Европы XVIII — первой половины XIX века. Эффективность этой связи в «строгановском варианте» была на первых порах достаточно высокой и была отмечена рядом наград. Но и Прохоровская школа активно развивалась и произведения ее выпускников, особенно шали с собственным «диссейном», получали медали на международных выставках. Обе школы просуществовали вплоть до революционных событий, начавшихся в России в 1917 году. Сегодня можно сказать, что в их стенах были отработаны две формы производственных практик: в производственном процессе непосредственно и в учебных мастерских. При более высокой общехудожественной подготовке и «знании стилей» «строгановцы» занимали на текстильных производствах высший художественный эшелон — были художниками — «учеными рисовальщиками», а «прохоровцы» становились рисовальщиками, досконально знавшими особенности «приработки» рисунка к той или иной технологии. Соотношение количества художников к рисовальщикам было примерно 1:7. Наличие в Москве этих двух школ и позволяло иметь высочайший художественно-технический уровень как проектов (кроков) рисунков для «текстильного товара», так и готовых тканей с рисунком. Одной «Строгановке» это было бы не по силам. Крайне важным было и то, что в школе (с 1905 года «Мануфактурно-техническом училище») при мануфактуре (фабрике) происходил процесс обучения искусству и технического персонала: резчиков, печатников, гравиров и др. Текстильное дело было самой развитой и высококодородной частью промышленности «страны березового ситца» и опыт обучения художников и рисовальщиков в процессе «практики» был передовым.

Бесспорным является вклад Строгановского училища в теорию и, особенно, методiku построения орнамента в России в значительной степени ориентированных на проектирование текстильного рисунка. С появлением того, что мы сегодня называем графическим дизайном и его быстрым эволюционированием, теория проектирования и обучения орнаменту воспринимается по-новому и с особым интересом.

С 1825 года и вплоть до открытия училища Штиглица в Петербурге в 1895 году, т.е. семьдесят лет, «Строгановка» была единственным учебным заведением, где полноценно занимались историей, теорией и практикой орнамента. Уже один список изданий из всех ведущих стран Европы, посвященных теории и истории орнаментов, собранных в библиотеке Строгановского училища к концу девятнадцатого века, насчитывал 98 номеров [2]. Обширность материала вынудила руководство училища создать для студентов обзорное пособие «Краткие очерки орнаментальных стилей (по Овен-Джону, Расине, Де-Комону, Перро и Шинье и пр.)», изложив «основную канву» мыслей

авторов [3]. Труд вышел под редакцией директора училища Ф.Ф.Львова с текстом С.У.Соловьева и был востребован педагогами и студентами долгие годы.

Внимательный анализ наиболее обширных и принципиальных западных изданий, упомянутых в названии пособия, и сравнение их с текстом С.У.Соловьева и приведенными им схематичными иллюстрациями, позволяют понять, что пособие не является простым пересказом чужих идей. «Очерки...» можно считать серьезной работой по адаптации к отечественной действительности более чем двухвекового опыта научного изучения орнамента с оригинальными обобщенными выводами хорошо образованного автора.

Какое бы не было сегодня отношение к поискам с «Строгановке» второй половины XIX века, в сфере проектирования орнаментов «в русском стиле» они были наиболее масштабными и в значительной степени результативными из всего, что делалось тогда в России в сфере прикладного искусства. Академия художеств, успешно занимавшаяся «декоративными мастерствами» в XVIII веке, в XIX столетии устранилась от «прикладничества», предоставив развитие этого дела Строгановскому училищу в «купеческой» Москве. Нарботанная в Академии теория проектирования (пропорциональность, порядок, гармония) послужила основой для московских поисков, обретая форму развитых методик работы. Одной из таких методик была «стилизация» и именно с ней «строгановцы» связывали поиски «русского начала».

Ректор Центрального Строгановского училища технического рисования В.И.Бутовский на съезде русского Археологического общества в своем докладе 16 марта 1869 года отмечал, что «чрезмерное подражание в промышленных производствах всему иностранному и совершенное отсутствие своеобразного стиля — побудили Строгановское училище, в 1864 году, обратиться к памятникам христианской древности в России и к отысканию в них оставшихся от предков наших рисунков, которые могли бы послужить к образованию понятия о древнерусском стиле...» [4, с. 166].

Для данной цели в 1864 году был организован художественно-промышленный музей. С этого времени начались обширные работы по снятию алебастровых слепков с архитектурных украшений Дмитриевского Собора во Владимире на Клязьме, слепков с сосудов, паникадил, окладов, закупка самих древнерусских предметов и их копирование и издание альбомов. Уже на Всемирной выставке в Париже в 1867 году копии орнаментов, составлявшие важную часть русского археологического отдела, имели большой успех. С этого момента началось «открытие» древнего русского искусства европейскими деятелями искусства. Многие издатели просили позволения издать

рисунки, представленные на выставке, или желали их приобрести. В их числе был и Овен-Джонс, составитель известной «Грамматики орнамента». Строгановское училище и музей получили серебряные медали и дипломы Парижской всемирной выставки 1867 года за рисунки и слепки с предметов древнерусского искусства. На мануфактурной выставке в Москве в 1865 году Строгановское училище выставило много рисунков и уже исполненных тканей с набивным и ткацким рисунком в древнерусском стиле. «Все они по большей части совершенно новы, почерпнуты в молитвенных старопечатных книгах и рукописях, целиком взяты или составлены из заголовков и заставок древних книг Синодальной библиотеки и других» [4, с. 157]. Профессор Васильев составил «Руководство к сочинению орнаментов в русском стиле», где нарисовал несколько орнаментов-образцов для воспитанников училища. Вплоть до конца XIX века интенсивность процесса изучения древнерусского искусства не уменьшилась, а даже увеличилась за счет резкого повышения интереса к народному искусству, содержащему в себе древние мотивы.



Эскиз для набивной ткани. 1900-е гг.

Стилизация «в русском стиле» в принципе не отличалась по своей методике от стилизации под какие-либо европейские стили. Выявлялись основные элементы орнаментов, излюбленные типы композиций, прототипы мотивов, и на этой основе строился новый орнамент. На первых этапах изучения древнерусского искусства творчество крестьян не бралось во внимание. В ткачестве в качестве основы древнерусского орнамента использовался византийский орнамент. Поскольку множество рисунков

для тканей исполнялось для облачения священнослужителей, то идея «Москва — третий Рим» выражалась и в традициях золототкачества. Владельцы шелкоткацких производств братья Сапожниковы, Милютины принципиально не пользовались услугами иностранных художников, и рисунки для церкви и русской знати часто исполняли студенты и выпускники Строгановского училища. Мастерство сочинения рисунков и уровень их исполнения на фабриках были очень высокими.

Попытки сочинения орнаментов в древнерусском стиле в набойке долгое время не имели успеха как из-за засилья иностранных художников на набивных фабриках, так и из-за специфики ориентации набойки на среднего обывателя, любящего иностранное. Кроме того, сами студенческие орнаменты для печати на ткани с использованием мотивов из архитектуры или резьбы не были удачными. Только к концу XIX века изуче-

ние русской народной набойки дало ключ к решению данной тематики. Из элементов церковной стенописи в студенческих рисунках для набойки прижились несколько мотивов трав (гвоздика, василек, широкие фантастические листья), они же использовались и в крестьянской набойке. В Строгановском училище имелась кустарная набивная мастерская, служившая источником интереса к народному промыслу.

В.И.Бутовский в результате долгих десятилетий поисков на ниве «русского стиля» был вынужден признать основополагающую силу крестьянского искусства. «Кто знает, поисков хорошенько, может быть в этих простодушных изделиях он (археолог, этнограф — Н.Б.) откроет и признаки собственной русской оригинальности. Как бы то ни было эти красивые, приятные для глаза и вовсе не лишенные вкуса изделия, встречаемые повсюду в России в самом простом и бедном потреблении, составляют значение самобытное, чуждое всякого подражания современной европейской промышленности» [5, с. 37]. Это высказывание можно считать как некую реакцию на поиски в области «теории влияний» греческих, византийских и восточных элементов в произведениях, считавшихся русскими [6, с. 7].

Что же дала деятельность Строгановской школы для развития системы подготовки художников прикладного искусства и в частности художников-текстильщиков? Не так уж и мало.

Труды по «Истории орнаментов», подготовленные в то время, являются фундаментальными и сегодня [8]. Художники и в начале XXI века используют при проектировании тканей иллюстративный материал тех времен. То, что издано в нашей стране в XX веке, имеет более скромный объем, полиграфически слабое исполнение и не более сильное методическое обоснование. Поиск гармоничных пропорциональных отношений в орнаменте возбудил интерес к математическому анализу орнамента, исследованию роли симметрии в искусстве. Усиленный интерес к орнаментации и вообще к стиливому выражению прошлых веков стимулировал поиск истоков национальных форм искусства в России, способствовал внедрению уже имевшихся на Западе методик. Наложившись на общий рост национального самосознания после войны 1812 года, поиски в области истории русского орнамента имели большое значение в подготовке почвы для русского модерна. Ткацкие рисунки, выполненные по эскизам «строгановцев» в начале XX века для различных конкурсов в художественной промышленности (премии братьев Сапожниковых, «М-ры Эмиль Циндель» и др.), полноценно входят в новый декоративный стиль — «модерн».

Зародившись в Строгановском училище, впервые в России была отработана развитая система подготовки художников по ткацкому и набивному орнаменту для текстильной промышленности. Ряд специальных курсов представляет интерес и

в настоящее время (история стилей, стилизация, рисунок голов и фигур, рисование орнаментов и цветов и т.п.). Что же касается углубленного поиска автохтонных для русского орнамента мотивов, то продолжение изысканий приводит нас к простым геометрическим формам (квадрат, треугольник, и круг) и простейшей геометрической «сетке», которые уходят в глубину тысячелетий до сложения наций. Это означает, что национальные особенности «нанизаны» на данные геометрические образования в виде культурных наслоений и поиск и «обработка» культурного образца-мотива при художественном проектировании не только имеют право на жизнь, но и необходимы. Текстиль — тонкая оболочка, накладываемая на формы человека, мебель или интерьерные поверхности, позволяет успешно решать задачи в целом ряде различных проектных ситуаций. Важно понимать это и применять осознанно, отвечая на культурно-социальные «запросы» времени в процессе их изменений.

Началом ответов на такие запросы в проектировании художественного текстиля и обучении его проектированию следует считать результаты новаторских поисков в стенах ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа — нового вуза, частью которого стало Строгановское училище. О первом художественно-техническом вузе советского периода истории России написано уже достаточно много. Хочется обратить внимание в данном тексте только на его «текстильные новации», выделив из них деятельность В.Ф.Степановой и ее коллег-конструктивистов и старания педагогов и студентов — «застрельщиков Агиттекстиля».

В дореволюционный период художественный текстиль, конечно, не проектировали «в никуда», а делали в соответствии с имеющимися ассортиментными группами, ориентируясь на модные образцы и возможности индивидуального пошива. Модистка должна была сама подобрать нужную ей ткань с той или иной фактурой или орнаментом, имея при себе, в лучшем случае, «картинку» из французского журнала. В условиях России высококачественные ткани попадали в руки художественно необразованных портных, и одежда очень часто была просто карикатурой на западноевропейские образцы. С интерьерными тканями было лучше, так как с ними работали профессиональные архитекторы. Обращение художников-конструктивистов к сфере одежды было в какой-то степени и реакцией на убогую российскую «портновскую» действительность.

Известно, что в 1920-е годы группа художников, обративших внимание на производственную сферу, выдвинула лозунг «проектировать различные варианты производственного костюма для конкретных профессий, используя конструктивность и технологичность одежды как формообразующие средства и

выделяя базовые модели для создания модификаций «про-  
зодежды», спецодежды и спортодежды» [9, с. 72]. Лозунг  
был подкреплен практическими действиями Л.С.Поповой,  
А.М.Родченко, В.Ф.Степановой, Г.Г.Клуциса, Г.Л.Миллера, при-  
чем Попова и Степанова перенесли поиски выразительных



В.Ф.Степанова. Проект платья

1924

возможностей объемных и плоских геометрических форм во  
взаимоотношениях с фигурой человека  
в орнамент для одежды. Свои орнамен-  
тальные замыслы они, как известно,  
осуществили в рисовальной мастерской  
Первой ситценабивной фабрики в Мо-  
скве. Геометрические рисунки Поповой  
и Степановой назвали первой советской  
модой не только за новизну форм, но и  
за сознательное проектирование мас-  
сового орнамента и массового костю-  
ма, отвечающего запросам массового  
потребителя нового времени. Понимая,  
что как нет «костюма вообще», а есть  
костюм для конкретной функции, так и  
нет орнамента для ткани неизвестного  
назначения, они указывали на взаи-  
мосвязь кроя и орнамента в одежде и  
орнамента и структуры ткани. Говоря  
о роли художника в промышленности,  
В.Ф.Степанова необычно точно прогно-

зировала, что «... художник-текстильщик займет самостоятель-  
ное и ответственное положение на фабрике, так и в торгово-  
распространительном аппарате. Можно сказать, без него не  
обойдутся ни в одном цехе производства, но ему придется зна-  
чительно изменить характер своей деятельности, в большей  
мере сделавшись художником-технологом, и его творческая  
работа будет рационализироваться параллельно рационализа-  
ции самой фабрики» [10].

В.Ф.Степановой были сформулированы и выдвинуты в жизнь  
следующие принципы:

- орнамент должен проектироваться вместе с костюмом с учетом  
идеи костюма;
- «идти от проектировки костюма к проектированию структуры  
ткани»;
- рисунок должен быть «подвержен в одинаковой мере со всем  
прочим стандарту материала и выльется, в конце концов, в об-  
работку структуры ткани»;
- необходимо «вести приспособления с целью геометризации  
приемов работы»;
- необходимо «врезаться в быт и жизнь потребителя и знать, что  
делается с тканью после ее выхода с фабрики» [10].



В целом, вышеперечисленное можно назвать очерчиванием сферы и принципов работы дизайнера в текстиле. Эти принципы высветили идеальную систему проектной деятельности, являющейся и сегодня до конца не реализованной по целому ряду причин. Проектное осознание функции ткани вывело



В.Ф.Степанова. Рисунок для набивной ткани. 1924

работу проектировщика в текстиле на то, что мы понимаем сейчас под единой системой проектной деятельности. В.Ф.Степанова и Л.С.Попова недолго проработали на фабрике и задуманное ими, конечно, далеко превосходило сделанное. Особый интерес из осуществленного вызывает визуализация в графике новых, расширенных по сравнению с дореволюционным уровнем проблем художника в текстиле. Отработав в эскизах театральных костюмов, в обложке журналов, «лабораторных» поисках способы применения средств художественного выражения в проектировании костюмов, они частично использовали их, работая как проектировщики текстиля. Так, впервые в практике проектирования массового орнамента художники стали делать не только орнамент, но и эскиз модели с проектируемой тканью.

Они практически определили:

- методы графического решения спортивной одежды (эмблематика, символика);
- формы графической взаимосвязи костюма и интерьера;
- модульные принципы работы с орнаментом на ткани в целях графического выделения членений костюма;
- два уровня графического решения форм костюма (выявление графически крупных членений костюма и заполнение орнаментом всей поверхности платья).

Многое сделав в области развития нового проектного мышления, производственники не внесли нового в схемы композиционного построения самого раппортного рисунка. Они «оголили конструктивную сущность» текстильной геометрии, сбросив детальную проработку и сознательно исключив из практики цветочные орнаменты. По стилю это соответствовало теории конструктивизма и определило их текстиль как часть данного движения.

Программа по курсу художественной композиции, подготовленная В.Ф.Степановой, была рассчитана на четыре года и включала в себя как общие проблемы композиции текстильного

рисунка (1-й курс), так и специальные проблемы проектирования (2–4-й курсы). Составленная по принципу доступности, она предполагала усложнение заданий с 1-го по 5-й курсы.

Первые два параграфа программы представляют собой оригинальный пропедевтический курс по композиции для художника-текстильщика всех специализаций, где элементы искусства изучаются на основе комбинаций орнаментального характера, не предназначенных для выполнения в конкретных тканях. В целом, в этих заданиях можно найти аналогии с курсами «Общая композиция» А.В.Куприна и «Графические отвлеченные задания» В.А.Фаворского, с пропедевтической дисциплиной «Графика» А.М.Родченко. Однако эти задания, предназначенные для студентов первого курса, более специализированы, чем даже курс Куприна. Кроме того, по программе Степановой, студенты уже на первом курсе должны были включиться в поиск взаимосвязей орнамента и формы изделия, где возможно использование данного орнаментального полотна.

Анализ всех двенадцати заданий первых двух параграфов программы с современных позиций позволяет сказать, что перед нами первый советский курс по общим проблемам композиции текстильного рисунка и костюма. Приоритетность В.Ф.Степановой здесь не только в самом факте курса, но и в системном подходе к изделию в пропедевтике орнаменталистов. Следующий выход на изделие в общей композиции текстильного рисунка произошел только в 1930-е годы.

Остальные четыре параграфа программы В.Ф.Степановой можно целиком отнести к специальной композиции. В них отражено все, о чем мы говорили как о принципах и сфере проектной работы художника-текстильщика в промышленности. Третий параграф, с заданий которого начинаются занятия на втором курсе, имеет уже производственную направленность. Орнамент проектируется для конкретной ткани с учетом ее структуры, фактуры и конфекционных возможностей. Охват проблем в заданиях, относящихся к специальной композиции, позволяет говорить о планах подготовки художника-текстильщика широкого профиля, не скованного рамками только набойки, ткачества, вышивки или костюма. Объектом деятельности художника-текстильщика, по мысли Степановой, является вся сфера применения текстиля в тех или иных изделиях. Это, конечно, принципиальное отличие от «цехового» подхода к обучению, внедренного по концепции педагогов-авторов «Декларации» 1920-го года. Говоря современными понятиями, квалификационная характеристика специалиста с высшим образованием, по Степановой, гораздо более объемная и для подготовки специалиста с такой характеристикой нельзя пользоваться старыми методами обучения экстенсивного характера.

Проблемы, которые ставятся в программе, невозможно решать простым накоплением знаний, и Степанова, видимо, понимая это, вводит последний — шестой очень емкий параграф программы «Исследовательская работа над изучением хода развития и установления современного стиля». В ряде его пунктов имеются и такие пункты, как «усвоение эволюции изменений в так называемой «моде и анализ ее», «наблюдение за текущей действительностью с целью выработки методов сознательного отношения к требованиям, выдвигаемым перед нами новыми общественными условиями» [11]. Эти пункты — одни из важнейших в программе и опираются на перспективную педагогическую основу. Ведь именно научно-исследовательская работа, органично встроенная в учебный процесс и направленная на развитие теоретического мышления, умения увидеть процессы в искусстве комплексно, формирует у студентов способность к осознанному профессиональному саморазвитию. Специализация научно-исследовательской деятельности художников позволяет студентам осваивать научный механизм проектной работы в художественном тексте, являющийся составным звеном современного процесса проектирования. Трактовка Степановой исследовательской работы у текстильщиков может без изменений служить общими указаниями к выполнению общественно-политической и научно-исследовательской части современных нам диплом-

ных проектов студентов. Агиттекстиль вхутемасовцев с точки зрения правил расположения орнаментальных мотивов на плоскости — скрупулезное высокотехническое исполнение наработанного в дореволюционной Строгановке. Программно провокационно в нем отрицание «чувства покоя и удовольствия» во имя почти насильственного внедрения в орнамент идей пропаганды «пролетарской культуры». «Рубленность» мотива, причем почти любого, придавала орнаменту «динамику времени». Если же мотив имел агитационную окраску, то задача обретала требуемую законченность. В отличие от поисков согласованности орнамента, костюма и среды, «агиттекстильщики»



«СССР». ВХУТЕИН. Агиттекстиль. Конец 1920-х гг.

считали веянием времени не считаться с формой костюма и средой, а эпатажно накладывать «новое» на любое «старое». Главное «докричаться!» Орнамент в идеале должен был взять на себя плакатные функции, а человек — стать носителем этого своеобразного плаката. Плакатные поиски в текстильном рисунке для интерьера менее известны, чем поиски в текстиле для одежды, т.к. они в основном не были внедрены в производство и остались в эскизах. Однако интерьерный агиттекстиль, предназначенный для кабинетно-клубных помещений был не менее впечатляющ. Чего стоит только рисунок Дарьи Жупиковой, выпускнице текстфака ВХУТЕИНа, для байкового одеяла с буквами «С» и «Р» — «Советская Республика» на фоне пятикопеечных звезд! Не менее мощно смотрелись на эскизах интерьерного текстиля такие сюжеты как «Лесоповал», «Красная армия», «Советский спорт», предлагавшиеся в качестве дипломных тем. Тематика была закреплена в учебных программах старших курсов и, особенно, производственных практик. М.С.Назаревская, Л.Я.Райцер, Н.В.Полуэктова, М.В.Хвостенко и ряд других художников-«застрельщиков» новой идеологии и заявивших себя еще в период учебы считали, что главным на этом этапе должен быть «фактор активного эмоционального и идеологического воздействия в том направлении, которое требуется для нашей эпохи социалистического строительства» [12, с. 75]. Такое отношение к текстильному рисунку позволяет нам считать агиттекстиль одной из эффективных форм развития суперграфических тенденций как в средовом проектировании, так и в работе с одеждой. С современной точки зрения внедрение работы над агиттекстилем в учебный процесс можно считать обучением проектирования PR-акций с активным использованием воздействия на зрителя рекламного графического дизайна на текстиле.

Агиттекстильное направление в обучении студентов сохранялось и в первое пятилетие на «текстфаке», перешедшем в 1930-м году из реорганизованного ВХУТЕИНа в Московский текстильный институт. Результатом этого движения служит множество агитационных рисунков, внедренных студентами на практиках начала 1930-х годов на Московских ситценабивных и ткацких фабриках. Агиттекстиль был на вершине своего успеха, когда вышло известное постановление 1933 года «О недопустимой выработке рядом предприятий тканей с плохими и неуместными рисунками». В основном, это относилось к рисункам агитационной тематики.

Период со второй половины 1930-х до начала 1950-х годов в обучении художников-текстильщиков можно охарактеризовать двумя достаточно разными на первый взгляд явлениями: совершенствованием курса «Общей композиции» вхутемасовского толка для первых двух курсов обучения (автор А.В.Куприн)

и возвращением к основам курсов специальной композиции дореволюционной Строгановки (авторы: Н.Н.Соболев и Л.В.Маяковская). Кроме того, в послевоенный период началось полноценное становление обучения такой профессии как «художник-модельер» и в этом процессе наиболее деятельное участие проявил П.П.Пашков, бывший одним из выдающихся выпускников и педагогов Строгановки в 1890-е — 1900-е годы. Рука Пашкова, хорошо знавшего и любившего театр и театральные костюмы, видна во всех программах по специальному обучению модельеров! Изучая теоретическое и методическое наследие Павла Павловича необходимо отметить, что и концепция послевоенной подготовки модельеров была сформирована П.П.Пашковым [13, с. 124–125].

Вкладом в обучение дизайнеров следует считать массовое внедрение в учебный процесс набросков и зарисовок, как основы для понимания «природного движения форм». Пашков, сам прекрасно владевший «быстрым рисунком», способствовал его внедрению в работу с орнаментом и костюмом и в общехудожественное обучение. От обучения «от наброска» получили развитие современные образовательные курсы, связанные с освоением основ формы костюма [14]. «Набросочности» как основе творческого восприятия природных форм было посвящено в Московском текстильном институте несколько десятков учебных пособий.

В качестве одной из удачных фаз развития дизайнерского образования по линии Строгановка — ВХУТЕМАС/ВХУТЕИН — Текстильный институт можно выделить поиски в конце XX — начале XXI века педагогов кафедры Рекламной графики и визуальных коммуникаций в сфере графического дизайна. Они попытались соединить в учебном процессе достижения высокой орнаментальной культуры старой Строгановки с напором идей агиттекстиля и путями согласования форм костюма в творчестве русских конструктивистов. В итоге древо педагогики в графическом дизайне получило еще одну жизнеспособную ветвь.

В статье «О концепции и программе специализации «Реклама изделий текстильной и легкой промышленности» в МГТУ им. А.Н.Косыгина», опубликованной в итоговом сборнике «Дизайнерское образование. История, теория, практика» в 2007 году (авторы: Сидоренко В.Ф., Стор И.Н., Бесчастнов Н.П.), была дана развернутая картина распространения рекламной графики на текстильные объекты и описаны формы решения проблем, встающих на этом пути [15, с. 193–198]. Теоретическим обоснованием такой работы стала докторская диссертация профессора И.Н.Стор, направленная на выявление взаимосвязей искусства текстиля и костюма с беспрецедентно быстро развивающимся проектным миром — миром комму-

никативного дизайна. Поиски смысловой выразительности соединения знака и слова, проводившиеся в графическом дизайне, обогатились традициями орнаментальной образной знакописи на текстиле. В начале XXI века по данной тематике было написано несколько десятков статей и кандидатских диссертаций [13]. Научные положения, изложенные в статьях и диссертациях, создали базу для быстрой эволюции рабочих программ, созданных в контексте функционирования графического дизайна как в рамках современных реалий моды, так и в рамках общих стилевых процессов.

Подготовка художников-текстильщиков, ведущаяся в России уже почти двести лет, прошла через ряд разнозначных периодов, но то, что было заложено в Строгановском училище XIX века, позволило успешно развиваться в XX веке не только специалистам по текстильному рисунку, но и проектировщикам костюма, повлияло в начале XXI века на совершенствование обучения графическому дизайну. Это относится как теории искусства и дизайна и методам обучения творческим профессиям, так и осознанию результативности взаимосвязей аудиторных занятий и различных форм художественно-производственных практик.

#### Литература:

1. Материалы к истории Прохоровской Трехгорной мануфактуры и торгово-промышленной деятельности семьи Прохоровых. Годы 1799-1915. — М., 1917.
2. Каталог библиотеки Строгановского училища. Художественно-промышленный музей. — М., 1895.
3. Краткие очерки орнаментальных стилей (по Овьен-Джонсу, Расине, Де-Комону, Перро, Шинье и пр.). — М., 1889.
4. Русское искусство и мнение о нем Е.Виоле-ле-Дюна, французского архитектора и Ф.И.Буслаева. Приложение III. — М., 1879.
5. Бутовский В.И. О приложении эстетического образования к промышленности в Европе и в России в особенности. — С.-Пб., 1870.
6. Стасов В.В. Русский народный орнамент. Вып. 1. Шитье. — С.-Пб., 1872.
7. Стасов В.В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. Т. 1–2. — С.-Пб., 1884–1887.
8. Бутовский В.И. История русского орнамента с XI по XVI столетие по древним рукописям. — М., 1870.
9. Лаврентьев А.Н. НТР и концепция производственного костюма // в кн.: «Научно-технический прогресс и проблемы предметно-пространственной среды». — М.: ВНИИТЭ, 1982.
10. Степанова В.Ф. От костюма к рисунку ткани // Вечерняя Москва. — 1928. — № 49. — С. 3.
11. Степанова В.Ф. Программа по курсу художественной композиции для текстильного факультета ВХУТЕМАСа. Архив В.А.Родченко.
12. Рогинская Ф.С. Советский текстиль. — М., 1930.
13. Бесчастнов Н.П. Российская школа искусства моды, текстиля и рекламы. Факультет прикладного искусства МГТУ им. А.Н.Косыгина. Монография. — М.: ГОУ ВПО «МГТУ им. А.Н.Косыгина», 2010.
14. Горина Г.С. Моделирование формы одежды. — М., 1982.
15. Дизайнерское образование. История, теория, практика: сборник статей. — М., 2007.



Е.Е.Докучаева

Кандидат искусствоведения, доцент МГХПА им.

С.Г.Строганова

## ОРГАНИЗАЦИЯ ПРАКТИЧЕСКОГО ОБУЧЕНИЯ И СОЗДАНИЕ УЧЕБНЫХ МАСТЕРСКИХ В СТРОГАНОВСКОМ ИМПЕРАТОРСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОМ УЧИЛИЩЕ

Вопрос о подготовке профессиональных художников для русской промышленности являлся одним из главных в XIX веке, и первый, кто начал предпринимать в этом направлении серьезные шаги, был Сергей Григорьевич Строганов. Основную задачу С.Г.Строганов видел в развитии у ремесленников вкуса, умения ценить красоту в предметах, а также тренировки точности глазомера и твердости руки. Для этого, как он полагал, главным является преподавание различных видов рисования. Следует подчеркнуть, что вопрос об организации производственных мастерских в училище в то время не стоял. Но справедливости ради следует сказать, что Сергей Григорьевич предполагал и знакомство с практическим ремеслом. В проекте учебного заведения, который он предоставил князю Д.В.Голицыну еще в 1824 году, говорилось: «Последний год курса посвящён будет ознакомлению учеников с теми самыми предметами, которые должны войти в их ремесла, на что постараюсь иметь собрание моделей во всех родах искусства, относящихся до сего училища» [1].

Однако в практическом обучении главное место отводилось не работе в мастерских, а знакомству с выдающимися образцами художественного ремесла. На данном этапе, такая постановка была в какой-то мере оправдана, но жизнь ставила свои задачи. И уже в 1827 году в училище был основан «литографский институт», несколько позже класс «набивного (технического) рисования» и класс «чистописания и лепления фигур».

Как известно, в 1843 году С.Г.Строганов передал училище в ведение государства, впоследствии оно стало называться Второй рисовальной школой. В основном из стен Второй рисовальной школы выходили учителя рисования и чистописания [2]. Такая ситуация сохранялась до конца 1850-х годов.

В 1860 году произошло важное событие в области художественно-промышленного образования: Первая и Вторая рисовальные

школы были объединены, и на их базе вновь учреждено Строгановское училище технического рисования. Опять на первый план вышли задачи подготовки «искусных рисовальщиков и модельщиков для фабричных и ремесленных потребностей» [3]. Начало нового этапа в истории Строгановского училища было связано с именем директора Виктора Ивановича Бутовского.

При нем были открыты ткацкая, набивная, скульптурная, гальванопластическая, хромолитографская и керамическая мастерские. Можно сказать, что керамика и ткацкое дело были первыми, практически осваиваемыми ремеслами в Строгановском училище. В это время большое внимание уделялось и художественной росписи по керамике.

В конце 80-х — начале 90-х годов XIX века Строгановское училище расширяет свою деятельность. В 1889 году вечерние классы рисования для всех желающих как мужского, так и женского пола посещало более 100 человек. Посещение не обуславливалось никакими формальностями, плата составляла три рубля в год. Классы работали ежедневно с 18.00 до 20.00 часов. Занятия пользовались большим успехом [4].

Еще в 1870-е годы в Строгановском училище сложилась традиция проведения ежегодных выставок ученических работ, одна проходила в дни Рождественских каникул, другая — после Пасхи. Иногда к участию приглашались и бывшие ученики Строгановского училища.

В 1896–97 учебном году выставка ученических работ в Строгановском училище стала постоянной. Это было сделано для того, чтобы фабриканты могли в любой момент ознакомиться с лучшими рисунками учащихся по всем отраслям художественной промышленности. Для этого был учрежден Совет, который занимался управлением делами выставки. В него, помимо директора, входили пять избираемых Советом училища фабрикантов, а в качестве экспертов могли приглашаться другие лица, сведущие в области художественной промышленности.

Как известно, между промышленными предприятиями Москвы и Строгановским училищем с середины 1890-х годов устанавливается тесная взаимосвязь. Этот процесс во многом был связан с именем Николая Васильевича Глобы, ставшего директором Строгановского училища в 1896 г., он в первую очередь ориентировал деятельность училища на нужды художественной промышленности. В 1897 г. был организован I Всероссийский конкурс на сочинение рисунков по художественной промышленности по разделам: декоративный, ткацкий, набивной, мебельный, серебряный. Темы для конкурсных проектов определяли фабриканты, которые вносили денежные средства на проведение конкурса и учрежденные премии.

Всероссийские конкурсы на рисунки для художественной промышленности, проводимые Строгановским училищем, стано-



вятся популярными. Но вскоре стало ясно, что одних только конкурсов рисунков не достаточно. Николай Васильевич Глоба обратился в Министерство Финансов с просьбой разрешить проводить конкурсы и самих художественных изделий. Данный факт еще раз подтверждал, что задачи художественно-промышленного проектирования в начале XX века вышли на новый уровень — тесной связи оригинального художественного решения и его исполнения в материале. Конкурсы проектов и выполненных изделий, проводимые Строгановским училищем, имели большое значение для укрепления связей между учебным процессом, художественным проектированием и воплощением этих идей в материале, в конкретных изделиях.

С 90-х годов XIX в. Строгановское училище является основной базой в Москве для подготовки специалистов разного уровня для промышленного производства. О связи Строгановского училища с московскими промышленными предприятиями и желанием поднять художественный уровень работающих там подмастерьев свидетельствовала деятельность и вне стен училища. От начальника пробирного управления Москвы и представителей от Строгановского училища Н.В.Глобы и В.Г.Сапожникова 25 июня 1899 г. в Департамент Торговли и Мануфактур было направлено письмо, в котором предлагалось открыть рисовальные классы при Московской пробирной палатке для мальчиков-подмастерьев, работающих на фабриках золотого и серебряного дела.

Все развитие художественной промышленности второй половины XIX века показало необходимость привлечения профессиональных художников к проектированию удобных и красивых изделий. И хотя В.И.Бутовский, будучи директором, уже пытался приблизить теоретическую подготовку к практическому освоению ремеслу, исполнение этой задачи было целиком возложено на Н.В.Глобу, ставшего директором в 1896 году. В это время разрыв между подготовкой художника-рисовальщика и художника-мастера стал еще более очевидным. Вместо высококлассных специалистов по всем отраслям мануфактурных производств из стен училища выходили, в основном, преподаватели рисунка и чистописания. А работа имевшихся технических классов «не была тесным образом связана с педагогической системой училища. Это были скорее отдельные мастерские, состоящие при школе, подобно художественно-промышленному Музею, помещавшемуся в отдельном здании на другой улице. Мастерские изготовляли для продажи художественные изделия, но учащиеся не занимались в них» [5].

Чтобы объединить учебный процесс с практическими работами в мастерских, требовались колоссальные изменения и в методике преподавания, и в материальном обеспечении учебного процесса. Следует подчеркнуть, что подобная организация

образования художников для промышленных производств диктовалась и требованием времени.

Для Строгановского училища 90-е годы XIX — первое десятилетие XX века стало временем наивысшего расцвета и реализации главной задачи — подготовки художников для мануфактурной промышленности России. Показателем успешной работы Строгановского училища во второй половине XIX века были награды, полученные на международных и Всероссийских выставках.

Организация учебных мастерских по всем специальностям художественной промышленности практически начинается в Строгановском училище только со второй половины 90-х годов XIX века. Этот процесс требовал длительной работы по утверждению необходимых документов и серьезных материальных затрат. Но в это время уже были приняты некоторые меры для приобретения практического опыта работы и ознакомления с деятельностью предприятий художественной промышленности. В Строгановском училище была введена двухмесячная практика, которую учащиеся проходили на московских заводах, фабриках и в мастерских.

Однако без хорошо оснащенной собственной производственной базы Строгановское училище не могло развиваться дальше. Для достижения этой цели была окончательно оформлена идея подготовки художников-рисовальщиков, художников по прикладному искусству и мастеров исполнителей по различным специальностям прикладного искусства. Реализация этой задачи заняла вторую половину 90-х годов XIX века и первое десятилетие XX века.

В 1897 году в Строгановском училище была открыта скульптурная мастерская, в 1897 году — майоликовая, с 1899 года — ткацкая [6]. В 1900 году прибавилась литейная, в 1902 году — иконописная мастерская, а также монтировочная, чеканная и эмальерная [7]. Впервые были основаны мастерские по художественной обработке металла.

Возросли требования к поступающим в Строгановское училище. Если до 1900 года требовалось знание общеобразовательных наук, то теперь ученики должны были сдавать экзамен по «рисованию геометрических тел с наложением главных теней и света, а также простых ваз с тушевкой». В общий курс вводятся лекции по истории искусства, читаемы профессором архитектуры К.М.Быковским [8]. В этом же году был утвержден курс лекций по археологии, которые читал Д.И. Эварницкий, предполагалось также преподавание одного из иностранных языков [9]. Все нововведения были направлены на формирование всесторонне развитых, образованных и профессионально грамотных художников.

Вопрос о ликвидации разрыва между художественными дисциплинами и производством, упорядочивании всех этапов художественно-промышленного образования решался также

на государственном уровне. В 1902 году было учреждено новое «Положение о художественно-промышленных учебных заведениях». По принятому «Положению», учебные заведения подразделялись на художественно-промышленные училища для лиц старше 16 лет, работающих по специальности; художественно-промышленные школы, ориентированные на учеников ремесленников не моложе 12 лет; и художественно-промышленные мастерские и рисовальные классы для детей 10–12 лет. Высшей ступенью обучения являлись училища, которые готовили рисовальщиков для предприятий, выпускающих предметы декоративно-прикладного искусства.

В соответствии с новым «Положением о художественно-промышленных учебных заведениях» 1902 года, был реорганизован учебный процесс и в Строгановском училище. Закончившие первые пять классов получали звание «учёного рисовальщика», продолжающие обучения и закончившие последующие три класса, получали звание «художник по прикладному искусству». В последующие десять лет были открыты «столярнорезческая» мастерская и мастерская художественного литья (в 1904 г.); вновь открыта гальванопластическая мастерская, где выполнялись копии музейных вещей, чеканных работ учеников и изделия для мебельной мастерской; мастерская по обработке кости и рога (в 1908 г.); ювелирная мастерская (в 1909 г.).

Таким образом, в процессе обучения учащиеся должны были знакомиться и с различными сопутствующими специальностями, которые могли ему пригодиться в дальнейшей профессиональной деятельности. Методика обучения была направлена на подготовку художников-универсалов в выбранной художественно-промышленной области.

В рамках принятого «Постановления о художественно-промышленных учебных заведениях» был утвержден и «Устав художественно-ремесленных учебных мастерских при Императорском Строгановском центральном художественно-промышленном училище». По окончании полного курса, который длился 4 года, выдавались свидетельства на звание подмастерья, а через 3 года после практической работы на фабриках и заводах и предоставлении отчета в Совет Училища, подкрепленного соответствующим удостоверением владельца или управляющего, соискатель получал звание мастера. Учащиеся, продемонстрировавшие особые успехи во время учебы в художественно-ремесленных мастерских, могли быть приняты в соответствующие классы и мастерские Строгановского училища [6, л. 21].

Учебная программа в мастерских, несмотря на различия в промышленной специализации, основывалась на едином принципе. В младших классах учащиеся осваивали начальные приемы техники производства, затем совместно или само-

стоятельно, на практике исполняли композиции, сделанные учениками старших классов, а далее приступали к реализации в материале собственных замыслов. Программой предусматривалась подготовка в области художественных дисциплин — помимо необходимого для всех рисунка, живописи, скульптуры и архитектуры. Для этого были созданы три основные группы: живописная, скульптурная, архитектурная.

В связи с возрастающей ролью практической подготовки мастеров, встал вопрос о строительстве нового здания для мастерских и в целом переустройстве всего училища. В документах



Архангельский собор, Москва. Оформление гробниц, выполненное по проекту Великого Князя П.Н.Романова в мастерских Строгановского училища. 1913

отмечалось, что эта проблема была озвучена еще в 1889 году, и затем, ежегодно, начиная с 1908 года, этот вопрос поднимался каждый раз, так как работа в мастерских становилась все более опасной. Только, когда в 1909 году Строгановское училище посетил министр Торговли и промышленности, была образована комиссия для переустройства училища и в первую очередь, мастерских. Проект здания поручили разработать архитектору А.В.Кузнецову. Вначале предполагали построить типовое фабричное здание из красного кирпича с декоративными украшениями, но затем решили сделать его, соответствующим по характеру художественно-промышленному училищу.

Все ненужные украшения было решено снять и применить новые материалы: бетон, железо и стекло. Здание должно было быть пятиэтажным

и вмещать одновременно до 900 человек (300 женщин и 600 мужчин). Скульптурная мастерская должна была находиться в особой пристройке, в помещении с двойным боковым и верхним светом. Предполагалось оборудовать и фотографический павильон. Всего же в здании необходимо было разместить 18 мастерских [10].

Таким образом, в первое десятилетие XX века в Строгановском училище сложилась стройная система обучения, которая была разделена на две части: художественно-промышленную школу, состоящую из пяти первых научных и художественных классов и мастерских, и художественно-промышленное училище, состоящее из трех старших (VI, VII, VIII) таких же классов и мастерских. Окончившие школу получали звание ученого рисовальщика I и II степени, а окончившие курс училища —

художника I и II степени по прикладному искусству с точным обозначением специальности. Художественные предметы в школе разделялись на общие и специальные. К общим принадлежали творческое рисование, рисование с живой натуры, изучение стилей, академическое рисование (голова, фигура и натурщик) и рисование контуров. Общие предметы были обязательны для всех учащихся. Художественные предметы были разделены на два отдела: рисование и композиция. Специальные предметы школы и Училища разделены на три группы: живописную, скульптурную и архитектурную. Первая группа состояла из декоративной живописи, эмали, ткачества, набивного дела, работы по стеклу, шитья, литографии. Во вторую группу входили скульптура, резьба, чеканка, литье; в третью — столярно-мебельное дело [11].

1913 год для Строгановского училища был напряженным. Шло строительство нового здания, училище готовилось к выставке в Киеве и к празднованию торжеств по случаю 300-летия царствования Дома Романовых. Но итоги показали, что уровень представленных на выставке работ и исполнение заказов к юбилею был самым высоким и заслужил всяческих похвал и со стороны специалистов, и со стороны правящей династии.

Эксперты отмечали, что в области церковного искусства деятельность Строгановского училища наиболее удачна, и она тем более желательна, что в училище барона Штиглица церковная тема почти не разрабатывалась, в школе Общества Поощрения Художеств она тоже не являлась главной. Между тем, потребность в украшении храмов художественно исполненными росписями и церковной утварью была велика.

#### Литература:

1. Гартвиг А. 75-летие Строгановского училища. Ч. 1. — М., 1901. — С. 113.
2. Исаев П.Н. Краткий обзор практического обучения в Строгановском училище. Рукопись. — С. 1–2.
3. О выставке мануфактурных произведений в Санкт Петербурге в 1861 г. // Журнал мануфактур и торговли. Кн. 1–2. — С. 112–113.
4. Неделя строителя. — 1889. — № 2. — С. 8.
5. Историческая записка о Строгановском Центральном училище технического рисования. — М., 1891. — С. 38.
6. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 2. Д. 87. Л. 5 об. Сведения взяты из анкеты, подаваемой для участия Строгановского училища во Всемирной выставке в Париже в 1900 году.
7. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825–1918 г. — М.: ООО «ТИД «Русское слово-РС», 2002. — С. 221–225.
8. Искусство и художественная промышленность. — 1900. — № 3. — С. 241.
9. Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность». — 1899–1900. — № 2. — С. 42–43.
10. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 2. Д. 155. Л. 1–51.
11. Отзыв о Строгановском училище на Южнорусской областной сельскохозяйственной, промышленной и кустарной выставке в Екатеринославе в 1910 году // Альбом Южно-русской областной сельскохозяйственной, промышленной и кустарной выставки в г. Екатеринославе 1910 года. — СПб., 1911. — С. 161–165.

В.М.Зубец

Кандидат исторических наук, доцент МГХПА им.

С.Г.Строганова

# БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТЬ В ИСТОРИИ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

На рубеже XIX–XX веков в Москве, как и в целом по России, наметился мощный подъем культуры и просвещения. Более того, этот период отмечен как пора глубокой демократизации отечественной культуры, преодоления ее замкнутости и восстановления ее единства. Этот процесс способствовал приобщению широких слоев населения страны к образованию, в том числе и представителей малоимущих слоев населения и детей-сирот. Строгановское училище возникло в 1825 году как крупный благотворительный проект графа С.Г.Строганова и в последствии стало объектом благотворительности всей семьи Строгановых. Учитывая огромный вклад в дело образования в области художественной промышленности, училище в 1843 году было переведено на государственное содержание.

С самого своего основания Строгановское училище было ориентировано, прежде всего, на представителей третьего сословия и демократический состав учащихся училища не менялся на протяжении всей дореволюционной истории училища. За многие годы деятельности училища сложилась целая система мер, обеспечивающая доступность художественно-промышленного образования для детей-сирот и малоимущих граждан.

Обучение в училище было платным. Но, согласно уставу училища, из всех обучающихся «число не платящих по бедности» составляло пятую часть от всего состава учащихся и более того эта цифра могла быть увеличена по решению Совета училища, если позволяли личные средства училища и было получено разрешение министерства Финансов, в чьем ведении находилось Строгановское училище [1, с. 3].

Обучение в училище было широко востребовано для детей из малоимущих семей, так как, получая художественно-промышленное образование, учащиеся в условиях бурно развивающейся отечественной промышленности приобретали весьма перспективные профессии для их последующей жизни, с одной стороны, а также могли воспользоваться широкими возможностями государственной помощи в получении столь дорогостоящего вида образования — с другой.

Так, в положении о Строгановском училище от 1892 года в пункте 18 было записано: «Ученики, во время их пребывания в заведении, получают от него учебные материалы, как-то бумагу, карандаши, краски и т.п. и пользуются оригиналами и на сии расходы, каждый из них вносит ежегодно по 12 рублей серебром. От сего взноса могут быть освобождены ученики, которые представят о своей бедности свидетельство приходского священника или двух лиц, известных начальству Училища» [2, с. 137] .

Для желающих учиться, вынужденных совмещать обучение с трудовой деятельностью, при училище были открыты ежедневные вечерние классы программой академического рисования. Плата за вечернее обучение была не высока (3 рубля за полугодие), но и от этих платежей освобождались наиболее малоимущие, при том, что всеми необходимыми материалами они обеспечивались за счет училища. Кроме того, при Строгановском училище были открыты и воскресные рисовальные классы. Их популярность была весьма велика. Ежегодно их посещало не менее полутора тысяч человек, и они были бесплатны.

Ученики училища из податного сословия в период обучения в училище не призвались в рекруты. А после успешного окончания курса обучения им выдавался диплом на звание ученого рисовальщика, с правом заниматься преподаванием рисования и черчения. Однако те выпускники, которые «прослужат три года на фабриках и представят в Совет Училища удостоверения от управления оных об усердии по специальности, предоставляется право на личное почетное гражданство, если по рождению своему они не принадлежат к высшему сословию, — без взимания установленной за свидетельства на сие звание пошлины» [2, с. 139].

В 1905 году, несмотря на то, что правом льготного проезда по городским железным дорогам пользовались лишь воспитанники высших учебных заведений, после многочисленных обращений в Управление Московской городской железной дороги, администрации училища удалось обеспечить своих учащихся льготными проездными билетами на городской трамвай. Данная мера помощи была весьма существенна, так как большинство учеников Строгановского училища, будучи детьми малообеспеченных родителей, проживали на окраинах города, а здание училища находилось в центре города, на улице Рождественка. Кроме того, расписание занятий составлялось таким образом, что учащиеся нередко по два раза в день приезжали в училище, утром — на уроки, вечером — на практические занятия [3, л. 14].

После того, как в 1901 году Строгановскому училищу было присвоено звание Императорского, что значительно повысило



статус его как учебного заведения и сделало его еще более привлекательным для благотворительности со стороны различных слоев общества, особое место в благотворительной поддержке Строгановского училища стало играть покровительство императорской фамилии.

В октябре 1900 года великая княгиня Елизавета Федоровна, с Высочайшего разрешения, приняла училище под свое высочайшее покровительство. Согласие великой княгини покровительствовать Строгановскому училищу вызвало большие надежды в обществе на развитие художественно-промышленного образования и прикладного искусства в стране. Нужно сказать, что сама Елизавета Федоровна была замечательной художницей, писала иконы, вышивала церковные покровы, расписывала фарфор, резала гравюры, слыла знатоком и коллекционером произведений искусства.

Сохранились многочисленные свидетельства о посещении Великой княгиней мастерских училища, организации благотворительных выставок в здании училища, выставок работ учащихся [4, с. 558–559, 561].

При деятельном участии Елизаветы Федоровны был открыт магазин, в котором продавались изделия (ученические работы) Строгановского училища, выполненные в его многочисленных мастерских. Вырученные средства поступали на личные счета воспитанников училища. На этих счетах, которые были именными и открывались в государственном банке, хранились также деньги, получаемые в виде наград за лучшие рисунки или в виде премий на ученических конкурсах. «Таким образом, способные учащиеся часто получают сбережения от 200 до 500 рублей» [3, с. 15].

В 1899 году в Строгановском училище впервые за десятилетия его существования было открыто общежитие для учеников. Правом проживания в нем пользовались иногородние воспитанники и сироты. В общежитии за 10 рублей в месяц ученики получали полное содержание, включая питание. В 1900 году в общежитии проживало 45 человек, но уже с 1 сентября 1901 года за счет увеличения помещения общежития это число возросло до 100 человек [3, с. 17].

Великая княгиня регулярно передавала материальные средства в качестве «помощи беднейшим учащимся училища, стекающимся со всех концов России».

Так, в мае 1903 года ею была передана денежная сумма, которая пошла специальным назначением на устройство и проживание учащихся на даче в Кунцево, отданной княгиней в пользование учащихся. «Были собраны беднейшие учащиеся, которые в числе 24 человек... имели возможность провести два месяца среди природы. Это дало прекрасный толчок к собранию художественных материалов на зиму. Учащиеся



устраивали спектакли своими средствами: писали декорации, рисовали афиши и вызывали сочувствие дачников, посещавших спектакль и собравших деньги в пользу беднейших учащихся» [5, с. 3–4].

Кроме того, в 1902 году по Докладу министра земледелия и государственных имуществ «последовало Высшее повеление о даровании Училищу земли на берегу Черного моря, Черноморской губернии, в урочище Агрива (27 десятин) для устройства колонии, где бы более слабые ученики имели возможность восстановить свои силы и вместе с тем летом работать с натуры природу, отличающуюся красотой и разнообразием видов растений и, конечно, прекрасным солнцем, небом и морем. Этой милостью Училище обязано Великой княгине Елизавете Федоровне» [3, с. 47]. Правда, попытка создать колонию художников из числа учащихся Строгановского училища в Крыму так и не была реализована из-за недостатка средств.

Постоянными жертвователями училища были также великие князья Сергей Александрович, Владимир Александрович. Для поддержания учащихся от императорской фамилии регулярно поступали оплачиваемые заказы на исполнение изделий по рисункам учеников. Так, в 1897 году «императрица Александра Федоровна посетила Училище и удостоила великой чести оставить заказ», отмечено в Отчете училища за 1897/1898 учебные годы [3, с. 58].

Таким образом, Строгановское училище в рассматриваемый период стало любимым детищем императорской фамилии, что также способствовало материальной поддержке малообеспеченных воспитанников училища.

Особое место в деле подготовке будущих кадров художников для национальной промышленности стало последовательное выделение средств на стипендии малоимущим, но способным студентам. Так, в Отчете училища за 1914 год упоминается о выплате 16 именных стипендий и премий учащимся. Среди постоянных жертвователей училищу такие известные благотворители, как С.Т.Морозов, С.И.Мамонтов, В.Г.Сапожников, П.А.Шмидт и многие другие.

Помимо частных лиц и частных фирм, среди благотворителей были и общественные организации, такие как Московское мещанское общество, которое своими средствами оплачивало обучение в Строгановском училище лиц мещанского сословия Москвы [3, с. 239].

Таким образом, следует подчеркнуть, что на примере Строгановского училища можно с полным основанием говорить о слиянии благотворительности всех слоев русского общества: членов императорской фамилии, дворянства, представителей третьего сословия.

Однако на наш взгляд, качественно новым этапом развития помощи сиротам и детям из малоимущих семей стало создание по инициативе Директора училища Н.В.Глобы «Общества вспомоществования нуждающимся студентам Строгановского училища» в апреле 1899 года.

В принятом Уставе общества было записано: «Общество вспомоществования нуждающимся учащимся Строгановского Центрального Училища Технического Рисования имеет своей целью попечение о недостаточных учащихся, делает взносы платы за учение, выдает книги, снабжает одеждою, пищею и берет учащихся на полное свое содержание, содействует к присисканию занятий, помогает деньгами» [3, с. 16].

Учредителями общества были члены Совета Строгановского училища П.В.Жуковский, В.Г.Сапожников, С.Т.Морозов и Н.В.Глоба. Среди пожизненных действительных членов — также крупные московские предприниматели: М.Ф.Михайлов, С.В.Кокарев, М.П.Овчинников, П.А.Шмидт.

В первые годы своей деятельности общество рассматривало прошения наиболее нуждающихся учащихся и по решению Правления общества выделяло пособия на оплату обучения в училище, на оплату проживания и обедов в общежитии училища. Так, например, на заседании 20 мая 1900 года принято решение: «Пузыреву Ивану, ученику второго класса, удовлетворить прошение, так как его мать с детьми лишена права на помещение в богадельни по достижении детьми установленного возраста, — выделить 150 рублей на оплату общежития на 1900–1901 учебный год» [3, с. 3]. В среднем размер пособия колебался от 5 рублей до 75 рублей, хотя эти суммы иногда значительно были выше. Пример тому, пособие, выделенное из личных средств, преподавателем училища, архитектором Ф.О.Шехтелем в размере 180 рублей ученику 2 класса Волкову Василию, в связи с его бедственным положением и учитывая его особые способности [3, с. 2].

Совмещение учебы в училище с работами в мастерских требовало от учащихся крепкого физического здоровья, если возникали сбои, то таким ученикам общество оказывало реальную помощь. Так, например, на заседании общества в мае 1901 года было принято решение: «Константин Орлов, ученик 4 класса заслуживает по своим успехам, возможной поддержки, ввиду его расстроенного здоровья, постановили выдать ему 75 рублей на поездку в Крым» [3, с. 3].

Однако количество обращающихся учащихся быстро росло, опережая возможности самого общества. И хотя доход Общества ежегодно увеличивался, в 1902 году сумма прихода в кассу общества выросла уже до 4035 рублей 08 копеек, но и этих средств не было достаточно для удовлетворения всех прошений.

Новым шагом в развитии благотворительной деятельности Общества вспомоществования Строгановского училища стало принятие проекта члена Общества инженера-механика С.Я.Тимоховича, который считал, что безвозмездное благотворение отрицательно влияет на учеников. На заседании общества 20 мая 1902 года состоялось обсуждение нового проекта: «О замене безвозвратных пособий возвратными». По итогам обсуждения собрание приняло следующее постановление: «Каждый получивший вспомоществование дает расписку с обязательством вернуть по окончании курса Строгановского училища, уплачивая ежемесячно лично или через почту Правления общества в Москве по 5% с первого полученного месячного жалования, если оно не больше 30 рублей и по 10% если оно не меньше 60 рублей» [3, с. 7].

Общее собрание Общества признало такую постановку дела вспомоществования весьма желательной, тем более что с введением принципа возвратности средств возможности Общества увеличивались и появлялась реальная возможность удовлетворить большее число просьб и обращений. Такое преобразование деятельности общества нашло понимание и в среде учащихся. Уже на заседании Правления Общества 16 октября 1902 года было оглашено письмо бывшей воспитанницы училища Берты Шуднат, сообщившей, что она «поступила на место и в ближайшем будущем намерена начать уплату своего долга Обществу, в размере 60 рублей» [6, с. 6].

Таким образом, Общество вспомоществования при Строгановском училище для особо нуждающихся учащихся из организации чисто благотворительного порядка со временем преобразовалось, в сущности, в ссудно-сберегательную организацию с большими финансовыми возможностями. Конечно, такая форма финансовой помощи ставила учащихся в значительно более ответственное моральное и материальное положение перед училищем и Обществом вспомоществования. С другой стороны, иждивенческие настроения некоторой части учащихся были пресечены и переведены в плоскость практических отношений.

Развитие училища, рост числа учащихся ставил перед Обществом и новые задачи. Было выдвинуто обращение ко всем учащимся помочь бедным товарищам своим и в учении, и иными мерами. «Успехи в искусстве создаются благородным соревнованием и очень часто те способнейшие, которые участвуют в таком соревновании, бывают материально совсем не обеспечены. Эта необеспеченность мешает их развитию и таким образом задерживает успехи остальных. Взаимная зависимость делает близкими одного другому и разнообразные нити, связывающие учащихся и между ними первое чувство товарищеского

родства, должны вызвать к жизни желание помочь своему ближнему» [6, с. 3].

Так администрация через взаимопомощь и поддержку воспитывала у всех воспитанников чувство корпоративного сознания, братства. Это было, безусловно, положительным фактом, помогавшим всем ученикам и в годы ученичества в Строгановском училище, и в дальнейшей профессиональной деятельности.

Таким образом, государственное финансирование, благотворительность, коммерческая деятельность училища стали важнейшим факторами в развитии материально-технической базы училища, способствовали развитию и совершенствованию форм преподавания, обеспечили возможность сделать образование в училище широкодоступным для лиц из широких демократических слоев населения страны на начальном рубеже XX века.

#### Литература:

1. Полное собрание законов Российской Империи. Собрание второе. Отделение первое. Т. XXXV. — СПб., 1862.
2. Полное собрание законов Российской Империи. Собрание третье. Отделение второе. Т. XII. — СПб., 1895.
3. РГАЛИ, Ф. Строгановское училище (далее Ф. 677). Оп. 2. Ед. хр.79. Л.17.
4. Московский листок. — 1902. — 18 апреля, четверг. — № 107. — С. 2; 1902. — 2 апреля, вторник. — № 92; Нива. —1908. — № 32.
5. Общество вспомоществования нуждающимся учащимся Императорского Строгановского художественно-промышленного училища. Отчет за 1903 год. — М., 1904.
6. Отчет Общества вспомоществования нуждающимся учащимся Императорского Строгановского центрального художественно-промышленного училища за 1902 год. Часть 2. — М., 1904.

Т.Е.Фадеева

Аспирант факультета искусств МГУ им.

М.В.Ломоносова

## ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ШКОЛЫ И СОЦИУМА, ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУР- НОЙ ПОЛИТИКИ, НАУКИ, ТЕХ- НИКИ И ПРОИЗВОДСТВА

На сферу искусства для каждого исторического периода и каждого общества оказывают влияние внехудожественные факторы: сакральные, производственно-технологические, социально-экономические и организационные, с учетом которых формируются социальные конвенции, «общественные договоренности» как культурно-историческими типами. Соответственно, функционирование институтов искусства обусловлено изменениями в таких сферах жизни общества, как религия, политика, экономика и др. Вместе с этим, в самой сфере искусства аккумулируются культурные коды, метаэстетические отношения, общечеловеческие ценности, которые влияют на формирование облика будущего человечества.

Центральное место в данной системе занимает школа: именно она есть объект воздействия различных социальных, экономических и пр. тенденций, т.к. является институцией с определенными целями, задачами, инфраструктурой. Однако школа всегда «больше» своих составных элементов, манеры, техники, решаемых задач и манифестов, поскольку ее корни прорастают глубоко в систему мышления индивида. Школа (в искусстве) является организующим началом, определенным образом упорядочивающим и систематизирующим действительность (взятую в данном случае как модель, т.е., по Ю.М.Лотману, «аналог познаваемого объекта, заменяющий его в процессе познания» [1]), иначе говоря, «способом видения», системой художественного мышления, отличающейся единством принципов и методов и преемственностью традиций.

Как известно, понятие школы в искусстве существует в различных трактовках. Школа в искусстве — это художественное направление, течение, представленное группой учеников и последователей какого-либо художника (например, венецианская школа) либо группой художников, близких по творческими принципам и художественной манере (например, строгановская школа иконописи). Термином «школа» характеризуют также живопись, скульптуру города или области в случае, если их своеобразие выражено в определенных стили-

стических и хронологических границах (например, болонская школа), или национальное искусство целой страны (фламандское искусство) [2]. Взятое в более узком смысле понятие школы подразумевает определенный способ обучения художественному ремеслу, манере и технике, которые, однако, тесно связаны с определенной формой художественного мышления.

Общие черты для каждого из этих случаев — определенная территория, социальная группа, общие задачи, «способ видения» — система художественного мышления. На основании этих общих черт мы будем рассматривать «школу», с одной стороны, с социологической точки зрения, т.е. именно как институцию, а с другой стороны — как социально-культурный фактор, формирующий и регулирующий в известной степени эстетические и метаэстетические отношения в социуме.

Рассмотрим подробнее взаимоотношения школы и уже упоминавшиеся нами выше внехудожественные факторы, оказывающие непосредственное влияние на данную институцию (и через нее — на сферу искусства). Производственно-технологический фактор определяет «материальную базу» искусства. Освоение новых материалов, развитие технологий стимулирует появление новых видов и жанров искусства. Так, искусство художественных лаков, появившееся в Китае во 2-м тысячелетии до нашей эры, постепенно добралось до Европы и до России, дав творческий импульс к развитию ряда отечественных центров ремесел: Федоскино, Жостово, позже — Палеха, Холуя, Мстеры и др. Инновации в технологии помогают мастерам-прикладникам экономить время и силы. К примеру, появление листового железа и автоматических прессов существенно облегчило производство железных подносов в Жостово и в Нижнем Тагиле. Однако специфика прикладного искусства заключается в том, что большую часть производства невозможно «автоматизировать», поскольку тогда уйдет самое ценное — ручной труд, живое прикосновение человеческой ладони к предмету и его трансформация под умелой рукой мастера, что неизменно вызывает наше восхищение. С точки зрения нейрофизиологии, умения, которые приобретает мастер в процессе обучения в школе и в профессиональной деятельности, находят свой «отпечаток» в нейронной структуре его мозга. Многие креативные процессы происходят на бессознательном уровне и «разрешаются» в процессе творческой сублимации. Обычно это называют «творческой интуицией» и «озарением», на которые не способна и не будет способна в обозримом будущем ни одна машина. Новые технологии, которыми так богато наше время, являются (и должны являться) еще одним инструментом в руках художника-прикладника, но никак не костылем, без которого тот окажется в беспомощном положении.

Одним из основных внехудожественных факторов, определяющих судьбу промысла и школы, является экономический фактор. Для прикладного искусства важно наличие организованного производства, регулярных поставок материала и оборудования, рынка сбыта, государственной поддержки и финансирования. Такие центры художественного ремесла, как Палех, Федоскино, Жостово и др. находятся в Подмосковье и окрестностях, и именно близость к Москве — крупному торговому и промышленному центру — и определила их судьбу. Также очень важна грамотная организация производства.

Помимо технологии и экономической необходимости, большое влияние на школу оказывает фактор мировоззрения, господствующей идеологии. Согласно А.Ф.Лосеву, «всякое художественное произведение обязательно идеологично в художественном или во внехудожественном смысле слова» [3]. Это положение можно рассмотреть на примере палехского производства. До революции палешане писали иконы, во времена СССР они занимались и продолжают заниматься и в наше время лаковой миниатюрой. Смена идеологий оказала сильное влияние на палехское производство, однако бывшие иконописцы сумели адаптироваться к требованиям нового времени. При этом они не утратили связь с прежней иконописной традицией ни на уровне материалов, ни на уровне стилистики. Палехские мастера до сих пор, как и во времена «старого Палеха», пользуются темперными красками, используют золото, серебро. Из иконописной традиции они переняли плоскостность изображений, обратную перспективу, «строгановские» вытянутые силуэты фигур, миниатюрное многоклеймное письмо, декоративную условность цвета, орнаментальность, особый колорит, в котором доминируют черный, красный, золотой и т.п. [4]. Кроме того, во многих случаях не пришлось искать новые композиционные решения: там, где раньше взлетала ввысь огненная колесница Ильи Пророка, вознося его на небо, стали плясать огненные кони революции; одно из клейм иконы «Никола в житии и чудесах» (XVIII — нач. XIX в.) «трансформировалось» в изображение для шкатулки «Вниз по матушке по Волге» (1927, И.И.Голиков), во многом сохранив свои композиционные особенности и колорит.

Вне всякого сомнения, идеология оказывает сильное влияние на искусство, в том числе и прикладное искусство, а также школу. Художники зачастую вынуждены существовать и творить в тех идеологических рамках, которые заданы извне. Однако прикладное искусство черпает свой творческий потенциал из источника, который существовал, когда еще не появилось слово «идеология», — в мифологемах, культурных кодах, чьими пластическими и художественными эквивалентами и являются произведения прикладного искусства. Благодаря этому,

даже трансформируясь в известной степени под влиянием времени, прикладное искусство сохраняет преемственность принципов и методов, художественное единство.

Зачастую ключевым фактором в развитии школы является государственная поддержка. Толчком к возрождению многих народных промыслов стало постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» (1974 г.). В наши дни культурная политика РФ также направлена на научное изучение и развитие народных художественных промыслов, подготовку художников-прикладников. Важность и необходимость школы, преемственности, в России осознали рано. Проиллюстрировать это можно на следующем примере.

Как известно, Россия принялась активно перенимать опыт Запада, начиная с петровских времен. В конце XVII века вместе с царем-реформатором в Россию приехало около 700 иностранцев, среди которых были не только специалисты по военному делу, но и ремесленники. В Петербурге мастера-иностранцы в 1714 году образовали первый в России немногочисленный по составу цех золотых и серебряных мастеров (который был утвержден в 1721 году). В 1722 году был образован цех русских мастеров. Цехи организовывались не только в Петербурге и Москве, но и в других городах России. В дальнейшем приток иностранных специалистов не прекращался, а наоборот, усиливался.

С началом освоения Урала и строительства заводов в России появился собственный металл. (До этого момента металл ввозился, в качестве примера можно вспомнить перечеканенные из западноевропейских монет «ефимки». Изделия из драгоценных и недрагоценных металлов также были привозными.) Соответственно, возникла потребность в большом количестве мастеров, которые могли бы этот металл обрабатывать, а также в образцах — уже существующих предметах роскоши, выполненных на Западе. Ввозились отдельные экземпляры и изображения предметов, которые тщательно изучались и копировались. При уральских заводах были организованы специальные классы, готовящие мастеров, способных создавать художественные изделия «на местах». «Выписанные» из Европы мастера обязаны были готовить русских специалистов.

В 1730–40 годы появились первые художественные объекты из металла, сделанные учениками западно-европейских мастеров и соотносимые с европейской традицией.

Возникает вопрос: почему для России было необходимо вписаться в существующую европейскую традицию? Почему это стало вопросом государственной важности?

В истории изящного и прикладного искусства принято выделять три главных центра — Италию, Испанию и Францию, остальные страны традиционно относятся к «провинциальным



школам» со своими подъемами и спадами. Во второй половине XVIII и в XIX веках вся Европа ориентировалась на Францию, которая задавала тон в вопросах художественного литья из бронзы и ряде других. Однако до этого времени роль первой скрипки играла Италия — и в живописи, и в скульптуре, и в архитектуре. Французы же считались «северными варварами», и им понадобилось много времени и усилий, чтобы избавиться от этого ярлыка. Франция, как потом и Россия, стремилась собрать у себя лучших иностранных мастеров, среди которых был и Леонардо да Винчи, приглашенный Франциском I в замок Кло-Люсе. За сто с лишним лет Франции удалось исполнить задуманное.

В России вопрос развитие искусства (в том числе и декоративно-прикладного) так же, как и во Франции, являлся вопросом государственной политики, обусловленным историческим развитием России и ее взаимоотношениями с иностранными государствами. Претендуя на роль «крупного игрока» на политической арене, Россия была вынуждена решать вопросы саморепрезентации. Перед русскими императорами и петербургским двором стояла задача не просто «не ударить в грязь лицом» перед иностранными послами, а затмить роскошью дворцов и богатством интерьеров блеск Версаля (ведь именно набравшая мощь Франция в то время была главным соперником России). Закупать предметы роскоши в самой Франции было дорого и непрестижно, оставалось научиться производить подобные предметы самостоятельно. Собственных мастеров не хватало, зачастую у них была слишком узкая специализация, соответственно, для обучения своих кадров и впоследствии создания школ стали приглашать иностранных специалистов. Именно так политический процесс стимулировал процесс развития искусства. Нужно учитывать, что русские мастера не занимались слепым копированием, они воспринимали новую информацию и очень быстро на ее основе создавали собственные самобытные творческие решения — именно этим объясняется подъем Российского искусства второй половины XIX — начала XX века — не только декоративно-прикладного, но и других видов искусств, рост которых также стимулировала соответствующая культурная политика. Именно в то время закладывались фундаменты многих современных русских «школ».

Таким образом, внехудожественные факторы, такие как культурная политика, наука, техника, производство, оказывают огромное влияние на всю сферу искусства, включая декоративно-прикладное искусство, а также художественно-промышленное образование. Одним из ключевых моментов в данном случае является культурная политика, направленная на поддержание и развитие художественно-промышленных школ, из

которых выходят мастера-прикладники, создающие материальную базу нашей культуры, вещный мир, аккумулирующий в себе метаэстетические коды и общенародные ценности и создающий вокруг нас особое пространство, «вторую природу», зримый социокультурный контекст, явленный нам в произведениях искусства — артефактах. Не случайно радикальные движения, активизировавшиеся в начале XXI века, тратят столько усилий на уничтожение древнейших артефактов, памятников культуры, с которыми тесно связана народная память, в которых она живет. Созданный человеком мир вещей заключает в себе художественно-образное представление о мире, красоте, гармонии [5]. Народ, лишенный своей памяти, своих корней, перестает быть народом, утрачивается организующее его начало, истоки которого лежат именно в культуре, нашей общей культуре. Именно поэтому так важно сохранять и преумножать наши традиции и в их духе растить в художественно-промышленных школах новых мастеров.

#### Литература:

1. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике искусства. — СПб., 2002. — С. 274.
2. Большая советская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1969–1978.
3. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. — С. 234.
4. Государственный музей палехского искусства. — М.: Изобразительное искусство, 1975. — С. 9–17.
5. Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития. — М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2010. — С. 4.



В.Бабкин. Обложка книги. 1915. Императорское Строгановское училище

И.В.Глазов

Аспирант факультета искусств МГУ им.

М.В.Ломоносова

## ЗЕРКАЛО И СВЕТИЛЬНИК. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА И ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ

Взаимосвязь академической, или «универсальной», художественной школы и творческой деятельности, например, дизайнерской практики, представляет собой сложный комплекс вопросов, связанных с проблемой новаторства по отношению к традиции, а также применимости навыков классической школы в проектно-промышленной деятельности.

Можно выделить две основные составляющие традиции — статическую и динамическую. Статическая составляющая есть функция сохранения определенных культурных паттернов, она выражается через миф и ритуал, то есть архетипические формы сознания и поведения. Динамическая составляющая связана с творческим, действующим началом, понимаемым в разных концепциях традиции по-разному (позитивно или негативно по отношению к статической). Именно через динамическую составляющую и происходит временная манифестация традиции. В принципе, эти характеристики применимы к такому явлению, как художественная культура. Однако традиция предполагает более широкий спектр идентичностей. Национальная, религиозная, социально-политическая, и поэтому культурная, — только одна из составляющих традиции.

Механизм функционирования традиции основан не только на приятии оценке и переоценке духовного опыта предшествующих поколений, но и на его отрицании. В пределах конкретной художественной практики творческой индивидуальности или определенной школы и направления встает вопрос о выборе предшественников или оппонентов. При этом какая-то часть культурного наследия находится в состоянии активного переосмысления и обновления, а какая-то предается забвению и пребывает в пассивном состоянии в течение определенного срока. П.Рикёр считает, что в основе формирования традиции лежит постоянное взаимодействие инновации и седиментации. П.Рикёр также обратил внимание еще на одну функцию традиции — упорядочивание имеющегося опыта, ее самоструктурирование [1, с. 23]. Применительно к художественной традиции постольку, поскольку она является частью традиции вообще, можно говорить о том, что она так же состоит из универсальной и уникальной составляющих. Поэтому само

представление о школе как хранительнице традиций заключает в себе противоречие, так как традиция содержит в себе элемент самоотрицания.

Методика академической, или «универсальной», школы, остающаяся в общих чертах неизменной до настоящего времени, состоит в последовательном развитии технических навыков, начиная с копирования образцов, затем рисования с гипсов и, наконец, штудирования живой модели. В целом этот подход базируется на представлении о человеческом восприятии, как своего рода «зеркале», отражающем реальность. Глаз художника представляется единственным механизмом, передающим изображение, и, таким образом, подразумевается, что эта оптическая система сама по себе позволяет полно и точно отображать реальность. Однако «капитальный семиотический факт состоит в том, что в образе нам даны не наши субъективные состояния, а сами объекты. В акте восприятия субъект не соотносит своего образа вещи с самой вещью: для субъекта образ как бы наложен на вещь. Именно этот факт и заставлял долгое время полагать непосредственность чувственного восприятия. Различие между планом предметного содержания образа восприятия и действительностью составляет представление, или обобщенный свернутый образ, который оформляется в чувственную ткань при порождении нового содержания» [2, с. 397]. В такой оптике творческая деятельность представляется, в романтической терминологии, своего рода «светильником», где разум освещает предметный мир, формируя новые планы содержания образов всякий раз по завершении развития предыдущих.

Открытие Строгановской школы в 1825 году было вызвано необходимостью растущей промышленности в квалифицированных кадрах, позволяющих решать творческие задачи в соответствии с требованиями индустриальной культуры. В 1860 году, после реорганизации Строгановского училища, в нем были устроены специальные отделения: рисования и орнаментики.

Таким образом, уже в середине XIX века была предложена программа, основанная не на копировании, а на изучении принципов построения формы. В основе творческих поисков лежал абстрактно-геометрический язык, в начале как средство орнамента. С открытием в 1864 году Художественно-промышленного музея изучению традиции был придан научный характер.

Художественная традиция предполагает, прежде всего, наличие формальных образов, бытование которых определяет исторические границы традиции. Вопросы формы и ее отношения к традиции так или иначе поднимались на протяжении всего существования европейского искусства Нового времени, в частности, Карлом Боттичером в его теории тектоники. Она интересна тем, что предлагает посмотреть на принципы антич-

ного формообразования не через призму догматизированных ордерных схем, а как на активный творческий принцип. Надолго выпавшая из поля зрения ученых, она вернулась в конце XX века в сферу научных интересов историков искусства во многом благодаря тому, что К.Боттичер предложил универсальный подход к развитию формы. Теория Боттичера, в свою очередь, имела много общего с построениями К.Фидлера. Философ и эстетик середины XIX века, известный как теоретик неоиdealизма, К.Фидлер преодолевает гегелевский детерминизм, указывая на познавательную функцию искусства, ведущую к постоянному его обновлению и актуализации. Для К.Фидлера искусство как способ познания мира имеет свои взлеты и падения, логично связанные с общим вектором развития человеческого знания. Ученик К.Фидлера А.Гильдебрандт продолжил изучение художественных форм в их соотносительности с человеческим познанием. Работы Гильдебрандта, в свою очередь, оказали серьезное влияние на становление системы взглядов В.Фаворского, педагогическую деятельность которого в стенах ВХУТЕМАСа невозможно переоценить.

В связи с формальными поисками в отечественном искусстве начала века и попытками создания нового канона невозможно обойти вниманием такое явление, как авангард. Для художественного творчества эта эпоха примечательна тем, что границы визуального снава, как и в начале Нового времени, оказываются размыты. Открытия в области науки и технологии поставили под сомнение способность человеческого глаза воспринимать окружающий мир. В то же время, свойственное позднему романтизму утверждение уникальной природы творца приводит к появлению художников, которые нарушают существующие визуальные конвенции тем более охотно, что романтическое двоemiрие изначально предполагало наличие недоступного простому восприятию мира. Но, как отметил Эрнст Гомбрих, художник может изображать что-либо только с использованием накопленного запаса изображений.

Тотальность художественных и жизнестроительных практик авангарда предполагало наличие нового морфологического базиса искусств. Среди тех, кто принял участие в его формулировании можно выделить А.Родченко и К.Малевича. Попытка тотального контроля над изображением, осуществленная Малевичем путем сведения многообразия природных форм к простым знакам, имела своим философским основанием феноменологическую редукцию [3].

Это стало возможным, потому что авангард представлял собой архетип художественной культуры XX века, обращенного к выработке законов новой пластической системы, рожденной правилами индустриально-промышленного мира и характе-

ром предметно-пространственной среды [4, с. 18–22].

Таким образом, важной составляющей творческого процесса было, с одной стороны, отрицание миметического подобию, с другой стороны — функциональная определенность.

Среди художников-педагогов ВХУТЕМАСа В.Фаворский выделялся стремлением к глубоким теоретическим обобщениям и постоянному поиску.

Его собственная оригинальная теория опиралась на достижения вышеназванных теоретиков и практиков искусства. Представляется поэтому вполне естественным, что, когда в 20-е годы ВХУТЕМАС находился в поисках новых путей в искусстве, именно Фаворский смог предложить наиболее жизнеспособную программу, свободную от функциональной ограниченности производственников и формальной ограниченности станковистов. В это же время новаторские подходы к пониманию творчества и художественного языка получили теоретическую базу в курсах лекций отца П.Флоренского и особенно профессора А.И.Ларионова по идеографии, который рассматривает историю письмен как часть общей истории искусств и определяет значение языка как основного фактора культуры. Уникальные обширные познания мистических традиций позволили А.И.Ларионову проследить всю историю и формы идеографии, начиная с первобытной магии (магическая функция орнамента), включая идеографические элементы астрологии, астрономии, алхимии, средневековой культуры, иконографии числовых знаков, а также карт Таро. Развитие словесной письменности на основе передачи посредством живописных и графических изображений акустических явлений (звуков) [5, с. 195].

Понимание искусства как процесса познания не несло в то же время романтической окраски, для которой был характерна попытка непосредственного представления акта творчества вместо миметического подражания природе. Попытка неизбежно обреченна на скромный результат в пластических искусствах. Представление о форме как результате активной познавательной деятельности, с одной стороны, и понимание ограниченного характера техники — с другой — обещали дать интересные результаты, однако завершение авангардного процесса и начавшаяся вскоре война оставили многое незавершенным.

В послевоенный период Строгановское училище как высшее учебное заведение стало готовить специалистов новых направлений, связанных с дизайном. Эти изменения вновь сделали актуальной проблематику художественно-промышленного образования первой четверти XX века.

В поисках выразительности, художники обратились к наследию авангарда, воспринятому через различные школы. Известный

художник С.А.Павловский в своей работе «Теория изобразительной формы» [6] обобщил опыт, основанный на обучении во ВХУТЕМАСе. Таким образом, спустя почти полвека основные теоретические и практические достижения школы суммируются и приспособляются к новым условиям. В начале своей работы Павловский определяет два основных типа художника — открыватель и изобретатель. Открыватель «упрощает свой метод, доводя до виртуозности подражания объектам природы с целью овладения и присвоения», но при этом «он остается наблюдателем и больше всего дорожит правдоподобием, так как не является соавтором природы, а только ее, в лучшем случае, интерпретатором», тогда как изобретатель «наоборот, ограничивает диапазон количественного поглощения и расширяет сферу качественного преобразования. Качество рождает новую форму существования объекта» [6, с. 5]. Несомненное превосходство художника-изобретателя состоит в том, что он «понимает жизнь как непрерывный процесс изменения, он не берет вещи готовыми в какой-то период их становления. Он конструирует их заново». Та или другая позиция художника тесно связана с пониманием места человека в Космосе. «Стояние и созерцание в одной неподвижной точке или перемещение и охват с разных точек, что более обогащает наше представление о мире?» — задает вопрос Павловский и отвечает: «Так стоял человек века на земле, а солнце и планета вращались вокруг него. Потом все переменялось, человек сам стал частью и участником вечного движения в космосе. Должна же при этом измениться “точка зрения” на мир? В данном случае в современном искусстве мы сталкиваемся с вопиющим примером отставания сознания даже от бытия. Четвертое измерение и время — становится важным фактором в восприятии пространственных элементов на плоскость. Отчет затраченного времени на восприятие форм определяет их значение в ряду других» [6, с. 7]. Этот пассаж, кажется, прямо возвращает нас к кругу идей начала века — с характерным пониманием роли художника как изобретателя, конструирующего заново вещи мира, а также необходимости расширения сознания, отстающего от бытия, открывающего новые измерения.

Каким образом технически реализуются эти представления?

Конечно при помощи изображения на плоскости. Павловский предполагает, что с древнейших времен в искусстве существуют две основные тенденции — идеографическая и натурографическая. Очевидно, что в пределе идеография приводит к букве как наиболее абстрактному представлению символа, а натурография — к иллюзионистическому изображению природы. Взаимодействие этих тенденций Павловский не слишком удачно называет «натуралистическим и символическим мышлением, и чувствованием в изобразительном искусстве».



Действительно, определяя символ как носитель некоторой идеи, в жертву которой приносились «несущественные подробности, столь важные для внешнего подобия натуральной школы, и гиперболизировались те формы, которые выявляли идею изображения», Павловский закономерно приходит к предельному обобщению некоторой формы, близкой иероглифу, и таким образом разрушает декларируемое равновесие идеи и формы. Истоки этого подхода нетрудно увидеть в самом разделении на открывателей и изобретателей. Описывая средства изображения — точку, линию, плоскость и простейшие геометрические фигуры — квадрат, треугольник, круг, а также высказываясь о цвете, он опирается на теоретическое творчество Кандинского. Проблема, с которой сталкивается при этом художник, — это создание эмоционально-пластического образа, способного раскрыть, выразить тему произведения. Для того чтобы понять, каким образом это становится возможным, следует обратиться к онтологической специфике художественных средств авангарда.

Представляя собой сложносоставное явление, авангард в своем конструктивистском проявлении «определил природу нового чувствования, осознал искусство не формой, а функцией общественного сознания. Альфой и омегой конструктивизма стало то, что он обращен к проблемам чувственно-интеллектуального опыта и возможностям человека изменять эмоциональное отношение к предметно-пространственной среде в ее системном промышленном обновлении» [4, с. 18–22]. И сегодня достижения авангарда, благодаря существующей в Строгановской школе традиции, сохраняют свое пропедевтическое значение, позволяя совмещать конструктивистский подход к грамматике готовых форм классического искусства с «новой творческой прописью Вселенной».

#### Литература:

1. Ринер П. Время и рассказ. Т. 2. — М.-СПб., 2000.
2. Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология. — М., 2013.
3. Курбановский А.А. Малевич и Гуссерль: Пунктир супрематической феноменологии // Историко-философский ежегодник — 2006 / Ин-т философии РАН. — М.: Наука, 2006. — С. 329–336.
4. Кошаев В.Б. Онтология авангардного процесса // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2012. — № 4. — С. 12–23.
5. Балашова Л.С. Эстетические концепции и русское искусство позднего символизма в контексте «нового религиозного сознания». Дис... канд. искусствоведения. 17.00.04 / Лада Сергеевна Балашова. — М., 2001. — 241 с.
6. Павловский С.А. Теория изобразительной формы. — М., 1971.



А.П.Крохалева

Кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной и творческой работе, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства Уральского филиала Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, г. Пермь

## ТРАДИЦИИ СТРОГАНОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО УЧИЛИЩА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ П.И.СУББОТИНА-ПЕРМЯКА

В XVIII–XIX веках в Перми и Пермской губернии не было профессионального художественного образования. Существовали школы при промышленных центрах, созданных известными предпринимателями Строгановыми и Абамелек-Лазаревыми [1, с.11]. По сути, это были мастерские, где единственным способом передачи навыков был патерналистский способ: от деда к отцу, от отца к сыну. Художественное образование требовалось в том объеме, в каком могло применяться на практике.

В конце XIX — начале XX века ремесленнические навыки оказываются недостаточными для активно развивающегося в стране производства. В Пермской губернии в этот период активно работают металлообрабатывающие заводы (в Пожве, Полазне, Билимбае, Каслях), открываются новые фарфорово-фаянсовые заводы (Фетисова и Ушкова в Шадринском округе, Сипягина и братьев Чекановых в Екатеринбурге, Колпакова в Перми). В полиграфической промышленности при вновь организованных типографиях начинают работать литографские мастерские [2, с. 5]. Поддерживая марку, владельцы фабрик и заводов вынуждены были уделять большое внимание художественному качеству продукции, поскольку фабричное качество товаров «в сравнении с ремесленным и кустарным также оставляло желать много лучшего. Фабричная продукция часто именовалась «хламом пошлости», «беспощадным развратителем вкусов» [3, с. 231]. Сами художники отмечали, что «наши фабрично-заводские произведения так слабы со стороны художественной отделки, что не выдерживают конкуренции с иностранными изделиями» [3, с. 278].

Кризис уральских художественных промыслов подчеркнула Сибирско-уральская научно-промышленная выставка, проходившая в 1887 году в Екатеринбурге. На ней были представлены произведения ремесленников и кустарей, отличавшиеся невы-

соким уровнем. По воспоминаниям художника П.И.Субботина-Пермяка, и «в Перми с давних пор назревала необходимость открытия художественного центра для развития масс в эстетическом отношении, с давних пор велась переписка с Академией об открытии в Перми художественного училища за счет государства. Получены давно были принципиальные согласия. Также велась переписка с Москвой, с центральным художественно-промышленным училищем» [4, л. 307]. Развитие профессиональных художественных школ становится необходимым.

В 1888 году в Перми открылась первая на Урале частная школа А.С.Шанина, в 1902 году в Екатеринбурге — первая художественно-промышленная школа, сыгравшая большую роль в развитии художественной жизни города, на новом, профессиональном уровне продолжив традиции, прежде всего, камнерезного искусства Урала.

Художники-преподаватели подобных школ транслировали традиции того учебного заведения, где получали художественное образование, традиции Строгановского художественно-промышленного училища в Москве или Императорской Академии художеств и училища рисования барона Штиглица в Санкт-Петербурге.

А.С.Шанин, получивший образование в Императорской Академии художеств, для своей частной рисовальной школы разработал программы на основе академических требований. Главной задачей Шанина была подготовка учеников к поступлению в Академию художеств. Однако такая направленность школы не устроила пермскую общественность, которая хотела, чтобы обучение носило прикладной характер. Жители Перми выразили надежду, что «почтенный предприниматель направит свою школу на помощь местным ремесленникам-кустарям и для того откроет воскресные классы для преподавания прикладного технического рисования орнаментов для резьбы по дереву, для изделий из кованого железа, из камня, гончарных...» [5]. Пермская общественность считала, что только при таком направлении школа будет отвечать потребностям времени и сможет повысить уровень изделий ремесленников и кустарей. Постепенно в Перми и губернии открываются и другие частные рисовальные школы, таким образом, традиция, начатая А.С.Шаниным, была продолжена.

Развитие художественного образования в крае во многом «держалось» на выдающихся личностях, благодаря их педагогическим и организаторским способностям. В начале XX века неопределимый вклад в развитие искусства и художественного образования Перми и губернии внес художник-авангардист П.И.Субботин-Пермяк.

Петр Иванович Субботин родился в 1886 году в городе Кудымкаре

Пермской губернии, учился в пермском реальном училище, а в 1907 году поступил в московское императорское Строгановское художественно-промышленное училище и одним из первых был зачислен на живописно-декоративный факультет. Обучение в Москве дало ему возможность следить за современным искусством, всегда находиться в курсе всех художественных явлений, событий, поисков. Как многие русские художники, он увлекся импрессионизмом, посещал частную студию К.Ф.Юона и И.О.Дудина.

Субботин-Пермяк был против подражания и копирования, утверждая, что «лучше быть маленьким самим собой, чем большим безличным» [6, л. 43], однако именно под влиянием произведений Коровина, Малявина, Юона в его работах появляется декоративность построения, яркая звучность цветовых пятен, чистых локальных красок, продуманные композиции, широкая свободная манера письма. Субботин создал целый ряд выразительных портретов, пейзажей и жанровых сцен по мотивам коми-пермяцкого быта. Эти приемы отличают и дипломную работу Субботина «Песнь Перуну» (1914). Работа была создана в контексте искусства модерна, особенно произведений Н.К.Рериха, с их интересом к древнерусской истории, древнерусским мифам и легендам. Главным персонажем в произведении является колдун, совершающий обряд поклонения Перуну — славянскому богу плодородия. На дальнем плане изображены фигуры деревянных идолов, стоящие на холме. Колдуна окружает народ, принесший богам различные дары, их взоры направлены к языческому идолам, только один старец обращен лицом к зрителю. Художник пишет широким, крупным мазком. Колорит необыкновенно звучен, построен на контрастах темно-синего и желтого цвета. Именно в цветовом решении ощущается влияние народного коми-пермяцкого искусства.

«Песнь Перуну» была высоко оценена преподавателями московского училища, в 1914 году он получил звание художника первого разряда. Дирекция училища премировала художника поездкой за границу, но Первая мировая война помешала осуществить путешествие. Петр Иванович был оставлен в училище преподавателем живописно-декоративного факультета.

В феврале 1919 года, в первую годовщину создания Красной Армии, Субботин-Пермяк принимал активное участие в праздничном оформлении Москвы. К этой работе Субботина привлек поэт-футурист Василий Каменский, двоюродный брат его жены, которому были поручено найти художника для оформления улиц столицы. В.Каменский вспоминал: «Я выбрал Петра Ивановича Субботина-Пермяка, выбрал из всех художников Москвы, как мастера живописи, ярких радостных красок и превосходного организатора, с горячим темперамен-

том, в то время уже популярного, живого, вездесущего человека — работника и прекрасного товарища» [7, с. 33]. За три дня Субботин сделал несколько десятков акварельных эскизов к праздничному оформлению центральных улиц Москвы. Петр Иванович, в свою очередь, привлек к этой работе преподавателей и учеников Строгановского училища.

В 1918 году художник был направлен Наркомпросом в Пермскую губернию для организации художественных мастерских. Такие мастерские были созданы Субботиным-Пермяком в Кудымкаре, Кунгуре и Перми (впоследствии переименованные в Пермский художественный техникум, просуществовавший до 1940-х годов). В Кудымкаре также сохранился основанный им коми-пермяцкий музей.

Пермские художественные мастерские Субботин-Пермяк создавал по образцу «Первых свободных государственных художественных мастерских», созданных в 1918 году Москве на базе Строгановского училища, впоследствии, после слияния с Московским училищем живописи, ваяния и зодчества, переименованных в Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС). Создание мастерских было важным этапом для развития художественной жизни Перми, такого учебного заведения в городе еще не было. Художественные мастерские имели четыре отделения: живописное, декоративное, графическое и керамическое. При мастерских были организованы музей наглядно-учебных пособий, библиотека, столовая, пекарня. Целью работы мастерских была не только «подготовка узких специалистов в области художественной деятельности, подготовка учащихся для поступления в Высшее художественное училище», но и «распространение среди широких народных масс эстетического развития» [8, л. 31]. Первые годы жизни Пермских художественно-промышленных мастерских, были достаточно тяжелыми. В то время, когда многие высшие учебные заведения закрывались, мастерские продолжали работать и достигли неплохих результатов: выпускали в год около 25–30 учеников, которые получали звание художника-преподавателя. П.И.Субботин-Пермяк не скрывал, что «работал ради идеи», большая часть его трудов никак не оплачивалась [8, л. 33].

Чуть позже, когда мастерские были переименованы в Пермский художественный техникум (1919), была оборудована литографская мастерская. В ней учащиеся техникума создавали агитационные плакаты, открытки к открытию Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, к юбилею Красной Армии и другим датам. Студенты выполняли различные виды работ: оборудовали сцену народного театра в Кизеле, создавали портреты вождей, флаги, знамена и лозунги, плакаты к «Неделе Олимпиады», плакаты и украшения на городской театр, заимку, Мотовилиху, на здание библиотеки, и Губоно [9, л. 41].

В образовательных программах Пермского художественного техникума преобладали тенденции «левого искусства». Студенты были свободны в выборе своих взглядов. Субботин-Пермяк всячески пропагандировал новые авангардистские направления в искусстве, рассказывал студентам о том, чем был сильно увлечен сам. «Мы жадно все воспринимали и были свободны в выборе того или иного течения. В техникуме появлялись реалисты, пикассо, матиссы...», — вспоминал выпускник техникума художник А.К.Накаряков [10, л. 7]. Для художественного техникума Субботин разрабатывал новые принципы обучения, создавал свою систему преподавания, написал ряд научных трудов по этим вопросам: «Приемы и системы нового искусства», «Кухня живописного мастерства», «Материальная культура в живописи» (1920). За эти работы он получил в 1921 году звание профессора живописи.

Творчество Субботина-Пермяка к тому времени прошло эволюцию от реализма к авангарду. К началу 1920-х годов он создал такие произведения, как «Отдых семьи», «Паужина», «Депо (Завод)», «Город», «Натюрморт с пирожком», «Рабочий (Сила)», «Композиция». Субботин активно разделял поиски кубофутуристов, считал, что передача движения — главная задача художника. В картине «Город» дома показаны при быстром движении сверху, поэтому мостовых нет — только стены домов, наслаиваясь друг на друга, образуют подвижную городскую среду, напоенную золотом солнца и синевой прохладных теней.

Авангардистские устремления художника были непонятны пермскому зрителю. О его творчестве корреспондент пермской газеты писал: «Субботин то увлекается динамичностью красок, рисует косые прыгающие дома, улицы, то совсем отходит от этой игры — ему уже краски становятся ненужными» [11, с. 6]. Работам художника действительно свойственна большая экспрессия, выраженная в напряженности колорита, энергии мазка, упругости линии. В программе лекций «Новая живопись» размышляя о том, каким должно быть новое искусство, П.И.Субботин-Пермяк пишет: «Новая обновленная живопись становится яркой. Цветущей, самоцветной, многоговорящей, без рассказа, живопись полна жизни, размаха, живопись русской шали, фарфора и фруктов с цветущими розами, отраженными в зеркале...» [12, л. 1]. Как отмечает известный пермский искусствовед О.М.Власова, «каждое произведение Субботина-Пермяка пронизано искрометной живительной силой, ощущением глубокой радости и праздника жизни» [13, с. 38].

Скандалной для провинциальной Перми становится выставка «инопутистов» или «будхудов» (так называли себя студенты художественного техникума), организованная Субботиным на улицах города в 1920 году. В пермской газете «Звезда» незамедли-

тельно появляется негативная рецензия: «На бульваре улицы Карла Маркса выставлено 75 небольших картин. Они, прежде всего, удивляют однообразием и повторяемостью тем и даже моделей, кроме того, поражают обилием нагого женского тела, кстати сказать, написанного не только по-ученически слабо, но и с намерением дать уродство. На всем этом лежит печать раннего левого кубизма и вообще всяческих “измов”» [14, с. 2].

Субботину-Пермяку приходилось нелегко в отстаивании своих взглядов на искусство и новые методы преподавания в техникуме. Под давлением консервативно настроенных преподавателей он вынужден был вернуться к реалистическим методам. Преподаватели техникума, в основной массе, не понимали и не принимали его увлечения «левым искусством», но некоторые признавали, что «как художник Субботин представляет собой силу, с которой, безусловно, приходится считаться» [15, л. 91 об.]. Субботина-Пермяка поддерживали ученики, которые, несомненно, любили и уважали своего учителя.

Однако из-за трудной, напряженной работы Субботин-Пермяк подорвал свое здоровье, его болезнь (туберкулез) серьезно обострилась, он умер в возрасте 36 лет. После смерти художника в феврале 1923 года студенты техникума поставили спектакль в пользу семьи умершего. Это была пьеса Лопе де Вега «Собака на сене или графиня Диана». Спектакль привлек внимание публики, появились отклики в печати.

Первыми преподавателями техникума, наряду с Субботиным-Пермяком, были М.Б.Вериго, В.И.Иконников, А.В.Каплун, Д.Ф.Николаев, А.С.Шестаков. Наиболее талантливые учащиеся также привлекались к преподавательской и организационной работе (В.М.Дубяго, М.О.Кузнецов, А.К.Накаряков, В.М.Орешников, А.Н.Спешилов).

Выпускниками техникума были такие известные мастера, как народный художник СССР, академик В.М.Орешников, народный художник РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР А.В.Кокорин, народные художники РСФСР В.И.Курдов, Г.А.Мясников, Е.С.Шувалов, народные художники Узбекской ССР Н.В.Кашина, Ч.Г.Ахмаров. Техникум просуществовал вплоть до Великой Отечественной войны.

Деятельность П.И.Субботина-Пермяка была направлена на включение российской провинции в магистральные процессы художественной жизни, а также обогащение русской культуры уникальным искусством регионов. Диалог столицы и провинции продолжается в деятельности Кунгурской камнерезной школы, основанной в 1936 году, которая сейчас является филиалом Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г.Строганова. Уральский филиал Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, единственный художественный вуз города Перми

и Пермского края, развивает в регионе традиции русского реалистического искусства. Важной задачей для художественных учебных заведений Прикамья является сохранение и приумножение местных традиций: камнерезного искусства уральских мастеров, искусства народов Урала, в том числе, искусства коми-пермяков, ярким представителем которого был художник П.И.Субботин-Пермяк.

**Литература:**

1. См. подробнее: Казаринова Н.В. Художники Перми. — Л., 1987.
2. Серебренников Н.Н. Пермский государственный областной музей. Художественный отдел музея. Краткое описание коллекций. — Пермь: издание музея, 1926.
3. Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911— январь 1912 гг. Т. 1. — Петроград, 1912.
4. Государственный архив Пермского края (далее — ГАПК). Ф. р-4. Д. 128.
5. Пермские губернские ведомости. — 1889. — № 10. — 4 февраля.
6. Архив Пермской государственной художественной галереи (далее — Архив ПГХГ). Ф. 4. Оп. 1. Д. 87. Письма П.И.Субботина-Пермяка Е.И.Субботиной.
7. Субботина И.П. Художник Субботин-Пермяк. — Пермь, 1959.
8. ГАПК. Ф. р-23. Оп. 1. Д. 236.
9. ГАПК. Ф. р-23. Оп. 1. Д. 237.
10. Архив ПГХГ. Ф. 2. Д. 1335.
11. «Уральская новь». — 1926. — 15 февраля.
12. Архив ПГХГ. Ф. 4. Д. 58.
13. Власова О.М. Художник П.И.Субботин-Пермяк. Замечательные люди Прикамья. — Пермь, 1990. — 116 с.
14. Звезда. — 1920. — № 93. — 3 октября.
15. ГАПК. Ф. р-23. Оп. 1. Д. 236.

О.Г.Яцюк

Доктор искусствоведения, профессор, Национальный Институт Дизайна.

В.С.Васюра

Аспирант, Национальный Институт Дизайна

## ГРАФИЧЕСКАЯ ПОДАЧА ДИ- ЗАЙН-ПРОЕКТА: ОТ ПЕТРОВ- СКИХ ШКОЛ ДО ВХУТЕМАСА

Дизайнеры средового пространства, готовя к представлению объект проектирования, опираются на методы смежных областей, таких как архитектура и инженерное конструирование. Однако принятые в этих профессиях правила выполнения рабочих чертежей и сопутствующей документации, как правило, дизайнерами жестко не соблюдаются. Они ищут собственные, более выразительные формы представления проекта. Это стало особенно заметно с внедрением технологий компьютерной графики и трехмерного моделирования.

В этой связи представляется интересным исследовать эволюцию графической подачи архитектурных и дизайнерских проектов, которая остается еще недостаточно изученной, в отличие от непосредственно связанных с ней концепций художественного формообразования.

Перспектива развития графической подачи, отвечающей современным требованиям, напрямую зависит от истории ее формирования в контексте образовательной модели, в рамках которой были найдены наиболее значимые решения. В этой связи интересно проследить, как эволюционировала форма представления архитектурно-дизайнерского проекта в ретроспективе исторических событий и становления системы профессионального образования к началу XX в.

Если заглянуть в далекое прошлое, становится очевидным, что храм Луксора (XV–XIII вв. до н. э.), Парфенон (447–438 гг. до н. э.), Колизей в Риме (75–80 гг. н. э.) не могли быть построены без заранее подготовленных проектов. Однако сведения о чертежах, напоминающих современные, относятся к XV в. Так, в технических рисунках и эскизах раскрывал свои идеи Леонардо да Винчи. Первые упоминания о чертежах, подготовленных для возведения архитектурных сооружений, относятся к концу XVI в.

До начала XVIII в. термином «чертеж» обозначалось любое графическое изображение, созданное с целью отобразить задуманное сооружение на плоскости. Зодчий в ходе работ делал графические наброски на холсте, пергаменте, доске, на



поверхностях каменных плит. В них была большая степень условности, отсутствовало понятие масштаба, но иногда представлялись размеры. Способы выполнения таких чертежей соответствовали характерному мышлению мастера, а методы строительства складывались веками и были понятны. В передаче опыта и необходимых навыков при обучении любому ремеслу большую роль играла преемственность.

Становление основных видов проектной рабочей документации, как и формирование академического образования в этой области, началось в XVIII веке. В России в период правления Петра I бурно развивается кораблестроение, горнорудная промышленность, создаются различные механизмы. Все это требовало умелого выполнения чертежей. В связи с этим по указу Петра I вводится преподавание черчения в специальных учебных заведениях, что послужило причиной появления в 1708 г. первых учебников по черчению: «Приемы циркуля и линейки» и «Практические геометрии».

Учащиеся петровских школ вычерчивали отдельные детали машин и заводских установок, планы цехов, «прошпекты» рудников и «ландкарты», т.е. изображения местности, на которой располагался завод с планировкой его объектов. В наказе для школ говорилось: «Учителям следует показать ученикам, как принадлежащие к тому (ремеслу) чертежи начертить: старые смеривать и счерчивать, и вновь что потребно прибавлять и убавлять». К чертежу давали описание с указанием главных размеров и веса. Размеров на чертежах не ставили. Их определяли по линейному или поперечному масштабу, выполняемому на листе. Некоторые размеры могли быть взяты из описания. Черчение считалось важным учебным предметом, так как «механикам, художникам и ремесленникам без приемов меры художества невозможно есть, чтобы самое малейшее зделати могли» [1].

Огромное влияние на способ представления проекта в архитектуре оказал переход к формам барокко и классицизма. В этот период появляются первые чертежи сооружений, где изображения выполнялись в двух видах. Именно тогда происходит формирование основных архитектурных проекций — фасад, план, разрез. До этого времени был разработан лишь раздел построения перспективы, использовавшийся, в основном, художниками. Теоретические основы прямоугольного проектирования еще не были определены.

Начатое Петром масштабное строительство Петербурга оказалось затруднено: европейским архитекторам было сложно работать из-за невозможности точной передачи проектной информации, отсутствия конструктивных чертежей, а зачастую и планов. Эта проблема решалась изданием руководств по строительству, разбросанных в петровское время в различных указах.

Организация проектно-строительного дела и наблюдение за строительством были обязанностью «Канцелярии городских дел», которая была создана около 1706 г., т.е. в начале наиболее интенсивной строительной деятельности. Деятельность ее базировалась на ряде указов, направленных на обеспечение «регулярности» в застройке, соблюдение красных линий, строительство «в один горизонт» и «по архитектуре», т.е. в соответствии с проектами архитекторов. В пояснении к проектам указывалось: «Ежели кто пожелает дом себе лутчее сего построить, оному надлежит у архитектора Тресина истребовать рисунку какого сам похочет» [2].

«Рисунок», выполняющий роль профессионального чертежа, в отличие от других видов графического изображения, состоял из контуров изображаемых предметов, вычерченных по линейке и шаблонам с помощью заточенного гусиного пера. Впоследствии его сменило металлическое перо с регулируемой толщиной линии (рейсфедер) и добавились другие инструменты (циркуль, лекала и пр.). Примечательно, что проектировщики того времени сознательно или невольно подчеркивали тектонику изображаемой формы, ее конструкцию и положение в пространстве. Этот феномен объясняется бытовавшей тогда системой подготовки специалистов. В крупных европейских государствах существовали школы, занятые совместной подготовкой архитекторов, инженеров, оружейников, кораблестроителей. Черчение и рисование для всех специальностей преподавали одни и те же педагоги. Исполнение проектов зданий, сооружений и механизмов осуществлялось по единой методике и именовалось «архитектурой зданий», «архитектурой морских судов» и т.д. Процесс проектирования любого предмета напоминал архитектурный проект, так как необходимо было не только спроектировать объект с определенным функциональным и конструктивным содержанием, но и в полном единстве с его тектоникой создать декор артиллерийского орудия, корабля, здания, механизма. Чертеж служил рабочим документом, по которому можно было изготовить данный объект, и одновременно «картиной», с помощью которой заказчику объяснялась авторская идея [3].

Научно-технический прогресс расширил ассортимент строительных материалов, изменил методы конструирования и способы реализации проектных решений. Потребовалась узкая специализация по всем направлениям. Профессии в области строительства начали разделяться на инженеров по проектированию всевозможных типов сооружений и архитекторов, специализирующихся на оформлении и украшении внешнего или внутреннего облика здания, «...окончательно состоялся переход архитектуры в разряд изобразительных искусств с

последующим переходом на последнее место в этой системе (живопись, ваяние, зодчество)» [4].

Петр мечтал о создании художественной академии, но только через 32 года после его смерти, в 1757 году, для художественного воспитания проектировщиков в Петербурге была основана «Академия трех знатнейших художеств» (с 1763 года — Императорская Академия художеств). Наряду с живописным, скульптурным и медальным классом, в ней существовал и архитектурный класс. Его студенты занимались изучением ордеров, обмерами, отмывкой архитектурных элементов, проектированием небольших декоративных и парковых сооружений, а затем и созданием масштабных объемно-пространственных композиций. Преподавали в Академии и архитектурную графику. Первые 2–3 года были исключительно учебными. «Только после долгого изучения деталей ордеров и пропорций студенты приступали к композиции. Архитектурный язык классики становился ясен, понятен до мелочей. Выработывался свой вкус и чутьё к гармонии пропорций и изысканности линий» [5]. Наиболее одаренные выпускники отправлялись для усовершенствования мастерства в Европу (как правило, в Италию и Францию). Таким образом, происходило взаимопроникновение приемов традиционной русской графики и западноевропейских архитектурных школ.

Характерным для академической методике было особое отношение к графике как основному средству и методу обучения архитектуре. Законы архитектурной формы сближались с законами изображения формы, так как понимались изображительно в духе ренессансной концепции художественного видения. «Материал графики в академической методике, выступал как наиболее целесообразный и удобный не только как средство обучения выражения и фиксации архитектурной мысли, для подачи проекта, но и одновременно служил и единственным методом овладения композиционным творчеством. Предполагалось, что графическая практика в полной мере охватывает специфику архитектурной композиции и обеспечивает творческое развитие студента» [6].

Размах дворцового строительства, характерный для того времени, способствовал большому вниманию к деталям, и среди чертежей большую часть составляли отделочные «орнаментальные» чертежи. Наравне с ними создавались детальные чертежи, шаблоны, перспективные изображения, модели, генеральные планы.

«Методика академического образования, связанная с практикой прогрессивного в тот период (конец XVIII— первая треть XIX века) направления архитектуры — русского классицизма, имела очевидные положительные черты. Овладение языком архитектурной классики (ясного и логического по своей тектонической сути) не сопровождалось жесткими регламентация-

ми, давало возможность проявления творческой инициативы, предоставляло известный простор для выражения национальных традиций и жизненной правды» [6].

Однако по мере развития архитектуры и необходимого изменения ее содержания и форм, вызываемыми естественным прогрессом техники и новыми функциональными требованиями, установка Академии, «ставшей официальным и реакционным учреждением, принимает открыто догматичный характер» [6]. Обнаружилось, что при таком подходе к обучению академическая школа была не в состоянии готовить специалистов, способных решать задачи, связанные с текущими жизненными целями. Чрезмерное внимание к профессиональному исполнению



Проект люстры. Императорское Строгановское училище. 1910-е гг.

в этих условиях становилось тормозом в развитии творческих способностей учащихся, приводило лишь к развитию технической; сноровки, ремесленной выучке, привычке следовать выработанным штампам.

Следует отметить, что в 1801 году в Москве было основано архитектурное училище при Экспедиции кремлёвского строения, которое в 1831 году было передано в ведение Московской дворцовой конторе и получило официальное наименование — Московское дворцовое архитектурное училище. Обучение длилось обычно 8–12 лет. После шестилетней стажировки и за выдающиеся заслуги выпускники, по решению Императорской Академии художеств, могли получить право на присвоение звания архитектора. Выпускники были фактически приравнены в правах к выпускникам петербургской Академии художеств, однако Московское дворцовое

архитектурное училище, в отличие от Императорской Академии художеств, было менее связано с классицистической традицией и более близко к архитектурной практике, в связи с чем отличалось достаточным радикализмом теоретической мысли. Это выражалось в стремлении педагогов училища порвать с устаревшими канонами классицизма, перейти на позиции эклектики и создавать архитектуру собственную, национальную. В первой половине XIX века оно было одним из ведущих учреждений, развивавших отечественную архитектурную теорию [7].

Кроме того, в 1825 г. в Москве графом Сергеем Григорьевичем Строгановым была основана «Рисовальная школа в отноше-

нии к искусствам и ремеслам», переименованная в 1860 году в Строгановское училище технического рисования. Первыми в списке специализаций значились черчение, геометрия, рисование машин. В этот же период появились законодательно закрепленные требования к техническим чертежам.

В связи со стремительным развитием строительной науки произошло окончательное разделение труда, а в проектном образовании России еще более обособились и окончательно сформировались две линии специализации: с углублением художественно-композиционного акцента и инженерно-техническим углублением.

На рубеже XIX–XX вв. научно-технический прогресс оказал определяющее влияние на развитие проектно-архитектурной графики. Произошел переход к расчетному методу проектирования. Документы с расчетами стали полноправными элементами рабочей документации.

В отдельный класс выделились чертежи конструкций из новых строительных материалов (таких как металл, железобетон). Они выполнялись на заводах и оформлялись по правилам машиностроительного черчения. К началу XX в. отмечается появление новых видов рабочей документации. Выделились следующие группы документов:

- эскизы, наброски;
- проектная документация;
- документы, появляющиеся в процессе эксплуатации зданий.

На государственном уровне было введено большое количество постановлений, направленных на определение состава и правил оформления проектной документации.

На протяжении полутора веков, вплоть до октябрьских событий 1917 года, под влиянием прогресса техники в строительстве Петербургская Академия художеств все более усиливала в архитектурном образовании акцент на инженерно-строительных дисциплинах, оставляя без внимания творческий аспект. В связи с этим, постоянно возникали полемики о направленности методик образования. «Система нашего архитектурно-художественного образования зиждется до сих пор на изучении классической архитектуры. Это изучение с внешней стороны имеет вид чего-то серьезного, но даже для окончившего учебное заведение при малейшем усилии мысли, всё это здание якобы науки рассыпается подобно карточному домику... Жизнь и её требования и логика как бы не существуют для преподавания художественной архитектуры... Нередко поэтому, что окончивший учебное заведение молодой архитектор стремится реализовать свои познания и насаждает на фасаде те формы, которые под угрозой лишения диплома, на школьной скамье заставляли его перечерчивать и заучивать наизусть... Происходит это от понятной причины, что архитек-

тор в своё время учили тому, что оказалось впоследствии не нужно, а тому, что понадобилось, не учили» [8].

Итак, как же выглядели архитектурно-проектные чертежи к этому времени? Изменения в графике и оформлении чертежей всегда были тесно связаны и определялись развитием архитектурных стилей. Так, например, в эпоху барокко была характерна тщательность отделки фасадов и разрезов с отмывкой тушью и акварелью, особое внимание уделялось прорисовке мельчайших деталей. На чертежах использовали фигурные рамки, название чертежа и другие его реквизиты имели декоративно-художественное оформление.

Смена архитектурных стилей приводила к применению новых графических приемов, техник графики. С началом распространения и укоренением классицизма оформление подачи проекта стало значительно строже. Классицизм перешел в свою позднюю стадию развития — ампир, который в свою очередь погрузился в глубокий кризис из-за конфликта между функционально-конструктивной основой и художественно-композиционными приемами оформления. В результате распространение получила эклектика.

В начале XX века в стилистической направленности оказалось одновременно три основных направления: эклектика, модерн и классицизм.

Для эклектики были характерны сухость, плоскостность, линейная графика чертежей фасадов.

Особенности стиля модерн повлекли за собой увеличение чертежей интерьера. Особое внимание стало уделяться фасадам и разрезам. В большой степени это было связано с особенностями стилевых решений того времени. Большое внимание стало уделяться деталям, предметам мебели. Графический способ подачи стал еще более свободным, целостным с особенностями стиля, сама архитектурная графика влияла на процесс проектирования объекта, его внешний облик.

Позже на смену мастерам модерна пришли молодые, но достаточно опытные архитекторы И.Жолтовский, И.Фомин, А.Щусев. Их усилия были нацелены на возрождение классицизма, углубленное, творческое постижение традиций этого стиля. Они полагали, что классицизм не исчерпал своих возможностей, и видели в нем спасение от «декоративного» модерна. Эта творческая школа, названная «живой классикой» [6], оказалась очень востребованной в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (образованном в 1865 году при объединении Московского дворцового архитектурного училища с Училищем живописи и ваяния). В ней студенты видели спасение от стилистического хаоса того времени [9].

Осенью 1918 года на основе Московского училища живописи, ваяния и зодчества и Строгановского художественно-промышлен-

ного училища были созданы Первые и Вторые Государственные свободные художественные мастерские, которые в 1920 году объединились в новое учебное заведение — ВХУТЕМАС. Наряду в Баухаузом, ВХУТЕМАС осуществил принципиальные реформы в сфере образования архитекторов и дизайнеров. Кардинальным изменениям подвели все события как в социальной, так и в художественной жизни. Острая критика академической доктрины, борьба мнений, развернувшаяся вокруг проблемы «стилей», «творческая конкуренция» самих реализованных проектов и споры вокруг их художественных достоинств, неудовлетворенность многими творческими результатами зодчих, наконец, понимание необходимости новых методов обучения будущих художников и архитекторов подготовили почву для решительного сдвига. Открывшиеся возможности свободного творчества и экспериментальных исканий, обновленные методы педагогики заложили фундамент для новой теории и практики проектирования, в том числе и графической подачи дизайн-проектов.

#### Литература:

1. Основы методики обучения черчению / под ред. А.Д.Ботвинникова. — М.: Просвещение, 1966.
2. Ожегов С.С. Типовое и повторное строительство в России в XVIII–XIX веках. — М.: Стройиздат, 1987. — 224 с.
3. Горячев М. Архитектурный чертеж как вид изобразительного искусства. — URL: [http://casa-madera.ru/library/122-architectural\\_drawing\\_1.html#sel=1:1,1:8](http://casa-madera.ru/library/122-architectural_drawing_1.html#sel=1:1,1:8) (дата обращения: 14.05.1015).
4. Буров А.К. Об архитектуре. — М., 1968.
5. Бартнев И. Архитектурная школа Академии художеств // Архитектура СССР. — 1973. — № 3–4.
6. Мелодинский Д.Л. Концепции художественного формообразования в архитектурных школах XX века. Развитие творческих идей ВХУТЕМАСА и Баухауза. Канд. дисс. — М., 2003.
7. Лисовский В.Г. Архитектура России XVIII — начала XX века. Поиски национального стиля. — М.: Белый город, 2009. — 568 с.
8. Нестеренко А.А. Особенности построения и гармонизации объемной композиции в архитектуре. Канд. дисс. — М., 1984.
9. Тиц А.А. и др. — Основы архитектурной композиции и проектирования. — Киев, 1976.

Д. В. Манукян

Аспирант МГХПА им. С. Г. Строганова, сотрудник Государственной Третьяковской галереи

## РОЛЬ СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ В ФОРМИРОВАНИИ НОВЫХ ТЕН- ДЕНЦИЙ ВЫСТАВОЧНОГО ЭКС- ПОНИРОВАНИЯ. ПРАКТИКА ВТО- РОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В.

Уже в первые десятилетия своего существования Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, как изначально называлось Строгановское училище, была отмечена участием в различных специализированных выставках. Известно, что впервые в 1839 году на Санкт-Петербургской выставке мануфактурных изделий были показаны работы учеников ткацкого и набивного отделения. В 1843 году на Мануфактурной выставке в Москве также экспонировались самостоятельные рисунки воспитанников, «к мануфактурной промышленности относящиеся» [1].

Со временем, принимая во внимание все возрастающее значение экспозиционной практики в жизни России, участие Строгановки в выставках становилось все более активным, а к концу XIX века без него не мыслился ни один крупный проект, ориентированный на развитие декоративно-прикладного искусства и промышленности внутри страны и за ее пределами. Выступление на этих организованных смотрах не только способствовало повышению авторитета училища как ведущей художественной школы, но и позволило достичь ощутимых результатов в решении главных задач, которые ставились с момента его основания. «Цель данного заведения состоит в том, — писал граф С. Г. Строганов в 1825 году, — чтобы молодым людям (от 10 до 16 лет), посвящающим себя разного рода ремеслам и мастерствам, доставить случай приобрести искусство рисования, без которого никакой ремесленник не в состоянии давать изделиям своим возможное совершенство». Однако самым насущным оставался вопрос востребованности художника-профессионала, его фактической занятости на производстве. Русские фабриканты довольно долго не видели необходимости в привлечении таких специалистов. Заметные сдвиги в решении этой проблемы наметились во второй половине XIX



века и уже имели ярко выраженный характер, начиная с 1890-х годов, когда в условиях бурно развивающейся экономики владельцы мануфактур стремились найти собственный стиль, интересные формы изделий, повысить их качество, а, следовательно, и конкурентоспособность. В новых условиях именно выставки служили той площадкой, на которой производители могли ознакомиться с последними проектами строгановских учеников. Специально для этих целей с 1897 года директором Н.В.Глобой регулярно устраивались смотры в рамках Всероссийского конкурса рисунков для художественной промышленности, лучшие из которых поощрялись материально.

Очень важным видится и другой ракурсный аспект, связанный с особой ролью Строгановского училища в самоопределении «русского стиля» в искусстве, популяризация которого проходила, в том числе, посредством экспозиционной практики. В начале 1860-х годов ученики и преподаватели училища провели огромную работу по сбору материалов древнерусского искусства. Сюда входили зарисовки и снятие слепков скульптурного убранства храмовой архитектуры Владимира и Суздаля, копирование орнаментов, древнерусских рукописей, сбор предметов декоративно-прикладного искусства допетровской эпохи. В 1865 году эти материалы стали экспонатами Московской мануфактурной выставки, а затем были показаны на Всемирной выставке в Париже 1867 года в разделе «История труда в России». Вместе с ними демонстрировались



Экспозиция художественно-промышленного музея Строгановского училища. Москва, ул. Мясницкая. Зал русской старины. Конец XIX в.

учебные проекты изделий в национальном ключе, в основном, по набивной, ткацкой и обойной части, а также сами предметы, изготовленные по этим рисункам. Московская экспертная комиссия в то время писала: «Польза предметов, выставленных Строгановским училищем, слишком очевидна, чтобы следовало ее доказывать. Нет сомнения, что учреждение это, равно как и вновь устраивающийся промышленный музей в Москве, дадут русскому мануфактурному производству тот характер самобытности в связи с искусством, недостаток которого был одною из главных причин, дававших нашей промышленности, в глазах Европы, такое ничтожное значение» [2]. Кроме того, они привлекли внимание зарубежных специалистов: «Во Франции не знают русского искусства, которое создало столько грандиозных и истинно прекрасных творений и проявило в области орнамента редкий вкус и оригинальность» [3]. За участие во Всемирной выставке Строгановское училище получило серебряную медаль, а часть экспонируемых материалов была передана в дар Академии художеств, а затем в музей Клюни (Франция).

Постепенно изделия в «русском стиле» стали визитной карточкой Строгановской школы. Это было главное направление, которое развивалось в стенах училища в течение многих десятилетий, вплоть до революции 1917 года. Национальная линия преобладала в художественном решении творческих проектов его воспитанников, трансформировалась, отражая эстетику эпохи историзма, модерна, ассимилируя другие актуальные тенденции и течения в искусстве.

Большое влияние на отечественную художественную промышленность оказали работы Строгановского училища, представленные на Всероссийской промышленной выставке 1870 года. Успешным стало выступление и в двух последующих международных проектах: Всемирной выставке в Вене 1873 года и Всемирной выставке в Филадельфии 1876 года. В частности, в Вене, помимо слепков, было представлено большое количество церковной утвари, братины, копии византийских блюд XI века мастерской гальванопластики. Десять образцов своих работ показала мастерская литографии, экспонировался и станковый рисунок. Большая часть графических листов с изображением цветов, животных и птиц, пейзажей с видами Москвы и Петергофа после закрытия выставки составила коллекцию знатных домов Вены и других городов.

В 1896 году на знаменитой Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде экспонаты раздела Строгановского училища были подобраны таким образом, чтобы в полной мере давать представление о существующем образовательном процессе. Она включала как академический рисунок, так и экспонаты, отражающие специализированные предметы, главными из кото-

рых считались творческие задания по составлению композиций для художественной промышленности. Здесь также были продемонстрированы успехи в декоративной керамике. Специалисты высоко оценили многочисленные образцы, созданные по проектам учеников в гончарной мастерской под управлением академика М.В.Васильева, включая два двухэтажных изразцовых камина высотой по 3,5 м сложной композиции.

Эту же концепцию поддерживала экспозиция Строгановского училища на Всемирной выставке в Париже 1900 года. Организаторам этой части русского отдела, расположенной в залах Палас дю Мобильер, было крайне важно показать специфику методов преподавания, базирующихся не только на чисто художественных навыках, но и на глубоком изучении исторического материала, который служил основой проектной работы учеников. Сохранились фотографии, по которым можно судить о способе презентации экспонатов, который был довольно типичным для того времени. Рядом с графическими снимками и проектами воспитанников, представленными в шпалерной развеске на стенах вместе с образцами скульптурной мастерской, на широких столах, покрытых тканью, находились изделия из майолики, реализованные по этим проектам. Строгановский раздел на Всемирной выставке в Париже имел колоссальный успех. Училище было удостоено



Фрагмент экспозиции Императорского Строгановского училища на Международной строительно-художественной выставке. Санкт-Петербург, 1908

двух высших наград Гран-при за достижения в области художественного, а также промышленного и коммерческого образования. Эти успехи не остались незамеченными в России: в 1901 году Строгановскому училищу было присвоено звание «императорского». Кроме того, в ходе работы парижской выставки имея возможность ознакомиться с организацией учебного процесса в иностранных школах подобной специализации, Н.В.Глобой был инициирован новый устав училища, главным новаторским пунктом которого стала обязательная практическая работа каждого воспитанника в мастерских, число которых в 1910-е годы значительно увеличилось. Теперь все предметы ДПИ, составляющие экспозиции училища на разных смотрах, были исполнены не только по рисункам, а руками самих учеников. В 1911 году на Всемирной выставке в Турине Строгановское училище, в основном, экспонировало изделия мастерских, в то время как прикладная и академическая графика была собрана в специальные альбомы и предназначалась исключительно для специалистов и других лиц, интересующихся данным вопросом. Выставочный материал располагался в больших стеклянных витринах, на задрапированных тканями столах, шкафах-горках. Русская периодика, освещающая работу выставки, восторженно описывала экспозицию: «Среди чеканных, эмалевых, керамиковых, столярных и других изделий учащихся, рядом с богатыми вышивками и ниспадающими пышными складками образцами парчи, бархата, шелков, исполненных в ткацкой мастерской училища, расставлены были макеты театральных декораций и развешаны по стенам павильона красочные панно-картины декораторов, работы набивнистов и литографов, а также рисунки композиций, по которым были исполнены в натуре некоторые выставочные вещи» [4]. Как и в Париже, в Турине Строгановское училище получило Гран-при.

Из практики международных выставок были заимствованы и новые формы экспонирования, которые Строгановка реализовала в своих следующих проектах. Так, в двух комнатах и большом круглом зале павильона министерства торговли и промышленности на Строительно-художественной выставке в Санкт-Петербурге в 1908 году были организованы интерьеры кабинета, столовой и передней, полностью оборудованные созданными в мастерских училища образцами. Мебель, ткани, обои, росписи потолков, декоративные изделия из керамики, дерева, металла, рисунки и гравюра формировали единую стилистику ансамбля, производящего огромное впечатление на посетителей интересными формами, богатством декора и высочайшей техникой исполнения. К ним относятся печь и камин, покрытые изразцами с кристаллической глазурью; фигуры боярынь работы М.П.Гортынской, К.М.Закхеевой; ви-

траж окна для столовой «Рынок в Малороссии», исполненный учеником В.В.Журавлевым; скатерть, вышитая по мотивам времен Екатерины II и т.д.

Однако самым значительным и масштабным для Строгановского училища стало выступление на Всероссийской выставке в Киеве в 1913 году, открытие которой было приурочено к 300-летию дома Романовых. На этом смотре училищу доверили проектирование архитектуры павильона учебного отдела министерства торговли и промышленности. Решенный через призму русского фольклора, он имел г-образную форму, в его боковой части находилась церковь, отмеченная остроконечной башней. По периметру выкрашенного в белый цвет фасада проходил темно-коричневый фриз из папье-маше, вход в павильон был решен в виде широкого керамического портала с дверью, украшенной латунными вставками. Внутри павильона располагались экспозиции разных художественно-промышленных заведений России, а правое крыло было отведено под экспозицию Строгановского училища. И в этот раз его воспитанники создали один храмовый и несколько жилых интерьеров, украшенных и меблированных собственными изделиями. Это обильно декорированные на русский манер столовая, гостиная, кабинет, а также церковный отдел с небольшим двухъярусным иконостасом, выполненным учениками 1-го, 2-го, и 3-го классов.

Всероссийская выставка в Киеве стала последним перед революцией смотром, в котором принимало участие Строгановское училище. Глобальные социально-политические изменения, которые потрясли страну после государственного переворота 1917 года, не могли не сказаться и на системе образования, в том числе и художественного. В 1918 году Строгановское училище было преобразовано в Первые Свободные государственные художественные мастерские, а 1920-м путем их слияния с бывшим Московским училищем живописи, ваяния и зодчества возник ВХУТЕМАС (с 1927 — ВХУТЕИН), открыв совершенно иную, но не менее яркую страницу в истории строгановской школы. В 1920-е ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН стал не только кузницей молодых кадров, ориентированных на художественную промышленность. Он стал тем ядром, в недрах которого совершенствовались творческие концепции ведущих художников, скульпторов и архитекторов разных направлений в искусстве, представляющих уникальный педагогический состав ВХУТЕМАСа. Лидирующее место среди них занимали представители советского авангарда — К.С.Мельников, А.М.Родченко, Л.М.Лисицкий, И.А.Голосов и другие. Творческий диапазон этих мастеров охватывал и сферу выставочной экспозиции. Благодаря смелому взгляду на предмет, стремлению к эксперименту, они сумели поднять эту область художественной

деятельности на абсолютно новый уровень, определив эксподизайн как самостоятельную дисциплину. В работе над выставками педагоги привлекали студентов.

Своеобразной «пробой пера» в этом процессе стала Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка в Москве 1923 года. Павильоны Дальнего Востока И.А.Голосова, «Известий» и «Красной Нивы» А.А.Экстер, В.И.Мухиной и Б.В.Гладкова, знаменитая «Махорка» К.С.Мельникова, возведенные на территории выставки, явились первыми примерами обновления пластического языка советской архитектуры. Монументальные росписи и контррельефы, созданные целой плеядой мастеров под руководством А.А.Экстер и И.И.Нивинского, разительно отличались от привычного канона и придавали иное, авангардное звучание традиционным архитектурным формам, которые, тем не менее, превалировали на этом смотре. В архивах сохранились списки художников, исполнивших живописные работы на ВСХВ. Среди них числятся выпускники и студенты-«вхутемасовцы» А.Г.Тышлер, А.А.Лабас, С.А.Лучишкин, А.А.Дейнека, К.А.Вялов, Г.А.Ечеистов, А.Д.Гончаров, Г.Г.Клуцис, братья В.А. и Г.А.Стенберги и другие [5].

В 1925 году группа студентов ВХУТЕМАСа была направлена в Париж для помощи в организации советского отдела Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств. В общем контексте развития мирового искусства эта выставка имела огромное значение. В ходе ее работы были определены дальнейшие пути развития промышленного дизайна, она дала огромный импульс многим областям профессионального творчества. Здесь была представлена новая выставочная архитектура, советскими художниками-конструктивистами были намечены новые принципы и методы выставочного экспонирования, которые до этого не применялись, но в течение последующих десятилетий стали основополагающими.

Знаменитый Красный павильон К.С.Мельникова — легкая каркасная конструкция с пересекающей ее по диагонали лестницей, со сплошным остеклением стен, которое позволяло посетителям выставки видеть интерьеры, не заходя в павильон, сделал его автора культовой фигурой в мировом архитектурном движении. К сожалению, только два зала советского павильона стилистически вторили архитектуре Мельникова. Это отделы Госторга и Госиздата. Зал Госиздата был спроектирован И.М.Рабиновичем, советским живописцем, графиком, сценографом, который в Париже наперекор хрестоматийной на тот момент презентации книг наподобие библиотеки в громоздких деревянных шкафах создал цельный ансамбль экспонатов, в котором лишь отголоском звучала тема читального зала. Он

использовал стандартизированное выставочное оборудование простой геометрической формы и каркасной конструкции, которое было установлено так, чтобы задавать определенный маршрут посещения. В зале Госторга витрины были выполнены по проекту А.М.Родченко в виде треугольных призм [6]. Родченко был очень широко задействован на выставке. Именно он предложил единую схему окраски всего советского сектора с использованием красного, серого, белого и черного цветов, создал рекламные плакаты и каталог выставки, много консультировал советских художников, занятых в данном проекте. Александр Родченко также стал автором знаменитого «Рабочего клуба», выдающегося образца прогрессивной дизайнерской мысли, оформил отдел афиш и графики в Гран-Пале, где впервые был применен принцип трансформации исходного архитектурного пространства в совершенно иную среду, соответствующую предмету экспонирования.

Демонстрация изделий и проектов ВХУТЕМАСа для организаторов отдела СССР было необходимо, чтобы не только показать существующее производство, но и перспективы его развития. Сохранились воспоминания З.Н.Быкова, который в 1925 году, будучи студентом возглавляемой Родченко мастерской металлообрабатывающего отделения ВХУТЕМАСа, посетил парижскую выставку. Воспоминания эти довольно скупы, но, тем не менее, дают определенную статистику работ, представленных «вхуметасовцами». Всего в Париж было направлено 17 студентов разных факультетов. От мастерской Родченко выставлялось 13 экспонатов, в том числе проект внутренней планировки книжного магазина (И.Морозов), проект фонаря, вывеска-реклама (А.Галактионов), проект котелка-чайника, киоск для литературы в здании, трамвайный указатель (З.Быков), кресло-кровать (Н.Соболев).

На деревообделочном отделении ВХУТЕМАСа под руководством А.М.Лавинского и С.Е.Чернышева готовился проект «Изба-читальня». В отличие от «Рабочего клуба» он был представлен только в электрифицированном макете. Макет воспроизводил деревянный сруб с летней верандой, окрашенный в белый цвет, с выделенными красным углами. Над входом располагалась трибуна для оратора, над нею — метеорологическая будка с флюгером, электрические часы, радиомачта и громкоговоритель. Интерьер избы-читальни был рассчитан на 250 человек, функционально зонировался, мебель трансформировалась.

Согласно архивным документам, ВХУТЕМАС также получил задание на составление проекта «общей архитектурной обработки, меблировки и оборудования спальни-кабинета ответственного советского работника, который также должен был быть реализован в натуральную величину» [7]. Но он так и не был осуществлен. Помимо этих отделений, в Париже были пред-



ставлены текстильный, архитектурный, живописный, графический факультеты. Большой интерес специалистов вызвала и образовательная система ВХУТЕМАСа, учебные программы и методы преподавания.

Общий итог выставки превзошел все ожидания. Отдел СССР был отмечен 183 наградами, многие из которых получили экспонаты «вхутемасовцев».

В дальнейшем все наработки 1925 года были осмыслены, сформулированы и обрели законченную форму в экспозиционной практике Эль Лисицкого. До конца 1930-х он спроектировал несколько выставок. Из них наиболее широкий резонанс получило оформление советского отдела выставки «Пресса» в Кельне (Германия) 1928 года. Этот проект Лисицкий создавал вместе с группой своих единомышленников-архитекторов, живописцев, графиков, театральных декораторов, художников книги, многие из которых преподавали или учились во ВХУТЕМАСе (А.Лавинский и Г.Клуцис, К.Алабян, И.Володько, Г.Крутиков, В.Ефремов, Г.Рублев, М.Плаксин, Б.Радионов, Б.Иорданский, Л.Наумов и другие). Выпускник Строгановского училища Владимир Роскин, также работавший в Кельне под руководством Эль Лисицкого, вспоминал: «Когда мы эту выставку сделали, она произвела впечатление разорвавшейся бомбы» [8]. Ее успех объяснялся наличием целого ряда новаторских методов экспонирования, которые подкреплялись сценической режиссурой, определяющей драматургию показа. Разделы не выделялись перегородками, а сценарий подразумевал движение посетителей по специальному маршруту. Их привлекали расположенные особым образом декоративные и динамичные установки. Самыми впечатляющими из них стали расположенные прямо напротив входа «Звезда» (пространственная диаграмма Советской Конституции) и «Трансмиссия» (конструкция с несущимися лентами, заклеенными газетами и плакатами вперемешку с надписями «UdSSR», создающая образ беспрерывно работающих ротационных машин, бесконечного потока печатной информации). В качестве дополнительного инструмента эмоционального воздействия на зрителя использовалось точечное освещение экспонатов, создающее световые контрасты в экспозиции. Кроме того, Лисицкий активно использовал фотомонтаж. Вместе с выпускником и преподавателем ВХУТЕМАСа С.Я. Сенькиным он создал грандиозный фотомонтажный фриз размером 24 x 3,5 метров. В ходе работы над экспозицией была составлена и целая программа использования кинодокументов разной продолжительности, однако в дальнейшем ее значительно сократили. Сегодня все перечисленные выше средства находятся в арсенале каждого дизайнера экспозиции, однако Эль Лисицкий оказался пионером в этой области, а его эксперименты с пространственно-



выставочной средой оказали огромное влияние на творчество его коллег, в том числе и зарубежных.

Резюмируя, необходимо сказать, что взятые на противопоставлении выставочные практики двух разных отрезков в истории Строгановской школы еще раз доказывают, что школа всегда находилась в авангарде культурных процессов страны. Она оставила существенный след в истории выставочной экспозиции. Закрытие ВХУТЕМАСа не положило этому конец. И в 1930-е многие выпускники мастерских нашли свое призвание именно в области экспозиционного дизайна. Кроме того, после восстановления Строгановского училища в 1945 году из его стен вышло немало специалистов, работа которых способствовала дальнейшему развитию этого вида художественной деятельности.

#### Примечания:

1. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825–1918. — М., 2002. — С. 35.
2. Исаев П.Н. Строгановка. 1825–1917. Библиографический словарь. Т. 2. — М., 2007. — С. 402.
3. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825–1918. — М., 2002. — С. 66.
4. Исаев П.Н. Строгановка. 1825–1917. Библиографический словарь. Т. 2. — М., 2007. — С. 408
5. РГАЭ. Ф. 480. Оп. 5. Ед. хр. 16. Л. 5.
6. Помимо Родченко, авторами отдела Госторга были Штеренберг и Поляков.
7. РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Ед. хр. 72. Л. 98.
8. О Лисицком. К 75-летию со дня рождения // Декоративное искусство СССР. — 1966. — № 3. — С. 28.

#### Литература:

1. Вихарева Н.И. Рождение новой профессии (по воспоминаниям З.Н.Быкова). Люди, события, факты. — М., 2006.
2. Исаев П.Н. Строгановка. 1825–1917. Библиографический словарь. Т. 2. — М., 2007.
3. Рязанцев И.В. Искусство советского выставочного ансамбля. 1917–1970. — М., 1976.
4. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825–1918. — М., 2002.
5. Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930-е годы. Материалы и документы. — М., 2006.
6. О Лисицком. К 75-летию со дня рождения // Декоративное искусство СССР. — 1966. — № 3. — С. 28.
7. РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Ед. хр. 72.
8. РГАЭ. Ф. 480. Оп. 5. Ед. хр. 16.

*Учитель — человек, который  
может делать трудные  
вещи легкими.*

*Ральф Эмерсон*

**Часть 2. Революция в ис-  
кусстве — революция в  
художественном образова-  
нии**

Строгановское училище сыграло роль «краеугольного камня» в создании художественно-промышленной, уже архитектурно-дизайнерской школы XX века — легендарного ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Революционный характер школы определяли, прежде всего, новаторские принципы организации дисциплин профилирующего цикла: от формальной композиции — к курсовому проектированию. Опыт преподавания пропедевтических дисциплин как целостных формообразующих систем раскрыт в статье В.Е.Барышевой и Л.В.Желондиевской «Вопросы формообразования в пропедевтике ВХУТЕМАСа».

Тему новаторства художественных систем и возможности их использование в современной школе продолжают в своих статьях Ю.М.Хасанова «ВХУТЕМАС — проблемы реконструкции» и М.А.Червоная «По принципу подобных форм. 1921–2015».

Мастерские училища стали технико-технологическим фундаментом для подготовки будущих «инженеров-художников» по многим отраслям промышленности: металлообрабатывающей и деревообделочной, керамической, текстильной и полиграфической. Изменения в структуре вуза на протяжении его 10-летней истории прослеживает британский искусствовед Кристина Лоддер, вице-президент общества Малевича. Преемственность в развитии школ дизайна и искусства книги показывает Ю.И.Чувашев — «Школа искусства книги. От ВХУТЕМАСа до МГУП».

В деле воссоздания Строгановского училища в 1945 году огромную роль сыграл ученик Строгановского училища З.Н.Быков, выпускник ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, один из первых профессиональных дизайнеров в СССР, защитивший с отличием свой дипломный проект на звание «инженера-художника». Становлению профессионального мастерства в сфере дизайна посвящена статья А.Н.Лаврентьева «Захар Николаевич Быков. Почерк дизайнера». Другой выпускник Строгановского училища — художник Н.А.Лаков также активно работал как оформитель в 1920-е годы. Проблемам агитационно-массового искусства в творчестве Лакова посвящена статья О.С.Драничкиной.

**Л.В. Желондиевская**

**Кандидат педагогических наук, профессор кафедры «Основы архитектуры, композиции и графики» МГХПА им. С.Г.Строганова.**

**В.Е. Барышева**

**Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова.**

## **ВОПРОСЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ПРОПЕДЕВТИКЕ ВХУТЕМАСА**

Рубеж XIX и XX веков в истории искусства отмечен сменой формально-эстетических и художественных средств выразительности. Причинами столь резкой смены были стремительно развивающиеся технологии, научно-технические открытия. Кризис отторжения и неудовлетворенность старыми принципами формообразования ощущался с середины XIX века. В этот период достижения архитектуры и искусства, уходящие корнями в античность, классику, черпавшую вдохновение в Ренессансе, стали терять свою значимость.

В архитектуре того периода начались поиски новых изобразительных возможностей, которые порождали формы и композиционные приемы, отличные от традиционной стилистики. Однако стиль, появившийся на рубеже веков, получивший в разных странах названия модерн, ар-нуво, либерти, хотя и отличался иной стилистикой, но не смог привнести новое видение и встать во главе преобразований, хотя в силу своей декоративности активно отразился во всех пространственных искусствах. В России стиль модерн проявился очень активно. На рубеже веков на него возлагали большие надежды, но уже к 1910 году он сменился на так называемую неоклассику.

Веками архитектура была в авангарде стилевых преобразований, однако все творческие поиски начала века не имели потенциала к развитию. Во всех направлениях изобразительной деятельности велись активные поиски, но наиболее выразительно и революционно они проявились в живописи.

В XX веке живопись стала площадкой для экспериментальных поисков. Сначала — импрессионизм с новыми пониманиями творческого процесса, композиции, цветопередачи. Достижения импрессионистов вывел на новый проектный уровень П.Сезанн. «Средствами живописи он выражал материальность, массивность и вес предметов. А их объемность посредством простых геометрических поверхностей и тел (плоскость, цилиндр, куб, шар). Сезанн увидел это в природе и выявлял в своей живописи. Изображая простые тела и предметы..., Сезанн

показал то, чего до него не видели, раскрыл красоту простых тел и простых предметов», — писал В.Ф.Кринский [1, с. 52].

В его полотнах форма геометризировалась, разлагалась, разворачивалась, проявив ранее не виданную сущность реальности с новыми ритмами и композиционными принципами. Кубисты выросли из приемов, найденных Сезанном.

Многочисленные стилевые течения, появившиеся в этот период, происходили из найденных стилевых особенностей, выраженных в новом видении формы, в комбинациях технических средств и композиционных принципов. Характерной чертой новых направлений было развитие намеченных ранее изобразительных систем в широкие течения. Во главе появлялся лидер-основатель, который привлекал единомышленников. Существование нового стилевого течения должно было иметь имя, цель, миссию, идею, выраженную в манифесте или другом программном документе, закрепляющим творческие открытия, художественные принципы и права.

Опыт левых художественных течений сформировался в движение, которое называлось «от изображения к конструкции». И это был значительный шаг на пути к новому мышлению и пониманию формы в искусстве. Кубисты и футуристы дробили, ритмизировали, переворачивали и искажали форму, но оставались в лоне предметного пространства. Отрыв от предметности, материальной реальности сделали В.Кандинский, М.Ларионов, П.Филонов, М.Матюшин, К.Малевич, В.Татлин. Они перешагнули в пространство нового мира — в беспредметность. Художники-авангардисты вышли на новые рубежи понимания формы и стиля, повлияли своими открытиями на все искусство XX века.

Реформирование визуальных искусств не могло не коснуться сферы образования. Европейская модель обучения, в частности архитектуры, до XX века традиционно базировалась на классическом ордере. Ордер использовался в курсе подготовки к проектированию как формальная составляющая композиции, вне функции и символики. Внедряясь в умы студентов, формы ордерной системы проявлялись в композиционных поисках, в эскизах будущих творений. На рубеже веков архитектурные школы увидели в этой методике проблему для развития новых направлений, преграду на пути к новому искусству и архитектуре. Необходим был прорыв, смена принципа образовательной модели.

Генератором этого сложного процесса явился ВХУТЕМАС, который появился в период формирования нового стиля в искусстве и архитектуре в период становления дизайна как самостоятельного вида искусства.

По мнению С.О.Хан-Магомедова, основными и важнейшими базами проходящих в мире и в искусстве процессов стали в 20-е годы две крупные школы — ВХУТЕМАС и Баухауз. Эти

школы стали центрами, где вырабатывался новый профессиональный язык, сложная совокупность средств и первичных приемов (архитектуры и дизайна) под руководством лидеров новаторских творческих течений [2, с. 8].

В то же время, исследователи считают, что «опыт Баухауза ни по содержанию программных принципов пропедевтики, ни по организационной дисциплине, ни по количественному размаху и охвату обучаемого контингента не выдерживает сравнения с ВХУТЕМАСом» [1, с. 67]. Выход на первое место по значимости немецкой школы происходил в силу исторических причин, изоляции советской страны от Западного мира, забвение на определенное время опыта ВХУТЕМАСа в России и политических мотивов, которые приписывали Баухаузу первенствующее значение, которое объясняется большей известностью этой школы в мире и ее влиянием на художественную культуру и образование.

Таким образом, первая треть XX века была как никогда плодотворной в поисках новой художественно-композиционной системы, способной стать основой длительного стиливого периода. Бурные экспериментальные поиски во всех видах искусств, и особенно в живописи, к началу XX века дали сразу три оригинальные стилеобразующие концепции — супрематизм (К.Малевич) — с простыми геометрическими формами и чистыми цветами; конструктивизм (В.Татлин, А.Родченко, А. Веснин, И.Леонидов), искавший истину в функционально-конструктивной основе предметов и архитектуры, и рационализм (Н.Ладовский), опирающийся на пространственную ориентацию человека. Именно эти стилистические линии под руководством их создателей и легли в основу основных направлений дисциплины пропедевтика в учебном процессе ВХУТЕМАСа.

ВХУТЕМАС-ВХУТЕИИН состоял из восьми факультетов: архитектурного, живописного, скульптурного, металлообрабатывающего, деревообделочного, керамического, текстильного и полиграфического. Обучению студентов на специальных факультетах предшествовала пропедевтическая подготовка на Основном отделении, включающем дисциплины «Цвет», «Объем», «Пространство», «Графика». Структура ВХУТЕМАСа была уникальной по многим факторам и особенно благодаря появлению дисциплины пропедевтика, обязательной для всех факультетов. Слово «пропедевтика» в архитектурно-художественном образовании стало использоваться сравнительно недавно. В период формирования методики в 20-е годы оно не встречается, но в конце 60-х годов, в связи с обострением интереса к дизайну, в научном обиходе стал использоваться термин «пропедевтика». «Пропедевтика» — это основа любой науки, в переводе с греческого обозначает «предварительное обучение». В базовом курсе Основное отделение стало важной составля-

ющей обучения. В нем выявлялись основы изобразительного деятельности, обнажались формальные средства, проявлялось новое отношение к искусству и творческому процессу, скреплявшему все отделения в общем мировоззрении на проектные технологии. Анализ выразительных возможностей давал новым творческим силам инструменты для революционных преобразований в искусстве.

Пропедевтические дисциплины на Основном отделении зарождались на основе трех факультетов — архитектурного, живописного и скульптурного — и постепенно сформировали единую общую для всех факультетов систему специфических художественных дисциплин. Ситуация в отдельных мастерских, поиски и апробирование методик преподавания, яркие эксперименты, изменение соотношения классического и новаторского в образовании точно отражали общую ситуацию в культуре того времени.

Дисциплины Основного курса во ВХУТЕМАСе создавались членами ИНХУКа в начале 1920-х годов как внедрение в систему художественного образования «объективного метода». В действительности в каждой из них ярко проявилась творческая концепция формообразования их создателей — Н.Ладовского («Пространство»), А.Родченко («Графика»), А.Веснина и Л.Поповой («Цвет»), А.Лавинского и Б.Королева («Объем»). Соответственно, они были связаны с видами пространственных искусств — архитектурой, рисунком, живописью и скульптурой, являясь для них вспомогательной дисциплиной.

В 1923 году, когда Основное отделение стало самостоятельным, оказалось, что пропедевтические курсы «Цвет», «Объем» и «Графика» не заменяют основные дисциплины — живопись, скульптуру и рисунок, которые всегда входили в систему художественного образования. В это же время создатели этих дисциплин отошли от их преподавания, не успев разработать завершённой методики преподавания. Дисциплины оказались либо потесненными основными предметами, либо перешли в другое качество.

Особое место занимает дисциплина «Пространство»: она изначально возникла как архитектурная пропедевтика и стала фактически полностью самостоятельной дисциплиной, стержнем художественной пропедевтики и обрела наиболее полно сформированную методику, в основу которой был положен психоаналитический метод Н.Ладовского.

Н.Ладовский предложил метод от абстрактного к конкретному. Основное внимание уделялось не многочисленным сведениям, фактам и архитектурным деталям, а развитию у студентов механизмов мышления и воображения, побуждающих овладевать логическими и образными моделями. У студентов 1 курса успешно развивалось образное мышление, и, не зная многого, они могли создавать оригинальные проекты. На втором курсе

уже шла работа над конкретными проектами. Пропедевтическая дисциплина «Пространство» основывалась на психоаналитическом методе Н.Ладовского. Сущность метода состояла в попытке определить основную сферу профессионализации архитектора, где за решение отвечает именно архитектор, и основные силы следовало направлять именно сюда, остальное воспринимать как средства и условия. В основе заданий всегда лежали две задачи — учет закономерности восприятия и организации пространства. Интересно наполнение программ как отвлеченного, так и производственного направления. Среди них такие темы, как выявление геометрических свойств формы, физико-механических свойств формы (масса и устойчивость, масса и равновесие), выявление и выражение массы и веса, конструкции, пространства, динамики, ритма, отношений и пропорций.

Преподавание велось на принципах полного отрицания традиционных методов композиционного построения и подходов к формообразованию. В оценке работ студентов направление на эстетизм, декораторство, украшательство отрицалось полностью. Шло жесткое размежевание со старым искусством и течениями современного тому времени искусства, такими как «Мир искусства».

Поиски новых принципов формообразования, исходивших из простой, чистой формы, велись с опорой на контраст, динамическое напряжение, неустойчивость, неуравновешенность, отсутствие симметрии. Симметрия и вертикаль, а также прямоугльность и горизонтальность, ушли в прошлое. Важно было достичь в композиции напряженности за счет противопоставления масс, за счет взаимодействия острых и тупых углов, неожиданных ракурсов, зрительных эффектов.

Новое реформаторское отношение к форме, активные поиски стилистики, начавшиеся в авангардной живописи, активно продолжились в системе пропедевтических дисциплин и наиболее четко проявились в дисциплине «Пространство», которая была основана как вспомогательная к предмету архитектура. Эта дисциплина вышла за рамки этой специализации, распространившись на все художественные области и, поменяв отношение к формообразованию в целом, изменила архитектуру, и содействовала освоению новой области — дизайна. Оставшись в системе архитектуры как архитектурная пропедевтика, она в системе дизайна сохраняет основные позиции в качестве импульса нового формального языка с учетом технологии, конструкции и функции. Такое отношение было заложено методикой разработанной ведущими педагогами ВХУТЕМАСа. Профессор А.Лавинский считал, что «новая концепция формы, связанная с анализом и разложением зрительных образов, дает новые зрительные ощущения — они вместе с новыми темами, изобре-



тенными человеком и подсказанные индустрией, создают новое взаимоотношение предметной среды и природы» [3, с. 73].

На рубеже XX века произошла не просто смена стиля, изменилась система творческого процесса, пересмотр традиций понимания формы и взаимодействия с процессами формообразования. Это явление имело свои переходные периоды во всех странах, носило глобальный масштаб. Процессы проявились в художественной культуре каждой страны по своему, однако общие черты нового проектного решения узнаваемы. ВХУТЕМАС оказался в центре бурного процесса, он стал одним из инициаторов изменений не только отношений к работе с формой, но и изменил методику преподавания. Вклад его не оценим, был совершен переворот в умах художников, архитекторов, дизайнеров и зрителей, особенно в подходе к форме. Сегодня, в XXI веке, проблема поиска новых стилистических путей как никогда остра. Новый визуальный стиль, заложенный авангардом, сформированный в систему ВХУТЕМАСом, прошел все стадии развития и ищет пути выхода на новый виток развития. Обостряются вопросы и противоречия, поставленные предыдущими поколениями творцов. Если ранее в авангарде формообразования стояли архитектура и живопись, то с начала XX века встал дизайн. Сегодня он выходит на первый план по экспериментам с формообразованием, созданию новых выразительных возможностей, и за ним уже следуют архитектура, актуальное и традиционное искусство.

Дональд А.Норман, заглядывая в будущее проектных технологий, считает, что «современное проектирование — сложный синтетический процесс. Пришло время создания науки о дизайне, поскольку дизайн вбирает в себя общественные, технические науки, искусство, бизнес. Объединение усилий в единой проектной технологии должно координироваться миссией, стратегией разделенной на задачи конкретных технологических процессов» [4, с. 176]. МГХПА им.С.Г.Строганова как носитель духа эксперимента, последователь поисков русского авангарда, выраженных в методиках преподавания разработанных во ВХУТЕМАСе, занимается активным поиском нового визуального языка, новых проектных технологий адекватных современным требованиям социума.

#### Литература:

1. Мелодинский Д.Л. В.Ф.Кринский (Мастера архитектуры). — М.: Ладья, 1998. — 256 с.
2. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. — М.: Ладья, 1995. — 488 с.
3. Любомирова Е.Е., Вихорева Н.Д. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН //Дизайнерское образование. История. Теория. Практика / под общей редакцией В.Р.Аронова, В.Ф.Сидоренко. — МГТУ им. А.Н.Косыгина, 2007. — С. 70–81.
4. Норман Д.А. Дизайн вещей будущего. — М.: Strelka Press, 2013. — 321с.

Ю.М.Хасанова

Соискатель МГХПА им С.Г.Строганова

## ВХУТЕМАС — ПРОБЛЕМЫ РЕ- КОНСТРУКЦИИ

В годы ВХУТЕМАСа (ВХУТЕИНа) отечественное изобразительное искусство и архитектура заняли передовые позиции в мировой культуре, сформировав модель будущей профессии дизайнера, что послужило источником передовых проектных идей и образцом для подражания будущих поколений проектировщиков.

Наследие ВХУТЕМАСа — это не только история, но и «богатейшая коллекция образов новой архитектуры и дизайна...» [1]. В стенах ВХУТЕМАСа, а затем ВХУТЕИНа, возникали и разрабатывались проекты, ставшие выдающимися достижениями отечественной архитектуры и дизайна, вошедшие в архитектурные учебники всего мира. Педагоги и выпускники института возглавили проектирование новых планов городов, градостроительных комплексов и крупных промышленных объектов. Сфера проектной деятельности охватывала все — от общественных и жилых зданий до простейших бытовых вещей. Творчество отличалось изобретательским характером, направленным на поиски оригинальной, функционально и технически оправданной конструкции. Роль ВХУТЕМАСа далеко выходит за рамки разработанных методик преподавания. Учебное заведение дало оригинальную, не имевшую аналогов в прошлом, модель комплексного художественно-технического вуза. ВХУТЕМАС возник и функционировал в период, когда в ходе взаимодействия различных видов искусства и инженерно-научного творчества происходили сложные процессы формирования нового стиля современной архитектуры и становления нового вида проектно-художественной деятельности — дизайна.

В России методики пропедевтики и творческие традиции ВХУТЕМАСа наследовали Московское высшее художественно-промышленное училище (сейчас МГХПА им С.Г.Строганова), Московский архитектурный институт, Московский полиграфический институт, Московский практический текстильный институт.

Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г.Строганова сделала наследие богатой истории ВХУТЕМАСа деятельным инструментом творческой дидактики и сегодня активно использует методику образования, фундамент которой был сформирован в конце 20-х гг. XX в.

Во время учебы в МГХПА им С.Г.Строганова на кафедре средового дизайна нашей группе посчастливилось принять участие в работе по реконструкции утраченных объектов дизайна, выполненных по эскизам учеников ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, в

рамках проектного задания по летней практике в 2014 году. По заданию профессора, проректора по науке МГХПА им. С.Г.Строганова А.Н.Лаврентьева под руководством педагогов кафедры профессоров Е.А.Заевой-Бурдонской и Е.И.Рузовой нами была выполнена серия проектных реконструкций выставочных образцов для экспонирования в пространстве Мультимедиа Арт Музея (ММАМ, г. Москва, ул. Остоженка). Это учебные макеты по пропедевтическим дисциплинам, виртуальные медийные реконструкции решения интерьерной среды («Изра читальня», автобусная станция), варианты объемно-пространственного выхода двумерных эскизов театральных костюмов и в итоге — проектные предложения по комплексной организации выставочного пространства, посвященного наследию ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа в залах Мультимедиа Арт Музея.

Это был бесценный опыт знакомства с историей, методикой образования, принципами и задачами, заложенными школой дизайна ВХУТЕМАС.

Первым этапом было воссоздание макетов, выполненных студентами во время обучения на пропедевтических дисциплинах «Пространство» и «Объем». Пропедевтические дисциплины и созданное на их базе Основное отделение занимают особое место в структуре методов преподавания во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе. Именно эти дисциплины помогли превратить находящиеся в одном вузе автономные факультеты в единое учебное заведение. Начиная с 1923 г., студенты ВХУТЕМАСа первые два года (с 1926 г. — один год) обучались на общем для всех факультетов Основном отделении, где художественная пропедевтика играла главную роль в первоначальной подготовке будущих архитекторов, живописцев, скульпторов, дизайнеров (инженеров-художников), театральных декораторов, текстильщиков, керамистов и полиграфистов.

«В своем пропедевтическом курсе Ладовский преследовал цель развить у студента с самых первых дней пребывания в вузе объемно-пространственное мышление» [2]. Следуя этим заповедям, мы и начали работать. Макеты воссоздавались сразу в материале: глине, дереве, картоне, с использованием проволоки и других вспомогательных материалов. Мы реконструировали макеты по фотографиям. Задания по курсу пропедевтики были на темы: выявление контрастной объемной формы (цилиндр) с развитием в пространство благодаря включению дополнительных элементов, глубинная фронтальная композиция, организация пространства над горизонтальной плоскостью и т.д.

Особенно интересной для нас стала тема объемного решения плоскостных театральных эскизов. Были выбраны эскизы театральных костюмов, выполненных в стиле конструктивизма, на заданные темы: «Конструкция», «Цвет на плоскости», «Максимальное выявление цвета», «Одновременность формы и цвета».

Задание захватывало многообразием вариантов воплощения, и мы искали «золотую середину», стараясь не потерять чувство пропорций, цвет, настроение. Начали с поисковых макетов. В ход пошли и линейки, проволока, пластик, картон и даже мини-диски. Наконец, найдя подходящий вариант и пропорционально увеличив эскизы до размеров человеческого роста, мы вырезали из пластика стилизованные манекены и надели на них костюмы. В качестве материалов для костюмов использовались цветная и белая бумага, калька, пластик и картон.

Следующим типом заданий стала виртуальная реконструкция.

Нами были выбраны работы студентов ВХУТЕМАСа, среди которых были:

- проект А.Лавинского «Имба-читальня» как новый тип сооружения с четко и ясно выраженной социальной функцией: акцент ставился на выявлении в художественном облике статуса главного сельского сооружения агитационно-просветительного характера;
- проект оборудования для торговых и выставочных помещений А.А.Галактионова, где все комбинации представленного оборудования собирались из стандартных частей, легко приспособляются к любому помещению по принципу комбинаторности;
- преддипломный проект В.Балихина «Библиотека», макет со снятым куполом;
- дипломный проект Р.Смоленской «Дом съездов», выполненный в мастерской Ладовского.

Виртуальная реконструкция позволила нам пошагово увидеть всю систему сборки объектов дизайна, варианты комбинаций отдельных элементов в примере выставочного оборудования, в архитектурных проектах показать здание в разрезе с учетом специфики материала, продемонстрировать этапы строительства. Таким образом, виртуальная реконструкция дает полное представление об оригинальном дизайн-проекте.

Последней и самой сложной задачей было создание комплексного решения организации выставочного пространства, в котором будут экспонироваться работы студентов ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИ-На на площадке московского Мультимедиа Арт Музея. Требовалось создание целостной среды, демонстрирующей богатую историю зарождения новой профессии дизайнера, включая изобразительный ряд двумерной графики и фотодокументов, объемные экспонаты (макеты) и пространственно активные современные средства мультимедийных технологий.

В основу планировочного решения проекта экспозиции была положена композиционная структура графического символа, разработанного преподавателем ВХУТЕМАСа Г.Клуцисом («Сектральный круг и крестовина с названием пропедевтических дисциплин — Графика, Пространство, Цвет, Объем»), которая

олицетворяла синтез различных дисциплин как основу учебно-творческого процесса. Символ выставки, выполненный в виде объемной конструкции, являлся центром композиции зала. Он представлял собой мобильную, движущуюся относительно вертикальной оси, конструкцию.

Фирменный стиль выставочной среды (логотип, эмблема, элементы навигации, колористика) разрабатывался на основе графических работ студентов и преподавателей ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Основной идее экспозиции — «дисциплинарному синтезу как основе учебно-творческого процесса» — подчинено и функциональное зонирование, которое включало информацию о педагогах, экспозицию макетов с видеопрезентацией, стилизованную сцену с макетами театральных костюмов, макеты пропедевтических дисциплин, проекции видеороликов, позволяющие увидеть воссозданные интерьеры и системы сборки внутренних конструкций, световые проекции графических работ, а также photo point. В начале экспозиции мы разместили стенд с информацией о педагогах ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа как наглядное утверждение того, что в основе обучения стоит личность преподавателя. Движение зрителей организуется от периферии к центру с помощью системы навигации. В проекте представлены варианты выставочного оборудования различной формы и назначения как отдельно стоящие стенды для экспонирования костюмов, так и сборные конструкции из нескольких стендов для демонстрации проектной дисциплины. Экспозиция охватывает среду зала целиком: задействованы пол, стены и даже потолок.

В данном проекте мы постарались соединить работы студентов и преподавателей ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, выполненные в традиционных техниках проектирования, с возможностями современных мультимедийных технологий, что лишней раз доказало вневременный характер открытий и достижений русских дизайнеров, готовых к адаптации новейшим средствам проектных технологий.

Многие пропедевтические дисциплины ВХУТЕМАСа сегодня интегрированы в учебные программы архитектурно-художественных вузов. Универсальный проектный метод, теоретическое и методическое наследие этого важнейшего центра формирования нового стиля до сих пор продолжают питать стилеобразующие процессы в сфере архитектуры, дизайна и художественного творчества.

#### Литература:

1. Хан-Магомедов С.О. Проектно-графический архив ВХУТЕМАСа / Декоративное искусство СССР. — 1982. — № 8.
2. Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда Книга первая. Проблемы формообразования. Мастера и течения. — М.: Стройиздат, 1996.

М.А.Червонная

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова.

## По принципу подобных форм. 1921–2015

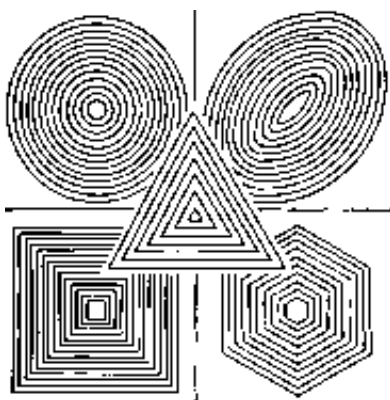
В 1921 г. Александр Родченко написал: «Довольно изображать, пора строить» [1] и провозгласил целью творчества изобретение конструкций. В том же году состоялся «выход из плоскости картины в пространство» [3]. На знаменитой «Второй весенней выставке Обмоху» в Москве были представлены подвесные пространственные построения Родченко, крестообразные символические конструкции Карла Йогансона, скульптурные композиции Константина Медунецкого, инженерные формы братьев Стенбергов. В контекст искусства были включены объекты и идеи, которые, по большей части, «не являлись для общественного восприятия того времени художественными объектами» [2].

Большинство экспонатов выставки не сохранилось. В 2006 году в залах Государственной Третьяковской галереи полная экспозиция была воссоздана по фотографиям В.Колейчуком (при участии А.Лаврентьева и других). Однако принципиальный интерес к этим работам не угасает до сих пор благодаря актуальности и значимости экспериментального формообразования. В этом свете идеи Родченко и других участников выставки представляют не только исторический, но и практический интерес. Он связан с потребностью в создании технически грамотных целесообразных элементов, изучении принципов их построения и возможностей получения из одинаковых форм систем разных видов и применений. «Ничего случайного, безучетного», — писал Родченко в 1922 году, — «непременное условие будущему конструктору индустрии — “все сводить к универсальной инициативе, упрощать, обобщать”» [3].

Создаваемые художниками авангарда пространственные конструкции представляли собой абстрактные трехмерные объекты, рассчитанные на обозрение со всех сторон. Их основная задача состояла в демонстрации принципа, фиксации одной из множества возможных комбинаций [4]. Целью конструктивных экспериментов провозглашалось стремление открыть «новую формулу для реального применения в технике» [3].

Серия «Плоскости, отражающие свет» (1920–1921 гг.) Родченко была посвящена поиску рациональных приемов создания и использования пространственных построений. Во время реставрации одной из работ в 1968 году Колейчук назвал эту

серию «Подобные фигуры» и обозначил три основополагающих параметра построения каждой композиции [2]. Первый параметр — структура или принцип структурного построения, который может быть проиллюстрирован примерами из искусства (матрешка), архитектуры (планы менгиров), физики (расходящиеся круги на воде). Второй параметр — форма элементов структуры. На плоскости заданной геометрии через равные интервалы изображались уменьшающиеся к центру подобные фигуры. Форма исходного элемента трактовалась как изменяющийся показатель (квадрат, круг, треугольник, шестиугольник, эллипс). Третий параметр — преобразование плоской структуры в пространственную композицию. После



А.М.Родченко. Схема раскроя пространственных конструкций из серии «Плоскости, отражающие свет». 1920-1921

распиливания фанеры по линиям математически выверенных чертежей элементы разворачивались в пространстве, сохраняя способность вернуться в исходную плоскость. Использовались как закономерные структурные построения подобных фигур, так и свободные преобразования.

Выделенные параметры описывают лишь один из принципов формообразования, воплощенных позднее под руководством Родченко на металлообрабатывающем факультете ВХУТЕМАСа (проекты трансформируемой мебели, оборудования, выставочных стендов). Положенная в основу серии идея подобия и трансформации плоскости в пространстве открыла путь множеству формообразующих мобильных типов и комбинаций. Кроме того,

композиции из подобных фигур обнаруживали в себе черты фрактальности, и, по мнению некоторых отечественных программистов, могли быть «легко превращены в программу для персонального компьютера» [5].

Поиски концептуальной (первичной) технологии осуществлялись Родченко «экспериментально», в их основе лежало свободное обращение с формой. В серии модульно-комбинаторных конструкций из одинаковых по размеру деревянных брусков «По принципу одинаковых форм» (1921 г.) Родченко развивал идеи стандартизации и универсализма, разрабатывал типологические варианты построений, стремился «связать конструктора законом целесообразности примененных форм, закономерным их соединением» [3]. В учебной практике Родченко обращался к изучению внутреннего, структурного и технического устройства предмета, включал в программу «примерные задания», в которых требовалось перенести принцип устройства существующих вещей на вещи воображаемые. Проектная задача

таких заданий состояла в том, чтобы сконструировать новый предмет на основе открытых в процессе рисования принципов устройства вещи [1].

Традиция экспериментального поиска пластических и функциональных решений продолжается в современной учебной практике. В рамках задания «Формообразующий принцип» студентам второго курса кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова было предложено создать объект на основе определенного технологического приема — построения подобных элементов методом рекурсии. В качестве абстрактно-ассоциативного примера был указан принцип матрешки, а также явление фрактальности (самоподобия) в математике и компьютерной графике. Студентам рекомендовалось проанализировать опыт конструктивных экспериментов с пространством 1920-х гг. с точки зрения инженерного подхода к проектированию и математического «осознания» вещи, а также ознакомиться с художественной практикой создания супрематических композиций (архитектон). Составленные из прямоугольных геометрических объемов, архитектонки имеют несколько уровней масштаба формы, состоят из однотипных элементов и повторяющихся принципов их стыковки, что аналогично построению фракталов в геометрии [4].

Одной из поставленных перед студентами задач стало соблюдение последовательности творчества. После сбора и анализа материала они приступали к разработке однотипных элементов и способа их конструктивной связи. Затем следовал поиск вариантов трансформации и размещения объекта в пространстве, фиксация одной или нескольких возможных комбинаций. На завершающем этапе студенты представляли варианты использования получившейся универсальной формы в предметной среде.

Художественный принцип связывания форм по мере их появления, где каждое проявление новой формы зависит от предыдущей, отражен в проекте Елены Беркутовой. Она использовала 4 пирамиды, соединенные между собой ребрами. Все грани пирамид рассчитаны по правилу золотого сечения и свободно переворачиваются на 360 градусов, позволяя создавать различные конфигурации. Основная идея — саморазрушение формы, она распадается на подобные элементы. В одном небольшом объеме размещается несколько ему подобных, при раскладывании которых получается масса, значительно превосходящая исходную. Конструкция позволяет экономить место, например, при проектировании мебели (стул, стол, скамейка). Таким образом, путем экспериментальных преобразований была найдена мобильная художественная форма, из плоскостных треугольников образовано пространство и объем.

На создание раздвижной кристаллической формы Анастасию Аза-



ренкову вдохновила работа Александра Родченко «Пространственная конструкция № 10. Шестиугольник в шестиугольнике» из серии «Плоскости, отражающие свет». Плоскостные многогранники были преобразованы в объемные кристаллы, конструктивно и пластически связанные между собой подвижными элементами. Это позволило автору реализовать идею подобия и развития формы вовнутрь. Разработка была представлена как эстетически и функционально завершенная вещь — люстра-трансформер, способная стилистически гармонично вписаться в современный интерьер.

Проектную идею своей «матрешки» Ольга Тимохина воплотила в виде своеобразного ребуса, головоломки. Принцип ее работы заключается в том, что, не передвинув один элемент, нельзя передвинуть следующий. На форму итоговой модели и стилистику подачи проекта повлияли архитектурные конкурсные проекты 1920-х годов, а также графические композиции Э.Лисицкого. Автор рассмотрел широкий спектр возможностей использования пространственной композиции: от выставочного стенда до объекта сувенирной или печатной продукции.

Основу ряда работ составили простые геометрические построения. Макеты и 3Д — модели оригинальных пространственных конструкций, исходными элементами для которых выступили куб, тор и шестигранник, представили Евгения Садовская, Дарья Москалюк, Антонина Пономарева.

Таким образом, аналогично пространственным композициям 1920–1921 гг., в 2015 г. студентами второго курса была создана универсальная форма на основе определенного принципа структурного построения. И в тех, и в других проектах конструирование проанализировано как прием художественного поиска, утверждена формообразующая роль конструкции. В итоговых студенческих работах преобладают стилевые элементы раннего конструктивизма, однако подходы к построению и представлению формы двух временных эпох несколько различаются. Экспериментальному движению «от изображения — к конструкции» и преобразованиям плоскости студенты предпочли работу с объемом. Они использовали не плоские, а объемные «первоэлементы» для создания упорядоченных структур и конструкций в пространстве. Также в студенческих проектах заметен отход от «неизобразительности» (конструкция не изображает ничего, кроме самой себя) и абстрактности [4] пространственной композиции в пользу вариаций ее использования в современной среде.

По итогам выполнения задания можно отметить, что конструктивные принципы и технологии формообразования, открытые в 1920–1921 гг., являются актуальными и находят применение в современном архитектурном и дизайнерском

проектировании. В целом, знание и применение научных законов, а также их включение в учебную практику (например, изучение фрактальных множеств и рекурсивных построений) раздвигает границы формотворчества и расширяет арсенал будущего дизайнера в области преобразований, комбинаций и трансформаций формы. По мере усложнения проектных задач, учебный процесс может охватить и объекты динамической пластики, а также кинетические объекты, в которых исходным принципом и формообразующим средством выступает движение.

#### Литература:

1. Брызгов Н.В., Жердев Е.В. Промышленный дизайн: история, современность, футурология: учебное пособие. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015. — 543 с.
2. Колейчук В.Ф. Азбука Колейчука. — М.: Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г.Строганова, 2012. — 89 с.
3. Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда: в 2 кн.: кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. — М.: Стройиздат, 1996. — 709 с.
4. Лаврентьев, А.Н.. История дизайна. — М.: Гардарики, 2007. — 303 с.
5. Липов. А.Н. Оптико-кинетическое искусство. Поиски новых типов формообразования. Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. — М.: ИФ РАН, 2006.



«Формообразующий принцип», Серия студенческих работ 2015  
Рук. М.А.Червоная

Кристина Лоддер

Доктор, профессор, вице-президент общества Малевича, Великобритания

## ИЗМЕНЕНИЯ В СТРУКТУРЕ ВХУТЕМАСА-ВХУТЕИНА КАК ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИКО-КУЛЬ- ТУРНОЙ СИТУАЦИИ

Структура ВХУТЕМАСа и учебные программы неоднократно модифицировались в течение 1920-х годов, что было вызвано развитием творческой практики и представлений о целях и задачах школы. Определенные изменения были связаны и со сменой ректоров. Первым ректором ВХУТЕМАСа был скульптор Евгений Равдель (1920–1923), его сменил график Владимир Фаворский (1923–1926), последним ректором стал социолог Павел Новицкий (1926–1930). Статус вуза менялся в связи со сменой названия: от ВХУТЕМАСа (Высших художественно-технических мастерских — к ВХУТЕИНу (Высшему художественно-техническому институту).

История ВХУТЕМАСа может быть достаточно четко разделена на три крупных периода, которые совпадают с деятельностью трех ректоров. Первый период в годы ректорства Равделя был временем исследований и эксперимента. Возможно, Любовь Попова и преувеличивала, когда писала, что структура и учебные программы меняются чуть не каждый месяц, но в действительности так и было, все находилось в крайне подвижном состоянии. Хотя зачастую и бессистемные, все эти изменения были необходимой частью процесса перестройки в сторону создания школы дизайна. Структура школы и преподавательский состав, унаследованные от Государственных свободных художественных мастерских (ГСХМ), должны были переплавиться для реализации новых индустриальных задач. Отчеты факультетов 1923 года показывают, до какой степени реальные условия существования мастерских зависели от теоретических постулатов учебных программ.

Второй период с 1923 до 1926 года под руководством Фаворского стал временем консолидации экспериментальной деятельности раннего периода и временем основанных на них практических достижений. В соответствии с правительственными реформами высшего образования 1923 года, учебные программы были пересмотрены и произведены существенные изменения. Производственные факультеты стали выполнять заказы всевозможных сторонних предприятий, для того чтобы упро-

чить связи с промышленностью. Вершиной успеха деятельности ВХУТЕМАСа стало участие на Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже в 1925 году, где работы студентов были награждены несколькими медалями.



В.Ф.Фаворский. Ректор ВХУТЕМАСа  
в 1923-1926 годах

И в то же время, 1925 год, год триумфа школы за рубежом, стал началом внутренних реорганизаций. После академической конференции 1926 года эти планы были нацелены на поднятие уровня производственных факультетов, которые, за исключением текстильного, находились в плачевном состоянии. Новицкий стал ректором в середине 1926 года, и под его руководством ВХУТЕМАС стал более узко-нацеленной на промышленное и технологическое образование школой. Эта смена ориентации отразилась и в названии института, принятом в 1928 году. Художественное содержание курсов сокращалось в угоду технико-технологическому.

Двухгодичный курс Основного отделения, обеспечивавший художественный базис профессии дизайнера, был сокращен сначала до одного года, а затем до одного семестра.

30 марта 1930 года ВХУТЕМАС был реорганизован, а вскоре после этого и расформирован. Различные факультеты стали основой создания отдельных институтов, таких как Московский полиграфический институт, Московский архитектурный институт, текстильный факультет стал художественным факультетом Московского текстильного института. Живописный и скульптурный факультеты были переданы Академии художеств в Ленинграде.

Соответственно этим трем основным периодам менялась и общая структура курсов. Изначально общий курс обучения был рассчитан на четыре года. Первый год отводился введению, пропедевтическому, курсу Основного отделения с продолжением обучения уже на специализированных факультетах. В 1923 году пропедевтический курс Основного отделения был растянут на два года, а в 1926 году сокращен до одного года, и в 1929 году — до одного семестра. Несмотря на это сокращение, общее время подготовки сохранялось — пять лет. Большая часть этого времени включала занятия по художественным или техническим предметам, каждый студент по несколько часов в неделю занимался историей искусства, основами экономики, дисциплинами общественно-политического цикла.

В самом начале ВХУТЕМАС унаследовал традицию Свободных мастерских, принимая всех желающих получить художественное образование, особенно рабочих, вне зависимости от их художественной или общеобразовательной подготовки. Однако эту идею оказалось не так просто осуществить, по-

сколько задания Основного отделения требовали некоторой художественной и общеобразовательной подготовки. Понимая трудности, с которыми сталкивались рабочие, пытавшиеся овладеть подобными художественными основами, руководство вуза организовало в 1921 году Рабфак (Рабочий факультет), возглавил который художник Алексей Бабичев. Бабичев считал, что путь создания школы, отвечающей нуждам страны, лежит не только через организацию и оснащение производственных факультетов, но также и через изменение методик обучения в общеобразовательных начальных и средних школах.

По завершении курса на Рабфаке студенты могли поступить во ВХУТЕМАС. Однако к 1925 году стало ясно, что, несмотря на наличие различных требований к поступающим, необходимо ввести вступительные экзамены. С этого момента для того, чтобы поступить в вуз, абитуриентам было необходимо сдавать экзамены по рисунку, живописи, скульптуре, черчению. В том же году к числу факультетов института добавился и педагогический.

Структурные изменения происходили и на семи факультетах, на которых студенты получали уже профилирующую подготовку после окончания Основного отделения. Перечислим их: живописный, скульптурный, текстильный, керамический, архитектурный, деревообделочный и металлообрабатывающий факультеты. В 1925 году были высказаны предложения реорганизовать эти факультеты в более крупные подразделения, основываясь на логике и формальных признаках. Одно из предложений предполагало создание «индустриально-производственного факультета», включавшего отделения керамики, текстиля, дерева и металла. Среди оставшихся факультетов сохранялось Основное отделение, архитектурный, живописный и скульптурный факультеты. Согласно другому предложению, графический факультет (иногда он также назывался графопечатный, полиграфический), живописный и текстильный факультеты объединялись в «плоскостно-цветовой факультет». Скульптура и керамика формировали «объемный факультет», а архитектура, дерево и металл становились отделениями «пространственного факультета». И те, и другие варианты могли быть на время работоспособными, однако к 1927 году исходное деление на факультеты было восстановлено. Единственное реальное изменение статуса затронуло металлообрабатывающий и деревообделочный факультеты, влившиеся в объединенный дерметфак в 1926–27 академическом году.

Все эти структурные и организационные перемены отражают сложности в становлении новой профессии дизайнера и в реализации заявленной в начальный период существования школы тесной связи ВХУТЕМАСа с промышленностью.

В 1927 году, когда очередная реорганизация все еще продолжа-

лась, ректор Павел Новицкий отмечал, что до сих пор, несмотря на свое название «художественно-технические мастерские», здесь слишком много внимания уделяется «чистому» искусству, главным образом живописи. Перевес «чистой», художественной, изобразительной составляющей института над «производственной» становится очевидным даже чисто количественно, по числу студентов. По статистике 1924 года, в институте было 1445 студентов, из них большая часть, 463 человека, учились на Основном отделении, 242 студента — на архитектурном, 364 — на живописном, 72 — на скульптурном, 137 — на графическом, 81 — на текстильном, 47 — на керамическом, 22 — на деревообделочном и 17 на металлообрабатывающем.

Отсюда понятно, что представителям «производственного искусства» и конструктивизма приходилось бороться за свое место в структуре этой школы среди множества порой полярных творческих направлений и столь разнообразных видов творческой деятельности.



Студенты Основного отделения ВХУТЕМАСа. Дисциплина «Пространство». Тема: глубинные пространства - архитектурная композиция. Группа архитекторов. 1925

Ю.И.Чувашев

Кандидат искусствоведения, профессор МГУП

## ШКОЛА ИСКУССТВА КНИГИ. ОТ ВХУТЕМАСА ДО МГУП

В 2015 году исполнилось 190 лет со дня основания графом С.Г.Строгановым «Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам», ныне — это знаменитая МГХПА им. С.Г.Строганова. Окинув взглядом недалекое прошлое, можно без труда заметить, что в художественно-образовательном пространстве Москвы в XX веке сложились три самобытные, отличные друг от друга художественные школы, имеющие свои истоки, свою художественную идеологию, свою историю, если сказать точнее — свою судьбу.

Это (по старшинству) МГАХИ им. В.И. Сурикова, сокращенное наименование в профессиональной среде — Суриковский институт; его родословная насчитывает почти 260 лет; МГХПА им. С.Г. Строганова, сокращенное название — Строгановка, 190-летний юбилей которой отмечается в этом зале; и Институт графики и книжного искусства МГУП имени Ивана Федорова, сокращенное и всем знакомое наименование Полиграф; ему всего 95 лет, но, в отличие от предыдущих «долгожителей», его стаж жизни был непрерывным.

Суриковский, Строгановка и Полиграф на фоне их многочисленных переименований сохранили свои изначальные имена, которые никто не придумывал, они сложились сами по себе в профессиональной среде и стали именами собственными, часто непохожими на юридические наименования учреждений, в пределах которых существуют и развиваются школы. По этой причине представляется целесообразным использовать эти закрепившиеся, знакомые и понятные профессионалам наименования. У Суриковского института есть уточняющее его специфику определение — академический, у Строгановки подчеркивается ее художественно-промышленный профиль.

У Полиграфа, «родителем» которого был Полиграфический факультет ВХУТЕМАСа, не менее отчетливо просматривается его производственно-полиграфическая направленность.

Таким образом, нет никакой необходимости указывать на принципиальные различия школ и их «заточенности» на решение определенных проблем. Есть смысл сразу уяснить, что же объединяет эти школы, помимо культурологической функции, — служение единому отечественному искусству.

Большинству служителей отечественного художественного цеха сегодня представляется, что эти три школы изначально различны и не имеют генеалогического родства, никто об этом не



задумывается, да и повода такого не было. О «кровном» родстве обычно вспоминают на юбилеях, и то не всегда. Но стоит лишь коснуться темы, она затягивает и становится чрезвычайно интересной.

Совсем недавно мы перешагнули грань бурного, драматичного XX века и очутились в сложной неизвестности перемен века XXI. Еще никогда научно-технологические новшества, меняющиеся с калейдоскопической скоростью, не оказывали такого воздействия на все стороны жизни и искусства, как сегодня. Вместе с тем, нечто подобное, на ином уровне, отечественная художественная школа уже пережила в начале прошедшего века как в части социальных потрясений, так и в поисках организации системы художественного образования. И этот опыт неплохо бы вспомнить. Строгановское училище тогда сыграло очень важную роль.

Новая социальная реальность крайне нуждалась в новых формах искусства, а ускоренно развивающееся промышленное производство требовало новой художественно-эстетической трактовки как архитектурно-строительных форм, так и форм промышленных изделий, товаров массового спроса, машин и т.д. Строгановское училище было тогда единственным в Москве учебным заведением, имевшим традиции и опыт решения подобных задач.

В 1918г. отделом ИЗО Наркомпроса Строгановское училище преобразуется в 1-е Государственные свободные художественные мастерские; на базе Московского училища живописи, ваяния и зодчества создаются 2-е Государственные свободные художественные мастерские. Уже сам термин «мастерские» призван был указать на необходимость сближения, соединения художественного и производительного начал. Однако этот опыт не решил, да и не мог решить поставленной задачи, но был шагом в верном направлении.

Создание в нашей стране в 1920г. ВХУТЕМАСа (Высшие художественно-технические мастерские) стало без преувеличения фактом планетарного значения для судеб дальнейшего развития всего художественного образования в современном мире. Новое масштабное учебное заведение включало в себя ранее организованные 1-е и 2-е Государственные свободные художественные мастерские. Основная идея такой необычной концентрации сил — создание учебного заведения нового типа, призванного обеспечить органическое сочетание искусства и производства. По замыслу организаторов проекта на смену «чистому» искусству должно прийти искусство производственное, связанное с наукой и техникой, а обучение должно осуществляться на базе научно-обоснованных программ, методик и учебных планов, учитывающих тенденции и требования времени.



Исключительно важной была роль Строгановского училища в становлении ВХУТЕМАСа, особенно в его начальный период. Материальной базой так называемых производственных факультетов: полиграфического, керамического, деревообделочного, металлообрабатывающего и текстильного послужили имевшиеся в мастерских Строгановского училища станки, оборудование, инструменты, материалы. Также и штат высокопрофессиональных мастеров, художников-педагогов органично влился в профессорско-преподавательский состав ВХУТЕМАСа. Это позволило с первых дней создания нового учебного заведения организовать полноценную интенсивную учебную работу на всех его факультетах. Лишь с 1921 г., несмотря на трудное для государства время, на факультеты стали потепенно поступать недостающие станки, инструменты и материалы.

В качестве примера может быть приведена организация Полиграффака — (так было принято тогда сокращенно называть факультеты). От дореволюционного Строгановского училища ему перешло оборудование для занятий литографией, гравюрой на металле, деревянной гравюрой и др. Это литографский, офортный и ручной переводной станки, бумагорезальная машина, типографская машина, камера для фотомеханики и другое оборудование, а также необходимые для работы инструменты и материалы.

Теорию и практику искусства литографии во ВХУТЕМАСе вели профессора В.Д.Фалилеев, И.В.Игорянинов и др. Курс гравюры на металле, в частности, офорта, преподавали Н.А.Шеввердяев и А.В.Мангари. И лишь курс ксилографии вели новые профессора, талантливые и уже известные мастера В.А.Фаворский и П.Я.Павлинов. Эти и другие дисциплины, связанные с печатью, естественно, входили в Полиграффак. Все отделения печатной графики Строгановского училища стали структурными подразделениями Полиграффака, его основанием. Кстати (по преданию), тот самый еще дореволюционный литографский станок служил на нашем факультете верой и правдой еще около семидесяти лет. Сейчас он находится в музее Московского государственного университета печати имени Ивана Федорова.

ВХУТЕМАС, как известно, собрал под одной крышей восемь факультетов, представлявших, по сути, почти все виды художественной деятельности. Это архитектурный, живописный, полиграфический, скульптурный, текстильный, керамический, металлообрабатывающий и деревообделочный факультеты.

Структура обучения была двухуровневой: 1-й и 2-й годы учебы — Основное отделение, общее для всех факультетов, а далее шло обучение специальное — по факультетам.

Программы Основного отделения были принципиально новыми, включавшими задания как на изучение элементной базы художественной формы: цвета, объема, пространства, массы,

статике, динамике и т.д., так и синтеза: изучение природы, художественной целостности и выразительности изображения. На знаменитой выставке Декоративных искусств в Париже в 1925 г. Советский павильон, спроектированный и построенный архитектором К.Мельниковым — профессором ВХУТЕМАСа, как и интерьер рабочего клуба, спроектированный другим его профессором А.Родченко, завоевали высшие награды выставки — Гран-при.

Программы же обучения, разработанные во ВХУТЕМАСе и практические работы студентов, также представленные на выставке, были отмечены Золотой медалью. Это был подлинный триумф невиданного ранее учебного заведения, заложившего основы современного дизайнерского образования.

При этом собственно художественная сторона ни в коем случае не отвергалась и не ущемлялась. В Общей резолюции от 1926 г. об «основах академической политики и структуре ВХУТЕМАСа», подчеркивается: «Недопустимо, чтобы художественный вуз стал рассадником технически беспомощных и художественно неграмотных решений, занялся массовым производством посредственностей. Борьба за художественную грамотность, за качество должна стать основным лозунгом ВХУТЕМАСа» (ЦГА-ПИ. Ф. 681. Оп. 2. Ед. хр. 174. Л. 7). Этот лозунг актуален на все времена, и все ветви высшего художественного образования в нашей стране следуют ему по сей день.

В 1926 году ВХУТЕМАС переименовывается во ВХУТЕИН (Высший художественно-технический институт).

В 1930 году ВХУТЕИН расформируется, и на базе его факультетов создается целый ряд отраслевых вузов: Архитектурный, Текстильный, Полиграфический и др.

Таким образом, ВХУТЕМАС вобрал в себя и растворил, как в «плавильном котле», Строгановское училище, и МУЖВЗ, заложив основы для формирования новых вузов.

Что касается Строгановского училища, поглощенного ВХУТЕМАСом, то, растворившись в его структурах, основные идеи создателей училища в новых условиях получили мощный стимул развития. ВХУТЕМАС всесторонне развернул, углубил, вывел на новый уровень, обогатил эти протоидеи созданием надежной, научно обоснованной теоретической и методической базы, соответствующей духу наступившего века.

После расформирования в 1930 г. ВХУТЕИНа Строгановское училище и в такой, «вхутемасовской» форме, прекратило свое более чем столетнее бытие.

Однако накопленный ВХУТЕМАСом-ВХУТЕИном научный, учебный, методический, практический опыт обеспечил училищу стремительное возрождение в 1945 г., после правительственного решения об образовании Московского высшего художественно-промышленного училища, бывшего Строгановского

(МВХПУ б. Строгановское). В названии воссоздаваемого вуза словами «училище, бывшее Строгановское» подчеркивалась связь и преемственность этого вуза со знаменитым дореволюционным художественным учебным заведением.

Московское же училище живописи, ваяния и зодчества, влившись в структуры ВХУТЕМАСа, утратило свои академические традиции под натиском новых, революционных по отношению к ним идей. Во ВХУТЕМАС пришли молодые, талантливые, авангардно-мыслящие художники-педагоги, категорически отвергавшие с их точки зрения устаревшие академические правила и догмы. Достаточно упомянуть несколько имен художников-преподавателей живописи: П.Кончаловский, А.Лентулов, Р.Фальк, А.Куприн, А.Осмеркин и мн. др. Отрицание академических традиций было их общей позицией. После расформирования ВХУТЕИНа его живописный факультет, не имея продолжения, прекратил свое существование.

В 1930 г. полиграфический факультет расформированного ВХУТЕИНа, дополненный технологами и экономистами, образует Московский полиграфический институт (МПИ), ныне МГУП имени Ивана Федорова.

В 1934 г. постановлением правительства художественный факультет вновь целиком изымается из МПИ, и на его основе начинается формирование художественного института академического толка — МИИИ, (Московский институт изобразительных искусств). Директором его назначается Н.Ф.Лапин, бывший декан художественного факультета МПИ. Из Ленинграда переводят группу студентов-живописцев; в течение нескольких лет, помимо графического и живописного факультетов, образуются скульптурный, монументальной живописи и др. На графическом факультете МИИИ работают Н.Ф.Лапин, В.А.Фаворский, П.Я.Павлинов, Л.А.Бруни, Г.Т.Горощенко, А.Д.Гончаров, К.Н.Истомин, С.В.Герасимов, Д.С.Моор и другие педагоги-вхутемасовцы.

В 1937 г. наступают радикальные перемены — разворачивается борьба с формализмом. В МИИИ назначается ректором И.Э.Грабарь. Он обвиняет Лапина, Фаворского, Гончарова, Горощенко в формализме; принимается решение о закрытии графического факультета. Значительная часть педагогов вместе с вышеперечисленными «формалистами» увольняется, студенты распределяются по другим факультетам и вузам.

В 1938 г. МИИИ переименовывается в Московский художественный институт. В 1948 г., после очередной его «чистки» следующим ректором Ф.А.Модоровым, институт получает современное название МГАХИ им. В.И.Сурикова.

Разговоры о том, что Суриковский институт — наследник МУЖВЗ, верны только в идеальной части, т.е. — наследник художе-

ственной идеологии МУЖВЗ. Генеалогической, материальной связи с Московским училищем он не имеет. В этом плане он может считаться наследником лишь вхутемасовского Полиграффака, МПИ и МИИИ.

Что же касается традиций, складывающихся с 1938 г. в МХИ и далее в МГАХИ им. В.И.Сурикова, ясно, что в них аккумулируются достижения МУЖВЗ, возможно, опыт ленинградской Академии художеств, собственные методические наработки. Живописные традиции, сложившиеся во ВХУТЕМАСе, получили дальнейшее развитие лишь в МПИ и МИИИ. Все программы по основным дисциплинам в этих вузах составлялись ведущими профессорами бывшего ВХУТЕМАСа. В.А.Фаворским — по дисциплинам графики — и К.Н.Истоминным — по живописи. Однако в условиях изменившейся государственной политики в области искусства вхутемасовские концепции пришли в противоречие с новыми веяниями конца 30-х гг. и были радикальным способом устранены из нарождавшегося нового академического вуза.

В результате череды смены «мест дислокации» ведущих педагогов Полиграфа, эта школа, с ее традициями, в послевоенное время (с 1947 г.) возвратилась и окончательно обосновалась в стенах родного ей Московского полиграфического института, сначала в качестве отделения, а затем — и факультета.

Возвращаясь к проблемам художественной педагогики, представляется необходимым напомнить известный факт, что русское изобразительное искусство со второй половины восемнадцатого века развивалось в русле европейской возрожденческой художественной парадигмы, обретшей позднее в России свои характерные черты. В связи с этим отечественную художественную педагогику можно образно представить в виде символического дерева, корнями своими уходящего в общеевропейскую культурную (академическую) традицию. Но его «стволом» на российской земле становится ВХУТЕМАС, который, наряду с немецким Баухаузом, в значительной мере определил направление развития современной мировой культуры. Этот мощный ствол, вобравший в себя все поиски и открытия того времени в области художественной формы, породил новые виды художественной деятельности, представляющие собой синтез искусства, науки и производства, выбросил три основные ветви — школы, образовавшиеся в результате раскидистую крону отечественного изобразительного искусства и дизайна XX века.

Что касается собственно педагогики, то академическую ее ветвь по преимуществу разрабатывает Суриковский институт. Общедизайнерскую ветвь представляет система аналитического конструктивно-пространственного изображения Строгановки. Третья ветвь — изобразительные принципы школы «Поли-

граф», которые условно можно назвать композиционно-пространственным изобразительным методом. В своем первоначальном виде эти идеи были разработаны в немецком искусствознании Гильдебрандом и опубликованы в 1893 г. в книге А.Гильдебранда «Проблемы формы в изобразительном искусстве». Основные принципы этой теории были близки методам обучения в частной академии Ш.Холлоши в Мюнхене, учебу в которой прошли В.Фаворский и К.Истомин, ведущие идеологи изобразительной системы ВХУТЕМАСа. Труд Гильдебранда был переведен на русский язык В.А.Фаворским и Н.Б.Розенфельдом и издан в Москве в 1914 г.

Один из крупнейших искусствоведов XX в. Г.Вельфлин после первого издания книги Гильдебранда в Германии назвал ее «катехизисом новой школы». Однако на родине она не была в полной мере востребована, но обрела благодатную почву в России, во ВХУТЕМАСе.

Эта концепция, всесторонне развитая и конкретизированная В.А.Фаворским в его теоретических трудах и в цикле лекций по теории композиции, прочитанном во ВХУТЕМАСе, сопряженным с курсом лекций выдающегося философа, математика, теоретика искусства П.А.Флоренского, посвященного анализу пространственности и времени в изобразительном искусстве, составила теоретический и методологический базис действительно новой школы, называемой школой «Полиграф», иногда — школой Фаворского.

В качестве основополагающего принципа художественного произведения оба автора выдвигают принцип пространственности и цельности, считают, что в искусстве пространство произведения есть само его ядро, его форма. По их мнению, с утратой пространственности и цельности произведение перестает быть художественным.

Постановка во главу угла проблем цельности художественного произведения и его композиционно-пространственной организации определяет характер школы «Полиграф».

При всех различиях наших художественных школ, общего, объединяющего их больше. Всюду обучение студентов ведется на основе их длительной работы с натуры в целях достижения профессионального мастерства, касающегося не только успешной работы в пределах избранной профессии, но и получения необходимых навыков для самостоятельной творческой работы. Это особенно важно для молодых талантливых художников, всецело посвятивших себя творческой работе в области живописи, графики, декоративно-прикладного искусства и т.д.

Реальный художественный мир един, и по окончании вуза художники участием в выставках, общих проектах и т.п. мероприятиях продолжают обмениваться творческими идеями. Особую роль играют в этом выдающиеся художники-педагоги,

которые нередко меняют свое место работы по разным причинам, объективно становятся распространителями наиболее значимых идей и взглядов на искусство.

ВХУТЕМАС в 20-е годы прошлого века был эпицентром новаторских идей, творческих экспериментов во всех сферах художественной деятельности, притягивал наиболее ярких, талантливых, ищущих художников. Достаточно привести лишь некоторые имена знаменитых художников-педагогов: С.В.Герасимов, И.Машков, П.Кончаловский, А.Шевченко, К.Истомин, П.Кузнецов, А.Лентулов, В.Фаворский, П.Павлинов, Н.Купреянов, А.Древин, А.Родченко, Г.Клудис, Л.Попова, В.Степанова, М.Родионов, А.Дейнека и др.

Многие из этих выдающихся художников в разные годы преподавали не только во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе, но и в МПИ, МИИИ, в МХИ, МГАХИ им. В.И.Сурикова, в МВХПУ (б. Строгановское), других художественных учебных заведениях. И всякий раз каждый вуз с гордостью отмечает, что такой-то известный художник-педагог преподавал именно в этом вузе и внес значительный вклад в его педагогику.

Приведем лишь несколько примеров:

С.Герасимов преподавал 1920–30 гг. во ВХУТЕМАСе на Полиграффаке; 1930–34 гг. — в МПИ; 1934–38 гг. — в МИИИ, в 1938–50 гг. — в МХИ; в 1950–64 гг. — в МВХПУ (б. Строгановское).

А.Дейнека учился во ВХУТЕМАСе на Полиграффаке, преподавал 1928–30 гг. во ВХУТЕИНе, 1930–34 гг. — в МПИ, 1934–38 гг. — в МИИИ, 1938–46 гг. — в МХИ; 1946–52 гг. — в МИПИДИ; 1953–57 гг. — в МАРХИ; 1957–61 гг. — в МГАХИ им. В.И.Сурикова.

В.Фаворский — общепризнанная глава школы Полиграф, первоначально в течение ряда лет посещал вечерние занятия по скульптуре в дореволюционной Строгановке, далее учился в академии Ш.Холлоши в Мюнхене, закончил курс искусствоведения в МГУ, преподавал во ВХУТЕМАСе на Полиграффаке (с 1923–25 гг. — ректор ВХУТЕМАСа), 1930–34 гг. — в МПИ, 1934–38 гг. — в МИИИ, 1942–48 гг. — в МИДИПИ.

Список можно продолжать, но в этом нет необходимости, явление взаимного «опыления» школ через процесс педагогики очевиден.

И беглого взгляда на развитие художественной педагогики в нашей стране достаточно, чтобы увидеть, что все ее основные школы, будучи разными по своему возникновению и функциональным задачам, пронизаны многочисленными идейными и генеалогическими связями между собой, являются очень близкими, обогащающими творческим взаимодействием друг друга. И действительно, это радует, поскольку, наверное, для искусства нет ничего более тягостного, чем заурядное, «правильное» с какой-то точки зрения, однообразие. Нам жизненно необходимы товарищеские творческие взаимоотношения.

А.Н.Лаврентьев

Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им.

С.Г.Строганова

## ЗАХАР НИКОЛАЕВИЧ БЫКОВ (1898-1987). ПОЧЕРК ДИЗАЙНЕРА

В архиве РГАЛИ в фонде Императорского Строгановского училища хранится папка «Быков Захар Николаевич». В ней находятся документы, поданные 12-летним художником в 1910 году для приема «в число любителей» Императорского Строгановского училища [1]. Быков окончил училище со званием художника декоративно-прикладного искусства, т.е. прошел полный курс подготовки художника прикладного искусства от художественно-ремесленной обработки материалов до разработки в графике и чертежах изделий из металла и дерева.

Живописец А.В.Шевченко, также окончивший декоративное отделение Строгановки, вспоминал: «Последние годы посвящались изучению русского стиля и поискам нового русского современного стиля, на выпуск же (в 8-м классе) можно было работать в любом стиле» [2, с. 44].

По окончании Училища Быков работал учителем рисования в школе 1 ступени; был политруком пулеметной роты в годы гражданской войны. В 1921 году продолжил художественное образование в только что созданном ВХУТЕМАСе.

В первые послереволюционные годы в художественной школе были проведены две реформы. В результате демократизации обучения в 1918 году по всей стране на базе дореволюционных высших и средних художественных заведений были организованы Свободные государственные художественные мастерские, что обеспечивало равный доступ к художественному образованию [3, с.151]. Второй реформе, связанной со специализацией художественной школы, предшествовала конференция по вопросам художественной промышленности и Государственных художественно-промышленных мастерских. Художественно-производственный совет отдела ИЗО Наркомпроса по окончании конференции принял декларацию, в которой подчеркивалось: «Среди новых заданий, стоящих перед государством в области развития культуры и народного творчества, одним из важнейших является постановка художественной промышленности и художественно-промышленного образования» [3, с. 65].

На базе I и II Свободных мастерских был создан ВХУТЕМАС (или, как он первоначально назван в декрете Совнаркома, — ВГХТМ) [4].

Предполагалось, что производственные факультеты ВХУТЕМАСа (древообделочный, металлообрабатывающий, керамический, текстильный и полиграфический) будут готовить наибольшее

число специалистов, по сравнению с чисто художественными факультетами: живописным и скульптурным. Выпускники производственных факультетов получали звание «инженер-художник» или «художник-технолог» с указанием специализации по отрасли промышленности (дерево или металлообрабатывающей, текстильной, керамической и т.д.). Выпускники ВХУТЕМАСа, проектируя новые вещи, обучая художников-мастеров, должны были практически решать задачу «коренного преобразования существующих внешних форм повседневного быта» [5]. Школа дизайна, профессиональная сфера дизайна и наука о дизайне создавались в те годы одновременно и параллельно. Активным участником этого процесса и в качестве студента и практикующего дизайнера был и З.Н.Быков.

### **От живописи — к дизайну**

Во ВХУТЕМАСе Быков встретил своих знакомых по Строгановскому училищу: Л.Санину, Г.Чичагову, В.Павлова, Л.Жарову, Н.Прусакова. Для художественной молодежи это было не столько учреждение, где учат, сколько центр художественной и творческой активности Москвы и молодой Советской республики.

В те годы коллективы учащихся наделялись большими правами в выборе мастерской, специальности и круга дисциплин. Неудовлетворенная программами В.Е.Татлина, В.В.Кандинского и других художников, группа решила заниматься живописью и графикой самостоятельно и создать «мастерскую без руководителя». Члены мастерской следили за порядком, нанимали натуру, ставили постановки, собрали прекрасную общую библиотеку. Однако после возникшего по неосторожности пожара мастерская сгорела и была расформирована. Следуя своим интересам как художника декоративно-прикладного профиля, в 1922–23 году З.Н.Быков выбрал металлообрабатывающий факультет, где на основе отделения чеканки и эмали профессором А.М.Родченко формировалась дизайнерская школа.

С осени 1920 года Родченко руководил мастерской живописного факультета ВХУТЕМАСа, где преподавал одну из пропедевтических дисциплин под названием «Конструкция». Сложилась группа постоянных учеников: А.Борисов, Г.Миллер, Л.Санина, Г. и О.Чичаговы, А.Ахтырко, Е.Мельникова. В этот же период завершался и этап лабораторных исследований руководителя мастерской в области цвета, формы, пространства, которым отмечено зарождение дизайна в нашей стране. Этими экспериментами закладывались основы нового визуального языка дизайна, основанного не на архитектурных классических стилях, а на таких фундаментальных категориях формообразования, как структура, конструкция, фактура и геометрия формы. Тогда же, в созданном в 1920 году Институте Художественной культуры (ИНХУКе), споры о синтезе искусств, объективности воздействия произведений искусства на зрителя за счет материальных



качеств организации композиции сменились дискуссиями о роли искусства в жизни и завершились анализом «производственного искусства» и конструктивизма. Студенты Родченко совместно с преподавателем посещали выставки, диспуты, лекции в Политехническом музее. Еще большему сплочению группы способствовала коллективная работа над проектом оформления Красной площади к первомайским праздникам 1921 года и оформление колонны ВХУТЕМАСа на демонстрации.



З.Н.Быков. 1922

Для одной из подобных первомайских демонстраций З.Быковым был сделан проект нагрудного значка в форме квадрата с изображением серпа и молота. К этому проекту Быков имел и самое прямое отношение как член ячейки РКП (б) ВХУТЕМАСа, под эгидой которой проводились подобные мероприятия. В начале 1921 года возникла идея организовать небольшую группу студентов, которым художники, пионеры советского дизайна, могли бы передать не только свой чисто художественный опыт и мастерство, но и весь тот комплекс идей и представлений, который оформился под названием «производственное искусство».

22 марта 1921 года состоялось первое организационное собрание группы. Цель работы кружка (на собрании председательствовала В.Степанова) — «Выяснение нового сознания в искусстве, разбор живописи под углом зрения современного сознания. опыты искания живописных форм». Присутствовали: В.Шестаков, Г.Миллер, Н.Лаков, В.Бирюков, О.Чичагова, Л.Санина, Л.Артемьев, Г.Чичагова. В протоколе есть запись о том, чтобы привлечь еще несколько человек, в том числе С.Образцова (в будущем основателя театра кукол) и З.Быкова.

Темой первого собрания стало собеседование: «Новые пространственные формы в искусстве», где рассматривались абстрактные скульптурные и конструктивные композиции Татлина, Медунецкого, Митурича, Иогансона, Родченко. Одна из целей этого первого собрания заключалась в том, чтобы расширить представление молодых художников о материале и задачах творчества, показать, что работать можно не только с краской, но и с металлом, стеклом, деревом.

Тематика заседаний говорит о близости тем проблемам, над которыми в этот период работала Группа Конструктивистов ИНХУКа. Поэтому Родченко и Степанова предложили включить эту группу студентов в структуру ИНХУКа на правах учебной подгруппы. К тому же, с самого начала деятельность кружка имела «научный» характер. Алексей Ган составил «Положение об учебной подгруппе», задачи которой заключались в том, «чтобы втянуть своих членов в революционно-изобретательскую деятельность конструктивистов, которые на деле решили осуществить комму-

нистическое выражение материальных сооружений [6]. 12 мая 1921 года в учебной подгруппе обсуждали программу работы конструктивистов, также составленную Ганом.

Что такое коммунистическое выражение материальных сооружений?

1. «Теперь строй новый, который требует новые формы» (Шестаков).

Что такое революционно-изобретательская деятельность?

2. «Революционно-изобретательская деятельность бывает двух родов. Революционность в искусстве и революционность в коммунистическом смысле. Каждый революционер-изобретатель считается с интересами современности. Таким образом, все, что отвечает сегодняшнему дню, что нужно нашей эпохе, то и входит в революционно-изобретательскую деятельность» (Шестаков).

Как подходить к критике искусства прошлого?

3. «Прежнее искусство заботилось о духовной жизни человека. Я хочу выяснить, обслуживает ли «интеллектуальное производство» духовную и материальную стороны жизни человека?» (Быков).
4. «Искусство выражало каждую эпоху. Жаль, что не будут запечатлены бытовые сцены нашей эпохи» (Артемьев).
5. «В данном случае прибегнем к фотографии, кинематографу и тому подобным техническим достижениям нашей эпохи» (Чичагова).

Артемьев возмущен тем, что не нужно писать и рисовать с натуры. Его поддерживает Цируль: «Что сейчас мы будем делать? Агитировать и делать то, что потребует Советская власть. Конструировать же мы ничего сейчас не можем. У нас нет технических знаний и все у нас будет выходить кустарно» [7].

За этими рассуждениями стоит беспокойство одних и уверенность других в окончательно решенной судьбе искусства. Тезис Гана о непреемственности художественной культуры прошлого в конструктивизме всегда встречал возражения среди художников. Возражал против этого и Быков.

С 1923 года Алексей Ган стал полностью руководить учебной подгруппой, и она стала независимой от деятельности ИНХУКа. Началась подготовка к выставке, которая состоялась в 1924 году под названием «2-ая дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства». Одна из задач участия в выставке, по мнению Гана, состояла в том, чтобы отделить «истинный» конструктивизм от стилизаций, от одноименных творческих направлений в архитектуре, литературе, графике. И в этом пункте был момент расхождения с Родченко, который не мог принять до конца теории Гана о полной ликвидации искусства, художественного начала в проектировании. Родченко предложил своим наиболее активным ученикам из группы сту-

дентов метфака выйти из группы Гана и войти в состав ИНХУКа на правах членов.

### **Овладение методом**

Результаты первого года обучения на металлообрабатывающем факультете ВХУТЕМАСа были представлены на небольшой факультетской выставке, состоящей из чертежей и рисунков, макетов и моделей предметов домашнего обихода из металла. В статье о выставке подчеркивались функциональные и конструктивные достоинства разработанных вещей, самостоятельность и изобретательность студентов. «Мы имеем на выставке не «маленьких Родченков», столь обычных для художественных мастерских, а активную самостоятельную группу молодых работников, для которых руководитель не «законченная система», а более опытный старший товарищ. Из более выдающихся в смысле проявления инициативы и технической проработки надо отметить следующих товарищей — Быкова, Соболева, Галактионова, Пылинского, Чувиляева» [8, с. 56]. З.Н.Быков довольно быстро стал одним из лидеров студенческого конструктивизма.

Небольшая выставка курсовых работ имела значение и в смысле создания некоего фольклора профессии, ее тематического и типологического багажа. Были сочинены и выполнены в макетах никогда ранее не существовавшие вещи: складные кресла-кровати, вращающиеся витрины для книг (которые в статье вследствие утрированной техницизированной структуры названы «станками»), чертежный стол для общежития, превращавшийся в кровать, складной киоск для продажи книг и журналов. Предметное изобретательство становилось критерием оценки проектов.

З.Быков представил выполненную в натуральном размере из металла пепельницу в виде пирамиды и сложный по конструкции металлический (с использованием деревянных элементов) макет складного переносного книжного киоска. Сохранившиеся в архиве художника материалы (подаренные в 2010 г. дочерью художника известным художником-реставратором Г.З.Быковой в музей МГХПА им. С.Г.Строганова), позволяют реконструировать последовательность этапов творческой работы над проектом.

Назовем первый принцип: «проектирование на основе геометрической схемы». Речь идет о том, что Быков начинал с принципиальной графической схемы той или иной вещи. Автор находил выразительное сочетание простейших геометрических форм. Курсовое задание на разработку орнамента для керамической плитки было выполнено столь удачно благодаря тому, что он, разрабатывая композицию, постоянно помнил о характере возможных комбинаций. Он понял принципиальный механизм организации орнамента, согласно которому наибольшее число вариантов конфигураций можно получить из исходного элемента, не обладающего полной симметрией.



З.Н.Быков. Светильник. 1922-1923

Родченко считал, что в предметном окружении человека встречаются объекты двух типов: информативно-графические, плоскостные (вывески, указатели, реклама и т.д.) и функционально-утилитарные, пространственные (оборудование, мебель, транспорт, машины и т.д. и т.п.). Отсюда возникало и два рода учебных заданий: на композицию плоскости и конструкцию вещи. В графическом решении обложек и эмблем предприятий, выполненных Быковым, решающая роль отводилась геометрической структуре элементов, крупным ритмическим повторам прямоугольных плашек или дугообразных форм.

Настоящей школой графического дизайна стало привлечение Родченко своих студентов к работе по рекламе, которую он вел совместно с Маяковским в 1923–1926 гг. На практике З.Быков, П.Жигунов и Д.Соболев осваивали новую для них область рекламной графики, остроту стиля, яркость цвета. Заработанные таким образом средства были существенной прибавкой к пайку студентов. По эскизам Родченко Быковым были вычерчены и выполнены в различном размере (от печатного листа и меньше) рекламные плакаты для Резинотреста и ГУМА. Родченко намечал лишь принципиальную композицию, размер надписей и цвет. Вся остальная доводка работы и чистовое выполнение плаката осуществлялось Быковым и Жигуновым.

Второй уровень проектной дизайнерской концепции формообразования З.Быкова можно обозначить как «конструктивную геометрию». Когда Быков работал над структурой объемных вещей, он следовал особой манере рисования предметов напросвет, как если бы они состояли из прозрачных контуров или каркасов. Этот методический прием, заложенный Родченко и отработанный им в серии упражнений для студентов Основного отделения ВХУТЕМАСа, позволял добиваться тесной визуальной спайки геометрических форм, убедительности общей конфигурации, зрительной устойчивости и стабильности конструкции.

Геометрическая форма выступала в этой ситуации в двух качествах: как основа образности вещи и как предпосылка ее технологической реализации на основе стандарта и модуля, определенных операций (вырубка, гибка, сварка, механическая сборка и т.д.). В проектировании изделий на основе геометрической формы проявлялись не только стилевые и художественные качества, но и исходная адаптируемость к производству.

Работы Быкова позволяют увидеть три основных варианта использования геометрической формы как конструкции: плоскость, линейные стержни, объемы.

В 1922-23 году для комнаты общежития, в которой он жил, работал и учился, Быковым был придуман трансформирующийся светильник. Абажур состоял из двух деталей: диска отражателя

и треугольной стрелы, перемещавшейся в прорези диска и менявшей таким образом угол наклона отражателя. По желанию можно было затенять ту или иную часть комнаты. Плоскостная, графическая природа этих двух форм была подчеркнута цветом: каждая сторона поверхности имела свою окраску.

В курсовых проектах складных полок, книжных киосков, в проектах для Московского метро или проектах малых архитектурных форм Быков часто использует бруски и стержни, образующие жесткие конструктивные каркасы.

Проект пепельницы Быкова представлял собой комбинацию двух объемных геометрических тел: квадратной в основании призмы и пирамиды.

Изобретательство — второй принцип проектирования. В программах метфака Родченко постоянно подчеркивалось, что художественно-конструкторский проект — это «изобретательское предложение». Изобретательство проявлялось в выработке оригинальных концепций предметов, не имевших прямых прототипов. Так, исходя из собственного представления о специфике работы ученого или дизайнера, Быков конструирует универсальную книжную полку с раздвижными боковинами и раскладывающимися лотками. Изобретательство проявлялось и в чисто техническом решении отдельных узлов и деталей. Для конструктивистов в формировании образа вещи оказывалась важной любая деталь — петли, зажимы, упоры, крепежные детали. Если раньше все это воспринималось как второстепенные элементы, то в период 1920-х годов в связи с общим интересом художников к миру технических форм каждая такая деталь требовала особого внимания дизайнера.

Удачным примером конструктивно-изобретательского решения служит модель переносного киоска для продажи книг. Представьте, что в фойе театра на роликах выкатывается компактный параллелепипед, внутри которого на полках находится литература. За счет откидывания дополнительных плоскостей на петлях, телескопического выдвигания объемов, раздвижки элементов на шарнирах по типу «ножниц» исходный объем увеличивается во много раз. Получается удобное рабочее место киоскера с прилавком, витриной, стендом для рекламных плакатов и фотографий. Быков проектировал вещь не как статический объем, а как сложный и надежно работающий механизм.

Консультируя студентов МВХПУ, молодых дизайнеров 80-х годов, профессор З.Н.Быков постоянно подчеркивал необходимость комплексного и разностороннего рассмотрения вещи, говорил о необходимости встраивания ее в тот или иной предметный ансамбль. Здесь развивалась одна из идей Родченко о комплексе, наборе оборудования или предметов, часто встречавшаяся



З.Н.Быков. Проект складного книжного киоска..1924

учебных программах. Считалось, что, ознакомившись с проектированием отдельных простейших изделий только из металла, студент должен переходить к разработке сначала небольших, а потом и все более и более сложных ансамблей и предметных комплексов, таких как оборудование трамвая, автобуса, вокзала, библиотеки, музея и т.д. и т.п., изготавливаемых промышленным способом из разнообразных материалов.

### Дипломный проект

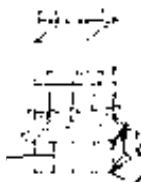
Студент-дипломник метфака должен был продемонстрировать профессиональную подготовку будущего «инженера-художника».

Проработка темы включала: объемно-пластическое и цветковое решение, графическую подачу, создание убедительной конструкции. Дипломант решал инженерно-технические вопросы, обосновывал необходимость производства, учитывал технологию. «...спроектированные изделия должны быть выдержаны в определенных размерных нормалях, должны состоять из унифицированных элементов, узлов и деталей, которые можно было бы использовать в различных однотипных изделиях и в целом эти изделия должны быть типовыми, пригодными для массового использования и которые со временем после многократной проверки могли быть рекомендованы в жизнь как стандарт» [9].

Дипломные проекты группировались вокруг двух основных тем: транспорта (проектирования транспортных средств, их внутреннего оборудования, малой архитектуры, связанной с функционированием транспорта) и оборудования общественных зданий (мебели на металлическом каркасе, торгового и выставочного оборудования и т.д.).

Инженер метфака С.Г.Малишевский подготовил обоснование темы по разработке транспортных средств для 80 процентов территории СССР, находящейся в средней и северной климатической зоне. Требовалось не только продумать конструкцию экипажа и его общую компоновку, разработать внутреннее оборудование салонов для различных целей (почтовый, санитарный транспорт, экспедиции и т.д.), продумать возможность перевозки различных грузов и предложить приспособления для захвата грузов, но и спроектировать место водителя, с «рациональной установкой приспособлений и приборов» [9], контролирующих движение, работу двигателя и механизмов, а также решить системы освещения, отопления, вентиляции и связи.

Из дипломных проектов [10], разрабатывавших тему транспортных средств, наиболее полно отвечал программе Малишевского проект санного поезда для бездорожья З.Н.Быкова. Дипломант представил перспективные рисунки интерьеров, показал внешний вид вагонов и тягача. Инженерно-конструкторская часть проекта состояла из чертежей (разрезов и сечений двигателя, трансмиссии, подвески, а так же конструкции корпуса). Дизайн-



З.Н.Быков. Дипломный проект. Схема тягача и модульного вагона. 1929

нерский подход к проектированию санного поезда проявился не только в комплексном решении всей темы (проработке рабочего места водителя, компоновке салона, конструированию рабочих механизмов, обоснования вида топлива), но и в отношении к форме и конструкции санного поезда. Автор предложил не столько форму и конструкцию вагонов, сколько комбинаторную систему, состоящую из унифицированных деталей. Инженер-художник расширял свою задачу: от проектирования формы переходил к проектированию процесса использования системы конструктивных элементов. За детальную разработку дипломного проекта Быков был удостоен заграничной поездки.

### **Организатор производства**

Дипломный проект воплощал идеал профессии и эффективные методы проектирования промышленных изделий: создание и выпуск комплектов конструктивных элементов для универсального применения. Такой идеал развития сферы производства был актуален в годы индустриализации, когда только-только складывались первые стандарты на самые распространенные изделия (подшипники, крепежные детали и т.д.), когда на заводах ощущалась нехватка изобретательных и грамотных специалистов.

Еще во время учебы во ВХУТЕМАСе, в период с 1926 по 1929 год Быков работал зав. производством на Подольском патронном заводе, а с 1930 года — на Пресненском механическом заводе, выпускающем вентиляторы. Художнику приходилось заниматься не внешним видом изделий, а организацией и технологией производства. Он предложил и осуществил разбивку на операции, по сути, простейший вариант конвейера. Приходилось искать замену одних технологических операций другими. Вместо литья была разработана сварная конструкция шкивов и других деталей. Способность Быкова заниматься чисто техническими вопросами свидетельствовала об уровне его инженерной подготовки и широте мышления, свойственной дизайнеру. Опыт работы был изложен в специальной брошюре «Производство вентиляторов».

Вторая книга Быкова [11] была также посвящена инженерно-техническим вопросам. Многие выпускники ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа становились и техническими руководителями в промышленности. Причина тому — отсутствие должностей художников-конструкторов, во-вторых, — необходимость внедрения в производство новых прогрессивных технологий и методов, с которыми инженеры-художники были хорошо знакомы.

### **Между архитектурой и дизайном**

Отдельную группу представляют дизайнерские разработки З.Н.Быкова, связанные с метро и другими архитектурными сооружениями. В 1930-е годы разработкой торгового и функционального оборудования для метро занималась 12-ая архитектур-



ная мастерская Моссовета, в создании светильников для поездов и станций принимали участие бывшие выпускники метфака ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа Д.А.Заонегин и А.И.Дамский. Ряд работ выполнил и З.Н.Быков.

Для станции метро «Аэропорт» в 1935 году он спроектировал оригинальную скамью с указателями для перрона. Плавные закругленные линии скамьи напоминали об аэродинамических формах, пришедших в дизайн на рубеже 1930-х годов. К спинке двухстороннего сидения прикреплялись металлические стойки для стрелок с указанием направления движения поездов и указателей выходов в город. Это оказалось единственное место для информации, поскольку потолок на станции достаточно высок и его оформление основано на пересечениях плавных кривых линий, напоминающих о конструкции дирижабля. Быков объединил функции указателя с функцией отдыха в целостный объект. Ему же принадлежит и реализованный проект декоративной решетки перед выходом на станцию. Решетка должна была зрительно отделить пространство перрона от зала с турникетами, не изолируя их, тем не менее, друг от друга. На станции метро «Семеновская» сохранились спроектированные Быковым вентиляционные и декоративные решетки для верхнего вестибюля.

В журнале «Строительство и архитектура Москвы» за 1933 год была опубликована фотография летнего кафе с легкими плетеными креслами и шарообразными светильниками-торшерами, спроектированными Быковым. К тому же периоду относятся и его работа по отделке интерьеров Московского Дома Пионеров.

Возможно, что именно благодаря этим работам Быков вошел в круг практикующих архитекторов 30-х годов, но не как архитектор, а как специалист в области дизайнерских форм, понимающий толк в архитектуре и, в то же время, умеющий наполнить ее меньшими по масштабам предметами обстановки, уже непосредственно ориентированными на человека. Следовательно, не случайна и дальнейшая работа Быкова в Академии Архитектуры, где он курировал производство и проектирование изделий, создание своего рода «дизайнерской» начинки архитектуры: обои, мебель, светильники для жилья и общественных зданий, дверные ручки — скобянка, типовую парковую уличную мебель и малые формы в городе. Именно с позиций единства художественного и стиливого решения среды он и подошел к принципам воссоздания Строгановского училища в 1945 году — к идее овладения тайнами художественной обработки различных материалов, к идее равноправного сотрудничества различных областей декоративного искусства и дизайна. Но это уже отдельная тема «педагогического дизайна».

Занимаясь подготовкой кадров художников и дизайнеров для промышленности, он не был против постоянной «миграции» проектировщиков в 1960-е и 1970-е годы из одной сферы дизайна в



другую. Он считал, что подготовленные школой дизайнеры все равно занимаются своим профессиональным делом: не только в проектном бюро, но и в кино, театре, прикладной графике или даже монументальной живописи, оставаясь дизайнерами.

В своих дизайнерских разработках З.Н.Быков нашел творческий сплав технического конструкторского изобретательства и изобретательства композиционного. Этот сплав и определил его творческий почерк.

**Примечания:**

1. ЦГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Ед. хр.1270.
2. Шевченко А.В. Сборник материалов. — М., 1980
3. Цит. по: Маца И.Л. Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. — М.-Л., 1935.
4. Декрет Совнаркома, цит. по.: Ленин о литературе и искусстве. — М., 1957. — С. 537.
5. Декларация художественно- производственного совета Отдела ИЗО НКП. Справочник Отдела ИЗО НКП. — М., 1920
6. Здесь и далее цитируется положение об учебной подгруппе, разработанное А.Ганом. 1921 г. Рукопись, архив А.Родченко и В.Степановой.
7. Протоколы заседания учебной подгруппы Первой рабочей группы конструктивистов ИНХУКа. 1921. Рукопись, архив А.Родченко и В.Степановой.
8. Варст (Варвара Степанова). О работах конструктивистской молодежи. // ЛЕФ. — 1923. — № 3.
9. Малишевский С.Г. Дипломный проект металлообрабатывающего отделения факультета по обработке дерева и металла ВХУТЕМАСа. 1926. Рукопись, архив З.Н.Быкова.
10. Рассматриваются дипломные проекты первой группы выпускников метфака, выполненные в 1929 году. Вторая группа окончила ВХУТЕИН в 1930 г. ускоренными темпами и не разрабатывала такого дипломного проекта.
11. Дымов С.Т., Быков З.Н. Качество продукции и технический контроль производства. — М.-Л.: ОНТИ, 1935.



З.Н.Быков. Скамья с указателями. Станция метро «Аэропорт». 1936

О.С.Драничкина

Кандидат искусствоведения, сотрудник Государственной Третьяковской галереи

# ТВОРЧЕСТВО Н.А.ЛАКОВА В КОНТЕКСТЕ АГИТАЦИОННОГО ИСКУССТВА 1918 ГОДА

Московский художник Николай Андреевич Лаков родился в 1894 году [1]. Первые художественные навыки Николай Андреевич получил под руководством отца — художника-монументалиста. Еще учась в школе, он выполнял обязанности помощника первого художника МХАТа В.А.Симова.

В 1908 году Лаков поступил в Строгановское художественно-промышленное училище, где учился у таких выдающихся преподавателей, как Д.А.Щербиновский, П.П.Пашков, В.Е.Егоров. Естественно, были и многие другие, но именно эти учителя оказали особое влияние на становление творческой манеры художника [2].

Окончив училище в 1918 году, Н.А.Лаков продолжил образование в студиях А.М.Родченко и Д.Н. Кардовского [3]. Вступил в творческое объединение «Бытие», основанное в 1921 году выпускниками ВХУТЕМАСа, учившимися под руководством П.П.Кончаловского.

В годы революции художник Николай Андреевич Лаков работал в области агитационного искусства, организовал и возглавил художественно-декоративную мастерскую при политотделе Третьей армии Восточного фронта, которая занималась изготовлением плакатов, оформлением агитпоездов и агитпунктов, а также агитационным оформлением городов к революционным праздникам.

1918 год стал знаковым в судьбе советского искусства, так как в этот период производятся первые попытки претворить в жизнь план монументальной пропаганды, принятый в апреле этого же года. Первая годовщина Октябрьской революции стала не только показательным мероприятием, в котором приняли участие ведущие художники страны, но и временем художественных экспериментов и исканий. Одна из ведущих ролей в процессе формирования нового искусства принадлежала студентам и выпускникам Строгановского училища. Сохранилось достаточно архивных материалов, позволяющих восстановить облик праздничной Москвы и оценить роль каждого, принявшего участие, автора.

Одним из ярких и примеров может служить работа Н.А.Лакова — роспись, выполненная на «скучном заборе» [4] на пересече-

нии Тверской улицы и Газетного переулка. В воспоминаниях художника, приведенных в работе Х.М.Райхенштейн [5], говорится, что «ему, как и многим студентам Строгановского училища, привлеченным к праздничным работам, поручили роспись забора, находившегося на месте нынешнего Центрального телеграфа, где со времен первой мировой войны продолжало идти строительство. Поскольку забор находился на главном пути движения манифестации, его обязательно надо было оформить. Работали по ночам, вдвоем с помощником — столяром. Роспись выполняли клеевыми красками, писать на шершавых досках в ночные заморозки было невозможно» [6].

В фондах Государственной Третьяковской галереи сохранились эскизы данного произведения, которые подарил художник в 1965 году, понимая историческую ценность этой и других переданных работ, датируемых первыми годами Советской власти. Идея произведения Н.А.Лакова созвучна революционной поэзии, в частности, с написанным В.В.Каменским произведением — «Декрет О заборной литературе, О росписи улиц, О балконах с музыкой, О карнавалах искусств»:

Давайте все пустые заборы —

Крыши-фасады-тротуары —

Распишем во славу вольности... [7]

Большой эскиз росписи забора выполнен графитным карандашом, углем и акварелью на плотной серой бумаге. Художник решает роспись как большой фриз, составленный из отдельных эпизодов, объединенных единым замыслом. А.Райхенштейн дает следующее описание: «В багровых отблесках невидимого пламени из подземелья выходят колоссы — рабочие. Развешаются знамёна, грозны жерла орудий. За силуэтами заводов, над зелёной, в клубящихся дымах землёй встаёт раскалённое пурпурное солнце» [8]. Энергичный рисунок отражает правдивую экспрессию революционного времени. Структурной особенностью данного художественного произведения являются диагональные ритмы, которые образуются чередованием упрощённых, приближенных к простым геометрическим фигурам, элементов: поднятые руки колоссов, языки пламени, лучи и дула орудий. Четкая ритмика рисунка ассоциируется также с поэзией В.Маяковского, которую называли «словесной живописью», работа Лакова, в свою очередь, — художественное повествование, состоящее из ряда сюжетов, посвященных теме «нового мира». По воспоминаниям художника, плоскость забора была достаточно протяженной и не могла восприниматься зрителем целиком, поэтому композиция произведения состоит из нескольких узловых частей, связанных единой идеей.

Эскиз «Рождение нового мира» экспонировался на выставке «Агитационно-массовое искусство первых лет Октябрьской

революции» 1967 года в Третьяковской галерее и в 1981 году на выставке «Москва-Париж» в ГМИИ им. А. С. Пушкина.

Работу Лакова скорее можно отнести к его творческим экспериментам и дани времени, так как дальнейшая творческая судьба художника не была тесно связана с агитационным искусством.

В 1928 году он был командирован в Дагестан, где создал ряд графических и живописных работ, принял непосредственное участие в организации первой выставки дагестанского изобразительного искусства.

Послевоенные годы Лаков посвятил сценографии и истории народного костюма. Именно в эти годы проявляется его творческая самобытность, культивируемая преподавателями Строгановского училища, в особенности, П. Пашковым и В. Егоровым, которые имели непосредственное отношение к театру. С 1948 по 1955 годы Николай Андреевич Лаков работал главным художником Государственного ансамбля народного танца СССР под руководством И. А. Моисеева, сотрудничал с хором им. Пятницкого. Был награжден многочисленными государственными премиями. Художественное наследие Н. А. Лакова достаточно велико. Произведения мастера находятся во многих музейных собраниях, в том числе в Государственной Третьяковской галерее и ГМИИ им. А. С. Пушкина.

В заключение хотелось бы привести некоторые факты, которые лишний раз доказывают революционность художественных приемов рассматриваемого периода.

Первый пример: оформление сиреневой кисеи Театрального сквера в Москве, осуществленное Аристархом Васильевичем Лентуловым [9] и Иваном Васильевичем Клюном [10], которое можно соотнести с работами художников лэнд-арта Христо и Жанны Клод, чье творчество приходится на вторую половину XX века; второй — рассмотренная нами роспись забора на Тверской улице Н. А. Лакова и современные фестивали граффити, в частности, с проектами «ДИП — Длинные Истории Перми» и «ДИЕ — Длинные Истории Екатеринбурга», проводившиеся в начале 2000-х годов в Перми и Екатеринбурге соответственно. Зачастую кураторы и художники заявляют о новизне приемов, однако детальное изучение истории позволяет говорить о вторичности происходящего. В этом аспекте работы Строгановской школы особенно интересны, так как они до сих пор являются источником вдохновения для современных художников.

Изучение и осмысление искусства первых лет революции уникально по своему содержанию, во многом оно опередило время, и внимательное отношение к каждому участнику, возможно, позволит современным исследователям по-новому взглянуть на искусство второй половины XX века и первых десятилетий века XXI.

## Примечания:

1. В 2014 году отмечался юбилей — 120 лет со дня рождения художника.
2. Д.А.Щербиновский преподавал в училище с 1904 года; П.П.Пашков — выпускник училища 1890 года, оставшийся в качестве преподавателя. Вел в Строгановском училище курсы рисунка, живописи акварелью, творческого рисунка, стилизации и композиции; В.Е.Егоров — театральный художник, автор сценографии знаменитого спектакля «Синяя птица» Московского художественного театра (режиссер Константин Сергеевич Станиславский, композитор Илья Александрович Сац) так же, как и Пашков, выпускник училища (учился в 1892 г. у К.А.Коровина, Ф.О.Шехтеля).
3. В 1919–1922 гг. учился в студии А.Родченко; в 1926–1927 гг. учился в студии Д.Кардовского.
4. Декоративное искусство СССР. — 1965. — № 11. — С. 41.
5. Райхенштейн А. 1 Мая и 7 Ноября 1918 года в Москве (из истории оформления первых пролетарских праздников) // Агитационно-массовое искусство первых лет Октября / под ред. И.И.Никонова, К.Г.Глonti. — М.: Искусство, 1971.
6. Агитационно-массовое искусство первых лет Октября / под ред. И.И.Никонова, К.Г.Глonti. — М.: Искусство, 1971. — С. 91.
7. Текст написан В.В.Каменским в 1917 году. Печатная листовка хранится в Государственной библиотеке музея В.В.Маяковского в Москве (Агитационное искусство первых лет Октября / под ред. П.Лебедева. — М.: Искусство, 1971. — С.102–103.
8. Агитационно-массовое искусство первых лет Октября / под ред. И.И.Никонова, К.Г.Глonti. — М.: Искусство, 1971. — С. 91.
9. А.В.Лентулов в 1919 году — профессор ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа
10. А.В.Лентулов в 1919 году — профессор ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа.

## Литература:

1. Москва-Париж. Каталог выставки // А.Стригалёв. Агитационно-массовое искусство (Агитпроп). — М.: Советский художник, 1981.
2. Агитационно-массовое искусство первых лет Октября / под ред. И.И.Никонова, К.Г.Глonti. — М.: Искусство, 1971.
3. Каталог к выставке «Агитационно-массовое искусство первых лет Октябрьской революции» / под ред. А.С.Галушкиной, Е.А.Сперанской. — М.: Советский художник, 1967.
4. Декоративное искусство СССР. — 1965. — № 11.

*Самым важным явлением в школе, самым поучительным предметом, самым живым примером для ученика является сам учитель.*

*Адольф Дистервег*

### ЧАСТЬ 3. ДИЗАЙН И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Уникальную творческую атмосферу воссозданной в 1945 году Строгановки описывает в статье «Вспоминая своих учителей» В.А.Малолетков. В эти годы все специализации — и монументальное, и декоративное искусство, и дизайн развиваются в общем художественном пространстве. Статья проиллюстрирована набросками автора 1960-х годов, передающими дух и настроение тех лет.

Историю сложения специализированной дизайнерской кафедры анализирует Е.А.Заева-Бурдонская. Она показывает роль дизайна в структуре художественно-промышленного вуза. В учебных программах 1960–1970-х годов был впервые детально прописан профиль специальности художника-конструктора и на его основе сформулирована квалификационная характеристика специалиста; кафедра «Художественное конструирование» выделилась в самостоятельное подразделение. Была разработана новая рабочая программа обучения новой специальности, в основе которой лежали принципы предпроектного исследования и функционального анализа.

Опыт работы кафедры дизайна Харьковской государственной художественно-промышленной академии в Украине поделился зав. кафедрой дизайна профессор А.В.Бойчук.

История кафедры художественного металла Строгановки подробно раскрыта в статье Н.Ю.Агафоновой. Автор раскрывает связь кафедры и творческих заданий с другими специализациями Строгановской школы, приводит имена учителей, определивших характер профессии художника по металлу, сочетающего решение декоративных задач с умением встроить свои объекты в архитектуру и тонкое знание технологии.

Более детально с разных сторон показана эволюция направления, связанного с текстильным дизайном. Зарождение Строгановской школы художественного текстиля показывает Ф.А.Львовский. С.В.Гавин останавливается на проблематике методики проектирования произведений монументального текстильного искусства (сценический занавес, декоративное панно, гобелен) на кафедре «Дизайн-текстиль». Композиционные и средовые вопросы проектирования текстильных объектов затрагивает А.А.Голубева. Л.П.Рубцова рассматривает вопросы проектирования раппортных тканей на кафедре «Дизайн-текстиль» МГХПА им. С.Г.Строганова. Автор

приводит примеры участия, наряду с основной творческой деятельностью, известнейших художников, которые работали над созданием орнаментальных раппортных тканей для промышленного производства. Е.А.Карпова поднимает вопросы сотрудничества кафедры «Дизайн-текстиль» МГХПА им. С.Г.Строганова с текстильным производством, обращая особое внимание на традиции и современные требования. Материалы этой части позволяют сравнить подходы к дизайну текстиля и организации учебного процесса в родственной МГХПА им. С.Г.Строганова художественно-промышленной школе СПГХПА им. А.Л.Штиглица.

Роль творческих и учебных задач в методике подготовки художников-дизайнеров декоративных жаккардовых тканей раскрыта в статье Н.М.Дзембак. Автор показывает, как переплетаются творческие и учебные задания в образовательном процессе изучения конструирования жаккардовых тканей, рассматривает основные принципы подготовки художников широкого профиля по вариантам применяемых техник выполнения декоративного текстиля.

Мастерская ручного ремизного ткачества на кафедре художественного текстиля СПГХПА им. А.Л.Штиглица превратилась в настоящее время в лабораторию создания форм современного текстильного искусства — арт-объектов и инсталляций. Взаимодействие традиционных технологий и новых художественных задач показано в статье Н.Н.Цветковой. Рассуждения автора проиллюстрированы наиболее интересными примерами курсовых и дипломных работ студентов кафедры.

Особенности работы ленинградских художников при проектировании детских тканей подробно проанализированы в статье М.С.Широковских. На примере опыта промышленного проектирования выпускников академии им. А.Л.Штиглица для фабрики В.Слуцкой читатель может оценить значение изучения проектного опыта предыдущих поколений выпускников кафедры художественного текстиля в современном образовательном процессе.

В заключительной части в статьях А.Ю.Мокиной и Е.О.Ковальчук можно ознакомиться еще с двумя школами текстильного дизайна: Академией архитектуры и искусства Южного федерального университета и Академией маркетинга и социально-информационных технологий (Краснодар). Е.О.Ковальчук подчеркивает единство костюма и окружающего мира предметов.



В.А.Малолетков

Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им.  
С.Г.Строганова. Академик РАХ

## ВСПОМИНАЯ СВОИХ УЧИТЕЛЕЙ

На факультет монументально-декоративного и прикладного искусства Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское) я поступил в 1964 году. В родной «альма-матер» тогда царила удивительно творческая атмосфера. Были открыты кафедра художественного конструирования, пластических масс, восстановлена кафедра художественной керамики и стекла. Ректор МВХПУ З.Н.Быков привлек к преподаванию выдающихся мастеров отечественного искусства: П.Кузнецова, С.Герасимова, В.Ватагина, Г.Мотовилова, С.Рабиновича, Е.Белашову, Н.Соболева, Г.Шульца, Л.Полякова, В.Егорова, В.Козлинского, В.Комарденкова, Г.Коржева, которые значительно подняли художественный уровень «Строгановки». Это были замечательные художники — яркие творческие личности, у многих из которых мне посчастливилось учиться, а затем — совместно работать в стенах «альма-матер».

Первым заведующим кафедрой художественной керамики (с 1958 года) был замечательный живописец В.А.Васильев. Композицию и материал у нас преподавал выдающийся русский скульптор-анималист В.А.Ватагин. Был он в почтенных годах,

неизменно носил синий халат и тюбетейку, раньше всех приходил в мастерскую и работал до вечера. Василий Алексеевич стал для меня непререкаемым авторитетом: немногословный, простой в общении, он поражал нас глубокими знаниями и увлекательными рассказами о странствиях по Египту, Индии и Цейлону, сопровождая их показом своих уникальных путевых рисунков. В.А.Ватагин остался в моей памяти образцом честного служения Искусству. Он обладал энциклопедическими знаниями в рисунке, скульптуре и композиции, постоянно подчеркивал значение художественного образа и необходимость доведения творческого замысла до реализации в материале. Василий Алексеевич требовал серьезного изучения отличительных свойств керамики при

создании рельефа, скульптуры или функционального предмета, достижения соразмерности произведения с масштабом человека. Он учил нас методично вести работу, соблюдая при этом дисциплину и последовательность. Впервые я встретил в одном человеке органичное соединение яркой личности с трудолюбием, таланта с простотой и глубиной знаний. Вероятно, таким и должен быть настоящий Учитель. Метод обучения



В.А.Ватагин



П.М.Кожин

В.А.Ватагина был близок к концепции итальянских мастеров эпохи Возрождения, работавших в боттеге. Это позволяло ученикам постоянно общаться с учителем и постепенно осваивать все этапы ремесла. Василий Алексеевич стремился раскрыть в каждом из нас индивидуальность и мы ежедневно трудились с ним допоздна над своими первыми произведениями.

Наша учебная мастерская была превращена в хорошо оснащенное производство. Благодаря этому, у студентов появилась возможность освоить различные техники изготовления керамики. Под руководством Н.С.Селезнева, И.Е.Лолодзе и Т.П.Шабановой также была разработана богатейшая палитра цветных глазурей, эмалей и надглазурных красок.

Преподавание на кафедре керамики и стекла ректора МВХПУ Г.А.Захарова внесло существенные изменения в программу обучения композиции. Он предложил, начиная с третьего курса, ввести специализацию по направлениям: анималистическая скульптура, функциональная и архитектурная керамика. Более всего меня привлекало монументально-декоративное искусство, что и предопределило в будущем мои творческие интересы.

Своеобразной личностью был ученик В.Е.Татлина — известный скульптор-анималист П.М.Кожин. Человек импульсивный и энергичный, он мог часами рассуждать об искусстве, о тайнах художественного ремесла. Павел Михайлович был потрясающим практиком, способным сотворить невозможное в материале, которым владел в совершенстве.

На кафедре академической скульптуры я учился у таких разных педагогов, как Р.Р.Йодко, А.Емельянцева и А.А.Мельник. Однако самыми колоритными персонажами здесь были ученик А.Бурделя С.Рабинович и помощник А.Матвеева Г.Шульдц — продолжатели лучших традиций отечественной пластики. К сожалению, мне не довелось учиться у Г.Д.Жилкина, но я частенько наблюдал за его работой в нашей керамической мастерской. Георгий Дмитриевич — последний из могикан, который и ныне успешно преподает на кафедре. Пожалуй, сегодня никто, как он, не знает все тонкости построения скульптурного рельефа.

На кафедре академической живописи мне преподавали замечательные художники М.А.Марков и Д.К.Тегин, которого отличал своеобразный ярославский говор. Много ценных советов я получил от этих славных преподавателей и маститых художников.

Большую роль в формировании наших убеждений играли выдающиеся искусствоведы кафедры истории искусств МВХПУ А.К.Чекалов, И.Е.Данилова и А.И.Зотов. Ирина Евгеньевна боготворила искусство Италии; она открыла мне величие Джотто,

Мазаччо и Донателло, учила глубже анализировать произведения искусства, искать в мировой культуре исторические аналогии и параллели. Она развивала у нас чувство цвета, формы, ритма, масштаба, акцентировала внимание на композиционных и декоративных особенностях искусства различных эпох.

Заведующим кафедрой истории искусства был А.И.Зотов, мно-

го повидавший на своем веку, автор прекрасной монографии о русском искусстве, замечательный рассказчик, он умел превращать скучные лекции в интересные истории о жизни и творчестве выдающихся мастеров искусства, с которыми дружил и работал, занимая ответственную должность начальника отдела скульптуры в Государственном комитете по делам искусств. В юности Алексей Иванович потерял ногу и нуждался в постоянной помощи. Поэтому мы покупали продукты и нередко гостили в его маленькой холостяцкой квартирке на Беговой улице. Ее стены украшали шедевры К.Коровина, В.Серова, А.Бенуа, Н.Крымова; на шкафу таинственно мерцала скульптура «Голова цыганки» великого М.Врубеля. Всякий раз после третьей рюмки красного алжирского вина Алексей Иванович обе-



В.А.Малолетков. Портрет З.С.Федоровой.

щал подарить ее мне. Но этого не случилось, потому что после смерти его обобрал самозванный питерский «племянник».

По сей день мне памятли увлекательные рассказы Зотова о Н.Крымове, В.Мухиной, И.Шадре, С.Лебедевой, П.Корине, с которыми он дружил. Например, о знаменитой скульптуре В.Мухиной «Рабочий и колхозница», которую она создала в кратчайшие сроки с помощью чудодейственного препарата гравитана, изобретенного ее супругом.

Интерес к истории художественной керамики пробудила З.С.Федорова. Во время лекций она всегда требовала рисовать наиболее характерные произведения различных исторических эпох. Такой метод был чрезвычайно полезен, ибо позволял совершенствовать руку и глаз в коротком рисунке.

Интересные события происходили на кафедре академического рисунка, возглавляемой учеником известного мастера А.А.Дейнеки Ф.Ф.Волошко. В ту пору здесь развернулись баталии между сторонниками традиционного рисунка и проповедниками исключительно «конструктивного» подхода к форме. Поэтому студенты частенько оказывались между «молотом и наковальней». В эти непростые времена особенно ценны были

советы А.В.Соловьева (ассистента выдающегося художника театра и кино В.Егорова, много работавшего с режиссером С.Эйзенштейном) — постоянно делать в альбоме рисунки с натуры и творческие замыслы.

Важную роль в становлении нашего мышления играли вечерние занятия по рисунку, которыми руководили А.Фролов, И.Николаев, О.Филатчев и Б.Кокуев. Основной акцент они делали на короткие наброски, использование различных материалов (тушь, сангина, соус, уголь) и решение композиционных задач. Меня также увлекли занятия в кружке графики под руководством ученика В.А.Фаворского профессора В.А.Ермолова, который познакомил нас с офортом, акватинтой и линогравюрой.

Курс эстетики у нас преподавал И.А.Масеев, который хорошо понимал, что для «строгачей» его предмет — далеко не самый главный. Он был знатоком и азартным коллекционером графики; его собрание украшали гравюры А.Дюрера и других выдающихся мастеров. Масеев живо интересовался и нашими офортами, гравюрами, экслибрисами, но особенно ценил свои изображения, которые обеспечивали их авторам высокую оценку на его экзаменах.

Важную роль в обучении профессиональному мастерству играли творческо-производственные мастерские училища под руководством В.П.Колосова, в которых мы создавали архитектурные произведения. Это развивало стремление к самостоятельной творческой работе и заметно улучшало наше материальное положение. Первую монументальную работу я сделал в мастерских «Строгановки» под руководством известного архитектора В.Калмыкова при участии мастеров производственного обучения И.Рябенко и форматоров И. Березина и Александра Терентьевича (увы, не помню фамилию). Последний, тайно от начальства, был церковным старостой в Елоховской церкви, благодаря чему я не раз наслаждался удивительными голосами выдающихся певцов И.Козловского и А.Ведерникова.

На кафедре графических дисциплин мне особенно запомнились А.П.Барышников, В.Н.Горбачев и Н.А.Ковальчук. Первый был очень требователен; получить у него высший балл не удавалось почти никому. Он объяснял это так: «Как я могу поставить вам «отлично»? Ведь на «отлично» знает лишь Всевышний, я знаю на «хорошо», а вы знаете мой предмет на «удовлетворительно». Заметив изумление на лице студента, он утешал: «Не расстраивайтесь, чтобы сохранить стипендию, за усердие ставлю Вам хорошую оценку». Самым жизнерадостным педагогом этой кафедры был известный архитектор Николай Адамович (отец нынешнего Председателя Правления СХ РФ



В.А.Малолетков. Портрет

И.А.Масеев. 1967

А.Ковальчука), который в то время был в расцвете своего творчества и поэтому относился к нам снисходительно. Но при этом он был справедлив в оценке нашего труда.

Существенную роль в творческом формировании моего поколения играли студенческие выставки, постоянно проходившие в выставочном зале МВХПУ. Они научили быть требовательными к созданию экспозиции и профессиональному оформлению работ.

Именно тогда в нашей стране активно начал развиваться художественный дизайн, который заметно влиял на развитие сознания и оказывал воздействие на традиционные взгляды, — А.Е.Короткевич, А.А.Карху и Е.А.Розенблюм и другие сумели именно здесь реализовать свои убеждения. Так, А.А.Карху способствовал появлению в «Строгановке» кафедр коммуникативного дизайна, художественного конструирования, промышленной графики и упаковки.

Особый интерес вызывали у нас увлекательные лекции Е.А.Розенблюма, которые собирали студентов и преподавателей разных кафедр. Он был умен, глубоко образован и умел «держат» аудиторию. Многие мы узнавали из его лекций-бесед, многое вычитывали из зарубежных журналов по интерьеру, которые в ту пору регулярно пополняли нашу библиотеку. Шел активный процесс познания мира, обретения собственного отношения к проблемам творчества, определения основных его критериев. И наша «Строгановка» играла в этом процессе значительную роль.

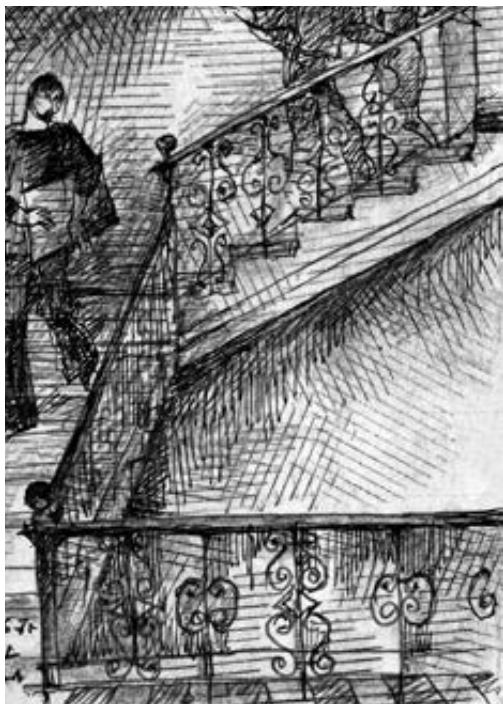
Безусловно, нас формировала атмосфера того времени и надежды на перемены в искусстве и жизни. Мы бредили музыкой «Beatles», зачитывались «самиздатовскими» произведениями М.Булгакова, бегали на полузапретные выставки П.Филонова, молодежные выставки, спектакли Ю.Любимова в Театре на Таганке и М.Розовского в Студенческом театре МГУ.

Информацию о западном искусстве мы черпали из книг издательства «Скира», а также из бесценных кладовых нашей библиотеки, сотрудники которой тайно допускали меня к фонду редкой книги. Там было удивительное собрание уникальных книг и журналов по искусству, недоступное для посетите-

лей читального зала. Но «запретный плод сладок», и, разместившись среди книжных полок, я открывал для себя неведомый прежде мир О.Бердслея и гениальные рисунки Б.Григорьева на страницах «Intimite», журналы «Аполлон», «Золотое руно» и «Русское искусство» с уникальными статьями Н.Пунина, А.Эфроса, Я.Тугенхольда. Они разительно отличались от советских художественных критериев, ставили под сомнение ценности официального советского искусства...



В.А.Малолетнов. День рождения. 1967



В.А.Малолетков. Строгановка. 1960-е гг.

После успешной защиты диплома я продолжил обучение в аспирантуре. Огромную поддержку в этой работе оказал мой научный руководитель Н.С.Селезнев. Это был врожденный педагог и широко образованный человек, научивший меня ежедневно работать над диссертацией и постоянно собирать необходимый научный материал.

Обучение в аспирантуре предполагало обязательное преподавание. Я легко понимал своих учеников, многое объяснял на словах, еще больше показывал на полях рисунка. Этот метод обучения заимствовал у В.А.Ватагина и в его плодотворности убеждался много раз.

К преподаванию я относился серьезно, прекрасно осознавая, насколько это тяжелый и часто неблагодарный труд. Радость и

утешение приносила творческая атмосфера, царившая на кафедре рисунка, а также общение с Ф.Волошко, А.Соловьевым, Б.Кокуевым, О.Филатчевым, И.Николаевым, Л.Михайловым, В.Туром, Ю.Атавиным.

Этими воспоминаниями автор этих строк обязан наступающему 190-летию нашей уникальной «Строгановки». Надеюсь, они еще раз напомнят о необходимости сохранения великой художественной школы и хрупкого баланса в непростых взаимоотношениях между Учеником и Учителем. Ведь отсутствие высокого профессионального мастерства неизбежно ведет к разрушению самих основ художественно-промышленного образования в России.



Е.А.Заева-Бурдонская  
Кандидат искусствоведения, и.о. зав. кафедрой  
«Средовой дизайн», профессор МГХПА им.  
С.Г.Строганова

## ДИЗАЙН В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕ- СТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ВУЗА В ПЕРИОД СТАНОВЛЕНИЯ ФУНКЦИОНАЛИЗМА. 1960– 1970-х ГОДЫ

Начало нового этапа в развитии строгановского дизайна, как и в период восстановления института после войны в 1945 году, совпало с правительственным актом. Постановлением Совета Министров СССР от 28 апреля 1962 года за № 394 «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования». Приказом Министра высшего и среднего специального образования РСФСР от 6 июля 1962 года за № 506 «О подготовке художников декоративно-прикладного искусства и художников конструкторов» признано официальное рождение специальности художественное конструирование [1].

Педагоги составляют проекты учебных планов специализации художественного конструирования промышленной продукции для дневного и вечернего отделений, а также отделения подготовки художников-конструкторов из числа дипломированных инженеров и художников. Открытое 1 ноября 1962 г. вечернее отделение было курсом профессиональной переподготовки специалистов со сроком обучения 3,5 года. Правда, просуществовал этот опыт недолго. Это отделение подготовило многих дизайнеров, ставших организаторами секций и отделов дизайна на крупных промышленных предприятиях страны. Пройдя подготовительные курсы, на вечернее отделение для дипломированных инженеров поступил художник-конструктор КБ фотокиноаппаратуры ЦКБ Красногорского механического завода, В.Ф.Рунге [2], впоследствии (с 1980-х годов) преподаватель МВХПУ. Ему довелось создавать службу дизайна завода «с нуля» и быть ее руководителем до учреждения Союза дизайнеров СССР в 1987 г.

Вечернее отделение переподготовки дипломированных специалистов заканчивал и легендарный отечественный дизайнер М.М.Блох, поступивший учиться в Строгановку в 1963 году. Он пришел в училище дипломированным инженером после окон-

чания Казанского авиационного института. Вспоминая годы учебы, более всего удивителен тот энтузиазм и творческое бескорыстие, которыми были отмечены учебные проекты [3]. Из воспоминаний М.М.Блоха: «Мы были жутко преданы этому делу. И я не понимаю, как нам сил хватало! После работы к полседьмому каждый день с планшетами поперек движения тащиться в Строгановку. И на работе много дел, много командировок. Я занимался тогда «наземкой» для запуска ракет» [4]. Училищем разрабатывается план подготовки научно-педагогических кадров и усилению научной работы в области технической эстетики и художественного конструирования.

Это повлекло за собой серьезные изменения в научной области дизайна. С 1962 года начата подготовка аспирантов по направлению художественного конструирования промышленной продукции и технической эстетике, введена научная специальность «Техническая эстетика». Аспирантура была организована в годы ректорства В.И.Говоркова (1951–1955). Ученному совету было предоставлено право принимать к защите кандидатские диссертации. По воспоминаниям А.В.Соловьева, первым защитил диссертацию Б.В.Нешумов, выпускник кафедры дерева [5, с. 130]. Впоследствии Б.В.Нешумов работал во ВНИИТЭ заведующим отделом оборудования жилых и общественных зданий, однако не порывал с учебно-методической работой и стал автором учебного пособия [6].

Суммарно эти направления будущей деятельности описывали весь круг проблем, с которыми сталкивалась новая специальность в стенах МВХПУ и решение которых уже давно назрело. К началу 1960-х годов был в основном прописан профиль специальности художника-конструктора и на его основе сформулирована квалификационная характеристика специалиста, выпускаемого училищем. К выпускнику, работающему непосредственно на производстве, предъявлялись следующие требования:

- составление проектов для строительства и промышленности;
- выполнение макетов, моделей или эталонов изделий, а также унифицированных и типовых деталей для внедрения в промышленность и строительство;
- руководство художественно-отделочными работами на заводах, предприятиях художественной промышленности и в строительстве;
- разработка конструктивных узлов, составление технологических карт для выполнения изделий, разработка проектов организации работ;
- составление технико-экономических расчетов и спецификаций на материалы.

Другая группа требований относилась к деятельности специалистов вне этой сферы и относилась к «усредненному» выпускнику



ку МВХПУ, независимо от специализации. Из всего указанного перечня к профессии дизайнера можно отнести:

- ведение научно-экспериментальных работ по применению новых материалов;
- преподавание художественных дисциплин в высших и средних учебных заведениях.

Спустя два года после введения специальности «Художественное конструирование», в 1964 году, произошло еще одно знаменательное для Строгановки событие. В соответствии с приказом Министра высшего и среднего специального образования РСФСР от 27 апреля 1964 года № 299 «О разделении кафедры обработки металла на кафедру художественного конструирования и кафедру художественной обработки металлов», кафедра художественного конструирования выделилась в самостоятельное подразделение [7]. Это позволило существенно расширить и углубить Учебный план по программе подготовки специалистов дизайнеров уже в независимом формате кафедры. Возглавил первую кафедру дизайна Захар Николаевич Быков. «Он начинал учиться в дореволюционном Строгановском училище на том самом отделении металла (чеканки и эмали), из которого впоследствии и возник метфак. И занимались они в том самом помещении, где до революции располагалось Строгановское училище. Так что Быков — это как бы живая связь с традициями сразу двух школ в истории русского художественно-промышленного образования» [8]. Как бывший выпускник ВХУТЕМАСа, ученик Родченко, он-то и старался возродить все то, что было связано с ВХУТЕМАСом, с методикой преподавания дисциплин, нужных именно для подготовки дизайнеров. По словам К.А.Кондратьевой, «создавая кафедру художественного конструирования и будучи первым ее кафедралом, он пытался внедрить все, что знал и ценил из истории ВХУТЕМАСа. К 1965 году был организован целый факультет и вот тогда-то появилась уже кафедра инженерного обеспечения, то есть возникла некая структура дисциплин, все вместе они и собрались в московскую школу художественного конструирования» [9].

В МВХПУ происходит четкое структурное разделение на два факультета — «Монументально-декоративного искусства», призванного готовить художников монументально-декоративного профиля тесно связанных с архитектурой, со специальностями «Монументально-декоративная живопись», «Архитектурно-декоративная скульптура», «Внутренняя отделка зданий и производство отделочных работ», и факультет «Промышленного искусства», объединившего весь спектр специальностей по художественной обработке материалов: металла, дерева, пластических масс, керамики, стекла, тканей и изделий из них.

Изменения наименований специальностей и профиля подготовки специалистов в Строгановке привели в 1965 г. к реформе

ее структуры. Вместо двух было основано четыре факультета: «Промышленного искусства», «Интерьера и оборудования», «Монументально-декоративного и прикладного искусства» и вечерний факультет [10]. Срок обучения на дневных факультетах сократился до 5 лет.

Все возрастающие требования практики в специалистах дизайна повлекли за собой требования к утверждению специализации в структуре вуза с одновременным укрупнением специальностей. Количество специальностей в училище сократилось с девяти до четырех: промышленное искусство, декоративно-прикладное искусство, интерьер и оборудование, монументально-декоративное искусство. На факультете «Промышленное искусство» устанавливаются специализации: художественного конструирования промышленного оборудования и средств транспорта и художественного конструирования изделий культурно-бытового назначения.

В 1967 году ранее созданная на факультете «Промышленное искусство» кафедра «Пластмасс» была упразднена и слита с кафедрой «Художественного конструирования». Художник промышленности уходил от прежней дифференциации профессиональной деятельности в зависимости от специфики материала, приближаясь к понятию проектного творчества, универсального по природе. Это вполне соотносилось с идеями функционализма. Новая проектная методология художественного конструирования, отраженная в Программе кафедры, определяла задачи дизайнера в зависимости от функции изделия, эргономики, его социальной зоны действия и т.д. В том же 1967 году заведующим кафедрой художественного конструирования становится профессор Г.В.Крюков.

В целом весь круг научно-методических разработок строгановских исследователей и педагогов этого периода строится вокруг краеугольного для эпохи вопроса между «утилитарным и эстетическим», между «функцией и эстетикой». Что первично, что важнее — функциональная целесообразность или образное начало «красоты»? В выборе приоритета скрывается профессиональная позиция педагога, будь то функционально-эргономичный дизайн или образно-метафорическое начало проектирования.

Лучшим признанием программных установок, сформулированных авторами, стало их долгожительство в стенах Строгановки, множественные редакции и переиздания, которые в итоге легли в основу учебных пособий, учебника и научных исследований. Быков З.Н., Короткевич А.Е. и Крюков Г.В., стоявшие у истоков школы Строгановского дизайна, по праву вошли в историю как авторы первой отечественной системной методики преподавания дизайна.

1960-е годы в России знаменовали собой окончательно признан-

ный этап распространения интернационального стиля в архитектуре и искусстве. Параллельно этим глобальным стилевым процессам идеи функционализма проникали и в Строгановку. Именно в 60-е годы дизайн выходит на самостоятельные роли. В поле его зрения попадают новые объекты: станки, автомобили, мебель, транспорт, осветительные приборы, радиотехника. Эти вещи уже не так жестко привязаны к архитектуре, а некоторые и вовсе абсолютно самостоятельны. Возникает новый класс проблем, которые решает именно дизайн — удобство и эргономика, соответствие объемно-пространственной структуры назначению и устройству вещи, свои представления о динамике формы, ритм, типы стандартизованных конструкций, например, выставочного или торгового оборудования.

Идеи функционализма, его социально-нравственные ценности попали на благодатную почву социальных и стилистических перемен, произошедших в отечественном архитектурном и проектном сознании того времени. Однако, ослабив или утерев свою глубинную этическую основу, поставив в приоритет функционально-конструктивные проблемы, дизайн приобрел свой «функционально-эргономический» диалект конца 1960-х — начала 1970-х гг., на котором и «разговаривал» со студентами до середины 70-х. «Будучи утвержденная как единая программа для всех художественно-промышленных вузов страны, она с течением времени претерпела ряд существенных изменений в различных регионах, что позволяет сегодня говорить о Ленинградской, Харьковской или Свердловской школах дизайна. Единство подхода к вопросам художественно-конструкторского образования было частью „функционально-эргономического“ дизайна и отражало идею универсальности „интернационального стиля“» [11, с. 231].

Обучение новой специальности осуществлялось по разработанной кафедрой программе, в основе которой лежали принципы предпроектного исследования и функционального анализа. «Примерно по таким же принципам обучались и студенты Ульмской высшей школы дизайна в ФРГ, сотрудничавшей с фирмой Браун и создавшей известный во всем мире “браун-стиль”. Концепции обучения студентов в Ульмской школе и МВХПУ (б. Строгановское) были во многом сходны. Не случайно на нашей кафедре художественного конструирования существовала практика посещения студентами Московской торговой палаты для ознакомления с лучшими промышленными образцами фирмы Браун, состоящих из радиоприемников, диапроекторов, часов, проигрывателей, электробритв и других изделий, выполненных по проектам известных дизайнеров Макса Билла, Ханса Гугелота, Дитера Рамса и др.» [12]. В основе преподавания Ульмской школы лежал новый метод обучения, суть которого заключалась в том, что проектирование

должно вестись на основе научного анализа ситуации потребления и технологии производства, эргономики, социологии, психологии, чтобы затем в профессиональной деятельности применять системный подход к процессу проектирования. В немецком дизайне 1960-х годов ведущим принципом проектирования был, как и в Баухаузе, функционализм, стилистика прямоугольных формы. Фирма Браун стала для многих предприятий образцом ясного функционального формообразования и современного фирменного стиля. Это скромная колористическая гамма, построенная на тонких отношениях серого цвета, сочетании черного и белого. Это создание цельного образа самыми простыми и минимальными средствами. Созданная в 1960-е годы учебная программа с незначительными изменениями и корректировками просуществовала до начала 2000-х, успешно и продуктивно работая почти два десятилетия.

#### Примечания:

1. Приказ по Московскому высшему художественно-промышленному училищу № 474 от 24 сентября 1962 за подписью ректора МВХПУ (бывш. Строгановское) проф. Быкова З.Н.
2. В.Ф.Рунге к этому времени окончил Красногорский оптико-механический техникум (1958) и Всесоюзный заочный машиностроительный институт по специальности «Приборы точной механики» (1964).
3. Блох М.М. — дизайнер, художник и инженер-механик (КАИ). Среди осуществленных проектов — разработка и доведение до промышленного производства интерьеров правительственных вертолетов МИ-8 для КБ им. М.Л.Миля, которые выпускаются Казанским вертолетным заводом и в настоящее время; разработка гражданских модификаций интерьеров и экстерьеров всех самолетов для фирм «Сухой» и «Мясичев»; вагоны спецназ: вагон-лаборатория, служебный вагон министра МПС, вагон-салон президента Таджикистана; вагоны 1–3 класса повышенной комфортности электропоезда для Демиховского завода ИСТ-Лайн. В 2000 г. эти решения выдвигались на Госпремию в области дизайна.
4. Интервью с М.М.Блохом. Автор и подготовка текста — Лаврентьев А.Н., 2014 год.
5. Из воспоминаний. Соловьев А.В. Художественно-промышленная школа как национальная культурная ценность. К 170-летию Строгановского училища // Сборник статей. — М., 1996.
6. Нешумов Б.В. Художественное проектирование. — М.: Просвещение, 1979.
7. Приказ по Московскому высшему художественно-промышленному училищу № 285 от 9 мая 1964 года за подписью ректора МВХПУ (бывш. Строгановское) проф. Быкова З.Н.
8. Цит. по: Лаврентьев А.Н. Дизайн как коммуникация. Диалог накануне юбилея школы. — М.: МВХПУ, 1995.
9. Цит. по: Лаврентьев А.Н. Дизайн как коммуникация. Диалог накануне юбилея школы. — М.: МВХПУ, 1995.
10. Приказ по Московскому высшему художественно-промышленному училищу № 753 от 2 сентября 1965 года за подписью ректора МВХПУ (бывш. Строгановское) проф. Быкова З.Н.
11. Кондратьева К.А. Некоторые концептуальные основы дизайн-образования // В кн. «Строгановская школа композиции». — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2005.
12. Жердев Е.В. Наши учителя. Круглый стол 25 ноября 2013 г. Текст подготовлен А.Н.Лаврентьевым и Л.Г.Мясниковой

А.В.Бойчук

Кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой дизайна ХГАДИ, г. Харьков, Украина

## ЦЕХ СБОРКИ

Во второй половине 1960-х годов, перед поступлением в Худпром, мне пришлось недолго потрудиться на Харьковском авиационном заводе. Взлет с заводского аэродрома каждого вновь собранного самолета считался общим праздником для всего предприятия. Работая в три смены, к нему готовился весь большой коллектив ХАЗа, стараясь вовремя поставить в сборочные цеха необходимую оснастку, детали и оборудование. Инженеры и мастера этих цехов считались «привилегированным сословием», к ним относились с особым почтением, платили более высокие зарплаты, регулярно поощряли премиями. Но не менее серьезным предметом зависти сотрудников других (обеспечивающих) цехов и отделов был сам процесс сборки, когда серебристая крылатая птица, обласканная руками конструкторов, технологов и рабочих-мастеров, обретала свои окончательные контуры перед первым стартом в небо...

Таким же цехом сборки вот уже несколько десятилетий является и моя родная кафедра дизайна. Разница лишь в том, что на взлетную полосу профессиональной деятельности она выводит не воздушные лайнеры, а молодых специалистов. Кто-то из них стремительно набирает крейсерскую скорость и высоко взмывает в пространство дизайна; кому-то приходится дольше задерживаться на старте, а некоторые так и не познают всю прелесть полета. Но, в любом случае, качество готовой «продукции» определяется тремя основными условиями: способностями и стремлением самого студента к овладению профессией, эффективностью организации учебного процесса на выпускающей кафедре дизайна, уровнем преподавания вспомогательных дисциплин на обеспечивающих кафедрах. Если первое условие связано с личностными и, во многом, субъективными характеристиками, то второе и третье напрямую зависят от компетентности руководства, правильности выбранного программно-методического курса подготовки, степени профессионализма преподавателей и сотрудников, уровня материально-технического и информационного обеспечения учебного процесса. Вот на этих последних условиях и хотелось бы кратко остановиться.

В течение пяти прошедших десятилетий методика обучения дизайнеров радикальных изменений не претерпела. Как раньше, так и теперь, она базируется на традиционной платформе, где ведущие позиции отводятся художественной и специальной (профильной) подготовке, а блок гуманитарных и инженерно-

технических дисциплин обеспечивает усвоение необходимых дополнительных знаний. Такую методическую устойчивость можно понять, учитывая тот факт, что серьезные трансформации в консервативной по своей природе системе образования происходят лишь под воздействием кардинальных социально-экономических и культурных сдвигов. У нас, как известно, масштабных тектонических сдвигов не было, а имевшие место «перестроечные» процессы конца 1980-х – середины 1990-х, в основном видоизменили политическую карту общества, но к ожидаемому экономическому и, тем более, культурному подъему, не привели. Не подверглись принципиальным трансформациям и программы дизайнерской подготовки. Они обновлялись эволюционно, в пределах устоявшихся норм и правил, реагируя на общие тенденции в отечественной и мировой практике. Предпринятая в конце 80-х годов попытка коренным образом изменить модель учебного процесса по принципу «вертикальных мастерских» хотя и дала положительные результаты, но из-за отсутствия надлежащих условий и проектно-экспериментальной базы в полной мере не сработала. Вместе с тем, этот и другие шаги по модернизации структуры и методики обучения позволяли кафедре идти в ногу со временем и сохранять лидирующие позиции среди отечественных вузов и факультетов дизайнерского профиля.

Важным фактором эволюционного развития являлся качественный рост профессорско-преподавательского состава. На протяжении всех лет происходило перманентное пополнение коллектива кафедры из числа своих же выпускников. Молодая поросль оживляла ритм учебного процесса, принося в него свежее видение проектных проблем и способов их решения. Что же касается профессионального роста, то он осуществлялся несколькими путями. Главным было участие преподавателей и сотрудников кафедры в разработке проектов промышленных изделий и объектов. Заявки на такие разработки регулярно поступали в НИС ХХПИ с разных предприятий и уголков страны, принося дополнительный заработок педагогам-дизайнерам и заставляя их активно вращаться в кругу конкретных производственных и научно-технических проблем. Опыт реальной проектной практики позволял уверенно справляться с задачами руководства студенческим курсовым и дипломным проектированием. Эффективным источником накопления опыта и знакомства с новейшей методикой подготовки дизайнерских кадров являлись партнерские связи кафедры с немецкими коллегами из Высшей школы Бург Гибихенштайн г. Галле, осуществляемые по линии обменных студенческих практик, научных стажировок, совместных семинаров, научных и проектных разработок. Знаковым, в плане качественного роста кафедры, стал 1987 год. Он принес

две первые защиты кандидатских диссертаций по дизайну (А.Бойчук, Т.Фурсова), которые открыли путь в аспирантуру склонной к научным исследованиям молодежи. В этом же году был образован Союз дизайнеров СССР и СД Украины, первыми членами которого стали ведущие педагоги кафедр, а вслед за ними и многие профессионально одаренные выпускники. С того времени участие в различных выставках и конкурсах, проводимых по линии СД Украины и Харьковской организации СДУ, явилось еще одним важным фактором профессионального самосовершенствования. Инициаторами, кураторами, участниками и победителями этих акций были, опять же, преподаватели, сотрудники и выпускники кафедры, что подтверждается публикациями в прессе, многочисленными дипломами и наградами.

Вступление в новое тысячелетие обозначилось активизацией деятельности кафедры по развитию теории и методики украинского дизайна. Вышли в свет фундаментальные монографии и учебники доктора искусствоведения, профессора В.Даниленко, которые продемонстрировали качественно новый уровень осмысления проблем художественно-проектной культуры. В результате тесного научного сотрудничества с украинским НИИ дизайна и эргономики (директор В.Свирко), при непосредственном участии профессора А.Бойчука и профессора ХГАДИ В.Голобородько были разработаны национальные программы развития дизайна, государственные стандарты Украины в области дизайна и эргономики, изданы учебники по основам эргодизайна, словари профессиональных терминов и определений, государственный справочник типовых профессионально-квалификационных характеристик «Дизайн и дизайнерские работы». При участии ведущих преподавателей кафедры были подготовлены государственные стандарты образования по специальности «Дизайн». В 2010 году доцент С.Вергунов и ст. преподаватель М.Хоменко написали, а затем перевели в цифровой формат учебное пособие «Основы графического дизайна и визуальных коммуникаций». Постоянно пополнялась библиотека методических рекомендаций по проектированию и другим кафедральным дисциплинам, переводился в цифровой формат визуальный материал лекционных курсов «История дизайна», «Основы методики дизайна», «Архитектура и дизайн производственной среды», «Основы ландшафтного дизайна», «НИРС курсового проектирования».

На фоне последовательного и ритмичного продвижения кафедры дизайна в совершенствовании учебной методики успехи некоторых обеспечивающих кафедр и дисциплин выглядят значительно более скромными. За все 50 лет подготовки дизайнерских кадров практически не обновлялись программы и задания по рисунку, живописи, скульптуре. Так и не

появились крайне необходимые дизайнеру упражнения на изображение людей в движении и в разных ракурсах на фоне естественной среды и архитектурных объектов, задания на абстрактные и технические формы, рисунки и этюды по памяти и воображению. Такое положение преподаватели этих кафедр мотивируют защитой академических традиций Харьковской художественной школы. Многие их коллеги с выпускающих дизайнерских кафедр, наоборот, видят в этом инертность мышления и нежелание потрудиться над составлением новых, экспериментальных заданий, работающих как на развитие художественных навыков, так и на специфику практической деятельности будущего специалиста-дизайнера.

Следует признать, что необходимой настойчивости в убеждении педагогов-художников о необходимости обновления учебных заданий не проявляла и сама кафедра дизайна. Не оспаривая высокое качество методики академического рисунка «по П.Чистякову» или классической живописи «по К.Брюллову», можно было на конкретных примерах ведущих зарубежных школ (в том числе и российских) показать, как в конце XX начале XXI века следует выстраивать процесс приобретения студентом-дизайнером навыков графического выражения проектной идеи и усвоения секретов цветовой гармонии. Тогда бы не возникали вполне резонные вопросы: «Почему у профессиональных архитекторов присутствует характерная манера живописи, близкая по типу к отмывке строительных объектов, а промышленного дизайнера все пять лет обучают писать натюрморты с кувшинами и драпировками так же, как и будущего художника станковой графики или модельера одежды?! Неужели в славном Худпроме полностью забыты смелые эксперименты великих педагогов института Бориса Васильевича Косарева и Василия Дмитриевича Ермилова, ставивших учебные постановки с учетом специализации студента?!» Знаю, что это не так. Просто иногда упускается из виду простая истина: меняется время, и вместе с ним нужно меняться каждому из нас, чтобы не остаться на обочине стремительно развивающейся эпохи. Ведь искусство и дизайн не стоят на месте. И то, что считалось вершиной преподавательского профессионализма вчера, сегодня и, тем более, завтра может показаться архаикой.

Недостаточно эффективно работают на главную учебную магистраль «Проектирование» и некоторые дисциплины инженерно-технического и гуманитарного цикла. В силу объективных и субъективных обстоятельств существенно отстают от дизайнерских инноваций справочные сведения по технологии материалов и конструкций, отсутствует фонд современных наглядных образцов, порой оказываются оторванными от реальных проектной культуры положения классической эстетики



и экономических теорий, излагаемые преподавателями-гуманитариями.

Как результат, эти и другие недоработки обеспечивающих кафедр наглядно всплывают на защите дипломных проектов, а ответственность за них перед государственной экзаменационной комиссией (и перед работодателем) несет только одна выпускающая кафедра. Согласитесь, это не совсем справедливо! Тем более, что права контроля качества поставляемых «деталей для готовой продукции» выпускающая кафедра (в отличие от сборочных цехов промышленных предприятий) фактически лишена. Да и материальных преимуществ ее сотрудники, несмотря на огромный объем работ, увы, не имеют. Хотя только само перечисление этих работ (регулярный поиск информации и подготовка пакетов новых проектных заданий, ежемесячные промежуточные просмотры, согласование мест проведения и организация производственной практики, дипломные предзащиты и подготовка экспозиций и пакетов документаций к защитам бакалавров, специалистов, магистров на дневном и заочном обучении, забота о распределении специалистов, кафедральное заслушивание отчетов и предзащит аспирантов, рецензирование авторефератов, проведение конкурсов СНТО и олимпиад по дизайну, разработка типовых стандартов ОКХ и ОПП, организация выставок и т.д.), как видим, занимает не одну строчку. В подобной ситуации (в отличие от вузов, где материальное поощрение соответствует степени реального вклада педагога) находятся и другие дизайнерские цехи академии.

Кафедра дизайна отчетливо видит не только чужие, но и свои «минусы» и не собирается перекладывать ответственность за уровень подготовки будущих дизайнеров на других. Но мы хотим, чтобы свою долю ответственности за качество поставляемых «деталей на конвейер сборки готовой продукции» постоянно ощущали все структурные подразделения нашей «Alma Mater». Тогда перед выходом на взлетную полосу будет возникать меньше проблем, а для каждого преподавателя и сотрудника академии день защиты дипломных проектов станет общим праздником и, одновременно, экзаменом на собственную профессиональную зрелость.

А.Ю.Агафонова

Кандидат искусствоведения, доцент кафе-  
дры «Художественный металл» МГХПА им.  
С.Г.Строганова

## ИСТОРИЯ КАФЕДРЫ «ХУДОЖЕ- СТВЕННЫЙ МЕТАЛЛ»

Красивый, прочный, долговечный — вот те эпитеты, которые возникают первыми, когда мы говорим о художественном металле. Этот древнейший материал, повлиявший на ход истории человечества, тесно переплетается с нашей современной жизнью. От коллекционных монет до величественных мостов, от изящных ювелирных изделий до элементов освещения жилых и общественных интерьеров, от фамильной столовой посуды до уникальной мебели и деталей архитектурно-художественных ансамблей — неполный диапазон областей применения художественного металла в предметно-пространственной среде XXI века. Отличительной особенностью художественного металла является не только его уникальный, свойственный только этому материалу, пластический язык, но и возможность синтеза со стеклом, древесиной, керамикой, пластиком, камнем, текстилем, эмалью. Разнообразие видов и технологических приемов обработки металла дают неисчерпаемые возможности для творческого претворения самых смелых и новаторских идей, полезных, способных эстетически украшать и совершенствовать мир.

История старейшей кафедры академии — кафедры художественного металла — прочно связана со становлением Строгановской школы и с важными периодами развития отечественной культуры, промышленности и образования.

Основание Строгановского училища принято считать началом подготовки специалистов в области художественного металла. В положении об открытии «Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам», утвержденном 16 августа 1825 года, придавалось большое значение важности подготовки рисовальщиков для промышленности, особенно таких профессий, как «золотых дел мастеров, бриллиантщиков, чеканщиков, бронзовщиков, слесарей...». Фундаментом формирования кафедры стали события, произошедшие в 1902 году когда, после утверждения нового устава в Строгановском училище в числе 18 основных мастерских были открыты чеканная, монтировочная и эмальерная мастерские. С этого времени идейной особенностью кафедры художественного металла стала неразрывная связь теории и практики, проектирования и создания художественных изделий из металла для рос-

сийской промышленности. В Совет училища входили такие видные предприниматели, как С.И.Мамонтов, С.Т.Морозов, М.П.Овчинников, В.А.Болин, В.Г.Сапожников, В.С.Алексеев, К.С.Попов, С.И.Прохоров, А.И.Шамшин. По инициативе директора училища Н.В.Глобы студенты проходили производственную практику на фабриках московского региона, где изучали технологические особенности предприятия, оттачивали свое мастерство и другие необходимые навыки. Студенческие работы охотно отбирались фабрикантами для внедрения в производство. Многие выпускники кафедры работали художниками и мастерами на известных предприятиях К.Фаберже, П.А.Овчинникова, И.П.Хлебникова. Я.Ф.Мишукова, Оловянишникова.

С первых лет революционной России для Строгановского училища начался новый этап развития. В 1918 году был создан Художественно-Технический Совет. В 1919 году создается Художественно-Технический Совет в составе Совнаркома Труда и Обороны. В 1920 году В.И.Ленин подписал декрет о создании Государственных Высших Художественно-технических Мастерских с факультетами: архитектурный, живописи, скульптуры, текстильный, керамический, дерева и железо обработки. В новом учебном заведении уделялось большое внимание подготовке художников-мастеров высшей квалификации для промышленности, в том числе металлообрабатывающей.

Строгановская школа художественного металла возродилась в воссозданном в 1945 году МГХПУ. Кафедра «Художественной обработки металла» стала одной из первых. Возглавил ее выпускник Императорского Строгановского училища З.Н.Быков, а впоследствии ректор МВХПУ (б. Строгановское). Быков уделял большое внимание воссозданию мастерских кафедры и подготовке специалистов широкого профиля — от ювелиров до монументалистов. Студенты получили возможность работать в чеканной, граверной, монтировочной, гальванопластической, литейной и кузнечной мастерских. К преподаванию были привлечены лучшие специалисты. Среди них: профессор Ф.Я.Мишуков — один из создателей методических основ советской реставрационной практики в области художественного металла; доцент Ф.П.Козлов, известный ювелир, некогда работающий на фирме Фаберже; доцент Л.Х.Рапник. На кафедре передавали свои знания и опыт такие крупные специалисты, как доцент В.П.Петров, профессор А.В.Флёров.

С 1967 по 1972 годы кафедрой «Художественные изделия из металла, дерева и пластмассы» заведовал Александр Владимирович Флёров. Диапазон исследуемых художественных проблем был необычайно широк: от мелкой пластики до промышленных объектов, от столовых сервизов до кабин самолетов. Глобальные преобразования в методах обучения и организации учеб-

ного процесса начались с 1970-х годов. Выросший интерес к промышленным объектам потребовал создания новой учебно-методической структуры. В этот период кафедра разделилась на две — «Художественное проектирование» и «Художественные изделия из металла, дерева и пластмассы». Кафедра получила новое название и ориентиры, направленные на переработку кафедральной программы. Объектами художественного проектирования должны были стать монументально-декоративные и декоративно-прикладные изделия из металла и др. материалов, способных к синтезу с металлом.

Изменение художественных приоритетов кафедры «Художественные изделия из металла, дерева и пластмассы» потребовало переосмысления и доработки учебной программы, которая окончательно сформировалась в 1984 г. Авторитет кафедры в период с 1980–1986 гг. необычайно возрос, обусловленный двумя основными причинами: сильным педагогическим составом и большим опытом научно-методической работы. Заведовал кафедрой до 1984 г. профессор С.И.Борисов. С 1984 г. заведующим кафедрой стал профессор А.А.Мельник. Работа велась в нескольких направлениях: проектирование, производственное обучение, конструирование, научная, методическая работа, творческая и выставочная деятельность. Был выпущен ряд методических пособий внутривузовским изданием, опубликованы работы преподавателей в издательствах «Высшая школа» и «Архитектура». Отчеты по научной и творческой работе кафедры в полной мере отражают творческую атмосферу, царящую в то время на кафедре. В это время выпущены методические пособия преподавателями, мастерами кафедры: А.А.Мельник — «Архитектурно-декоративная пластика, основные закономерности построения рельефа», «Основные закономерности скульптурного рельефа», М.Т.Дёмина — методические пособия «Изготовление изделий из металла с горячей эмалью», методический альбом «Посуда из металла», Л.М.Русанова — «Технология ювелирного дела», А.Ф.Саржант — «Гравёрное дело», альбом и аннотация, Ю.А.Шеманов — методическое пособие «Художественная обработка металла “Чеканка”». Вышла в свет книга Ю.А.Шеманова, М.Т.Дёминой «Эмаль, чеканка,ковка».

Значительное влияние на развитие учебного процесса, на рост авторитета преподавателей имела их практическая работа. Темы творческих работ разнообразны: от скульптурных портретов исторических личностей до проектов осветительной арматуры и кованых решеток в архитектуре. Наиболее интересны проекты Мельника А.А. Им были исполнены бюсты и барельефы: героя Советского Союза В.Н.Корякова, Ф.Э.Дзержинского, Ю.В.Андропова и т.д. Ст. преподавателем Дёминой М.Т. были выполнены медали «Знаки зодиака», «Ком-

муникация», «Ломоносов», портреты деятелей культуры, серия медалей, посвященных 40-летию победы советского народа в Великой Отечественной войне.

Отвечая традициям Строгановской школы, основанной на воспитании художников промышленного искусства, отводились часы для работы в мастерских. Старейшие в Строгановском училище мастерские — литейные, чеканные и эмалевые — способствовали детальному изучению технологии и основных навыков работы с материалом, изучению практических навыков работы — слесарные, граверные, гальванические, ювелирные мастерские.

В 1990-годах училище вступило в полосу кризиса, связанного с политическими и экономическими преобразованиями в стране. В это время под руководством доцента А.М.Панина продолжали добросовестно трудиться ст. преподаватель Русанова Л.М., ст. преподаватель А.С.Левин, ст. преподаватель В.П.Кочетков, профессор А.А.Мельник, преподаватель О.М.Гордейчева.

Ряды преподавателей пополнились молодым и талантливым педагогом А.И.Степаковым. Отличительной чертой учебных заданий этого времени стало использование несколько стиливых направлений. Поощрялось обращение к национальным изобразительным мотивам и к стиливым приемам модерна. Появились задания с использованием Российской символики. В учебную программу были введены новые предметы: «Макетирование» и «История орнаментов-стилей». Преподаватели кафедры учитывали новую экономическую обстановку и вели поиски в сфере коммерческой реализации. В одном из протоколов заседания кафедры за 1992 г. говорится: «Производственное обучение придётся сводить к реальным вещам на коммерческой основе. Создать базу для мастерских, зарабатывать на материал деньги необходимо для дальнейшего развития кафедры». В курсовом и дипломном проектировании кафедра продолжала придерживаться принципа разнообразия тем. Приблизительный перечень заданий свидетельствует об этом: студентам со второго по четвертый курс предлагались задания: ювелирный гарнитур, туалетный прибор, столовые приборы и сервизы, вывески для магазинов, часы в интерьере, медали и т.п. Ориентация на необходимость связать учебные задания с реальными объектами подтолкнуло коллектив кафедры к решению пригласить для консультаций выдающегося специалиста в области архитектуры А.И.Свиридова

В русле традиций Строгановской школы велась методика обучения. Особое внимание уделялось обмерам и изучению стилей и орнаментов. Занятия проводились в музее училища, где студенты обмеряли и зарисовывали лучшие образцы утвари, чеканных, ювелирных и лепных изделий. Воспитанию художественного вкуса способствовали зарисовки и изучение

старинных орнаментов. В дипломном проектировании преобладали классические формы художественного решения и формы, основанные на традициях национального искусства. В 1993 г. руководителем кафедры становится Кравцов Н.А., который для усиления кафедры пригласил высококвалифицированные педагоги с других подразделений: с кафедры академического рисунка О.Д.Яновского, с дизайна — В.А.Харькова. В качестве преподавателей были приглашены выпускники С.Н.Федунов (в 1993 г.), А.Ю.Агафонова (в 1996 г.), Д.М.Чавушьян, О.Л.Левен (в 1997 г.).

Характерной чертой этого периода истории кафедры явились поиски новых проектных решений. Наряду с традиционными приемами художественного решения изделий из металла, появляются новаторские. Диапазон тем дипломного претворения расширяется. По-прежнему уделялось большое внимание классическому наследию. Темы дипломного проектирования посвящались городам России, памятникам архитектуры.

С 1997 по 2015 годы кафедру возглавлял С.Н.Федунов. За этот период времени были сохранены не только основные традиционные формы обучения, но педагогический коллектив кафедры, который пополнился успешно практикующими выпускниками МГХПУ им. С.Г.Строганова. Это художник по металлу Г.Л.Лисин (1998 г.), ювелир Д.Р.Ярулин (1999 г.), художник по металлу И.А.Жаворонков (2004 г.), эмальер, председатель секции ДИ ТСХР Е.Е.Матько (2013 г.), член-корр. РАХ Ф.А.Кузнецов (2014 г.), скульптор П.В.Добролюбов (2015 г.). В этот период удалось расширить диапазон тем (храмовое искусство), включить в учебную программу новые виды обработки художественного металла и технологии — станковую горячую эмаль, 3D моделирование, компьютерную графику. В мастерских продолжалось изучение и освоение художественного металла. Высококвалифицированные мастера А.Л.Скворцов, С.В.Непочатов, Т.А.Морозова, В.Х.Нафиков, С.Д.Беляков, А.А.Машавец, Д.В.Моисеев успешно передавали профессиональный опыт студентам.

2015 год ознаменовал собой ряд перемен, связанных с необходимостью перестройки системы художественного образования и усиления ее связи с производством и промышленностью. В настоящее время кафедра представляет собой сплоченный коллектив профессионалов, ответственных за формирование будущего поколения художников. Руководит кафедрой выпускница кафедры «Художественный металл» М.Г.Круглова.

С целью развития профессионального мастерства у студентов в учебной программе кафедры выделено достаточное количество часов для изучения современных методик проектирования. Программа включает в себя проектирование ювелирных изделий, сувенирной продукции, предметов интерьера и

архитектурный металл. Основной идеей кафедры стало максимальное приближение учебных заданий к существующим объектам, производствам и работой с заказчиками. Расширяется диапазон тем, включающих в себя как светское, так и религиозное искусство. Мастерские кафедры позволяют осваивать художественную ковку, литье, горячие эмали, монтировку и другие виды обработки художественного металла. Привлекаются к учебному процессу известные художники — ювелир В.Глынин, скульптор А.Шпаковский.

Учебные и творческие работы студентов нашей кафедры постоянно экспонируются на престижных международных, всероссийских и московских выставках («Московская международная выставка художественной эмали», «ИМП-арт невозможное искусство и оптические иллюзии», «Строгановские традиции» и др.), наряду с известными художниками и дизайнерами. Площадки для выставок работ студентов кафедры «Художественный металл» охотно предоставляют Тульский, Калужский, Майкопский государственные музеи, выставочный зал «Тушино». Студенты кафедры старших курсов успешно вступают в профессиональные союзы художников и являются лауреатами известных художественных конкурсов. Кафедра активно сотрудничает с ведущими предприятиями России «Кольчугино», «АргентА», «Ювелирный Дом И.Бурганова», Башкирским предприятием по созданию сувенирной продукции «Агидель», ювелирной фирмой «Эстет», «Ладья» и др. культурными и социальными объектами.

Рост современного художественного производства и строительства, возобновившийся интерес к декоративно-прикладному искусству ставят перед коллективом кафедры новые интересные профессиональные и творческие задачи, направленные на формирование высокопрофессиональных кадров для российского искусства и промышленности, укрепления и развития отечественной художественной школы.

Ф.А. Львовский

Заслуженный деятель искусств РФ, профессор

МГХПА им. С.Г.Строганова

## ИЗ ИСТОРИИ КАФЕДРЫ «ДИ- ЗАЙН-ТЕКСТИЛЬ» МГХПА ИМ. С.Г.СТРОГАНОВА. ЭТАПЫ СТА- НОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

История развития отечественной школы по профессиональной подготовке специалистов в области текстиля началась с создания С.Г.Строгановым в 1825 году Школы рисования по отношению к искусствам и ремеслам. При создании школы проявились высочайшая социальная ответственность С.Г.Строганова, его гуманистическая направленность, забота о сохранении национальной самобытности. С.Г.Строганов отдал свою огромную коллекцию произведений искусства для использования в учебном процессе, а затем постоянно приобретал образцы для копирования оригиналов: изображения цветов, животных, ландшафтов и фрагменты ситцев европейского производства. Эти образцы были необходимы при обучении различным ремеслам, особенно для работы текстильщиков и обойщиков.

Благодаря заботе С.Г.Строганова о подготовке специалистов-художников для российской художественной промышленности и его прогрессивной деятельности, создание Школы рисования на 12 лет опередило организацию Лондонской школы дизайна.

Следует заметить, что С.Г.Строганов сразу задумал универсальную подготовку различных специалистов для промышленности, для мануфактурных производств, а также и подготовку учителей графического искусства для общеобразовательных школ. Многие талантливые выпускники впоследствии были оставлены для педагогической деятельности и явились гордостью Строгановского училища. Теоретическая программа обучения была создана самим Строгановым к 1825 году. В ней он подробно изложил все основные направления учебного и творческого процессов и наметил пути развития школы в дальнейшем.

В начале обучения, кроме предметов общеобразовательного цикла, ученики копировали рисунки геометрических тел и орнаментов, присылаемых из Академии художеств, а также с иностранных образцов. Практиковалось также рисование цветов и орнаментов тушью и акварелью, что было необходимо в подготовке специалистов для текстильных фабрик и заводов.

К 1830 году сформировался класс рисования орнаментов для ситценабивных рисунков. С третьего года обучения училище под-



готавливало учащихся «по ситцевой части». Они занимались рисованием цветов с натуры и выполняли орнаментальные композиции.

Были достигнуты значительные результаты в художественной и практической работе. К сороковым годам были накоплены значительные фонды учебных работ и изделий, выполненных в мастерских училища.

В 1839 году на Санкт-Петербургской выставке мануфактурных изделий были показаны работы высочайшего уровня по ткацкому и набивному делу, награжденные золотой медалью «За изделия и успехи учеников».

В 1843 году С.Г.Строганов передал Школу государству.

Налаженная система образования позволила расширить число отделений, востребованных в реальной практике. Небывалая демократичность и прогрессивность Школы позволила открыть женское рисовальное отделение, где рисовали узоры, цветы, «украшения». По рукодельной программе осваивалось шитье, вышивание гладью, тамбуром, по канве, по различным тканям золотом и серебром.

В 80-х годах реакционно-политические изменения в российском государстве отразились и на работе Школы, вызвав кризис педагогической системы, отстраненность обучения от жизненных требований. В Школе пропагандировались изжившие себя идеи классицизма. Подготовка художников для промышленности сменилась увлечением академическим станковым искусством, отдаляя Школу от реальной жизни. В этот период станковая, академическая направленность обучения стала преобладать над главной задачей — подготовкой «орнаментальщиков и рисовальщиков» для российских мануфактур. Некоторая часть учеников уже не думала о деятельности фабричного «рисовальщика», все стремились в учителя рисования. Но постепенно произошло естественное разделение двух принципиальных школ и методов обучения на Строгановскую школу и Школу живописи, ваяния и зодчества. Следует заметить, что специфика подготовки по рисунку и живописи и сегодня не всегда учитывается в отечественных дизайнерских школах, поскольку еще встречается точка зрения (несомненно, ошибочная и устаревшая), что станковая живопись — главное, а дизайнерское творчество второстепенно.

Во второй половине 19 века в российской культуре положительным явлением оказалось ориентирование на народное искусство, а также сформировался очень большой интерес к декоративно-прикладному мастерству. Для Строгановской школы и учебного процесса эти тенденции оказались весьма благоприятными. Школа достигла необыкновенных результатов в копировании древностей и образцов народного, крестьянского искусства, в собирательстве предметов русского искусства. Были изданы

альбомы этих образцов, поражающие как качеством выполнения образцов, так и объемом изученного материала.

Успехи Строгановки постоянно множилось. Укреплялось сотрудничество с фабриками, различными мануфактурами, появились многочисленные заказы, выполняемые учащимися.

Особенное внимание Строгановки было обращено на подготовку учеников текстильщиков по ткацкому делу и набивному и печатному производствам. Постоянно укреплялась материальная база ткацких и набивных мастерских. К концу 19 века имелось 27 ручных станков, 4 механических, мотальное и сновальное оборудование и др. В набивной мастерской выполнялась ручная набойка, а изучение механической печати осуществлялось непосредственно на крупных фабриках. Обучение в ткацких и набивных мастерских позволяло учащимся не только уметь вырабатывать качественные ткани, но и поступать на любую фабрику в качестве мастера-художника.

Улучшению качества образования способствовали материальные средства, жертвуемые фабрикантами-текстильщиками (Сапожников, Прохоров, Рыбаков, Жиро, Морозов и др.).

Достижения Строгановки постоянно отмечались наградами, дипломами, медалями на многочисленных профессиональных выставках в России и за рубежом.

Бурное развитие русского капитализма, промышленное и гражданское строительство, возведение большого числа жилых и доходных домов в начале 20 века подняло Строгановку на небывалую высоту. Благоприятная творческая среда потребовала привлечению к педагогике новых сил — практикующих архитекторов (Шехтель, Кекушев, Ноаковский, Курдюков, Жолтовский и др.). Ученики училища, благодаря созданной мощной учебно-производственной базе, смогли выполнять не только учебные работы, но и осуществлять практические заказы для фабрик, заводов, производств и реальных архитектурных объектов.

Умея выполнять высококачественные работы в любом материале, ученики реализовывали всевозможные, в том числе и комплексные проекты. Большое количество работ выполнялось учениками ткацких, набивных, вышивальных мастерских. Например, когда по проекту Ф.Шехтеля в Москве осуществлялось строительство здания Художественного театра, именно ученики Строгановки изготовили в технике аппликации и художественного шитья занавес со знаменитой чайкой.

И здание, и занавес были блистательно выполнены в стиле модерн. «Старый русский стиль», который сыграл определенную роль в становлении национального самосознания, отживал свой век. Уходили эклектичные европейские стили. Стиль модерн лихорадочно экспериментировал с новыми формами.

Революционные события 1917 года перестроили систему художественно-промышленного образования на совершенно новых

началах. Идеи синтеза в искусстве, требования новой жизни обусловили создание Высших государственных художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС). Основой создания нового высшего учебного заведения послужили достижения Строгановского училища и Училища живописи, ваяния и зодчества. В результате теоретической, учебной и практической деятельности ВХУТЕМАСа сформировались новые идеи и направления, ныне во всем мире оформившиеся в универсальное понятие «дизайн». Новые идеи органично и успешно были реализованы на текстфаке ВХУТЕМАСа. Передовой состав педагогов текстфака, выдающиеся художники-практики (Степанова, Маяковская, Соболев, Удальцова, Грюн и др.) были тесно связаны с работой на текстильных фабриках, что благотворно сказалось на подготовке студентов, которых к 1927 году насчитывалось 168 человек.

Созданием новых программ и теории занималась в основном В.Степанова. Ее методика преподавания была направлена на искоренение взгляда на художественный текстиль как живопись на ткани. Текстфак занимался плоскостной организацией композиционных первоэлементов на основе геометрии. Для текстфака красота геометрии, орнамента были близки, понятны, воспринимались как первичные элементы формообразования. Однако революционные достижения в современной композиции не были реализованы во ВХУТЕМАСе в полной мере.

По окончании Великой Отечественной войны потребовались художники и мастера для восстановления разрушенных городов и для возрождающейся промышленности. В 1945 году в Строгановку была привлечена целая плеяда выдающихся художников, проектировщиков, мастеров. Многие из них закончили Строгановку или ВХУТЕМАС.

Возрожденное Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское) методично и последовательно расширяло список восстанавливаемых и новых кафедр и специальностей. В 1958 году была возрождена кафедра мебельно-декоративных тканей. Перед кафедрой была поставлена задача по подготовке художника, способного как работать на текстильном производстве, так и проектировать все виды тканей для архитектурной среды. Министерство образования профинансировало закупку необходимого оборудования для просторных ткацких мастерских. Были приглашены талантливые художники в качестве преподавателей. Кафедру возглавил профессор Н.Ф.Бавструк, выпускник дореволюционного Строгановского училища, известный художник по тканям, технолог и практик.

В 1961 году кафедру возглавил М.Н.Никитин, имевший большой опыт административно-практической деятельности в текстильной промышленности. Выпуск первых специалистов

показал превосходные результаты, все дипломные проекты тканей были внедрены в массовое производство. Были представлены ткани разных жанров и назначений, учитывалась архитектурная ситуация, полностью раскрывались творческие способности авторов проектов. Это доказывало прекрасную организацию процесса обучения.

Поскольку в эти годы педагоги и студенты пытались осуществить идею «синтеза искусств», студенты много экспериментировали и даже зачастую выполняли дипломные работы с участием нескольких кафедр (интерьера, мебели, тканей) на один объект.

Ежегодный набор студентов возрастал, соответственно привлекались новые педагоги, предоставлялась возможность подготовки специалистов широкого профиля с ориентацией на архитектуру, на связь со средой, на ансамблевый подход. Удалось возродить даже искусство монументальных гобеленов, выполняемых по заявкам организаций в качестве дипломных работ.

В 70–80-е годы все настойчивее заявляли о себе реалии дизайна. В 1974 году кафедру возглавил С.В.Пирогов, член Союза художников, опытный текстильщик, долголетний сотрудник Московского ткацко-отделочного комбината. Его художественный вкус, поощрение им творческих новаций весьма благотворно отразились на деятельности кафедры и способствовали совершенствованию учебных программ. Укреплялись связи с предприятиями, пополнялся коллектив кафедры. Преодолевая внешние трудности хозяйственного плана, иногда очень серьезные, кафедра постоянно совершенствовала учебные планы и программы, модернизируя их в зависимости от требований жизни и эволюционной логики развития. Более того, кафедра щедро и совершенно безвозмездно предоставляла свои программы в качестве базовых для вновь создаваемых художественно-промышленных вузов, подвижнически делилась опытом, заботясь о пользе общего для страны дела.

Особое место в учебной деятельности кафедры всегда занимала разработка учебных методик. На основе кропотливого нескончаемого преподавательского труда сотрудниками были созданы многочисленные прекрасные учебные и методические пособия. В частности, впервые были разработаны принципы преподавания основ композиции и фундаментального формообразования применительно к проектированию художественных тканей, с обобщением опыта дореволюционной Строгановки, ВХУТЕМАСА, Московского текстильного института и Московского архитектурного института. Следует отметить, что подобной программы по этой дисциплине ни на одной строгановской кафедре еще не было.

Как и для всей страны, тяжелым испытанием для кафедры стали 90-е годы. Последствия перестройки оказались во многом негативными. Материальное обеспечение почти отсутствовало.

Многие молодые педагоги, хорошо подготовленные кафедрой в расчете на перспективу, были вынуждены покинуть Строгановку. Определенные трудности появились в работе с новым поколением студентов. В этот трудный период на должность заведующего кафедрой был избран выпускник строгановской кафедры «Проектирование интерьера» Ф.А. Львовский, оставленный в ВУЗе для преподавания на кафедре тканей. Знание строгановских традиций, фундаментальное образование в области проектирования среды и большой опыт в проектировании и выполнении художественного текстиля позволили Львовскому не только сохранить достижения кафедры, именуемой с этого времени «Художественный текстиль», но и наметить пути ее дальнейшего развития.

Были привлечены новые преподаватели, в их числе три архитектора и дизайнер, поскольку прежнее ориентирование на работу выпускников исключительно в текстильной промышленности уже устарело. Требовались новые программы по подготовке универсальных специалистов, могущих работать в различных областях дизайна, и не только текстильного, участвовать в разработках и самостоятельно выполнять интерьерные проекты, практически реализовывать любые текстильные объекты вплоть до больших гобеленов и сценических занавесов и многое другое.

В 1996 году заведующим кафедрой была разработана и утверждена новая программа по курсу проектирования. Программа предусматривает обязательную связь учебных проектов с архитектурной или природной средой. Таким образом, реальная архитектурная ситуация, средовые дизайнерские аспекты стали стержнем учебной программы.

Совершенно ясно, что сами по себе технологии обучения, даже очень хорошие, не дают живого, динамичного, продуктивного эффекта в образовательном процессе. Нынешняя эпоха создает свой тип миропонимания. Одним из актуальнейших императивов становится проблема экологии. В связи с этим нельзя не заметить, что при создании художественного текстиля, его орнаментации естественным образом проявляется значимость таких понятий, как экологичность, природность, органичность. Содержательная идея «экологического проектирования» при обучении на кафедре не имеет четко обозначенных границ и не является навязанной. Можно считать, что экологическая идея должна развиваться свободно в разных направлениях, ориентируясь на гармонизацию человека с окружающим миром.

Практика последнего десятилетия фактически сформировала новое название кафедры «Дизайн-текстиль». В начале 2000-х годов кафедра перешла к созданию программ нового поколения, учитывающих общемировой опыт подготовки специ-

алистов. Разработаны программы для обучения бакалавров и магистров в сфере прикладного и академического бакалавриата. Первые выпускники-бакалавры (четырёхгодичный срок обучения) защитили все дипломные работы с отличными результатами. Главной особенностью обучения на кафедре остается принцип индивидуальных заданий на дипломном проектировании, учитывающий креативные предложения выпускников. Неизменной остается связь с реальными заказчиками при проектировании интерьерных монументальных произведений (гобелены, текстильные панно, пространственные композиции). Сохраняются связи, договора кафедры с текстильными предприятиями. По разработанным рапортным рисункам осуществляется внедрение тканей в массовое производство (мебельные, декоративные и тентовые ткани). Создаются рисунки в технике печати для тканей, предназначенных для спортивной одежды, сумок и чемоданных чехлов. На ковровом комбинате вырабатываются напольные ковры. Изготавливаются уникальные ручные изделия (платки, палантин и др.). Подобное многообразие жанров и широта тематики характерны для текстильного дизайна.

В последние годы кафедра вводит новые методики выполнения проектных заданий, связанных с современными инструментами проектирования. Внедрение компьютерных программ и средств мультимедиа в процесс обучения не меняет задачи проектирования, но значительно расширяет технические возможности. Поскольку сокращение сроков обучения дисциплинирует сознание и активизирует результативность, внедрение программ бакалавриата не снижает уровень дипломных работ. Успехи студентов и преподавателей кафедры, демонстрируемые при участии в многочисленных российских и международных выставках, подкреплены дипломами, наградами, почетными грамотами, званиями лауреатов, медалями и др.

#### Литература:

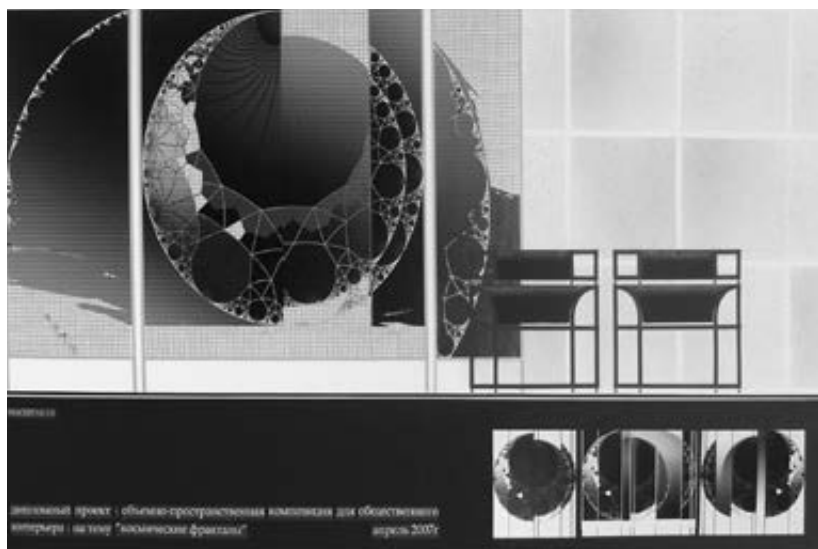
1. Астраханцева Т.А. Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище. — М.: Индрик, 2012.
2. Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г.Строганова. — М., 2010.
3. Никитин М.Н. Художественное оформление тканей. — М.: Легкая индустрия, 1971.
4. Промышленное училище (бывшее Строгановское). — М., 1965.
5. Пространство ВХУТЕМАС. Материалы Всеросс. науч. конф. — М.: изд. учебной литературы МГХПА, 2010.
6. Соловьев Н.К., Голубева О.Л. Строгановская школа композиции. — М.: ЗАО «Сварог и К», 2005.
7. Шульгина Е.Н., Пронина И.Л. История Строгановского училища. — М.: Русское слово, 2002.
8. 250 лет Московской архитектурной школы. — М.: А-Фонд, 2000.



Дипломные проекты палантинов (техника ручной росписи). Авторы Кузина О. и Трофимова А. Рук. доцент Карпова Е.А. Кафедра «Дизайн текстиль». 2009 г.

Проекты серии декоративных платков. 3 курс. Кафедра «Дизайн текстиль». 2010-е гг.

Дипломный проект. «Объемно-пространственная композиция для общественного интерьера на тему "Космические фракталы"». Кафедра «Дизайн текстиль». 2010 г.



С.В.Гавин

Профессор кафедры «Дизайн-текстиль» МГХПА им.

С.Г.Строганова

# МЕТОДИКА ПРОЕКТИРОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОНУМЕН- ТАЛЬНОГО ТЕКСТИЛЬНОГО ИС- КУССТВА НА КАФЕДРЕ «ДИ- ЗАЙН-ТЕКСТИЛЬ»

Профессиональная деятельность художника любого профиля и направления требует глубокого знания предмета проектирования, материала, в котором будет воплощаться проект, технологии его изготовления, образного, логического мышления и конечно высокий уровень образования и культуры. Гарантией успеха является высокий уровень образования и культуры, знаний, накопленного опыта в области выбранной профессии. Все предыдущие задания по проектированию направляли студентов к решению этих сложных задач.

В ряду заданий по проектированию произведений текстильного искусства по существующим программам кафедры монументальные формы художественного текстиля занимают особое место. Проектирование сценических занавесов, панно и гобеленов всегда велись на старших курсах кафедры, когда студенты уже познакомились с общими особенностями художественного языка этого вида декоративного искусства. Художественный текстиль как вид искусства, связанный с бытом человека, имеет широкое распространение. На кафедре будущих специалистов готовят к пониманию значения, места и целесообразности художественного текстиля в интерьере. Можно условно разделить эти произведения такого рода на две группы: ковры, скатерти, мебельные ткани и т.п., применяемые в жилом интерьере и монументальные виды — гобелен, сценический занавес и панно для общественного интерьера.

На кафедре разработаны и успешно функционируют различные методы обучения этим сложным видам искусства, каждый из которых имеет в свою очередь свою специфическую особенность. Но есть и общие принципы, которые их объединяют и позволяют говорить о проблеме в целом.

Работа над заданием можно разделить на следующие этапы, которые определяются педагогом по времени их выполнения.

1. Получение и осмысление проектного задания.
2. Выбор основной идеи произведения, его роли в конкретном



интерьере, создание концепции будущего ансамбля, где произведения искусства органично связаны со средой.

3. Создание форэскизов будущих произведений, определение основных пластических, масштабных, образных задач.
4. Этап сбора материала: эта часть работы очень важная при проектировании произведений искусства любого вида, но при проектировании сценических занавесов, gobеленов и панно в интерьер наиболее важен, так как в истории современного зарубежного и российского искусства накоплен богатейший опыт создания таких работ.
5. Создание эскизного проекта. Задача этого этапа сводится к поискам наиболее удачного решения и всесторонней разработке художественного замысла.
6. Создание проекта (эскиза, архитектурной ситуации), состав и его содержание.

В учебных программах кафедры отражена стройная и логическая система работы над этими задачами. Это коллективный опыт работы многих талантливых педагогов, отраженный в их трудах и методических пособиях (О.Л.Голубева. «Основы проектирования»).

В одной связке с проектным заданием находятся занятия по материалу, на которых студенты осваивают азы работы с материалом, что придает их эскизной работе на бумаге осмысленность и возможность практического воплощения. Особенно важны эти знания при проектировании сценических занавесов, так как знания технологических требований дают возможность избежать часто совершаемых ошибок в проектах не только начинающих специалистов, но и вполне зрелых мастеров.

1. Сценические занавесы отличаются не только своей характерной образно-композиционной структурой, но и особой техникой исполнения с применением аппликаций, вышивок различными материалами, фактурными включениями, росписи и других приемов. «Декоративно-сценический занавес — по существу является новым типом текстильного произведения. Он имеет ряд специфических особенностей. Важнейшая из них та, что он тесно связан с архитектурой, точнее, он не существует вне ее. Он проектируется только для конкретного объекта, не может изменить среды своего бытования и в этом смысле совершенно уникален. Занавес принадлежит одновременно архитектурной и театрально-игровой среде, он входит в статику архитектурного пространства и в динамику зрелищного действия. Следовательно, в его построении должны как бы совмещаться правила зодчества и законы театра» [1].

Лучше всего, если архитектурный объект, в который проектируется произведение, находится в доступности его посещения, как, например, студенческий театр ГИТИСа, театр Петра Фоменко или актовый зал Лицея физико-технического институ-

та, в интерьеры которых предлагается создание произведений такого рода. В этом случае студенты могут побывать в этих интерьерах, обмерить, сделать зарисовки с разных точек и фотографии, внимательно изучить особенности архитектурного пространства. В беседе с преподавателем студенту предлагается определить эмоционально-образную среду архитектурного пространства. Предлагается также проанализировать планы, разрезы, колорит, освещение. А для театральных занавесов — устройство сцены: ее глубину, количество порталов, глубину подвески поплановых занавесов, падуг и кулис, глубину захода, глубину карманов. Обычно перед началом проектирования во время летней практики студенты изучают в конкретных театрах все эти особенности. Анализ интерьера происходит в ходе общей беседы со студентами всего курса. В качестве задания дается 2-3 объекта различного назначения. Например, сценические занавесы для Дома Культуры, Драматического театра, Музыкального, Оперного и т.п. А для панно и gobелена также дается несколько объектов на выбор самого студента, это не только интерьеры разной архитектуры, но и различного назначения и различного расположения. Например, Зал Заседаний, ресторан, фойе и т.д. Это дает возможность студентам выбрать наиболее понравившуюся архитектуру или интерьер в этой архитектуре.

Как правило, выбор основной идеи произведения неразрывно связан с темой, выбор темы часто вызывает затруднение у студентов, и связано это обычно с еще неконкретностью его мышления, неопытностью молодого автора, его еще несформировавшаяся способность к синтезу, умению из огромного количества разнообразной информации выстроить свой замысел. В этом случае могут помочь произведения других видов искусств: поэзии, музыки. Подчас несколько строк из поэтического произведения дадут емкий эмоциональный образ, который может стать темой произведения и всего ансамбля. Зачастую тема произведения вытекает из предназначения интерьера. Возможен вариант, когда педагог сам определяет тематику произведения, исходя из творческих способностей и пристрастий студента, поскольку к моменту проектирования таких сложных заданий педагог уже имеет представление о творческих возможностях каждого студента.

Необходимо также дать возможность студенту поразмыслить над образом всего интерьера в целом, так чтобы была решена задача синтеза, что является одной из основных задач, поставленных перед студентом.

При проектировании занавесов их расположение предопределено их функциональным назначением — сценой (антрактно-раздвижной, интермедийной, задник и т.д.). Но при проектировании других произведений монументального текстиля

можно рассмотреть несколько вариантов их размещения. Во многом это зависит не только от интерьера и от изменившихся текстильных пластических форм. Архитектурная роль произведения текстильного искусства проявляется в различных вариантах: как декоративное пятно, участвующее в архитектурном ансамбле; небольшое панно, акцентирующее часть пространства, скульптурная форма, выполняющая декоративную роль и создающая эмоциональный настрой. Разнообразные приемы таких произведений можно объединить в несколько групп.

При изучении конкретного интерьера необходимо обратить внимание на пластические особенности данного интерьера, различные объемы, членение, архитектурный декор, основные пропорции, архитектурные детали, кронштейны, балки, колонны и т. д. Большое значение имеют основные материалы и фактуры отделки стен, потолка и т. д. Во многом колористическое решение интерьера определяет цветовую гамму произведения. Немаловажное значение имеет освещенность интерьера. Все это необходимо учитывать для создания единого архитектурного ансамбля. На этом этапе работы определяется место будущего произведения, его основная композиционная схема, а также и будет ли это единая композиция или диптих, триптих и т. д. Определяются размеры и пропорции будущего произведения. Это задача выполняется в виде небольших условных макетов интерьера с очень условно обозначенными местами подвески будущих произведений. Такие макеты делаются упрощенно, обычно из плотного картона или пенокартона, где указываются основные пропорции интерьера, расположение дверей, окон, несущих конструкций. Это необходимо для того, чтобы студент почувствовал масштаб произведения. Обычно такие макеты делаются в масштабе 1:100.

Каждый этап проектирования требует определенного времени, поэтому программа кафедры составлена по часовому плану работы, что позволяет вовремя закончить каждый этап работы.

После принятия основного направления в проектировании, согласованного в процессе обсуждения с педагогом, студенту предлагается приступить к разработке форэскизов. Педагог, как правило, уделяет этому процессу очень большое внимание, потому что именно в этом процессе рождается идея будущего произведения как по тематике, так и по композиционному строю. Форэскизы обычно предлагается делать в свободной технике и в зависимости от размера произведения, они могут быть выполнены в масштабе 1:20, 1:10, 1:50. Как правило, студенты очень любят делать такие форэскизы в технике коллажа или комбинируя коллаж и живописные приемы. В последнее время распространилось выполнение форэскизов с помощью компьютерной графики. Это, конечно, увеличило

диапазон различных средств, то есть использование фотоматериала, применение различных фактур, которые присутствуют в разных компьютерных программах. Правда, в таком варианте выполнения форэскизов есть свои минусы — кажущаяся легкость выполнения не дает возможности более серьезного продумывания композиции. На этапе создания форэскизов важно найти наиболее удачную выразительную композицию, основную цветовую гамму и тональность, а также на этом этапе педагогом утверждается тема будущего произведения.

Выбранное основное направление работы совершенствуется в разработке эскиза. На этом этапе усложняется структура композиционного решения, насыщается дополнительными элементами. Здесь задача педагога состоит в том, чтобы все детали композиции органично вошли в композиционную схему, не разрушая ее. Большое значение имеет организация композиционного центра, выражающего основную идею произведения. С решением этой проблемы студенты впервые знакомятся на занятиях пропедевтического курса композиции на первом году обучения. Необходимо также решать проблемы масштабности произведения — его соотношение с пространством, человеком. На этом же этапе студент должен работать над совершенствованием художественного образа, он должен стать ярче, многограннее. Еще более важно «погрузиться» в образ, обогатить его ассоциациями и эмоциональными переживаниями. Очень важно обратить внимание студентов на опыт работы выдающихся художников в этом виде искусства, например, привести размышления художника С.Заславской: «Когда я начинаю работать над гобеленом, панно или театральным занавесом, обдумываю его тему, она сразу представляется мне в цвете, колорит как бы приходит сам, а вот ритм... Во время работы в уме часто звучат стихи. В гобелене “Вдохновение” они вошли в композицию. В других случаях разные стихи звучали на разных этапах работы и помогали найти ритм. Над эскизами работаю долго, много раз переделываю, переписываю, обычно на одном и том же листе (темпера это разрешает). Не боюсь продолжать работу над эскизом после того, как он принят, одобрен, ведь каждый этап, в том числе и перевод в другой масштаб, требует поправок. Переделываю обычно за счет увеличения лаконичности, отбрасываю детали, отказываюсь от излишней многословности. Как правило, при обдумывании темы накапливается много материала, это перегружает композицию, лишает ее стройности. Работа получается тогда, когда безжалостно “обрубаешь” лишнее. Обычно так. Очень редко за счет накопления новых качеств» [2].

С этого этапа начинается, как правило, более глубокое изучение темы. Студенту предлагается посмотреть произведения художников других видов искусства: живописи, графики,

скульптуры, монументально-декоративного искусства и, конечно, классиков этого вида искусства. Изучить стилизацию, условность изображения. В работе над сценическим занавесом большое значение имеет технологическая часть, с которой студент познакомился во время летней практики, когда посещал мастерские, комбинаты прикладного искусства, где накоплен огромный опыт работы над производством сценических занавесов различных техник: ткачества, росписи, аппликации, соединения этих приемов в одного произведения. При работе над гобеленом или панно также учитываются технологические особенности выполнения и материалы, применяемые при изготовлении этих произведений. С этими проблемами студент знакомится на занятиях по материалу, которые проходят обычно параллельно с проектным заданием. В течение курса по материалу студенты изучают различные техники текстильного искусства, материалы, фактуры и возможности того или иного вида волокна.

Важно, чтобы студент сосредоточился именно на совершенствовании выбранного варианта, не перестраивался на другие решения и умел довести до конца, не прерывая творческий процесс, это одна из наиболее сложных задач. Эта стадия должна подвести итог всей предварительной работе. Выбор масштаба эскиза во многом зависит от композиции произведения, насыщенностью изобразительными элементами, а также их сложностью. На этом этапе студент должен уточнить основное композиционное решение, детализировать и усложнить цветовую гамму. Детали композиции приводятся в подчинение основному замыслу. Гармонизируются тональные и цветовые пятна, а также разрабатываются акценты как основных, так и второстепенных деталей.

Знания, полученные на всех предыдущих курсах, проявятся здесь в полном объеме. Особое внимание педагог должен уделить трансформации и стилизации в решении отдельных элементов композиции и при проработке форм. Большое значение в таких композициях имеет выразительный силуэт изображения или даже силуэт абстрактного цветового пятна. Еще раз корректируются и уточняются ритм, организация композиционного центра, расстановка акцентов, замкнутость композиции. На предшествующей этому заданию практике студенты собирали материал по трансформации и стилизации растительных форм, животных, фигуры человека. В качестве правильных приемов стилизации и трансформации можно привести работы студентов А.Гирич и Т.Семеновой.

Иногда студенты проектируют двух-трехчастные и объемно-пространственные композиции. Это может быть решением, связанным со спецификой темы или особенностями интерьерного пространства. И здесь необходимо заострить внимание

на создание выразительного силуэта. В этом случае эскизы выполняются, как правило, в виде макетов в масштабе (гобелен «Шаги истории» А.Колотилиной и гобелен «Час Земли» А.Носовой).

Большое внимание уделяется отдельному планшету с архитектурной ситуацией. На этом этапе студент обучается «культурной» подаче своего произведения. На планшете должны быть хорошо скомпонованы все необходимые данные задания — помещаются фото, планы, фасады, разрезы, перспективы. На плане указывается место произведения, то есть вся информация о проектом задании, при этом большое внимание уделяется композиции планшета.

В состав проектного задания, помимо архитектурной ситуации и эскиза произведения, входит еще и выполнение картона, части гобелена или фрагмент занавеса. Это задание необходимо для того, чтобы студент увидел свое произведение в натуральную величину, почувствовал масштаб, проверил еще раз правильность выбора изобразительного языка. Обычно для этого задания выбирается наиболее важное место в целой композиции произведения. Картон обычно выполняется в цвете на бумаге размером 2х3 метра по высоте и шириной 1,2 метра. На картоне тщательно прорисовываются детали, а иногда, где это необходимо, фактурные разработки.

В процессе выполнения этого завершающего задания студенты всесторонне знакомятся с методами работы над произведениями монументального-декоративного текстиля.

Многолетняя работа педагогов кафедры позволила выработать стройную, методическую последовательность этапов работы, рассчитать по времени выполнение каждого этапа, что является во многом гарантией успеха подготовки специалистов-художников в различных областях текстильного искусства.

#### Примечания:

1. Крамаренко Л.Г. Мастера советского искусства. С.Заславская. — М.: Советский художник, 1988.
2. Цит. по: Крамаренко Л.Г. Мастера советского искусства. С.Заславская. — М.: Советский художник, 1988.

#### Литература:

1. Строгановская школа композиции // под редакцией О.Л.Голубевой и А.Н.Лаврентьева. — М.: Сварог и К, 2005.
2. Современный советский гобелен // сост. В.И.Савицкая. — М.: Советский художник, 1979.
3. Крамаренко Л.Г. Мастера советского искусства. С.Заславская. — М.: Советский художник, 1988.
4. Голубева О.Л. Основы композиции. — М.: Изобразительное искусство, 2001.
5. Голубева О.Л. Основы проектирования. Учебник. — М.: Издательство «В.Шевчук», 2014.

А.А.Голубева

Доцент кафедры «Дизайн-текстиль» МГХПА им.  
С.Г.Строганова

## ЭВОЛЮЦИЯ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ТЕКСТИЛЬНОЙ СРЕДЫ — ОТ ДЕ- КОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИС- КУССТВА К ДИЗАЙНУ

Постановка учебной проектной задачи проектирования серийного текстиля для производства или проектирование текстильных дизайн-объектов и уникального текстиля для интерьеров ставит преподавателя перед выбором принципиальной позиции в рассмотрении и интерпретации этой задачи. Многовековая культурная традиция в создании текстильных объектов, авторитет которой невозможно игнорировать, предлагает путь, заведомо ориентированный на предсказуемый результат. Постоянное изучение аналогов, содержащих в готовом виде решение и цветовой композиции, и стилевые вариации орнаментальных мотивов, масштабное соотношение плоскости и изображения, подводит к проектированию в границах устоявшихся образцов. Вариации на темы этих образцов позволяют бесконечно трактовать заложенные в них композиционные принципы и приемы, каждый раз привнося некоторую часть авторской индивидуальности.

Создание текстильных объектов — один из древнейших видов канонической деятельности, в котором образец замещал предварительный проект. «Канонизированный культурный образец в процессе его воспроизводства был объективно дан ремесленнику как особого рода текст, прочитываемый наподобие чертежа и переводимый в форму конкретного изделия. Но поскольку язык, система значений канона давались ремесленнику в готовом виде, проектная функция канона оставалась для него скрытой...» [1]. При каноническом типе проектирования текстильных объектов остаются без принципиальных изменений структура композиции и принципы стилизации изобразительного мотива, связь культурного образца и технологии, материала. Культурный образец не только заменял проектную задачу, но выполнял главную роль в процессе формирования критерий оценки художественных и функциональных качеств, создаваемых текстильных объектов. «Художники в сфере предметного творчества были, как правило, лишь связующим звеном между тем, что они заставляли в окружающей материальной среде, и следующим этапом ее развития» [2].

На протяжении многих столетий взаимоотношение художника и предметной среды, включающей в себя и текстильные объекты ручного, а позже и промышленного производства, оставалась неизменной. Вариации и изменения происходили в рамках одного стиля. Именно стиль в каноническом проектировании текстиля выполнял организующую и объединяющую роль. Это стало основой для формирования методики проектирования художественного текстиля в рамках Строгановской школы композиции. Традиционно учебное проектное задание по созданию текстильного объекта в процессе обучения формировалось, в первую очередь, как вариации на основе поставленной композиционной задачи. Основное внимание обращалось на создание изобразительного мотива или серии мотивов и проработку их с учетом условий производства.

Кардинальные изменения в проектировании архитектурных объектов и предметной среды в последние десятилетия привели к усложнению задач и смене приоритетов в процессе проектирования. Аналитический подход к использованию культурных образцов привел к синтезу традиционного канонического и современного функционального прочтения роли текстильных объектов в предметной среде. Методологический подход к рассмотрению предметной среды как таковой приводит к пониманию целостности этого явления. Эта целостность реализуется не только на этапе восприятия среды зрителем — человеком, существующем в этой среде длительно или же непродолжительное время. Задача формирования целостности, единства и соподчинения объектов и пространства становится основополагающей на всех этапах проектирования — от формирования задания до реализации. Анализ взаимодействия пространства и объектов, существующих в этом пространстве, формирует иной взгляд на проблему постановки проектной задачи для создания текстильных объектов. Человек — не просто зритель, его роль не пассивна по отношению к предметной среде. Он влияет на знаково-символические структуры среды, являясь источником изменений и трансформаций объектов и пространства.

Для рассмотрения взаимодействия человека и текстильной среды как одной из составляющих среды предметно-пространственной необходимо учитывать, что и само окружение оказывает воздействие на человека. Чем длительно он «погружен» в определенную среду, тем активнее формируется «переживательно-образная» [3] ответная реакция. Такая же реакция формируется у зрителя, воспринимающего произведение декоративно-прикладного искусства, независимо от того, находятся они в контексте выставочной экспозиции или существуют в традиционной предметной среде, обусловленной определенным историческим стилем. В этой точке соприкосновения расходятся методы проектирования и создания текстильного



объекта с позиции художника декоративно-прикладного искусства и дизайнера, проектирующего объекты текстильной среды. Сходная, на первый взгляд задача, достигается разными средствами, а сам процесс создания требует формирования определенных этапов и критериев оценки.

Учебные программы кафедры «Дизайн-текстиль» аккумулировали богатейший опыт учебных дисциплин специализации «Художественный текстиль», накопленный за многие годы существования Строгановского училища. Включение на современном этапе в процесс учебного проектирования понятия о текстильной среде как одной из составляющих предметно-пространственной среды представляет возможность интегрировать опыт не путем прямого заимствования и копирования, а через последовательную аналитическую работу с аналогами и традиционными образцами.

Современные методики дизайн-проектирования предполагают открытость для эксперимента не только в формообразовании, но и, в большей степени, в сфере создания принципиально новаторских дизайн-концепций. Проектирование начинается не столько тогда, когда визуализируются первые линии, а когда формируется оригинальная идея автора, которая выражает его взгляд на ту или иную проблему.

Для профессионального дизайнера — этот интеллектуальный этап очень важен, под руководством преподавателей становится начальным этапом учебного проекта. Традиционно проектирование текстильных объектов всегда начиналось с просмотра аналогов, в которых студент интуитивно искал подсказку «как сделать правильно» на изобразительном уровне. Термин «концепция» в переводе с латинского языка означает «определенный способ понимания, ведущий замысел или основная точка зрения». Таким образом, работа с аналогами становится продуктивной только тогда, когда у студента сформирован ракурс зрения на обширный материал. Так, например, учебное задание по созданию театрального занавеса одна из студенток начала с того, что прочитала концепцию, созданную группой архитекторов, проектировавших здание и интерьеры учебного театра ГИТИС в Москве. Осмысление образов и идей, заложенных авторами, дает возможность максимально органично интегрировать свое авторское предложение в уже существующую архитектурно-пространственную среду.

«Именно хорошо продуманная концепция дает возможность разработать глубокий художественный образ, который проявит не только вашу индивидуальность, мироощущение, принципиальные жизненные позиции, но и может создать определенный эмоциональный настрой, вызовет ассоциации, побудит зрителя к сопереживанию. Чем глубже и многогранней продуман ваш замысел, тем больше будет возможности

создать яркий художественный образ...» [4]. Формирование и поиск средств выражения художественного образа есть один из важнейших и определяющих этапов работы над учебным проектом. «Функциональная вещь обладает эффективностью, мифологическая вещь — завершенностью» [5]. Выразительный и полноценный художественный образ формирует собственную «мифологию» объекта, а многовековая традиция создания предметов художественного текстиля является неисчерпаемым источником для творческого эксперимента. От студентов этот этап создания текстильного объекта требует концентрации всех интеллектуальных и творческих сил, нацеленность на поиск и саморазвитие.

Художественный образ как универсальная форма мышления в искусстве сближает и декоративно-прикладное искусство, и дизайн. В сфере создания текстильных объектов это особенно выражено, здесь происходит взаимопроникновение идей и знаково-символических структур. «Художественный образ — это всеобщая категория художественного творчества, присущая искусству форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетических воздействующих объектов» [6]. Осмысление возможностей этого универсального языка в создании текстильной среды приводит к пониманию, что художественный образ не замкнут в форме одного предмета. Он дает возможность воплощать творческие идеи в серии объектов, а также проектировать целостную текстильную среду, объединенную одной художественно-пластической идеей. Таким образом, методически строится последовательность проектных заданий на протяжении всего времени обучения: от создания простого объекта или серии однотипных предметов — к созданию сложных ансамблей, вписанных в конкретное архитектурно-пространственную и предметную среду.

Но каким бы простым не был единичный текстильный объект, он не является единственно конечной целью проектирования. Современный подход к созданию текстиля как дизайнерской деятельности требует включать в рамки учебных задач требования функционального назначения, необходимость интеграции текстильного объекта или группы объектов в предметно-пространственную среду и взаимодействие с человеком, формирование у него ответной эмоциональной реакции.

Все эти задачи требуют расстановки принципиальных акцентов в процессе работы над проектом и позволяют сформулировать критерии оценки результата на каждом последовательном этапе. Предметно-пространственная среда, включаемая в контекст учебного проектирования наравне с человеком, воспринимающим текстильные объекты, формирует следующие аспекты: — включение и органичная интеграция текстильных объектов в среду с учетом предметно-пространственных форм (откры-

- тое, ограниченное или полностью замкнутое пространство), размер и характер формы предметов, их смысловые и функциональные связи, отношение к пространству в целом и к отдельным частям;
- анализ масштабной иерархии предметно-пространственной среды как отношения целого пространства к составляющим частям, осмысление места проектируемого объекта или группы объектов в этой иерархии, подчинение второстепенного главному (масштабная доминанта и композиционный центр, знаково-смысловой и эмоциональный акцент);
  - исследование восприятия проектируемых текстильных объектов, влияние на эмоциональное и психологическое состояние человека, анализ и оценка типовых или уникальных характеристик конкретной предметно-пространственной среды с точки зрения восприятия, влияние субъективной составляющей на восприятие пространства и масштабных соотношений среды и текстильных объектов;
  - включение в процесс проектирования осмысление соотношений универсальности и уникальности как основных характеристик текстильного объекта, где универсальность может включать в себя вопросы унификации и серийности, а уникальность дает возможность рассмотреть место и роль авторского текстильного дизайна в типовой предметно-пространственной среде;
  - синтез и интеграция традиционных материалов и технологий, несущих в себе неоспоримо важную национально-культурную составляющую в учебный процесс проектирования объектов текстильного дизайна для современной предметно-пространственной среды.

Все перечисленные выше учебные задачи и рассмотренные в связи с ними аспекты проектирования текстиля демонстрируют перспективы развития данной специализации как одного из видов дизайна. Проектирование объектов текстиля от серийного до текстильных арт-объектов открывает широкие возможности для эксперимента и новаций. Традиции Строгановской школы проектирования художественного текстиля наполняют эксперименты смысловым и образным составляющим, не позволяя стать им бессодержательными и неэффективными.

#### Литература:

1. Сидоренко В.Ф. Методика художественного конструирования. — М., 1983. — С. 8.
2. Аронов В.Р. Художник и предметное творчество. — М.: Советский художник, 1987. — С. 20.
3. Салмин Л.Ю. Моделирование средовой ситуации и городской дизайн. Автореферат. — М.: ВНИИТЭ, 1988. — С. 5.
4. Голубева О.Л. Основы проектирования. — М.: В.Шевчук, 2014. — С. 34.
5. Бодрийяр Ж. Система вещей. — М.: Рудомино, 1995. — С. 63.
6. Жердев Е.В. Метафорическая образность в дизайне. — М.: Издательство МСХА, 2004. — С. 22.

Л.П.Рубцова

Заслуженный художник РФ, профессор кафедры  
«Дизайн-текстиль» МГХПА им. С.Г.Строганова

# ПРОЕКТИРОВАНИЕ ОРНА- МЕНТАЛЬНЫХ РАППОРТНЫХ ТКАНЕЙ НА КАФЕДРЕ «ДИ- ЗАЙН-ТЕКСТИЛЬ» МГХПА ИМ. С.Г.СТРОГАНОВА

Орнамент на протяжении тысячелетий сопровождает жизнь человека, являясь неотъемлемой частью его мировоззрения, ориентацией в жизненном пространстве, передачей информации из прошлого в будущее.

Человек украшал орнаментами не только свое жилище, предметы обихода, но и самого себя. Древний человек делал на своем теле различные татуировки, украшал себя тотемными знаками своего племени. Различные обереги в виде орнаментов являлись на одежде человека во все времена не только украшением, но и охраной от всего враждебного в этом мире.

Человек — частица истории, неразрывно связанной с культурой и окружающей его социальной средой. Заложенное в текстильных мотивах образное содержание может многое рассказать на своем условном языке о той эпохе, когда они были созданы.

Прошли века, минули тысячелетия, текстильный орнамент продолжает жить. Орнамент — это безграничная фантазия, стилизация и абстрагирование знакомых форм, образность мышления. В нем все возможно.

Современный текстиль уже не несет в себе черты сакральности и многозначительности. Многообразие орнаментов тканей, выпускаемых в рамках текстильного производства, позволяет человеку найти свое неповторимое, личностное, свой эстетический образ, позволяет ему идти в ногу со временем и модой.

С развитием промышленного производства текстиля с конца 19 столетия и до наших дней многие известные художники, наряду с работой над станковыми и монументальными произведениями, занимались созданием эскизов текстильных рисунков (кроков) для производства. В качестве примера можно привести раппортные эскизы тканей Уильяма Морриса, величайшего английского художника. Орнаментализм У.Морриса строится на принципе — «через чувство истории мы связаны с традицией прошлых времен».

Среди выдающихся художников, посвятивших частицу своего многогранного творчества текстильному орнаменту, хочется вспомнить известнейшего художника объединения «Мир искусства» Льва Бакста. Оригинальные декоративные идеи, изысканные цветовые сочетания, высочайший профессионализм и безупречный вкус позволили художнику достичь вершин творчества. Лев Бакст считал текстильное производство «весьма достойным занятием». В письме Игорю Грабарю он писал: «Ты не можешь себе представить ... как высоко стоит царь всех художеств и поэтов всей пластики — ОРНАМЕНТ».

Творчество Наталии Гончаровой (1881-1962), разностороннего художника-авангардиста, человека своей беспокойной эпохи, глубоко пронизано сложнейшими орнаментальными мотивами. Н.Гончарова, работая с известнейшими Домами моды Европы, создавала эскизы костюмов, тканей, ковров.

Творчество художников текстиля в России — яркая страница развития истории и культуры страны. Наглядный пример тому — работа творческого коллектива художественного бюро ведущего предприятия страны Московского шелкового комбината им. Розы Люксембург «Красная Роза», на котором мне посчастливилось после окончания Строгановки успешно работать, создавая раппортные орнаментальные композиции для тканей в течение 34 лет.

Работа художника-дизайнера текстиля на производстве — особая творческая профессия. Художник не свободен в своем творчестве. Его труд — это частица труда всего коллектива предприятия. В основу его деятельности входит глубокое знание особенностей технологии производства, на котором он работает. Это — размер раппорта повтора узора, количество используемых цветов для печати, свойства и качество отделки ткани, идущей под печать. Глубокие профессиональные знания в области построения грамотной раппортной композиции появляются у художника после многолетнего опыта и даются всем не в одинаковой степени. Тут требуются определенная смекалка и бесконечный труд. Художник этой профессии должен быть великолепным графиком и живописцем.

В напечатанной ткани повтор рисунка во всех направлениях не должен быть сразу замечен зрителю. Иначе возникает брак — так называемая «полосатость». В ткани, если композиция ее построения заведомо не полосатая, это не должно выделяться, так как, попав на швейное производство, помешает безотходному раскрою ткани. Размер раппорта зависит от вида печатной машины, на которой будет печататься этот конкретный рисунок. Машины были двух видов — плоскпечатные и ротационные. Художник обязан был знать особенности работы этих машин. Но самое основное и ответственное — это работа с калькировщиком, изготавливающим технические кальки

для производства. Профессионализм калькировщика, его умение передать все нюансы идеи художника, очень важны в этой производственной цепочке. Авторский надзор продолжается дальше в мастерской колориста, затем в цеху, в момент начала печати нового рисунка на ткани.

Как создается художником новый рисунок? Что служит возникновению его орнаментальной идеи? Где художник черпает свои творческие фантазии?

В дизайне текстиля все взаимно соподчинено. Внедрение новых технологий способствует улучшению качества печати и отделки, колористической палитре и механическим свойствам ткани. Но все, конечно, определяет мода. Каждое десятилетие приносит существенно новое в оформлении текстиля. Мода подчинена своим законам: бизнесу, основанному на бесконечном обновлении изделий промышленного производства, внедрению все большего и большего количества новых образцов. То, что происходит в мире, также ассоциативно сказывается на модных направлениях в оформлении текстиля — сухая геометрия послереволюционного периода, агиттекстиль, а затем — необыкновенно лиричные крепдешиновые ткани с летящими, женственными цветочными орнаментами. Меняются эпоха, меняется образ женщины, меняется текстильный орнамент.

В любом случае, орнамент — это целый мир. Его надо полюбить и посвятить ему свою жизнь и творчество. Вот что пишет о нем Ю.Я.Герчук в своей книге «Что такое орнамент. Структура и смысл орнаментального образа»: «Что же такое орнамент? “Простое украшение”, непритязательно стелющееся по поверхности бытовой вещи, радужная плёнка на ней, кое-как, смягчающая сухую функциональность предмета; “декоративное”, в ком-то смысле неполноценное искусство, не претендующее на глубину содержания и не требующее поэтому пристального к себе внимания и серьезного профессионального анализа? Или же это полноценная и сложная область художественного творчества, со своими, еще «нам во многом неясными законами, заслуживающими такого же уважительного интереса, как живопись или поэзия, архитектура или музыка?» [8].

Проектирование орнаментальных раппортных тканей является одной из основных задач по обучению студентов кафедры «Дизайн-текстиль».

Широкий диапазон использования раппортных композиций в проектировании как тканей для интерьера, так и тканей плательного ассортимента, требует глубоких и профессиональных знаний при поэтапном изучении данной темы. Чтобы хорошо овладеть мастерством художника-орнаменталиста, работающего на современном текстильном предприятии, требуется немалый опыт и кропотливый труд. Обычно это приходит к выпускнику вуза через несколько лет при условии

кропотливой и регулярной работы в данной области. Не у всех это одинаково получается. Очевидно, в этом необходимо иметь и определенный талант, данный от природы, фантазию и стремление к новым необычным решениям.

В рамках учебного процесса на кафедре «Дизайн-текстиль» студенты в течение обучения имеют возможность освоить эти знания и применить их в создании своих проектных композиций.

Конечно, использование раппортных орнаментальных тканей подразумевает, в первую очередь, их выполнение на текстильном производстве как метровых изделий. Для создания метровых раппортных тканей требуется знание особенностей и технологий производства, знание современных тенденций в оформлении данного вида текстильного изделия, умение работать с орнаментальными мотивами и подбор цветовых решений. И, конечно, глубокое изучение использования разнообразных раппортных схем (сеток) для построения орнаментальных композиций, что подчеркивает фундаментальный теоретик в области текстильного оформления В.Н.Козлов [10].

В рамках образовательного процесса на кафедре «Дизайн-текстиль» происходит поэтапное изучение создания текстильных рисунков. Основной упор делается на выполнение эскизов текстиля для интерьеров как жилых, так и общественных. Конечно, всегда подразумевается возможность выполнения эскиза в материале на производстве. С этой целью в период проведения летней практики студенты изучают технологию данного производства, его ассортимент и стилистические особенности выпускаемой продукции. Этот опыт помогает в дальнейшем студентам в создании проекта и работе над дипломом.

Первым этапом к изучению орнаментальных раппортных композиций является задание по созданию эскизов декоративных тканей для жилых или общественных интерьеров. Декоративная ткань вертикально висит на окнах и имеет масштаб орнаментальной композиции выбранного помещения. Задание строится на использовании геометрических мотивов, а затем растительных. Студент должен научиться соединять орнаментальные мотивы повторяющихся отдельно раппортов в единое целое, создающее гармоничную поверхность текстиля, ведь орнамент — это модель организованного пространства. «В раппортном орнаменте основа цельности закладывается раппортной сеткой. Она делает общую структуру композиции. Необходимо только найти оптимальные для данной ткани размеры и состав мотивов и придумать интервалы между ними» [1].

Следующей и более сложной задачей является создание эскизов мебельных тканей. Декоративные ткани в производстве и эксплуатации не подлежат сложному крою и имеют более ярко выраженную раппортную организацию. Мебельные ткани на предприятиях по выпуску мебельных изделий кроются и

не должны иметь ни «верха», ни «низа». Это означает, что при проектировании эскизов мебельной ткани не должно быть заметно раппортное построение композиции. Лекало текстильных деталей мебели можно свободно располагать на плоскости ткани. Орнаментальные мотивы раппортной композиции мебельной ткани должны плавно соединяться в единую, грамотно построенную текстильную поверхность. Масштаб и колорит ткани должны отвечать современным тенденциям в оформлении данного задания.

За последнее время кафедра «Дизайн-текстиль» расширила темы заданий по оформлению орнаментальных раппортных тканей. В основном, это касается создания метровых тканей, выполняемых на производстве и используемых в оформлении моделей одежды, тентов, чехлов для сумок и чемоданов и других аксессуаров, используемых человеком в повседневной жизни.

На смену старым технологиям печати приходят новые, использующие цифровую печать. Возникает новый тип текстильных фотоорнаментов. «Многовековая проблема взаимоотношений человека и орнамента получила еще одно новое решение» [3]. Кафедра «Дизайн-текстиль» широко использует возможности новых цифровых технологий в дизайне орнаментальных раппортных изделий и готовит современных, владеющих новыми технологиями специалистов.

#### Литература:

1. Бесчастнов Н.П. Графика текстильного орнамента (печатный рисунок). — М.: Связь Бево, 2004.
2. Бесчастнов Н.П. Изображение растительных мотивов. — М.: ВЛАДОС, 2004.
3. Бесчастнов Н.П. Текстильный фотоорнамент (история и методика проектирования). — Одинцово: АНОО ВПО Одинцовский гуманитарный институт, 2011.
4. Буткевич Л.М. История орнамента. — М.: ВЛАДОС, 2005.
5. Голубева О.Л. Основы проектирования. — М.: В.Шевчук, 2014.
6. Научные чтения памяти В.М.Василенко // Сборник статей, выпуск IV. — М., 2003.
7. Голубева О.Л. Основы композиции. — М.: Сварог и К, 2008.
8. Герчук Ю.Я. Что такое орнаментальная структура и смысл орнаментального образа. — М.: РИП-холдинг, 2013.
9. Казакова Л.В. Декоративное искусство России 1980–2010 гг. — М.: ГНОЗИС, 2013.
10. Козлов В.Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. — М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981.
11. Крамаренко Л.Г. Художник. Материал. Форма. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2009.
12. Крамаренко Л.Г. Отечественное декоративное искусство XX века. Очерки. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2003.
13. Пресняков М. Орнаментализм в изобразительном искусстве и структурность композиционного мышления. — Рязань: Русское слово, 2013.
14. Сборник научных трудов сотрудников Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. — М., 2003.



Е.А.Карпова

Доцент кафедры «Дизайн-текстиль» МГХПА им.

С.Г.Строганова

## СОТРУДНИЧЕСТВО КАФЕДРЫ «ДИЗАЙН-ТЕКСТИЛЬ» МГХПА ИМ. С.Г.СТРОГАНОВА С ТЕК- СТИЛЬНЫМ ПРОИЗВОДСТВОМ»

Кафедра «Дизайн-текстиль» МГХПА им. С.Г.Строганова многие годы успешно готовит художников-дизайнеров, занимающихся решением задач в области создания текстильной среды. Текстильная среда, в широком смысле, — это все ткани и текстильные изделия, окружающие человека. В образовательном процессе данное понятие трактуется как пространство, сформированное совокупностью текстильных объектов, объединенных функционально и стилистически условиями конкретного проекта [1]. Одним из приоритетных направлений работы кафедры является подготовка дизайнеров, способных создавать проекты серийного и штучного текстиля различного назначения для текстильных предприятий. В этой связи представляется актуальным рассмотреть вопрос о том, как складывалось сотрудничество кафедры «Дизайн-текстиль» с текстильным производством в разные периоды времени, и коснуться проблем взаимодействия дизайн-образования и дизайн-практики.

Текстильная промышленность в XIX веке развивалась быстрыми темпами. Текстильные магнаты, такие как Прохоровы, Морозовы, Рябушинские, Сапожниковы обладали одними из самых крупных капиталов России. К 1913 году доля текстильной отрасли в промышленном производстве имела высокие показатели, составив 20,5 %. При столь интенсивном развитии отрасли была необходимость в художниках по тканям, способных обеспечить эту потребность. Закономерно, что кафедра «Дизайн-текстиль», восходящая корнями к текстильному отделению Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам, является старейшей в академии. Из стен училища выходили высокообразованные и творчески активные художники прикладного искусства. Методика обучения, базируясь на каноне и традициях, строилась от простого к сложному, от копирования образцов до развития способностей к самостоятельному творчеству, от рисования предмета к созданию художественного образа в материале, что отражено в формулировании заданий по ткацкому и набивному делу: «Выбор из

отличнейших образцов предметов для составления полных рисунков и изобретение новых»; «сочинение рисунков по набивной части и совершенное изучение всех частей набивной фабрикации». Эффективность методик преподавания подтверждалось наградами на международных выставках. Уже в 1839 году на выставке мануфактурных изделий в Санкт-Петербурге были показаны высокого уровня рисунки и работы по ткацкому и набивному делу, а преподавателя набивного дела А.П.Дитриха наградили золотой медалью «за изделия и успехи учеников» [5, с. 34].

В начале 1860-х годов в училище открываются профессиональные мастерские «с целью применения искусства к промышленности» [4, с. 34]. Уже к 1870 году функционировало пять мастерских, на текстильном отделении — ткацкая и набивная. Мастерские выполняли как обучающую, так и коммерческую функцию (в них мастера-исполнители производили художественную продукцию, составлявшую определенную статью доходов училища). В 1890-е годы текстильное отделение активно взаимодействует с фабрикантами и промышленниками текстильной отрасли, которые входили в совет Строгановского училища, на их фабриках учащиеся проходили летнюю практику. Московское купечество пожертвовало ручные и механические станки с Всероссийской выставки 1896 года, что способствовало развитию ткацкой мастерской. Учащиеся впервые могли изучить ткацкое дело на практике в стенах училища [4]. Поддерживать связь с профильными предприятиями стало традицией во все последующие периоды.

В 20-е годы XX столетия во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе преподавание на текстильном отделении вели специалисты с опытом работы на производстве: на Первой ситценабивной фабрике, Трехгорной мануфактуре, на шелковом комбинате «Красная Роза» г. Москвы. Текстильный факультет относился к числу производственных, на нем готовили «инженеров-художников-текстильщиков» для текстильных фабрик. На базе существовавших в тот период мастерских (ткацкой, набивной и художественного шитья) студенты обучались по методикам, разработанным художниками-практиками и педагогами В.Степановой, Л.Поповой, Л.Маяковской, О.Грюном, А.Куприным и др., которые стояли у истоков отечественного текстильного дизайна [4].

Начиная с 50-х годов XX века до настоящего времени, кафедра трижды меняла свое название: «Мебельно-декоративные ткани», «Художественный текстиль» и, наконец, «Дизайн-текстиль». С одной стороны, эти перемены были связаны с экономическими изменениями в текстильной промышленности, с ходом технического прогресса. С другой стороны, они свидетельствовали о том, что кафедра не застыла в своем академизме, а всегда откликалась на требования времени,

осовременивая общую концепцию работы, учебные программы, вводя новые дисциплины. Приведенные в конце статьи Таблица 1 и Таблица 2 позволяют наглядно представить, как положение в текстильной индустрии влияло на направление и характер подготовки специалистов по текстилю, на их дальнейшую профессиональную востребованность.

Воссозданную в 1959 году кафедру «Мебельно-декоративных тканей», последовательно возглавляли профессора Н.В.Бавструк, выпускник дореволюционного Строгановского училища, М.Н.Никитин, С.В.Пирогов, имевшие большой опыт работы в текстильной промышленности. 1970-е годы стали пиком развития отечественного текстильного производства, его доля в общем объеме промышленности составляла более 16 %. В этот период сформировалась та универсальная система подготовки специалистов, которая вобрала в себя лучшие традиции текстильного отделения Строгановского училища и новаторские эксперименты ВХУТЕМАСА-ВХУТЕИНА. В комплексе преподаваемых на кафедре профилирующих дисциплин важное место по-прежнему отводилось производственному обучению, целью которого было закрепление теоретических знаний, полученных студентами в процессе обучения при практической работе на профильных предприятиях. Министерство текстильной промышленности оказывало большую помощь в его организации, закрепив за вузом ведущие текстильные предприятия страны для проведения практик и распределения выпускников, помогая с оборудованием [4, с. 278]. Кафедра располагала производственными мастерскими, где студенты выполняли проекты в материале на ремизных и жаккардовых ткацких станках, занимались росписью и печатью по ткани. Проводились ознакомительные экскурсии на предприятия, учебно-производственные практики с выездом на фабрики в различные регионы страны. Значительная часть дипломных проектов тканей, разработанных студентами, внедрялась в массовое производство на таких предприятиях, как Боровская ткацкая фабрика «Красный Октябрь», Реутовская ткацкая фабрика, Юрьево-Польская фабрика «Авангард», Ивановская фабрика «Фатекс» и др. [2, с. 90].

Начиная с 90-х годов XX века, многие отечественные текстильные предприятия закрылись, были распроданы или разрушены, сократилось количество выпускаемых тканей и текстильных изделий. Доля продукции текстильной промышленности в объеме ВВП в 1990–1995 гг. упала с 8% до 1,8%. Остро встала проблема потери связи учебного процесса и внедрения студенческих проектов в производство, возникла необходимость поиска путей выхода из создавшегося положения. На время, при заведующем кафедрой профессоре Ф.А.Львовском, акцент в обучении сместился в сторону проектирования уникального текстиля, панно, гобеленов, штучных и малосерийных изде-

лий, которые студенты могли бы выполнить своими руками. Одновременно кафедра сумела сохранить контакты с предприятиями, такими как МТОК, Люберецкий ковровый комбинат, где по сей день реализуются дипломные проекты декоративных тканей и ковров по техническим условиям этих производств, с Комбинатом прикладного искусства, на котором студенты осуществляют свои проекты комплектов покрывал, серий платков, палантинов.

В начале XXI века три фактора вывели кафедру текстиля на новый виток развития: окончательно оформившиеся условия рыночной экономики; переход на факультет дизайна; новые требования, предъявляемые ФГОС ВО к профессиональному образованию. Игнорирование этих факторов могло бы оказаться разрушительным и стало поводом проанализировать всю систему подготовки на кафедре, оценить ее сильные и слабые стороны, найти комплексный подход к решению существующих проблем. Переименование кафедры в «Дизайн-текстиль» повлекло за собой изменения в концептуальном подходе к самой сути подготовки студентов и, параллельно, быстрое освоение тех изменений, которые происходят в самом дизайне. Эволюция от идеи проектной деятельности, когда студенты были ориентированы на фундаментальные знания в области проектирования и изготовления текстильных изделий, поиск нового проходил на основе традиционных технологий и традиционных условий производства, к более глубокой идее проектной культуры, в которой проектность понимается как «определяющая стилевая черта современного мышления, один из важнейших типологических признаков современной культуры, едва ли не во всех основных ее аспектах, связанных с творческой деятельностью человека» [3, с. 4], поставила во главу угла иные задачи.

На текущий момент основополагающими принципами обучения для будущих дизайнеров по текстилю являются творческий синтез изучения и применения на практике знаний в области истории развития текстиля как вида декоративно-прикладного искусства, канонических форм его художественного проектирования и современных тенденций текстильного дизайна, взаимодействие традиционных и инновационных материалов; применение информационных технологий в проектировании текстильной среды [1]. К сожалению, быстро меняющиеся условия современного производства, текстильного в частности, потребности рынка, диктующего очень жесткие правила игры, особенно в кризисные периоды, вошли в противоречие с характером подготовки дипломированных специалистов в области текстильного дизайна. Приобретенные ими в процессе обучения профессиональные навыки и компетенции часто остаются невостребованными. Происходит естественная миграция специалистов в другие области. Как положительный момент следует

еще раз подчеркнуть универсальность подготовки студентов на кафедре «Дизайн-текстиль», что дает им возможность находить применение своему профессионализму в различных сферах дизайна. Предприятия текстильной промышленности уже давно отказались от распределения выпускников и сегодня не всегда заинтересованы в получении хорошо подготовленных к практической деятельности дизайнеров по текстилю, даже способных совмещать в условиях оптимизации производства сразу несколько функций. С другой стороны, предприятия часто упрекают выпускников в недостатке именно практических знаний во многих аспектах профессии и за низкий уровень актуальности и адаптированности этих знаний к реальным требованиям конкретных текстильных производств. Кафедра видит своей целью расширять и укреплять связи с производством и как можно раньше проводить учебную практику, чтобы сформировать необходимый набор знаний, навыков и компетенций будущего дизайнера.

**Таблица 1.**  
Экономическая ситуация в текстильной отрасли, требования к подготовке, трудоустройству

Название кафедры	Экономическая ситуация	Направление и характер подготовки	Трудоустройство выпускников
«Мебельно-декоративные ткани» 1959–1991 гг.	Высокий уровень производства, стабильность, большое количество предприятий, потребности в художественных кадрах	Приоритетное направление – подготовка специалистов в области художественного текстиля для производства, фундаментальность, традиционность	Распределение на предприятия текстильной промышленности
«Художественный текстиль» 1991–2012 гг.	Экономический спад, закрытие многих фабрик, формирование малых предприятий и частных фирм	Подготовка специалистов в области художественного текстиля и для производства, универсальность	Отсутствие распределения, свободное трудоустройство
«Дизайн-текстиль» с 2012 г.	Фабрики с небольшим объемом производства, фирмы и малые предприятия	Направление подготовки: бакалавр дизайна по текстилю в области декоративных тканей для интерьера, арт-текстиля, аксессуаров для одежды. Креативность, мобильность, зрелованность, владение инновационными технологиями	Отсутствие распределения, свободное трудоустройство

Как вариант внедрения и реализации проектных предложений рассматривается сотрудничество с отечественными предприятиями, имеющими выход на международный рынок и непосредственно с иностранными фирмами, в частности, в Китае и Индии, являющимися на сегодняшний день основными производителями текстиля и тканей. Развивается такое перспективное направление проектной деятельности, как разработка дизайна элементов одежды и аксессуаров, так как дизайнерские поиски в этой области, напрямую зависят от тенденций моды и рынка потребления и поэтому обладают большей мобильностью, активно откликаясь на появление но-

вых текстильных материалов и технологий. Поощряется участие студентов в международных и российских профильных выставках и конкурсах, которые способствуют обмену опытом и идеями среди молодых дизайнеров и помогают найти потенциальных работодателей. Большой конкурентоспособности проектных идей и большей возможности их воплощения в реальной дизайнерской и производственной практике служат креативность и мобильность. Это способность быстро пере-страивать характер проектных заданий и их состав, отход от привычного взгляда на предназначение текстильных изделий в окружающем человека вещном мире, что позволяет дизайнеру по тканям неформально относиться к их проектированию, находя новые формы и приемы применения различных художественных и технических средств, заставляющих проекты «говорить» языком современного дизайна.

**Таблица 2.**  
Форма профессиональной реализации выпускников кафедры

Выпускники кафедры	Год выпуска	Форма профессиональной реализации
Рубцова Лариса Петровна	1973 г.	Московский шелковый комбинат «Красная Роза», художник, в настоящее время профессор кафедры «Дизайн-текстиль»
Буранова Татьяна Григорьевна	1975 г.	С 1987 г. организовала мастерские монументального текстиля
Воробьева Ирина Петровна	1977 г.	ООО «Московский текстиль-отделочный комбинат», художник
Чернов Владимир Валентинович	1987 г.	Фабрика «Фатекс» г. Иваново, главный художник, с 90-х годов Студия текстильного дизайна
Атаев Пальван Аманурадович	1996 г.	Фабрика «Фатекс» г. Иваново, художник-технолог
Кожрева (Озерова) Ия, автор книги «Живописный войлок», М.: АСТ-пресс, 2009	1996 г.	Собственная мастерская «FELTED ARTS» Северный Голливуд, Калифорния (США), владеет брендом рюкзачной одежды «EIA»
Шишкина Идаида Александровна	2009 г.	Модельер, марка одежды: Yadviga Locka.

#### Литература:

1. Голубева А.А. Синтез канонического и инновационного в дизайне текстильной среды. Проблемы формирования проектного мышления в процессе обучения студентов по специальности дизайн текстиля // Рамки профессии. Сборник материалов научно-практической конференции ВНИИТЭ, посвященной московскому дню дизайнера 28 апреля 2015 г. / под ред. Т.Н.Горобец. — М.: Перо, 2015. — С. 26–30.
2. Московская школа дизайна. Опыт подготовки специалистов в Московском высшем художественно-промышленном училище (бывшем Строгановском). — М.: ВНИИТЭ, 1991.
3. Сидоренко В.Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — М.: ВНИИТЭ, 1990.
4. Строгановская школа композиции // Коллектив авторов МГХПУ им. С.Г.Строганова — М., 2005.
5. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища 1825–1918. — М.: Русское слово, 2002.

Дзембак Н.М.

Старший преподаватель кафедры «Художественный текстиль» СПГХПА им. А.Л.Штиглица

## РОЛЬ ТВОРЧЕСКИХ И УЧЕБНЫХ ЗАДАЧ В МЕТОДИКЕ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ-ДИЗАЙНЕРОВ ДЕКОРАТИВНЫХ ЖАККАРДОВЫХ ТКАНЕЙ

В современных условиях интенсивного развития дизайна одежды, мебели, интерьеров большое внимание уделяется поиску новых и актуальных вариантов декоративных тканей. Современные тенденции текстильного дизайна не ставят жестких рамок, предоставляя свободу фантазии его создателям. Однако основные принципы, которыми руководствуются дизайнеры при разработке своих идей, неизменны — это красота и практичность.

На кафедре «Художественный текстиль» в СПГХПА им.

А.Л.Штиглица готовят художников широкого профиля — и по вариантам применяемых техник выполнения декоративного текстиля, и по назначению текстильных изделий (от одежды до монументальных произведений для жилых и общественных интерьеров). Многолетний опыт работы педагогов-художников направлен на то, что бы раскрыть весь творческий потенциал студентов в учебных заданиях. Образовательный процесс при подготовке художников-дизайнеров должен формировать всесторонне развитого профессионала, свободно владеющего практическими навыками разработки различных текстильных проектов в соответствии с запросами современных тенденций дизайна как в индивидуальных, так и в производственных объемах. Художник-дизайнер должен обладать профессиональной и художественной культурой, понимать социально-потребительскую ситуацию. В связи с этим на педагогов возлагается особая ответственность за воспитание профессионального вкуса и подготовку специалистов.

Творческий процесс создания орнаментальной композиции в текстиле — сложное многогранное явление. «Творчество — деятельность, порождающая нечто качественно новое и отличающаяся неповторимостью, оригинальностью и общественно-исторической уникальностью. Творчество специфично для человека, т.к. всегда предполагает творца — субъекта творческой деятельности» [1]. Тесно переплетаются два вида



деятельности художника-дизайнера: эмоционально-интуитивное и интеллектуально-логическое. Художественная идея, первоначальный художественный образ, хотя и основанный на определенных функциональных предпосылках, прежде всего, — результат эмоции, интуиции, фантазии и личных представлений автора.

Методика изучения конструирования декоративных жаккардовых тканей состоит из нескольких этапов. Важной частью образования и формирования художника по текстилю является изучение законов и правил композиции, которые применяются при построении текстильного орнамента. Каждое новое задание по композиции начинается с подбора и изучения аналогов по заданной теме. Это дает возможность студенту расширить и пополнить свой кругозор в историческом и современном искусстве. И, переработав собранный материал, художник выполняет варианты эскизной части, затем — создание проекта и далее — выполнение в материале выбранной техники декоративных тканей. Задача педагога — раскрыть творческую личность каждого студента. Личность, способную к самореализации и творческому диалогу, а также готовую к конкурентной борьбе. «Сегодня обществу нужны высококвалифицированные специалисты в области прикладного искусства, способные постоянно совершенствовать свою личность и деятельность. Ценность специалиста заключается в объединении знаний, которые он приобретает, и в той уникальности, которую он воплощает (авторская позиция художника)» [2].

Помимо формирования творческой личности студента, значимой частью обучения дисциплине «Конструирование жаккардовых тканей» является подробное знакомство с устройством и принципом работы изобретения Жозефа Мари Жаккара в 1804 году — жаккардовой машиной. Появление машины для отдельного управления нитями основы позволило вступить в новую эру развития узорного ткачества. До изобретения жаккардовой машины выработка узорных тканей была чрезвычайно сложной, так как подъем необходимых по рисунку нитей основы производился вручную. Благодаря жаккардовой машине, установленной на ткацком станке, происходит управление каждой основной нитью или небольшой группой нитей автоматически. Это позволяет вырабатывать ткани с узорами любой сложности, включая крупномасштабные рисунки, а также пейзажи и портреты, в раппорте которых количество различно переплетающихся нитей основы достигает 3-4-х тысяч. Конец XIX века ознаменовал высокий расцвет шелкового жаккардового ткачества во всех европейских странах. С момента изобретения до настоящего времени жаккардовая машина была усовершенствована и дополнена различными приспособлениями, но принцип работы остался тем же.



Учитывая требования современного текстильного производства, будущие дизайнеры должны быть готовы к сочетанию традиционной техники жаккардового ткачества с новейшими тенденциями. Именно в этом слиянии заложена перспектива развития и сохранения техники жаккардового ткачества в современном текстиле. «Мы используем традиционные техники, которым больше двухсот лет. Что касается инноваций, они в большей степени касаются способов обработки тканого полотна. Мы совершенствуем наши станки и много экспериментируем с различными видами плетения», — говорил глава текстильной марки Rubelli (с 125-летней историей) Николо Фаваретто Рубелли [3].

В процессе обучения специалистов раскрываются основные стадии художественного проектирования жаккардового рисунка ручным способом. Теоретический курс позволяет студентам ознакомиться с технологией жаккардового ткачества посредством изучения устройства и работы жаккардовой машины. На основании этого студенты овладевают следующими знаниями: создание раппорта рисунка; определение вида проборки аркатных шнуров в касейную доску; расчет канвовой бумаги; выбор способа патронирования рисунка; составление полного технического расчета.

В итоге студенты должны на основании теоретических знаний иметь возможность самостоятельно спроектировать рисунок тканей разной слоистости (однослойные, двухслойные, трехслойные и др.) и выполнить заправочный рисунок ручным способом. На следующем этапе обучение осуществляется с помощью компьютерной программы графического редактора Photoshop.

Обучение студентов методике создания электронного патрона для жаккардовых тканей различных структур средствами графического редактора Photoshop приближено по своим параметрам к профессиональной компьютерной программе на производстве. В настоящее время ткацкие предприятия оснащаются комплексами автоматизированного проектирования и программирования жаккардовых рисунков. С помощью специального устройства сведения о каждом цвете или тоне в рисунке преобразуются по алгоритму в программу для нанесения жаккардовых карт. Наличие цветного дисплея компьютера позволяет увидеть рисунок в уменьшенном или увеличенном виде, откорректировать стыки раппортов, подобрать для каждого цвета соответствующее переплетение. Все это дает возможность художнику визуально представить будущий опытный образец и избежать многих погрешностей.

Декоративные ткани, выполненные в технике жаккардового ткачества, представляют собой комбинацию различных фактур и переплетений. Благодаря возможностям жаккардовых машин, при выработке этих материй используется несколько систем

основ и утков, что позволяет комбинировать мелкие и крупные переплетения и добиваться эффекта неоднородности, переливчатости некоторых фрагментов ткани по контрасту с другими, плотными и матовыми. Разница фактур достигается также за счет сочетания участков гладкой и ворсовой поверхности и различных типов пряжи.

Особенностью современного жаккардового ткачества является применение компьютерных технологий. Современный темп развития производства непрерывен и связан с модными тенденциями, поэтому процесс подготовки эскиза должен быть максимально упрощен. Именно использование компьютера и специальных программ позволяет значительно расширить и обогатить традиционные методы создания рисунков для тканей на основе одного элемента или мотива, что обеспечивает быструю реализацию творческих замыслов художника, позволяет облегчить и ускорить процесс подготовки эскиза к выработке самой ткани. Появление на тканях рисунков, выполненных автоматизированным способом, послужило основой для развития нового направления в художественном оформлении тканей — сложился стиль компьютерных рисунков. Их отличительными особенностями являются оригинальность мотивов, сложное и нетрадиционное композиционное построение, новая разработка мотивов путем смещения, наложения, размножения, зеркального отражения, рассечения и т. д. При построении рисунков широко используются правила комбинаторики [4], что позволяет получать большое количество вариантов на одну тему [5]. Все это способствует расширению ассортимента текстильных изделий, создает условия для быстрого реагирования на смену модных тенденций, позволяет вырабатывать ткани на уровне лучших мировых образцов. Тем не менее, остается актуальным владение навыками конструирования и проектирования жаккардовых тканей вручную, потому что это дает возможность насытить авторское производство фактурами и дополнительными эффектами.

Итоговой оценкой совокупных знаний студента, полученных в процессе обучения, является дипломный проект, который представляет собой сложный творческий процесс. Дипломный проект — это ассортимент жаккардовых тканей для интерьера различного назначения. Тема диплома выбирается самим автором. Профессиональное образование и специальные знания дипломника являются основным инструментом решения разнообразных задач: развития композиционного мастерства, чувства формы, знание материала, способности ритмической, линейно-графической, тональной, колористической организации пластической материи изделия.

Важной и значимой является задача сделать дипломный проект актуальным в свете модных тенденций и направлений в мире

дизайна. Для воплощения этой задачи в жизнь дипломник должен быть всесторонне развит в культурно-историческом плане, иметь широкий кругозор в сфере новейших материалов и быть ориентированным на потребности современного производства.

Дипломный проект в любой специальности — это институциональный механизм удостоверения компетенции обученных специалистов. Однако получение диплома — только первый момент становления профессионала-дизайнера. Диплом — это форма профессионального признания, но не менее важно получить признание коллег по цеху, одобрение широкой публики. В терминологии Уильяма Томаса «получение признания также означает быть объектом уважения со стороны других, чье мнение представляет для индивида ценность. Быть предметом одобрения, восхищения или даже зависти лестно для любого «я» и вызывает у него удовлетворение» [6].

Текстиль — это универсальный материал, который способен создавать все новые и новые формы, неожиданные композиции, образы и концепции. Таким образом, для успешного выполнения дипломного проекта (не только в технике жаккардового ткачества), символизирующего первый шаг вхождения в профессию, с учетом современных требований производства и быстро развивающихся тенденций дизайна, необходимо, помимо базовых знаний, активно интересоваться и отслеживать творческие выставки и конкурсы, свежие публикации специализированной литературы, лекции и мастер-классы зарубежных дизайнеров. Все это позволит дипломнику в будущем стать интересным и востребованным специалистом, четко отвечающим запросам сегодняшнего дня. Ведь сегодня обществу необходимы высококвалифицированные специалисты, профессионалы конкурентоспособные на современном рынке искусств, обладающие самоорганизацией, ответственностью, компетентностью и способностью к трансформации художественных идей в конкретный продукт творческой деятельности.

#### Литература:

1. URL: <http://www.onlinedics.ru/slovar/bes/t/tvorchestvo.html> (дата обращения: 24.05.2016)
2. Материалы VI Международной научно-практической конференции «Образование. Наука. Культура». — Гжель, 2015. — С. 237.
3. ELLE Decoration. — 2015. — № 140 (ноябрь). — С. 72.
4. Комбинаторика — раздел элементарной математики, связанный с изучением количества комбинаций, подчиненных тем или иным условиям, которые можно составить из заданного конечного множества объектов (безразлично, какой природы; это могут быть буквы, цифры, какие-либо предметы и т.п.). См.: URL: <http://slovari.yandex.ru/> (дата обращения: 20.05.2015).
5. Малахов С.А., Журавлев Т.А., Козлов В.Н. и др. Художественное оформление текстильных изделий. — М.: Легпромбытиздат, 1988. — С. 130–131.
6. Парсонс Т. О структуре социального действия. — М., 2000. — С. 340–341.

Н.Н.Цветкова

Кандидат искусствоведения, доцент СПГХПА им.

А.Л.Штиглица

# ИСКУССТВО РУЧНОГО РЕМИЗ- НОГО ТКАЧЕСТВА — ТРАДИЦИ- ОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ, НОВЫЕ ИДЕИ. (НА ПРИМЕРЕ СТУДЕН- ЧЕСКИХ РАБОТ СПГХПА им. А.Л.ШТИГЛИЦА)

Ткачество на ручных ремизных ткацких станках преподается на кафедре художественного текстиля СПГХПА им. А.Л. Штиглица с 1999 г. Была разработана авторская методика преподавания этой дисциплины, которая включает изучение текстильных переплетений с последующим их применением в практической работе. Ремизным ткачеством занимаются студенты 1–5 курсов, кроме того, с 2001 г. в этой технике ежегодно создаются в дипломные проекты.

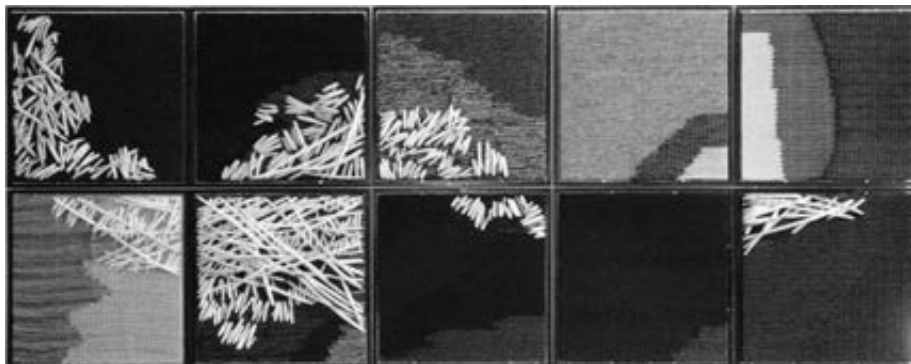
Уже в первых дипломных работах, выполненных на ремизном станке, приветствовались эксперименты с материалами. Например, в композиции Ирины Креер, созданной в 2001 г., применялись моно нить и металлическая проволока. В курсовой работе Натальи Елизаровой «Тени на камнях» в поверхность тканого панно был включен искусственный мех. Анна Шульгина соткала пространственный двухсторонний объект «День и ночь» в технике двухслойного ткачества, включив в работу кусочки картона. Целью подобных экспериментов был поиск новых художественных решений, выход традиционной техники ремизного ткачества в область современного текстильного искусства.

На искусство текстиля XXI в., несомненно, оказали влияние творческие эксперименты художников 1960–70-х гг., эпохи так называемого «пластического взрыва». Появление трехмерных объектов позволило рассматривать текстиль уже не как «тканую живопись», а как «тканую скульптуру» Известный исследователь ручного ткачества Андре Кензи, выделил три вида новых текстильных форм:

- висящие на стене;
- пространственные, которые можно обойти вокруг;
- среда (энвайронмент), позволяющая не только обойти вокруг объемной формы, но и проникнуть внутрь нее [1].

Большинство дипломных работ, выполненных студентами кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А.Л.Штиглица в технике ручного ремизного ткачества, можно отнести к вышеперечисленным формам.

Среди трехмерных работ, висящих на стене, хотелось бы отметить дипломный проект 2005 г. «Куршская коса», автором которого является Ксения Благовестная. Размер композиции — 10 квадратных метров. Гладкие участки ремизного ткачества сочетались здесь с объемными переплетающимися формами. Эти формы представляли собой стебли тростника, обвитые хлопковыми нитями [2], (рис. ниже).



В 2007 г. Наталья Елизарова представила дипломный проект «Застывшие волны», состоящий из трех панно, два из которых располагались на стене, а третье — в пространстве. Идеей композиции стали впечатления от суровой природы Мурманской области, откуда приехала студентка. В двух панно, расположенных на стене, тема волн была выражена за счет использования «волнообразного переплетения» — криволинейной саржи. Черное панно символизировало дугообразные комплексы горных пород знаменитых Хибин. Оно было соткано из полиамидных нитей, которые скользили по синтетической основе. Благодаря этому появлялись волнообразные участки незатканых нитей, и возникал дополнительный графический эффект. Второе панно, также расположенное на стене, символизировало «зеленое море» северного леса. В третьей части, распложенной в пространстве, Наталья изобразила волну Баренцева моря. Здесь автором была применена своеобразная техника пришивания тканой части к шелковой ткани. Каждая нить основы, оставшаяся после снятия работы со станка, тонкими пунктирными линиями декорировала фон, напоминая брызги морской воды [3].

Дипломный проект Ольги Богдановой «Легенда о рыбе» представлял собой пространственную декоративную композицию, выполненную с использованием широкого спектра текстильных

переплетений. Основной идеей композиции Ольга выбрала тему орнаментальной символики. Рыба представлена в ее работе как символ христианства. Части проекта экспонировались на небольшом расстоянии друг от друга и взаимодействовали через незатканые просветы, что придавало работе глубину. Образ рыбы складывался из четырех частей, расположенных в пространстве.

Работа Анны Соболевой «Био графика» (2008 г.) состояла из трех частей и включала как формы, висащие на стене, так и пространственный объект, который можно было обойти вокруг. Первая часть, расположенная на стене, представляла собой ворсовый гобелен, символизирующий лес, луг, кроны деревьев, увиденные с высоты птичьего полета. На небольшом расстоянии от стены была расположена вторая часть композиции, которая представляла собой идею увеличенного листа дерева. Третий элемент композиции — пространственный объект кубической формы, символизирующий живую клетку. Каждая из граней куба была соткана «ячеистым» переплетением, что усиливало впечатление «клеточной» составляющей всего живого. «Био графика» представляла собой путешествие от макро мира к микро миру, выраженное художественными средствами ручного ткачества [4].

Мария Писанова в 2004 г. создала серию арт-объектов — вееров, посвященную теме Испании. Три объекта были выполнены в технике горячего батика, два — в технике ручного ремизного ткачества. В ткачестве применялся эффект незатканной основы, что позволило сделать работы более легкими в буквальном смысле и визуально. В работе был использован контраст ярких многоцветных батиков и более лаконичного по цвету ткачества. На наш взгляд, наиболее интересным в данной работе был отход от традиционной прямоугольной формы текстильных объектов. Казалось бы, сама техника ткачества «диктует» художнику четкость прямых углов, ведь основа и уток перпендикулярны друг к другу. Однако Марии удалось уйти от строгой геометричности и создать пластичные округлые линии арт-объектов [5].

В 2015 г. Наталья Савурова представила серию текстильных арт-объектов, объединенных темой «Шум моря». Работа выполнена в тепло-белой гамме из хлопковых нитей. Центральным объектом серии стала закрученная в спираль ракушка. Рядом с ней располагалась вертикальная изогнутая форма, символизовавшая волну. Третий объект — свободно висащая ткань, объединявшая эти «текстильные скульптуры». Подобная работа, безусловно, является современной и может располагаться не только в выставочном пространстве современной художественной галереи, но и в общественном интерьере.

Интересные арт-объекты были созданы студентами пятого курса

в 2014 г. в рамках курсового проекта. Хотелось бы отметить работы Марии Федотовой и Анны Смирновой. Мария Федотова работала в технике полого ткачества, создав арт-объект «Росток». Нижняя часть текстильной формы, согласно идее автора, символизировала землю, двухмерное пространство. Верхняя часть, сотканная в виде трубы с золотистым орнаментом в верхней части, обещала скорое появление цветка и изображала раскрывающийся бутон.

Фантазию на тему сказок, волшебных путешествий, рыцарских подвигов, странствий в далекие края чудес представила Анна Смирнова, соткав арт-объект «Крыло дракона».

Третий вид современных текстильных форм — это энвайронмент или среда, позволяющая зрителю проникнуть внутрь текстильной композиции. Примером текстильной среды может служить работа Ольги Боровских «Цветок папоротника» (2009 г.). Это объемно-пространственная текстильная инсталляция, выполненная в техниках ремизного ткачества и ткачества «на бердечке». Работа была решена в сложной зеленой гамме, соткана из современных материалов — вискозы, капрона, моно нити, нарезанной органзы. Ткани накладывались друг на друга, таинственно мерцали, создавали многоплановость этой работы. Зритель как бы приглашался в таинственный летний лес на поиск мифического цветка папоротника. Рассматривая композицию с различных точек, входя в нее, глядя на ткани изнутри, зритель открывал для себя все новые и новые особенности ручного ткачества (6).

Пространственная композиция «Ритмы леса», выполненная Татьяной Афанасовой в 2007 г., состояла из пяти полотен, передающих обобщенный образ леса. Все полотна были выполнены на ручном ткацком станке в технике двухслойного ткачества с использованием моно нити, льна, вискозы и шерсти. Использование различных фактур текстильных нитей в сочетании с приемами ткачества позволило создать очень выразительное художественное произведение, каждый фрагмент которого был интересен по-своему и открывал бесконечные художественные возможности текстиля. Особое внимание в этой работе уделялось контрасту тонких и толстых нитей, разреженному переплетению, которое позволило создать особые текстильные структуры, перекликающиеся с природными формами [7].

Работа Анны Устреховой «Забытый город» (2011 г.) была соткана из вискозы и сизаля. Она, по словам автора, «призвана создавать ощущение пустоты и мрака, присущее покинутым городам мира». Цветовое решение работы — оттенки серебристо-серого и черного, которые передавали атмосферу покинутого людьми города. Расположение частей композиции в пространстве как бы заманивало зрителя внутрь работы. Отдельные ткани

«ползли» по направлению к зрителю, придавая работе несколько зловещий характер, что впрочем, помогало раскрыть сложный и трагический образ «забытого» города.

Совершенно иное настроение создавала работа Алины Кабиной «Небесный шатер» (2015 г.). Инсталляция состояла из семи тканых полотен различной ширины, расположенных в пространстве. Полотна развешивались таким образом, что образовывали пространственные арки разного размера. При создании работы использовались хлопковые нити и легкая сетчатая ткань фатин. Перед тем как заправить нити основы на ткацкий станок, дипломница произвела их окрашивание, создав цветовую растяжку синего и серого цветов — от насыщенного к светлому. Техника ткачества по окрашенной основе называется «икат». Она была широко распространена в Индии, где ткани икат отличались мягким «акварельным» контуром рисунка. Инсталляция «Небесный шатер» вызывала впечатление легкости, воздушности, бесконечного пространства, движущихся облаков.

Светлое и легкое впечатление оставляла у зрителя инсталляция Евгении Наумовой «Пробуждение». «Тема света и тьмы, как двух начал мироздания — интересная, глобальная и вечная... Рождение света, его движение в пространстве, его взаимодействие с тьмой, бесконечное перетекание света и тьмы друг в друга — вот основные моменты, которые я хотела отразить в своей работе», — отмечала автор. При создании инсталляции Е.Наумова выбрала черный и белый цвета. Автором осознавались разнообразные световые впечатления — светотеневые контрасты жаркого юга и мягкие полутени севера, рассеянный свет и яркие солнечные пятна.

Хотелось бы отметить некоторые двухмерные работы — тканые панно, созданные студентами СПГХПА им. А.Л.Штиглица. Одним из первых подобных проектов стал триптих Софьи Тимецкой «Среди полей». Это ассоциативная композиция, все части которой объединены единой цветовой гаммой и техникой исполнения. Цветовое решение триптиха очень живописное, построенное на тонких цветовых нюансах, которые были достигнуты за счет применения утка, складывающегося из нескольких разноцветных нитей, скрученных между собой. При работе над панно С.Тимецкая пыталась показать различные состояния природы: утро, день и вечер. Правая часть — «Утро» — решена на мягких холодноватых оттенках голубого и зеленого. Восходящее солнце еще не успело осветить поля, тень ночи лежит на них. В процессе ткачества С.Тимецкой было использовано диагональное переплетение саржа, в котором длинные уточные настилы, закрепляемые одиночными перекрытиями основы, позволяли достигать живописного эффекта и создавать графические диагональные линии, формирующие



движения внутри общей структуры работы. Центральная часть композиции — «День» — решена в теплых зеленых и охристо-коричневых оттенках. В этом панно движение саржевых диагоналей прерывалось участками простого полотняного переплетения. Это сбивало строгий ритм и геометрическую упорядоченность тканых структур, придавая им большую живость. Левая часть триптиха — «Вечер» — это сочетание сероватых и розовато-сиреневых оттенков с глубокими сине-зелеными тонами. Здесь можно видеть постепенный переход от легкого вечернего сумрака к таинственной ночной тьме [8].

Работа Регины Насыровой «Древо» состояла из четырех частей. Сочетание полотняного и саржевого переплетения позволили автору создать разнообразные фактуры кроны и ствола дерева. Работа решена в бежево-коричневой гамме. Сгущение белого в центральной части композиции создавало иллюзию прорастания дерева сквозь облака. Это зрительно делало образ более монументальным, превращая его в символическое «мировое древо».

В заключение следует отметить, что мастерская ручного ремизного ткачества предоставляет студентам кафедры художественного текстиля возможность создавать интересные и современные работы. Большинство из описанных в статье проектов принимало участие в российских и международных выставках и конкурсах, было отмечено призами и дипломами.

#### Литература:

1. Савицкая В.И. Превращения шпалеры. — М.: Галарт, 1995. — С. 36. Цит. по: Kuenzi A. La Nouvelle Tapisserie. Paris — Lausanne, 1981. — P. 51–52.
2. Цветкова Н.Н. Искусство ручного ткачества. — СПб.: СПбКО, 2014. — С. 82.
3. Цветкова Н.Н. Использование техники ручного ремизного ткачества в дипломных работах студентов кафедры Художественного текстиля СПбГХПА (2000–2007 гг.) // *Мода и дизайн: исторический аспект — новые технологии.* — СПб, 2007. — С. 442–443.
4. Цветкова Н.Н. Искусство ручного ткачества. — СПб.: СПбКО, 2014. — С. 84.
5. Использование техники ручного ремизного ткачества в дипломных работах студентов кафедры Художественного текстиля СПбГХПА (2000–2007 гг.) // *Мода и дизайн: исторический аспект — новые технологии.* — СПб, 2007. — С. 440.
6. Цветкова Н.Н. Искусство ручного ткачества. — СПб.: СПбКО, 2014. — С. 86.
7. Цветкова Н.Н. Использование техники ручного ремизного ткачества в дипломных работах студентов кафедры Художественного текстиля СПбГХПА (2000–2007 гг.) // *Мода и дизайн: исторический аспект — новые технологии.* — СПб, 2007. — С. 442–443.
8. Цветкова Н.Н. Использование техники ручного ремизного ткачества в дипломных работах студентов кафедры Художественного текстиля СПбГХПА (2000–2007 гг.) // *Мода и дизайн: исторический аспект — новые технологии.* — СПб, 2007. — С. 441–442.

М.С.Широковских

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры художественного текстиля  
СПГХПА им. А.Л.Штиглица

# АССОРТИМЕНТ ДЕТСКИХ ТКАНЕЙ ФАБРИКИ ИМ. В.СЛУЦКОЙ КАК ОПЫТ ПРОМЫШЛЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ВЫПУСКНИКОВ АКАДЕМИИ ИМ. А.Л.ШТИГЛИЦА

Программа художественно-промышленного образования в современной России не зависит от объемов промышленного производства. Дизайн-образование далеко не всегда заканчивается для выпускников дизайн-практикой, и искусство художественного оформления тканей наиболее ярко демонстрирует этот узел противоречий. Две сильнейшие школы (академия им. А.Л.Штиглица в Санкт-Петербурге и академия им. С.Г.Строганова в Москве), возникшие еще в царской России, претерпели значительные изменения в XX веке и занимают лидирующие позиции в системе отечественного художественного образования, но, как и многие другие учебные заведения, находятся в некотором отдалении от реальных требований производства. Безусловно, основная причина тому — почти полное отсутствие текстильной промышленности, которое создает не только проблему прохождения производственной практики, но и крайне ограниченное количество рабочих мест для дизайнеров тканей.

В СПГХПА им. А.Л.Штиглица были сформированы методики проектирования текстильных изделий, которые постоянно обновляются в соответствии с актуальными изменениями в современном искусстве и дизайне. Но научиться учитывать технические возможности производства студенты могут только в условиях работы на фабрике. И если в Москве и Московской области еще есть небольшой выбор производственной базы, то в Петербурге он ограничен буквально двумя вариантами; ситценабивные фабрики и вовсе отсутствуют. Автору текстильных рисунков необходимо знать, что, какой бы интересной ни оказалась находка художника, она должна быть тесно связана с технической базой и теми особенностями, которые сложились в данной отрасли [1]. И, в то же время,

технические новшества не могут принести успеха, если прогресс технологии не сочетать с творческими поисками колористов и художников.

Один из эффективнейших методов овладения профессиональным мастерством дизайнера — изучение проектной практики прошлых поколений [2]. В связи с этим работы художников фабрики им В.Слуцкой представляются весьма интересным материалом как для педагогов, художников-практиков, так и для всех кто ведет исследования в области орнаментального искусства, истории дизайна и текстиля. Ассортимент тканей, выпускаемых фабрикой, был весьма разнообразным, но мы ограничили наше исследование детскими тканями, как наиболее интересным, на наш взгляд, примером развития творческого потенциала ряда петербургских (а тогда ленинградских) художников. При подготовке данного материала были использованы альбомы с оригинальными образцами фабричных тканей 1960–1990-х гг., эскизы текстильных рисунков художника И.В.Аловой; проведена беседа с художником И.М.Иконниковой.

Ситценабивная фабрика им В.Слуцкой была основана в 1823 г. как «фабрика Я.Лютш». В 1919 г. она была национализирована, а с 1922 г. носила имя революционерки В.Слуцкой [3]. Предприятие прекратило свое существование в 1993 г. В отличие от подобных комбинатов в Москве и Подмосковье, данная фабрика не имела устойчивых традиций русского ситцепечатания: рисунки тканей с мотивами народных орнаментов не являлись ведущими. При всем разнообразии текстильных рисунков в них присутствовала несомненная стилистическая общность, к которой можно применить термин «ленинградская школа оформления тканей», которая в свою очередь была тесно связана с художественно-промышленной академией им. А.Л.Штиглица (за счет системы распределения выпускников).

Во второй половине XX века часть ассортимента фабрики составляли ткани для детской одежды. Известно, что в 1965 г. из 265 новых рисунков только 60 принадлежало к группе детских тканей [4].

Ткани для детской одежды, несомненно, оказывают влияние на формирование эстетической культуры молодого поколения, поэтому их производство — большая ответственность как для художников, так и для технического персонала. При разработке рисунка ткани автор должен в первую очередь определить возрастную группу предполагаемого «потребителя»: ясельная, дошкольная, младшая школьная, подростковая. На первые две группы «мода взрослых» не оказывает существенного влияния. Кроме того, одежда из этих тканей практически ежедневно подвергается стирке, в связи с этим для решения композиции рисунков тканей целесообразно использовать

пастельную группу цветов с активным введением белого [5]. Основа выразительности детских тканей базируется на характерной стилизации орнаментальных мотивов и грамотно подобранной цветовой гамме. Чистые спектральные цвета и их сочетания вполне допустимы в тканях для дошкольной, младшей школьной, подростковой групп. Общее требование для всех детских тканей: отсутствие черного цвета и оттенков серого. Что касается тематики рисунков, то, не смотря на ограничения, связанные с назначением подобных тканей, их сюжетный ряд весьма разнообразен: от героев сказок до простейших вариаций полос и клетки.

Художники ситценабивной фабрики им. В.Слуцкой работали согласно плану, который распределялся главным художником один раз в квартал. По словам петербургского художника Ирины Иконниковой, которая работала на фабрике с 1985 г. до ее закрытия, ткани детского ассортимента не были для ее коллег самой интересной задачей; их творческие качества лучше проявлялись при разработке рисунков для маркизета, вуали, штапеля. Ассортимент детских тканей был слишком специфичен, казался им ограниченным слишком узкими рамками. Тем не менее, даже те ткани, которые сохранились в альбомах, фабрики представляются, нам интересными, оригинальными и в то же время отражающими свое время.

Детский ассортимент фабрики им. В.Слуцкой состоял в основном из фланелевых тканей и тканей различных структур (например, «соломка»). В 1960–70-е гг. тематика традиционной «фланели» — это бесконечные вариации темы игрушек (лошадки, куклы, плюшевые медведжата, паровозы, мячики, спасательные круги) и героев сказок (Буратино, оловянные солдатки). Выпускались и ткани с растительными мотивами, для которых был характерен небольшой раппорт (ягоды, ромашки, тюльпаны и пр.). Сохранились образцы с изображением детских игрушек, в рисунках которых отчетливо прослеживается связь с народной (дымковской) игрушкой. Для всех рисунков фланели этого периода характерно совмещение основного мотива с геометрическими элементами (или сеточкой, плетенкой), создающими сплошной застил всей поверхности ткани. Их колористическое решение было основано на двух-трех (очень редко четырех-пяти) цветах; преобладали ткани с белым фоном.

Хлопковые ткани иных структур («со стойким тиснением, «соломка» и пр.) также становились основой для детского ассортимента. Их тематика и цветовой диапазон были подобны традиционной фланели: цирк, правила движения, алфавит, спорт, игрушки.

В 1980–90-е гг. ассортимент детских тканей был дополнен сюжетными раппортными рисунками. Об этом свидетельству-

ют сохранившиеся эскизы тканей Ирины Аловой, которая работала на фабрике с 1985 г. Ее рисунки для детских тканей, выполненные гуашью по белой бумаге, состояли из участков цвета, различных по светлоте и масштабу; ритмический строй ее работ отличался повышенной динамичностью. Эти эскизы отражают характерную для И.Аловой легкость в передаче формы, в них чувствуется «рука автора», свободное владение



Фланелевые ткани детского ассортимента с тематическим рисунком; Ситценабивная фабрика им. В. Слуцкой; 1990-е гг.

кистью, пятновым приемом. Сюжеты ее текстильных композиций позитивны: ослики, петушки, львята, утята, кисти и палитры, цифры и зонтики — все окрашено в чистые яркие цвета. Сама трактовка орнаментальных мотивов актуальна для конца 1980-х начала 1990-х гг., отправной точкой для работы были скорее герои мультфильмов, чем наследие прикладного искусства или предыдущие наработки ее коллег.

Особого внимания заслуживает художественное оформление фланелевых тканей, выпущенных в данный период. Отдельную группу рисунков составляли рассыпанные по белому фону хорошо отрисованные мелкие элементы, информационно насыщенные и в то же время ограниченные двумя-тремя цветами. Для их оформления художники взяли за основу изображения цыплят и утят, игрушек (юла, машинки), фруктов (груши, яблоки), элементов одежды (варежки, шапочки, ботинки), растений.

В отдельную подгруппу можно выделить фланели с геометрическими орнаментами, для которых характерно равномерное заполнение плоскости фона мелким точечным рисунком («пшено»), решенным по тону контрастно к плоскости фона.

Фабрика им. В.Слуцкой выпускала в данный период и фланелевые ткани с активным по цвету фоном и незначительным по объему включением белого. В альбомах образцов сохранились подобные ткани с различной тематикой рисунков (грибы и листья, конверты с индексом, вариации на тему сказок А.С.Пушкина, цирк и зоопарк, народная игрушка, геральдические мотивы и пр.).

В целом для тканей детского ассортимента фабрики им.

В.Слуцкой были характерны различные соотношения плоскостей фона и масштабов узора и легко читаемый композиционный строй раппортной сетки. Отдавалось предпочтение плоскостной трактовке мотивов. Что касается колористики данной группы тканей, то, как и во всей сезонной коллекции, основная работа проводилась колористом фабрики, который совместно с художником определял направление и характер рисунка, обсуждал детали отдельных форм. Окончательное утверждение рисунков происходило на просмотре художественным советом Главного управления хлопчатобумажной промышленности [6].

В 1981 г. в ежегодном обзоре «О расширении и обновлении ассортимента...» отмечено, что рисунки на тканях детского ассортимента просты, лаконичны по орнаментации, звучны и ярки по колориту, соответствуют возрастным группам [7]. Большинство рисунков, получивших на выставках фабрики «отлично», представляло собой оригинальные и эффектные разработки художников, рисунки были тесно увязаны с фактурой ткани, ее пластическими особенностями, назначением будущего изделия. Возможность их реализации именно в качестве рисунков для тканей детского ассортимента была продиктована технической и технологической базой данного производства.

#### Литература:

1. Емельянович И.И. Графические средства разработки орнаментальных мотивов в печатных рисунках. Конспект лекций. — М.: МТИ, 1988. — С. 21.
2. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники: учеб. пособие в 2 т. — М.: Архитектура-С, 2006. — С. 6.
3. Фабрика на взморье. Страницы биографии коллектива Ленинградской ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени ситценабивной фабрики им. Веры Слуцкой. — Л.: Лениздат, 1973. — 272 с.
4. Там же. — С. 201.
5. Малахова С., Журавлева Т., Козлов В. Художественное оформление текстильных изделий. — М.: Легпромбытиздат, 1988. — С. 187.
6. Бацын Н.П. Колористическое оформление хлопчатобумажных тканей. Конспект лекций. — М.: Гизлегпром, 1952. — С. 23.
7. Обновление и расширение ассортимента тканей и изделий хлопчатобумажной промышленности. (Обзор) / ЦНИИ информ. и техн.-экон. исслед. лег. пром-сти, Всесоюз. Ин-т ассортимента изделий легк. пром-сти и культуры одежды. — М., 1981.— С. 40.

А.Ю.Мокина

Доцент, член СХР, Академия архитектуры и искусств ЮФУ

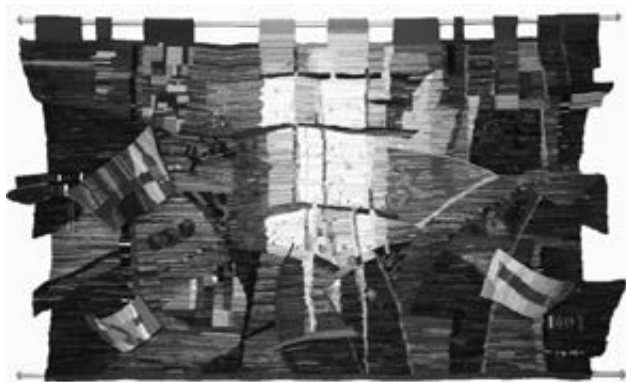
## ДОНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТИЛЬ: СТАНОВЛЕНИЕ, ДАТЫ, ШКОЛА, ИМЕНА

Понятие «донской художественный текстиль» на Юге России тесно связано с Академией архитектуры и искусств Южного федерального университета (ранее Ростовский государственный архитектурный институт) и историей развития кафедры декоративно-прикладного искусства. Сегодня — новый всплеск развития художественного текстиля, много различных течений и направлений: гобелен, батик, роспись ткани, арт-объекты, инсталляции, ярнбомбинг, световые композиции, фелтинг и др. На Дону художники-текстильщики не отстают от современных тенденций, привнося и развивая новые текстильные течения и направления в художественную жизнь декоративно-прикладного искусства региона.

О профессиональном сообществе прикладников на Дону с уверенностью можно говорить, начиная с 60-х годов 20-го века, и связано это было с открытием Комбината прикладного искусства. Но в области художественного текстиля работали отдельные художники, и говорить о школе нет оснований. Ранее у казаков не было своих артелей или текстильных производств, не было и традиций ткать. Наиболее развитым видом декоративно-прикладного искусства на Дону можно назвать керамику. Практически все ткани казаков — это привезенные из военных походов дары.

Первые образцы художественного текстиля можно отнести к 70-м годам 20-го века. В области ткачества работали такие яркие профессионалы А.Аронова, Э.Иванова-Куприянова и О.Ибалакова, в технике батик — Р.Ефименко, А.Пучеглазов, Е.Сулова, В.Филиппенко. Художники-прикладники работали в области монументального искусства: так, и сегодня гобелен А.Ароновой «Весна» (1979) оформляет зал центрального дворца бракосочетания г. Ростова-на-Дону, а панно «Петровская ассамблея» — зеница интерьеров современного конгресс-отеля «Дон Плаза»; занавесы Р.Ефименко украшали кинотеатр «Плевен» в г. Ростов-на-Дону на тему «Праздник роз в Болгарии» (1977), в городе Волгодонске художником был создан занавес «Мирный атом» для кинотеатра «Космос» и др. Но, как писала Ю.Л.Рудницкая, автор книги «Художники Дона», «эти гобелены отличаются изяществом рисунка, гармоничным цветовым

звучанием, общей современной стилистикой формы. Но опять же говорить, о наличии “донского гобелена” в той мере, как это можно сказать, например, о гобеленах Прибалтики или Украины, пока что не представляется возможным» [1].



А.Мокина. «Танцы света». Гобелен.  
2002. Рук.: В.Н.Филиппенко,  
Е.М.Сурова

Как отдельное высокохудожественное региональное направление текстильная школа на Юге России, с уверенностью можно говорить, появилась в 1994 году, и это было связано с открытием, первым набором и в дальнейшем первыми выпусками специ-

альности «Декоративно-прикладное искусство» в Ростовском архитектурном институте. На кафедру изобразительного искусства для развития и продвижения образования в области художественного текстиля были приглашены специалисты высокого уровня, художники-прикладники Сурова Е.М., Филиппенко В.Н., последователи «Строгановской школы», а затем и Буримова Н.И. Первые выпуски специалистов начали давать результат и оправдывать правильность методики образования, основанной на традициях столичного ВУЗа в столь узко специализированном направлении декоративно-прикладного искусства, как текстиль. Положительным фактом для студентов являлось, то, что все педагоги — практикующие профессиональные художники, принимающие участие в выставочной жизни на различных уровнях: международном, всероссийском, региональном.

Сегодня принципы, заложенные основателями текстильной школы, поддерживают Дробышева Н.В. и Мокина А.Ю., воспитанники первых выпусков, члены Союза художников России. Они стали профессионалами в области изобразительного искусства, а также являются продолжателями и двигателями развития школы донского текстиля, разрабатывая и внедряя в учебный процесс программы специализированных методик и курсов преподавания образовательных дисциплин.

Основной художественной задачей специализированного образования является развитие ассоциативно-образной текстильной школы на Дону с акцентами на региональные особенности. Основополагающими дисциплинами обучения по программе «Художественный текстиль» являются «Художественное проектирование» и «Материаловедение, технологии и произ-



водственное обучение», включающее изучение принципов проектирования авторских уникальных произведений и традиционных техник ручного ткачества, росписи ткани (батик, роспись по холодному, имитационные техники), смешанные техники. Курсовые проекты, выполненные в технике ручного ткачества, варьируются от тонкого «шпалерного» ткачества до современных крупно шаговых монументальных работ. В рамках изучения техник росписи по ткани осуществляется полный цикл «окунания» в процесс: от батика до современных принтов.

Мир меняется и развивается быстро, появляются новые техники и технологии, в том числе текстильные: квилтинг, фелтинг, нанотекстиль, ярнбомбинг и материалы сегодняшнего дня: световолокно, нейлоны, нетканые полотна, силикон, которые активно применяются в создании уникальных авторских произведения декоративно-прикладного искусства и, особенно, текстиле. Все новые мировые тенденции внедряются и находят отражение и в образовательный процесс по направлению «Художественный текстиль» донской школы включены авторские разработанные специализированные дисциплины

«Концептуальное проектирование» и «Экспериментальное материаловедение», читается курс лекций «Современные технологии декоративно-прикладного искусства». В рамках этих дисциплин студенты свободны в выборе экспериментальных подходов решения поставленных задач и реализации их в материале.

Характерной чертой донской текстильной школы является объемно-пространственный текстиль. Примерами таких экспериментов, можно назвать работы: Климовой П., инсталляция «Stet trivio» (синтез батика и пространственного ткачества); Бугаец А., панно «Дети солнца» (авторская техника ткачества на металлических и силиконовых трубках); Бабелюк Е., ширма «Матрица» (объемно-пространственный войлок на каркас); Балабохиной А., текстильная серия «Геометрия времени» (ручное ткачество на каркасе) и др.

По мнению преподавательского состава, неотъемлемой частью продуктивного образовательного процесса является привлечение студентов в организацию и проведение совместных выставочных проектов, а также их участие в мастер-классах. За эти годы под кураторством доцента Мокиной А.Ю. был организован и проведен ряд крупных студенческих выставочных проектов: «Художественный текстиль: Мы реально это создаем» (Ростов-на-Дону, 2009), «Текстильный проект» (Ростов-на-Дону, 2011), «Лучшее из дипломных проектов сезо-



А. Мокина. «Ангел-Хранитель».

Гобелен. 2011



П.Климова. «Stet trivio». Инсталляция.  
2011. Рук.: А.Ю.Мокина

нов 2010–2012 гг.» (Ростов-на-Дону, 2012), «Донской художественный текстиль» (х. Пухляковский, 2013 с доц. Пучеглазовым А.Я.), «Донской художественный текстиль» (Москва, 2013 с доц. Дробышевой Н.В. и Пучеглазовым А.Я.), «Декоративно-прикладное искусство, культура, образование» (Ростов-на-Дону, 2014), «Традиции. Творчество. Образование» (Ростов-на-Дону, 2015). Но особой гордостью организаторов Мокиной А.Ю. и Дробышевой Н.В. является ежегодный выставочно-этно-развлекательный проект «Весенний солнцеворот», состоящий из комплекса мероприятий по празднованию Масленицы и открытием ежегодной отчетной студенческой выставки. В

рамках подобной деятельности студенты получают навык полного цикла: от создания эскиза курсового проекта, его реализации в материале, оформления и до демонстрации его зрителю.

Такой разносторонний комплексный подход к специализированному художественному образованию не может не давать результатов, студенты и выпускники кафедры являются участниками и победителями международных, всероссийских и региональных выставок, фестивалей и проектов. Многие дипломные проекты становились лауреатами международного фестиваля дизайна и декоративно-прикладного искусства «Феродиз», международного смотра-конкурса ассоциации поддержки школ в области архитектуры и дизайна, международного фестиваля декоративного искусства «Незабытые традиции», I и II всероссийской триеннале современного гобелена в Царицыно др.

По мнению специалистов области изобразительного искусства России, сегодня кафедра декоративно-прикладного искусства Академии архитектуры и искусств Южного федерального университета заслужила статус регионального текстильного центра на Юге России, пополняющего сообщество изобразительного искусства инициативно-концептуальным поколением молодых художников-прикладников, особенно, «текстильщиков».

#### Литература:

1. Рудницкая Ю.Л. Художники Дона. — Л.: Художник РСФСР, 1987.
2. Изобразительное искусство Российской Федерации «Юг России», художественный альбом. — М.: Пранат, 2013.

Е.О.Ковальчук

Студентка Академии ИМСИТ. Научный руководи-  
тель Чалая А.И., Краснодар

## СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ АР- ХИТЕКТУРЫ И КОСТЮМА В РАЗ- ЛИЧНЫЕ ВРЕМЕННЫЕ ПЕРИОДЫ

Известно, что в каждой исторической эпохе прослеживается четкая стилевая связь между архитектурой, средой, созданной человеком и одеждой. Единство костюма и окружающего мира предметов — признак любого исторического периода. Связанные каким-либо стилем, различные формы искусства обладают общими деталями.

Архитектура и дизайн костюма относятся к группе неизобразительных искусств, то есть они не воспроизводят реальность. В основе произведений строительного искусства лежит формообразующий фактор, структура, конструкция, которые становятся художественным образом. Оба эти вида искусства выполняют два вида функций: художественную и утилитарную [1].

В костюме так же, как и в архитектуре, эстетические, конструктивные и функциональные качества тесно и органично взаимосвязаны. Связь между костюмом и архитектурой имеет глубокие корни, так как функции их давно определены. И одежда, и архитектура имеют общую цель — защитить человека от различных погодных условий, обеспечить ему комфорт и уют. Для этого дизайнеры и архитекторы используют одни и те же формы и выразительные средства — композиция, масштабность, ритм, пропорциональность, а также фактура и цвет. Архитектура и мода в одежде не только основываются на одних и тех же идеях, они даже используют одинаковые профессиональные термины: орнамент, эскиз, размер, образ, фактура. Между одеждой и архитектурой существует стилевая связь, которая выражается в общности образного решения, сходства силуэтов, принципиальной схемы внутренних членений.

Например, в XIV веке в Европе преобладает готический стиль. Для готических сооружений характерно стремление вверх, ощущение легкости и одухотворенности. В соборах возводят огромные, украшенные витражами, похожие на арки, стрельчатые окна, которые дают много света, окрашенного в различные цвета. Данная тенденция повторяется в моде на все стройное, величавое и высокое [2]. Геннины знатных дам, как и башни собора, высоки, полны достоинств, а изящный и

тонкий шпиль стремительно возносится ввысь. Готический костюм созвучен с остроконечными крышами домов и богатым орнаментом зданий той эпохи. Платье средневековой женщины имело высокую линию талии, вытянутое декольте, узкие длинные рукава и юбку, расширенную к низу, переходящую в длинный шлейф.

Италия с XV века сама становится законодателем моды среди европейских стран. Широкий силуэт костюма, стремление к большим объемам, устойчивые пропорции обнаруживают связь с горизонтальными линиями архитектуры и прикладного искусства эпохи, помогают воссоздать эстетический идеал красоты человека [3]. Архитекторы эпохи Возрождения заимствовали характерные черты римской классической архитектуры. Стремившиеся к мягкости форм, они создавали постройки с круглой крышей и башенными надстройками, ребристыми куполами, колоннадами, внутри проектировали высокие и просторные залы. Тем не менее, форма зданий и их назначение, как и основные принципы градостроительства, изменились с античных времен. Классические нормы изучались и воссоздавались для того, чтобы служить современным целям.

В костюме и архитектуре XVI–XVII веков господствует уже не вертикаль, а горизонталь. Архитектура в основном придерживалась стиля барокко, который отличается от других временных периодов мощным пространственным размахом, сложностью беспокойных, сливающихся друг с другом, как бы в текучих формах. Костюм эпохи всецело подчинен архитектуре, именно своей пышностью, громадным количеством украшений. Костюм отличается сложным покроем, он многослоен и объемен [2]. Наряд женщин отличался контрастом форм: стройный стан сочетался с пышной, куполообразной юбкой. Появились новые материалы и технологии в строительстве дворцовых и культовых комплексов, создании предметов быта и среды, новые текстильные материалы. Пышный роскошный костюм стиля барокко представлял собой сложное архитектурное сооружение [1].

Расцвет связи между модой и архитектурой произошел в начале XX века, во времена модерна. Современный уровень развития техники, использование железобетона, стекла и других новых материалов позволили создать необычные формы зданий. Индивидуализированные постройки имели в основном шарообразную форму, сочетали плавно текущие в себе тонкие и толстые линии, изменяющиеся по толщине. Модерн продемонстрировал поиск рациональной эстетики, вскрывающей технологическую и утилитарную суть вещей. Этот стиль отразился в моде благодаря Полю Пуаре. Он освободил женщин от корсета, а позднее одел в брюки и ампирные платья, которые

давали свободу движения. Одним из первых архитекторов моды был Чарльз Джеймс, который предложил стеганые атласные пальто — прототип современных дурых вещей.

В настоящее время особенно актуален минимализм. Это стиль, характеризующийся простотой и ясностью композиции. Истоки минимализма лежат в конструктивизме и функционализме. Минималисты используют промышленные и природные материалы и придерживаются нейтральной цветовой гаммы. Архитектура минимализма избегает лишнего декора и стремится к простоте форм. Подобные тенденции можно отследить в подиумных коллекциях дизайнеров одежды, например Кельвин Кляйна и Джил Сандер [1]. Особое внимание следует уделить новому течению «нормкор», суть которого — в стремлении выглядеть как можно проще, избегая стремительного развития модных тенденций [4].

В заключение можно отметить, что взаимосвязь между архитектурой и костюмом очень тесная и органичная. Дизайн костюма и архитектура, относящиеся к группе неизобразительных искусств и выполняющие утилитарную и художественную функцию, хорошо отображают характерные признаки, актуальные тенденции того или иного временного периода.

#### Литература:

1. Данилова О.Н., Зайцева Т.А., Кравцова Т.А. Учебная программа курса «Архитектоника объемных форм». — Владивосток: ВГУЭС, 2008. — 15 с.
2. Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды / пер. И.М.Ильинской и А.А.Посевой, 1986 г. — Прага: Артия, 1987. — 608 с.
3. Гомбрих Эрнст. История искусства. — М.: Искусство 21 век. — 2014. — 688 с.
4. Duncan Fiona. Normcore: Fashion for Those Who Realize They're One in 7 Billion [Электронный ресурс]. — The Cut. — 2014. — URL: <http://nymag.com/thecut/2014/02/normcore-fashion-trend.html> (дата обращения: 19.10.2015).

*Плох тот ученик, который не  
превосходит своего учителя.*

*Леонардо да Винчи*

**ЧАСТЬ 4. СТРАТЕГИИ И ПЕР-  
СПЕКТИВЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-  
ПРОМЫШЛЕННОГО ОБРАЗОВА-  
НИЯ**

При сохранении общего вектора развития образования в сфере художественной промышленности и дизайна, неизбежно узловые моменты и исходные позиции будут меняться, в зависимости от культурно-исторических улоий.

Анализируя проблемы целостности дизайн-образования, Е.В.Жердев строит систему оценок эффективности школы в сфере дизайна на основе принципа целостности. Автором рассматривается исторический и современный опыт, подтверждающий значимость диалектической взаимосвязи частных и общих вопросов, составляющих парадигму целостного подхода к решению комплексных задач в формировании профессиональных качеств будущего дизайнера. Принцип целостности, таким образом, становится важнейшим параметром при выработке перспективных моделей дизайн-образования.

Однако, как показывает в своей статье О.Б.Чепурова, полноценное развитие школы дизайна невозможно без понимания специфики социокультурных ценностей как на глобальном, так и на региональном уровне. Автор рассматривает влияние проектной деятельности дизайнеров на социокультурное и экокультурное развитие человечества. В аспекте исследования форм взаимодействия видов проектной деятельности с культурными проявлениями различных народов сформированы базовые принципы, способствующие сохранению культурного наследия, способствующие переосмыслению прошлого и поиску возможных путей выхода из культурного кризиса в настоящее время. Определяется необходимость постановки вопросов этического, морального и эстетического характера, адресуемых к специфике организации проектной деятельности дизайнеров, ориентированных на человека как носителя определенной культуры.

Тему поиска оснований для развития дизайн-образования развивает статья А.Г.Пушкарева, в которой анализируется образовательные стратегии будущего и мутации дизайна. Рассуждая об изменении роли дизайна в современном обществе в связи с информационной революцией и появлением новых медиа, автором затрагиваются вопросы трансформации парадигмы дизайнерского образования, а также условия нового подхода к

формированию профессиональной подготовки с учетом новых тенденций.

С.В.Мкртчян предлагает рассмотреть ассоциативный метод проектирования в средовом дизайне в качестве одной из базовых художественных стратегий как в профессиональной деятельности, так и в обучении, анализирует и оценивает значение ассоциативного метода как проектного инструмента формирования образа среды, затрагивает вопрос о месте и значении контекстов среды в ассоциативном методе.

Как в современном учебном пространстве пересекается прошлое, настоящее и будущее? В чем специфика построения учебных пособий по графическому дизайну? На эти вопросы ищет ответы Е.А.Лаврентьева, обращаясь к истории создания учебных пособий по графическому дизайну. Главное, как считает автор, «постоянно задавать самому себе вопросы: почему плакат (знак, листовка, шрифт, обложка) выглядят именно так, а не иначе?»

Новую стратегию художественно-промышленного образования, основанную на взаимопересечении творческой деятельности и воспитания мировидения, мировоззрения молодежи предлагает в своем образовательном проекте «Героические Лики Святой Руси» Н.В.Регинская.

В.Б.Кошаев поднимает философские проблемы искусствознания, касающиеся науки в Строгановке. Автор рассматривает вопросы места и отношений художественной теории в художественно-промышленном вузе и связь ее с положениями философии, что важно не только для понимания связи категории стиля с пластическими законами, но и осмысления формы произведения и художественного канона, культового жеста (обряда) как условия духовности в трактовке искусства.

Неожиданный ракурс в понимании перспектив дизайн-образования предложен в статье В.С.Белгородского и Е.А.Гуровой. В статье, анализирующей опыт американского дизайнера и педагога Кэтрин МакКой, акцентируется проблема мотивации и личности дизайнера, а также умение будущего специалиста работать со своей целевой аудиторией.

А.Л.Усанова рассматривает роль искусствоведения в формировании художественно-образного мышления у студентов творческих специальностей: автор определяет роль искусствоведческих дисциплин в процессе обучения студентов творческих специальностей (дизайн, художественное проектирование костюма и др.). Рассматривается история вопроса в отечественной художественно-педагогической практике XX века. В контексте традиция — новация анализируется опыт преподавания искусствоведческих дисциплин для студентов прикладных специальностей факультета искусств Алтайского государственного университета.



Однако, говоря о роли искусствоведения в дизайн-образовании и шире — художественно-промышленном образовании, мы должны учитывать, что и сами школы становятся генераторами и носителями традиций искусствоведческих исследований. Так этап развития Строгановской школы в конце XIX века вызвал к жизни целый ряд искусствоведческих работ, посвященных стилю, стилизации, проблемам русского стиля. В 1970-е годы преподавателями и аспирантами Строгановки был заложен фундамент научных исследований в сфере дизайна. Результаты этих исследований вошли уже в теоретические курсы и исторические курсы по различным специальностям. Исследователь французского средневекового зодчества и педагог И.И.Орлов вводит в оборот еще одно понятие — «Строгановской школы» медиевистики — и показывает ее роль в отечественной историографии культовой романской и готической архитектуры Средневековья.

Специфика дизайнерской деятельности и ее отличие от декоративно-прикладных видов формообразующего творчества также относится к ключевым параметрам для определения перспектив дизайн-образования. И.В.Грязева выявляет особенности и задачи дизайнерской деятельности, а также аспекты, отличающие ее от работы специалиста, связанного с изобразительным искусством и другими видами формообразующего творчества.

Е.С.Графова раскрывает значение учебной и производственной практики в образовательном процессе и вопросы сотрудничества образовательного учреждения сферы культуры и искусства с организациями профильного рынка труда. Представлен пример реального опыта организации прохождения студентами практики и проанализированы его результаты.

Обзор издания, посвященного 190-летию МГХПА им.

С.Г.Строганова, подготовленный А.В.Сазиковым, показывает, как сегодня воспринимается историческая перспектива, какие существовали векторы развития школы и насколько важно сохранять достоверные факты.

Е. В. Жердев

Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им.

С. Г. Строганова

## ПАРАДИГМА ЦЕЛОСТНОГО ДИ- ЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ

Образование является универсальным средством передачи социального и культурного опыта в воспитании полноценного профессионала в области дизайн-деятельности. В процессе образования происходит передача от поколения к поколению знания всех тех духовных богатств, которые выработало человечество. Через образование передается усвоение результатов общественно-исторического познания, отраженного в науках о природе, обществе, в технике и искусстве, а также овладение трудовыми навыками и умениями. Образование — необходимое условие подготовки человека к жизни и труду, основное средство его приобщения к культуре. Процесс упорного добывания знания на всем протяжении жизни в условиях динамизма современного общества — это своего рода социально необходимое выражение глубинной потребности человека в саморазвитии и самореализации.

В образовательной деятельности необходимо учитывать темпы обновления культуры, особенности новых требований в контексте с практикой подготовки дизайнеров. В этом плане актуальной становится проблема преемственности. Применительно к обществу различают две стороны преемственности: первое — передачу социальных и культурных ценностей от поколения к поколению, от формации к формации и второе — усвоение этих ценностей каждым новым поколением, каждой новой социальной системой. Преемственность — особый механизм «памяти общества», который осуществляет накопление и хранение культурной информации прошлого, с учетом которой создаются новые ценности. Преемственность обеспечивает важнейшее качество образования — систематизацию знаний, представляющих собой определенную целостность. В свою очередь, понятие «целостность» выражает, с одной стороны, интегрированность, самодостаточность, автономность, качественную определенность каких-либо явлений и предметов, их противопоставленность окружению, связанную с собственной внутренней активностью, способностью закономерно функционировать и развиваться, а с другой — неразрывное органическое единство со средой. Эта диалектическая взаимосвязь частей и целого является важнейшим методологическим принципом научного познания.

Категория «целостность» является также основной составляющей холизма (от греч. *holos* — целый, весь) — идеалистического направления в философии, согласно которому миром управляет процесс творческой эволюции — процесс создания новых целостностей. Понятие «холизм» связано с разработкой системной методологии и системной парадигмы в познании. Холизм обладает синергетическим эффектом, благодаря которому целое больше своих частей. Целое (целостность) трактуется в холизме как высшее философское понятие, синтезирующее в себе объективное и субъективное; оно провозглашается последней реальностью универсума. Согласно холизму, высшая конкретная форма органической целостности — человеческая личность. Холистическая тенденция в современной науке и практике становится преобладающей, что закономерно распространяется и на техническую эстетику, и на процесс дизайн-образования. В современном дизайн-образовании актуальной становится проблема целостной подготовки будущих дизайнеров во взаимосвязи с культурой, наукой и производством.

Апеллируя к опыту взаимосвязи процесса подготовки специалистов в области дизайна с общекультурными ценностями, наукой и производством достаточно вспомнить такие школы, как БАУХАУЗ, ВХУТЕМАС, ВХУТЕИН, Ульяновская школа, МВХПУ (б. Строгановское) и другие. Например, основополагающей идеей БАУХАУЗа было воссоздание целостности художественной культуры путем объединения мастеров-художников вокруг единого объекта — Дома. Для этого была сформулирована цель: собрать воедино все виды художественного творчества, воссоединить в новом, целостном «строительном искусстве» в качестве неразделенных ее частей архитектуру, пластику, живопись и художественные ремесла. Высшей ценностью Школы стала ее универсальная целостность. Смыслом «Дома» была консолидация художественно-проектных сил вокруг общей задачи формирования средствами искусств целостной, культурно- и человекообразной среды. Это была социальная метафора величественных масштабов. Она помогла создать один из университетов дизайна, сплотить замечательный коллектив учителей, которые вписали свои имена в историю проектной культуры.

Интересным в образовательной практике БАУХАУЗа представляется метод контрапункта. Так, основатель и первый директор БАУХАУЗа Вальтер Гропиус сравнивал теоретические основы формообразования с контрапунктом в музыкальной композиции. Для мастера художественной формы роль контрапункта играет грамматика формообразования, правила ритмики, пропорций, гармонии, закономерности пространства. Необходимо всестороннее репродуктивное освоение природных форм. Ведущими дисциплинами, в соответствии с таким понимани-

ем содержания образования, были: теория пространства, теория цвета, теория композиции, теория перспективы, теория конструирования, рисунок природных форм, макетирование, моделирование, материаловедение, технология и другое.

ВХУТЕМАС как специальное высшее художественно-техническое промышленное учебное заведение имел целью подготовить художников — мастеров высшей квалификации преимущественно для промышленности.

В подготовке будущих дизайнеров каждый преподаватель ВХУТЕМАСа имел свои принципы, что в итоге создавало целостную универсальную профессиональную личность. Так, если А.М.Родченко понимал динамику как трансформацию вещи, то В.Е.Татлин подразумевал здесь создание пружинящей и гибкой конструкции предмета, по подобию природных форм. Если Родченко видел идеал «инженера-художника» в специалисте, способном применить новые, необычные научно-технические принципы для достижения эстетических целей, специалисте, умеющем вступить в плодотворный контакт с инженером, то Татлин отстаивал независимость художника от инженера в поисках новых форм. Для Родченко проектный замысел вещи высвечивался, прежде всего, в ракурсе культуры — культуры проектного мышления, производства, потребления, технической культуры, наконец, художественной культуры эпохи. Для Татлина этот замысел связывался с эстетически выразительным подбором материалов и с органичностью формы. Однако обе концепции формировали целостную творческую роль художника в проектировании вещи.

Профессиональная целостность студентов ВХУТЕМАСа формировалась и в контексте научных исследований. Так, В.Ф.Степанова ввела в учебную программу параграф «Исследовательская работа над изучением хода развития и установление современного стиля», содержащий такие пункты, как «усвоение эволюции изменений в так называемой моде и анализ её»; «наблюдение за текущей действительностью с целью выработки методов сознательного отношения к требованиям, выдвигаемым перед нами новыми общественными условиями». Этот параграф стал одним из стержневых в учебной программе ВХУТЕМАСа. Именно научно-исследовательская работа, органично встроенная в учебный процесс и направленная на развитие теоретического мышления, умения видеть художественные процессы целостно, призвана была формировать у студентов способность к осознанному профессиональному саморазвитию.

В плане целостной деятельности ВХУТЕМАСа впервые был выдвинут тезис о том, что производственное искусство, как тогда говорили, должно повлиять на преобразование всей предметной среды, окружающей человека. Перед производственным

искусством выдвигалась прямая задача создания радостных вещей, преобразования предметов быта и элементов среды как часть чисто экономического прогресса, художественная часть хозяйствования.

ВХУТЕМАС был важнейшим центром, объединившим целую плеяду деятелей культуры, из среды которой вышли первые теоретики и практики советского производственного искусства. Одними из идейных вдохновителей «Производственного искусства» были В.В.Маяковский и А.М.Родченко. Поэт и художник активно боролись за культуру нового быта. Называя себя «реклам-конструкторами», Маяковский и Родченко пропагандировали промышленные изделия молодой Советской республики и создавали новые образцы их художественного оформления. Маяковский говорил, что если на технику не накинуть эстетический намордник, то она нас всех перекусает. Таким образом, оба учебных заведения, БАУХАУЗ и ВХУТЕМАС, были крупными явлениями в художественной жизни и искусстве XX века, они дали оригинальные, не имевшие аналогий в прошлом целостные модели комплексных художественно-технических вузов. Введение целостной системы образования, предвосхитившей современную универсальную подготовку дизайнеров, было ценным новаторством. Обе школы явились основателями развития дизайна как художественной, творческой профессии.

В основе преподавания Ульмской высшей школы дизайна также лежал метод целостного обучения, связанный с тщательным сбором фактического материала, его анализом и исследованием с позиций научных, технических, технологических, производственных и социо-культурных знаний.

В структуру школы входили два проектно-конструкторских института (институт дизайна промышленных изделий и институт индустриального метода строительства), которыми руководили профессора. В этих институтах велись дизайнерские и научно-исследовательские работы по заказам фирм и организаций. Тем самым обеспечивалась постоянная связь школы и промышленности. Преподаватели школы работали для фирм «Браун», «Витсусе» и «Розенталь», чьи продукты оказали значительное влияние на культуру дизайна во всем мире. Особенно ярким стал, разработанный Ульмской школой, стиль «браун».

В СССР, начиная с 1960-х годов и до развала союзного государства в начале 1990-х, была налажена успешная практика функционирования целостного дизайн-образования в МВХПУ (б. Строгановское) и других специальных учебных заведениях. 28 апреля 1962 года произошло важное событие в области дизайна — Председатель Совета Министров СССР А.Н.Косыгин подписал Постановление № 394. В нем констатировалось, что ни проектировщики, ни промышленники «не учитывают резко

увеличивающийся спрос на продукты повышенного качества и не используют методы художественного конструирования, позволяющие создавать удобные в эксплуатации, недорогие и красивые изделия». Постановление обязывало все министерства и ведомства «обеспечить систематическое повышение качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения», используя методы художественного конструирования.

В контексте этого постановления в МВХПУ (б. Строгановское) в 1962 году была создана кафедра художественного конструирования. Подготовка художников-конструкторов велась в области проектирования промышленного оборудования, средств транспорта и предметов культурно-бытового назначения. Методы художественного конструирования внедрялись и на ведущих предприятиях страны. Среди них особенно выделялись Красногорский завод (ОАО Красногорский завод им. С.А.Зверева), ЛОМО (Ленинградское оптико-механическое объединение), УОМЗ (Уральский оптико-механический завод), Завод им. Лихачева, ГАЗ, Ижмаш и др. Важно отметить, что между предприятиями и Строгановкой была налажена тесная связь. Не было проблем в выборе дипломных тем. Из предприятий приглашались специалисты, которые консультировали будущих дизайнеров в области технических знаний. Дипломники-дизайнеры, заканчивая учебные заведения, распределялись на предприятия.

С переходом на рыночную, капиталистическую экономику в России дизайнерская деятельность на промышленных предприятиях постепенно стала угасать по причине лавинообразного наполнения отечественной торговли зарубежными товарами культурно-бытового назначения. Отечественные промышленные предприятия перестали приглашать дизайнеров и производить культурно-бытовую продукцию. Такая обстановка отрицательно сказывается на выборе тем по дипломному проектированию промышленных объектов. Она нарушает принцип целостности взаимосвязи ВУЗа и предприятия.

Важной составляющей целостного дизайн-образования является передача опыта от маститых дизайнеров к начинающим. Многие опытные дизайнеры сумели интегрировать в себе и творческий потенциал, и полученные академические знания, и приобретенную информацию о последних достижениях научно-технического прогресса, уровне развития художественной культуры и реализовать это все в объектах своего проектирования. К этому следует добавить общественное признание их творческих результатов. То есть, как говорят художники, необходимо учиться у старых мастеров. Именно мастеров. Слово «мастер» в нашем контексте не случайное. Только у подлин-

ного мастера в области дизайна можно научиться целостному творческому процессу.

В связи с этим, эффективной формой обучения в области дизайна, наряду конечно с обычными методами, стали бы «мастер-классы». Опыт в других областях художественного творчества (музыка, театр, изобразительное искусство и др.) показывает, что мастер-классы являются эффективной формой обучения, которая наилучшим образом позволяет интегрировать образовательные дисциплины и практический опыт. В отличие от понятия «учебное заведение» мастер-класс предполагает самоопределение, связанное с актуальностью и жизнеспособностью системы образования, обоснованием и наращиванием ее творческого потенциала.

Преподаватель мастер-класса должен быть уникальной личностью, не похожей на других по стилю, характеру работы. Он должен быть профессионалом, прошедшим естественный отбор, выделяться в креативном плане среди общей массы дизайнеров, чтобы можно было у него научиться творчески мыслить, он должен быть настоящим «маэстро» дизайна. И хотя талант заимствовать невозможно, все же проникнуть в творческую «кухню» и научиться «думать» можно.

Таким образом, только целостное дизайн-образование позволяет передавать культуру от одного поколения к другому, сохранять знания, добытые человеком за всю его многовековую историю. Оно символизирует определенный уровень общественных и человеческих потребностей, связанных с научно-техническим прогрессом, с усложнением и обогащением содержания профессиональной деятельности. При этом образ культуры не остается неизменным, а как бы пересоздается и претворяется в новую, согласно холизму, целостность.

#### Литература:

1. Дизайн в высшей школе / ВНИИТЭ. — М., 1994. — (Библиотека дизайнера. Сер. Дизайнерское образование).
2. Лаврентьев А.Н. История дизайна: учебн. пособие. — М.: Гардарики, 2006. — 303 с.
3. Брызгов Н.В., Жердев Е.В. Промышленный дизайн: история, современность, футурология. Учебное пособие. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015. — 544 с.

О.Б.Чепурова

Кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой дизайна Оренбургского государственного университета

# СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ЦЕННОСТИ КАК ОРИЕНТИР РАЗВИТИЯ ПРО- ЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДИЗАЙ- НЕРОВ В РЕГИОНАХ

*Отрицать наличие национального характера, национальной индивидуальности значит делать мир народов очень скучным и серым.*

*Д.С.Лихачев [1, с. 40]*

Разнообразие форм культурной жизни в различных уголках нашей планеты характеризует современное состояние культурного пространства мира. Однако процессы глобализации, происходящие в мире, ставят под сомнение сохранность культур малых и средних этнических групп, и дальнейшее их развитие остается под большим вопросом. Многие ученые, теоретики и практики бьют тревогу по поводу возможных потерь существующего в мире культурного многообразия, некоторые формы которого уже сейчас являются невозполнимыми. Национальные культуры малочисленных этнических групп быстро растворяются в стремительно наступающей глобализации. Человек живет в интернациональных интерьерах, одевается в одежду, не имеющую конкретного отечества, говорит на общепринятом для данной территории языке и, таким образом, теряет связь с традиционными истоками своей культуры. Доминирование одной части человечества над другой, навязывание иного культурного мировоззрения вызывает ответную неприязнь, обостряет желание активизировать работу по сохранению собственной культурной идентичности. Это является причиной разрастания политических и социальных разногласий между югом и западом Евразийского континента, между Африкой и Америкой и т.п.

Распространяемая западом модель индивидуализма, практически полностью подчиненная экономическому успеху, абсолютно не вписывается в коллективные формы бытия традиционных обществ стран востока, Африки и Латинской Америки, тем самым обостряя этнокультурные и этические противоречия



между западом и востоком. Трудность — в ликвидации веками сложившегося противостояния востока и запада заключается в устранении влияния, с одной стороны, западной («техногенной») культуры, не считающейся со своеобразием и уникальностью ценностей и достижений восточных цивилизаций, а с другой — в преодолении сепаратистской замкнутости, маловосприимчивости восточных народов к достижениям и ценностям западной цивилизации.

В книге доктора филологических наук С.Г.Тер-Минасовой «Война и мир языков и культур» понимание диалога культур обозначено как «равноправное взаимодействие культур, основанное на взаимопонимании их представителей. Взаимопонимание во всех его аспектах — языковом, социокультурном, аксиологическом (осознание и понимание ценностей другой культуры, партнера по диалогу) и многих других — это основа и цель диалога культур. ...познание иной культуры через свою, а своей через другую путем культурной интерпретации и адаптации этих культур друг к другу в условиях смыслового несовпадения большей части обеих» [2, с. 17–18]. Всеобщее и особое внимание к проблеме диалога культур, наиболее остро вставшей в последние два десятилетия, автор книги объясняет «геополитическими катаклизмами, сотрясающими человечество, историко-социальными процессами, вызвавшими гигантские перемещения народов и, следовательно, культурных общностей, невиданные и неслыханные ранее возможности международного и межкультурного общения» [2, с. 15].

Российское государство отличается особой степенью насыщенности населения многонациональным и этническим разнообразием. Проблема сосуществования различных многонациональных форм жизнедеятельности в едином средовом пространстве актуальна практически на всей территории нашего государства.

Все глобальные процессы, участвующие в развитии мира, в том числе и России, в основном происходят по обусловленным сценариям (конструкциям мироустройства), или проектным замыслам, предопределяющим государственную, политическую, экономическую, культурную, территориальную и т.п. иерархии. Понятие «проектность» предполагает организованное планирование внешних и внутренних механизмов развития государства. В таком государстве, как Россия, занимающем огромную территорию и состоящем из большого количества территориальных сообществ, многие проектные процессы развития социальных, культурных, политических и пр. направлений не могут быть сведены в единую унифицированную систему. В проектах социо-культурного развития отдельно взятых территориальных единиц должны учитываться геополитические, исторические особенности населяющих ее

сообществ, их культурные ориентиры и ценности и т.п.

Совершенно очевидно, что в своем развитии проектная деятельность должна быть ориентирована на диалог и взаимообогащение прошлых, настоящих и будущих культур. Диалог культур с целью освоения веками накопленного каждым народом культурного багажа; опыта в организации обустройства своего быта, форм жизненного уклада, канонических устоев и традиционно сложившихся систем миропонимания, сегодня становится условием возрождения национального и регионального самосознания, гарантией его дальнейшего развития с целью взаимного дополнения и обогащения. Проектная деятельность, основывающаяся на ценностных ориентирах культур больших и малых этносов, позволяет сохранять их многогранность, самобытность и «многоцветность» посредством трансляции традиционно сложившихся художественно-образных и смысловых ценностных установок в методы и приемы организации современного средового пространства.

Многоаспектность проектной культуры в мире, разнообразность форм ее проявления требуют более глубокого исследования ее сущности для осознания общих и специфических черт «проектности», трансформаций, происходящих при ее преломлении в конкретных национальных культурах.

Изучение в проектной культуре феномена дизайна, формирующего свои неповторимые стилевые очертания на стыке различных срезов человеческого бытия (исторического, геополитического, этнокультурного и т.п.), открывает новые возможности для понимания сущности его проектных задач в аспекте социокультурного и экокультурного развития человечества. Анализ результатов взаимодействия проектной деятельности дизайнера и форм ее проявления с культурными ориентирами различных народов позволяет сформировать базовые принципы, способствующие сохранению культурного наследия, помогает переосмыслить прошлое и найти возможные пути выхода из культурного кризиса в настоящее время. Особенно актуальным это является для современной России, где интенсивные геополитические и социокультурные изменения вызывают мощную реакцию техноцентристских ориентаций не только в технических и естественных, но и в гуманитарных науках.

Ученый с мировым именем Н.Ф.Федоров был одним из первых в Российском философском обществе основателем теории проектного осмысления мира.

Различные проблемы развития дизайна как проектной культуры нашли отражение в трудах многих отечественных философов, культурологов, социологов, психологов: В.Г.Горохов («Философия техники»), Ю.А.Горюнова («Феномен дизайна в культуре социума»), К.М.Кантор («Опыт социально-философского объяснения проектных возможностей дизайна»), Г.И.Ревзин («Очерки

по философии архитектурной формы»), В.М.Розин («Проектирование как объект философско-методологического исследования», «Эволюция проектной культуры и форм ее осмысления»), Г.М.Тавризян («Техника. Культура. Человек. Критический анализ концепций технического процесса в буржуазной философии XX века»), В.В.Чижиков («Дизайн в системе культурных ценностей») и т.п.

Среди исследователей в области искусствоведения «проектность» дизайнерской деятельности как значимый фактор в развитии культуры в своих трудах рассматривали Н.В.Воронов («Суть дизайна. 56 тезисов русской версии понимания дизайна», «Дизайн: русская версия»), В.Л.Глазычев («Дизайн как он есть»), К.С.Данилов («Эстетическая ценность и прогноз в проектной культуре»), Е.В.Жердев («Художественное осмысление объекта дизайна», «Метафорическая образность в дизайне»); К.А.Кондратьева («Дизайн и экология культуры», «Проблемы этнокультурной идентичности и современный дизайн»), Г.Г.Курьерова («Экологическая ориентация в современной проектной культуре Западной Европы»), А.Г.Раппопорт («Проектирование без прототипов. Границы проектирования. Методология вчера, сегодня, завтра»), И.А.Розенсон («Основы теории дизайна»), В.Ф.Сидоренко («Генезис проектной культуры», «Эстетика проектного творчества») и т.п.

О.И.Генисаретский (1987), опираясь на концепцию проектной культуры, развивая идеи гуманитарно-художественного значения дизайна в современном мире, посвятил целую серию своих публикаций анализу отечественной проектной культуры и, в частности, проявления ее региональной специфики — «Преамбула о проектности», «Проектная культура и концептуализм», «Регионализм, средовое проектирование и проектная культура», «Деятельность проектирования и проектная культура» и пр.

В.Ф.Сидоренко выдвинул наиболее перспективную концепцию о современной проектной культуре, объединяющей многие традиционные искусства, и предложил использовать в дизайнерской деятельности понятие проектной культуры, интегрирующее все классические и новаторские методы, способы и приемы творческого мышления [3].

Серия научных трудов, посвященных вопросам развития отечественной проектной культуры, была издана во Всероссийском научно-исследовательском институте технической эстетики (ВНИИТЭ): «Проблемы теории проектирования предметной среды», «Проблемы формирования дизайн-программ»; «Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды», «Эргодизайн: теория и практика» и т.п. В 2009 г. появилась монография «Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ: предпосылки, истоки, тенденции становления», изданная

сотрудниками ВНИИТЭ М.М. Калиничевой, Е.В.Жердевым, А.И.Новиковым, которая была посвящена рассмотрению этапов создания предметно-функциональной, морфоаксиологической теории дизайна, анализу онтологии архитектурной сущности художественного образа, психоанализу художественного творчества и проблеме элитарности и массовости в искусстве [4].

Все вышеперечисленные исследования, рассматривающие роль проектной деятельности дизайнера в развитии культуры, способствуют осознанию важности выявления общих признаков и отличительных особенностей созидательного труда исторических общностей людей, стремящихся к формированию единой материальной и духовной культуры. Определение типичных и атипичных форм восприятия мира каждым этносом в отдельности способствует раскрытию процессов межкультурного обмена или заимствования происходящих во всех слоях общества, развивающегося в условиях трансграничности и объединенного территориальными, экономическими и социокультурными признаками т.д. Это своего рода закономерные ступени развития родовой и общественной сущности человека, в первую очередь, труда и мысли.

Недостаточность теоретического и практического материала, анализирующего региональную особенность развития проектной деятельности, связанной с производством объектов материальной культуры и окружающей нас среды, обозначает необходимость детального рассмотрения характера современной проектной культуры, обусловленной в значительной степени этнокультурным фактором, и определяет актуальность подобного исследования. Поскольку зарубежный инструментарий не предполагает широкого изучения отечественных региональных традиций, ответственность за разработку методов, регулирующих данный вопрос, лежит именно на российских проектировщиках. В связи с этим, особо выделяется отсутствие необходимых теоретических исследований, представляющих актуальные и конкретные данные о методах эффективного решения задач проектной культуры, позволяющих формировать индивидуальный и неповторимый образ региона в соответствии с его культурными традициями.

Понимание сущности проектной культуры в развитии мировой культуры и осознание возникающих проблем ее развития в многонациональных, многоконфессиональных и полиэтнических регионах определяет необходимость постановки некоторых вопросов этического, морального и эстетического характера, адресуемых к специфике организации проектной деятельности дизайнеров, ориентированных на человека как носителя определенной культуры.

1. Возможно ли средствами дизайна решить проблему создания

средовой ситуации, гармонично объединяющей и поддерживающей множество художественных образов, несущих культурные ценности народов населяющих трансграничные и поликультурные регионы?

2. Какие проектные дизайн-методы будут способствовать корректному внедрению инновационных идей в среду многонациональной культуры региона?
3. Существуют ли в эпоху глобализации проектные дизайн-методы, решающие проблемы организации имиджа региона, ориентированного на сохранение культурных ценностей населяющих его этнических групп?
4. Насколько должен дизайнер обладать обширными и глубокими знаниями для достижения высокого уровня культуры в проектной деятельности, касающейся создания объектов, удовлетворяющих эстетические, моральные и бытовые потребности населения больших и малых этносов, и способствующих процессам их аккультурации?

Решение поставленных вопросов возможно при глубоком изучении уникального потенциала этнокультурной и экологической составляющей локальной культурной среды. Эти знания позволят воплотить идею сбережения, развития и приумножения нашего наследия. Поиск ответов на поставленные вопросы даст возможность исследования новых методологических технологий, позволяющих качественно улучшить проектную инновационность, возможность апробации собственных научно-поисковых методов и приемов создания форм выражения художественного образа и смыслового содержания в дизайн-объектах.

Особенности формирования в регионах современных культурных ориентиров в проектной деятельности дизайнеров складываются не только из экономических, геополитических факторов, но и этнокультурной специфики населения (доминирующей монокультурой, поликультурностью и (или) трансграничностью) и используются для образования толерантной среды как базы развития диалога культур. Значимость диалога смежных культур на уровне проектного языка обусловлена следующими условиями.

Во-первых, проектная культура как многоаспектное явление базируется на известных нам культурных традициях, представлениях о человеке как высокоорганизованном организме, на его отношении к миру и другим людям, на сформированных нравственных идеалах и ценностях. Это можно назвать глубинной мировоззренческой установкой «проектности», в которой творец пытается сформировать идеал человеческого бытия, основываясь: на человеке как онтологической ценности; на представлении о рациональном и эмоциональном подходе к созданию материального и духовного пространства человека

и на культурных ценностях как ориентирах гармоничного развития среды обитания каждого индивида в частности и общества в целом.

Во-вторых, изучение культуры различных пластов человеческой жизни в регионах нашей страны позволяет определять ценностные ориентиры населяющих их этнических групп. Осмысление истории формирования материальной культуры каждой этнической группы и культуры их образа жизни в целом имеет актуальное значение для глубинного анализа развития проектной культуры на локальной территории. Проектная культура не только влияет на создание современного культурного пространства, моделируя поведение индивида в многонациональном сообществе, но и позволяет давать нравственную оценку создаваемым дизайнерами объектам, необходимую для понимания значимости закладываемых в эти объекты культурных смыслов и для формирования культурноориентированных ценностных установок в современном обществе.

В-третьих, актуален созидательный аспект «проектности», где результатами своей проектной деятельности дизайнеры, кроме решения утилитарных задач и обеспечения физиологических потребностей человека, формируют именно общечеловеческие жизненные ценности, наполняя создаваемые объекты материальной культуры культурными смыслами духовного наследия. Культурные ориентиры, присутствуя в любом проектном процессе, способствуют зарождению в обществе межнационального толерантного оптимизма, любви к жизни и родной земле, противостоят временным, одномоментным, антиморальным и потому, чаще всего, противоестественным и, как результат, краткосрочным идеологическим проектам, имеющим очень часто чью-то личную меркантильную политическую или экономическую подоплеку.

В-четвертых, традиционные формы проектной деятельности, ориентированные на культурные ценности различных этнических групп, совместно, бок о бок, сосуществующих многие столетия, в своих глубинках сохраняют некие исконные, можно даже сказать, вечные человеческие идеалы. Обращение к этим идеалам как нельзя более важно и ценно именно сейчас.

В-пятых, проектная культура реализуется в многообразии форм деятельности человека. Взаимодействие традиционно сложившихся форм художественной деятельности в регионах и активно развивающейся молодой проектной культуры является особенно актуальным для организации полноценного процесса развития региональных школ архитектурного и дизайнерского профилей.

Изучение всех этих факторов позволяет выявить специфические формы развития проектной культуры, свойственные опре-

деленным регионам, отличающимся друг от друга не только геополитическим месторасположением, профилем промышленных предприятий и пр., но и составом проживающих в нем этнических групп. Особо остро ощущается недостаток необходимых теоретических исследований, содержащих актуальные и конкретные данные о дизайн-методах эффективного решения задач, позволяющих формировать индивидуальный и неповторимый образ региона в соответствии с его культурными традициями.

Исходя из того, что становление проектной культуры происходило в практико-производственной сфере, при исследовании особенностей развития проектных процессов и специфики использования проектной дизайн-методологии в регионах возникает целый ряд проблем. Одной из ключевых оказывается проблема определения культурно-типологического статуса «проектности», того, какая роль в историческом самоопределении культуры предназначена проектированию и в каких формах осуществляется его самоопределение в регионах [5].

Обозначенные проблемы могут быть отправной точкой в философском, эстетическом, социальном и проектном осмыслении методов проектирования художественно-графических, средовых, имиджевых объектов любой сложности, позволяющих обеспечить синтез креативности и художественной образности как комплексный процесс дизайн-проектирования, нацеленный на сохранение и развитие культурных ценностей и тем самым способствующий организации гармоничной среды обитания человека.

Отсутствие ценностных установок в дизайне объектов окружающей нас среды и несоответствие определенным ценностным ориентирам, присущим той или иной этнической, социальной, политической и пр. группам населения, не вызовет в душе потребителя ответного позитивного отклика или эмоциональной реакции. В комплексе бессодержательные объекты в среде вызывают реакцию отторжения, отчуждения и т.п. Примером могут служить ошибки в градостроительных решениях многих городов нашего государства, связанные с «установкой» на типовое проектирование жилых районов, способствующей появлению безликой жилой среды и, как следствие, отсутствие у населения патриотических чувств к своему городу, любви к своему краю.

Неразвитое чувство любви к своему краю способствует развитию равнодушия и отсутствия желания к сопричастности в действиях по улучшению и усилению экономических, политических, культурных позиций региона, города, села и т.д. И поэтому мы считаем, что ценностные установки в результатах проектной деятельности дизайнера, участвующего в организации среды обитания и ее коммуникативных качеств,

непосредственно влияют на процесс социализации личности потребителя и участвуют в формировании общекультурного климата в обществе. Яркие красочные образы сами по себе уже привлекают интерес, но присутствие в этих образах нюансов (функциональных, визуальных или смысловых), затрагивающих чувство сопричастности своей культуре, усиливают эффект восприятия формы или средового пространства.

Ценностные ориентиры часто становятся источниками вдохновения для дизайнера. Они являются не объектами самого предметного мира, а системой культурных смыслов, переходящей в проектные принципы, подкрепляющиеся личностными установками отношения дизайнера к предметному миру, истории, явлениям, событиям и т.п., способствующей появлению новых культурных ценностей. Красота, в объектах дизайна воспевающая культурные ценности своего народа, способствует воспитанию культурного человека, прививает любовь и уважение к традициям, дает повод гордиться и восхищаться достижениями своего края и страны.

#### Литература:

1. Лихачев Д.С. Заметки о русском. — М., 1981. — 64 с.
2. Тер-Минасова С.Г. Война и мир языков и культур. Учебное пособие. — М.: Слово / Slovo, 2008. — 344 с.
3. Власов В.Г. Теоретико-методологические концепции искусства и терминология дизайна 17.00.06 — «Техническая эстетика и дизайн». Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — СПб., 2009. — 53 с.
4. Калиничева, М.М., Жердев Е.В., Новиков А.И. Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ: предпосылки, истоки, тенденции становления. Монография. — М.: ВНИИТЭ, Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2009. — 368 с.: ил.
5. Кравцов А.О. Воспитание творческих установок как составляющая становления проектной культуры субъектов образовательного процесса. Инновации и образование. Сборник материалов конференции. Серия «Symposium», выпуск 29. — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. — С. 324–330.



А.Г.Пушкарев

Кандидат технических наук, профессор кафедры  
дизайна Гуманитарно-прикладного института  
НИУ «МЭИ».

## ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ БУДУЩЕГО И МУТАЦИИ ДИЗАЙНА

Мутация (лат. *mutatio*, изменение) — стойкое (то есть такое, которое может быть унаследовано потомками данной клетки или организма) преобразование генотипа, происходящее под влиянием внешней или внутренней среды. Wikipedia.

Доминирующей особенностью дизайна становится его функционирование в сфере социального взаимодействия и коммуникаций. Развитие новых медиа, их трансформации оказывают влияние на дизайн, его изменения (мутации).

Техническое развитие массовых коммуникаций и паттерны их принятия в современном обществе прослеживает Брайан Уинстон. Он пришел к двум поразительным результатам. Первый — обычно новые средства коммуникации входят в массовое употребление чрезвычайно медленно, несмотря на энергичные заявления и прогнозы, неизменно их сопровождающие. Второй он называет «законом подавления радикального потенциала» [1, с. 315–316]. Этот закон сигнализирует нам о тенденции новых средств коммуникации воспроизводить существующие формы творческого выражения. Я добавляю третий закон — «затухания инноваций». А именно: когда появляется новое медиа, возникает стремление выявить в нем уникальное, неповторимое, особенное. С течением времени это стремление сглаживается и тенденция формируется в направлении имитации, уподобления новых медиа уже существующему. То есть происходит сведение нового к общеупотребительному. Возможно, это является следствием прихода в новое медиа «широких» масс. Далее следует адаптация, и новые возможности используются в русле традиционных инструментов, либо используется лишь небольшая часть этих возможностей. Это иногда называют «демократизацией» возможностей.

Современный (интеллектуальный) труд сам по себе построен на том, что все делают одно и то же, отметил Борис Гройс в недавнем интервью. «Во-первых, все работают в одном и том же месте — в интернете; во-вторых, кто бы что ни делал, все конкурируют со всеми — и солидарность в принципе невозможна» [2]. Каждый может делать работу каждого, и каждый делает все. «Лечи себя сам, учи себя сам — что бы вы ни хотели сделать, вам говорят: вот веб-сайт, обратитесь туда», — полевично замечает Б.Гройс » [3].

Благодаря развитию интернета, информационных технологий и, в целом, информационной революции границы между фикцией и фактом стираются. Это стирание (или размывание) границ между, например, искусством и неискусством началось с Марселя Дюшана и сейчас приобрело тотальный характер. «Стирание» границ происходит различными способами и в различных областях: в фотографии, например, с развитием интеллектуальных технологий камеру можно рассматривать как фотоаппарат, способный снимать видео, или как видеокамеру, качество съемки которой дает возможность из кадров видео получать фотографии. Соответственно меняется поведение того, кто работает с этой камерой: то это фотограф, то видео-оператор. Или и тот и другой вместе? То, что считалось привилегией творческой деятельности, становится доступным и распространяется за конституциональные (конвенциональные) границы профессии. В дизайне становится актуальным прототипирование — создание прототипа, как правило, электронного, для 3d печати, а не модели или самого объекта. И непосредственно производство нужного количества изделий. В качестве примера можно привести индивидуальные сидения (стулья?) студии Ассы Асуач [4].

В зависимости от точки зрения, цифровые медиа могут разрушать либо революционизировать тысячелетнюю образовательную практику. Что оказывает влияние на подготовку студентов, в т.ч. дизайнеров. Такие организации, как библиотеки, архивы, музеи, университеты приобретают новые функции, чему способствуют проекты глобальных масштабов. В декабре 2004 года компания Google объявила о запуске проекта Google Books, целью которого было оцифровывание 32 миллионов книг из WorldCatalogue. К октябрю 2008 года было оцифровано 7 миллионов книг [5, с. 13]. По сообщению New York Times, к 2015 году отсканированы уже 25 миллионов книг, включая тексты на 400 языках из более чем 100 стран [6]. Таким образом, Универсальная библиотека начала существовать с 2008 года.

Типология традиционной библиотеки:

- упорядочивание/классификация — каталогизация;
- источники — собрание оригинальных документов;
- доступ — публичные библиотеки, музеи и архивы обеспечивают широкий доступ;
- универсализм — стремление коллекционировать все;
- общественные институты владеют и контролируют большую часть информации;
- национальные институты, осуществляющие сбор информации, связаны с государственными структурами [5, с. 14].

Универсальная библиотека вбирает в себя эти характеристики, но за счет масштабов и технологии проекта формируются

новые акценты. Например, как осуществлять поиск информации, если нет всеобъемлющего метода классификации? Или если любая классификация отражает некоторую идеологию. Краткий ответ состоит в том, что поисковые системы используют сложные математические алгоритмы, чтобы доставить читателю информацию, наиболее отвечающую его запросам. В отличие от традиционных классификаций, эти алгоритмы засекречены, постоянно изменяются и Google является наиболее эффективным поисковиком, так как его специалисты создают более удачные алгоритмы, чем их конкуренты. С точки зрения Дэвида Вейнберга [7, с. 23], информация у нас «на кончиках пальцев», и нет необходимости в посредниках (классификациях). Необходимо лишь снабжать файлы достаточным объемом метаданных. Хотя эта точка зрения является спорной и требует анализа и доработки, следует отметить ее продуктивность для поиска информации в цифровом океане. Поиск, отбор и использование информации становятся главным содержанием деятельности современного «пролетария умственного труда», в т.ч. дизайнера.

То, на развитие чего требовались десятки или сотни лет, теперь происходит за десятилетие или несколько лет. На развитие печатной книги до современного ее состояния (как главного транслятора фактов и сведений) ушло более 500 лет, на развитие интернета (1991 г., разработка интернет-протокола, который собственно и сделал всемирную сеть компьютеров реальностью и неисчерпаемым источником информации) ушло 24 года! Соответственно меняется содержание труда, меняются требования к навыкам, умениям, возникают новые компетенции, появляются новые профессии, а традиционные профессии уступают им место или вообще исчезают. В области дизайна происходят аналогичные процессы, и дизайнерское образование должно учитывать эти изменения и само меняться.

Согласно последним исследованиям The Ladders, онлайн-сервиса для поиска работы, сейчас «быстрее всего растет спрос на специалистов по взаимодействию с пользователем (experience design), развитию бизнеса и разработчиков приложений для iOS и Android. До 2007 года эти профессии не существовали». Так же, как десять лет назад еще не существовало экспертов по социальным медиа, продюсеров виртуальной реальности, специалистов по криптовалютам, краудфандингу и peer-to-peer кредитованию («кредитованию от человека человеку», без участия банков).

Томас Фрай, главный футуролог Института ДаВинчи, считает, что до 2030 должны будут появиться профессии, отвечающие новым задачам [8]. Он называет 162 таких профессии, среди которых много весьма неожиданных на современный взгляд:

- транзиторы — те, кто будут помогать в осуществлении перехода, адаптации;
- экспансионисты — специалисты по адаптации в новой окружающей среде;
- максимайзеры — люди, способные наращивать процессы, ситуации и возможности;
- оптимизаторы — люди, готовые настраивать переменные данные до тех пор, пока не получат лучший результат;
- инфлекционисты — умение находить точки перегиба в системе будет цениться очень высоко;
- демонтажники — поскольку развитие каждой индустрии имеет свой конец, понадобятся талантливые люди, способные аккуратно и разумно закрывать производства;
- специалисты по обратной связи — будут разрабатывать эффективные «петли» для обратной связи;
- бэкэшеры — у каждой новой технологии есть недоброжелатели, и нужны будут люди, умеющие адекватно ответить на негатив;
- контекстуалисты — будут заниматься наладкой процесса реализации конечного продукта;
- специалисты по этике — необходимость в людях, способных разрешить сложные моральные вопросы при постоянно растущем влиянии технологий на жизнь людей, будет очень высока.
- разработчики док-станций для беспилотных летательных аппаратов;
- специалисты по идентификации дронов и беспилотных летательных аппаратов;
- специалисты по переводу в 3D;
- «повар» 3D-напечатанных блюд;
- дизайнеры 3D-напечатанной одежды, технолог по материалам, стилист;
- архитекторы дополненной реальности;
- специалисты по психологии отношений с аватарами.

Список можно существенно продолжить... Атлас новых профессий на ближайшие 15–20 лет разработан также в Сколково [9].

Однако во всех прогнозах профессия дизайнера практически почти не упоминается. Чаще встречается слово инженер (как в 20-е годы прошлого века, вместо слова «художник»). Можно предположить, что дизайн, как и другие профессии, трансформируется — мутирует — и приобретет некие новые черты. На авансцену выйдет не разработка формы, а организация информации в ее различных модификациях. Возможно, визуальное мышление поможет работать с большими объемами информации, но на совершенно другом уровне понимания визуального. Открытие нового пространства (пространств) может стать генератором нового визуального мышления. Работа в этом направлении ведется: современное направление ScienceArt —

одно из ее проявлений. Эта работа незаметна, неэффектна, но это путь небольших открытий, которые слагаются и приводят к качественному изменению парадигмы визуального, как это было в начале XX века (Кандинский, Малевич).

Соответственно, в дизайнерском образовании развитие визуального мышления, его экспериментальных направлений, может и должно занять доминирующее положение, уступив место технологическим умениям и навыкам.

Некоторые итоги:

1. Индивидуализация, персонификация дизайна для потребителя. 3D печать берет на себя функции производителя. Соответственно, электронный прототип становится главным объектом проектирования.
2. Максима «Сделай сам. Do It Yourself!» начинает определять массовое потребление дизайна. Лозунг авангарда 20-х годов «Художники, идите на производство!» актуально превращается в лозунг «Дизайнеры, идите в массы!» (Конечно, с коррективами на современную информационную ситуацию.)
3. Дигитализация образования. Новые формы образования, в т.ч. через электронные технологии самообразования.

#### Литература:

1. Крук Ч. Школы будущего // В кн.: Гуманитарные исследования в Интернете. — М.: Terra, 2000.
2. Гройс Борис. Интервью: «За пределами США нельзя объяснить ничего, кроме Супермена». — URL: <http://vozduh.afisha.ru/art/boris-groys-za-predelami-ssha-nelzya-obyasnit-nichego-krome-supermena/> (дата обращения: 2.06.2015).
3. Курс лекций Бориса Гройса 11–13 декабря 2014 г. — URL: [http://www.youtube.com/watch?v=g\\_uhHu8CIMI](http://www.youtube.com/watch?v=g_uhHu8CIMI) (дата обращения: 5.06.2015).
4. Студия Ассы Асуач. — URL: <http://assaashuach.com/#!/portfolio/floor-long-chair/0> (дата обращения: 10.05.2015).
5. White Andrew. Digital Media And Society. Transforming Economics, Politics and Social Practices. — Palgrave McMillan, 2014.
6. URL: [http://www.nytimes.com/2015/10/29/arts/international/google-books-a-complex-and-controversial-experiment.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2015/10/29/arts/international/google-books-a-complex-and-controversial-experiment.html?_r=1) (дата обращения: 20.05.2015).
7. Weinberge David. Everything Is Miscellaneous: The Power of the New Digital Disorder. — Times Books, 2007.
8. URL: <http://www.futuristspeaker.com/2015/05/162-future-jobs-the-video/> (дата обращения: 21.05.2015); русский перевод: URL: <http://artelectronics.ru/blogs/navyki-i-umeniya-kotorye-ponadobyatsya-nam-v-buduschem;> (дата обращения: 21.05.2015).
9. URL: [http://www.skolkovo.ru/public/media/documents/research/sedec/SKOLKOVO\\_SEDeC](http://www.skolkovo.ru/public/media/documents/research/sedec/SKOLKOVO_SEDeC) (дата обращения: 28.04.2015).

С.В.Мкртчян

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Рекламы, связей с общественностью и дизайна»,  
РЭУ им. Г.В.Плеханова

## АССОЦИАТИВНЫЙ МЕТОД ПРОЕКТИРОВАНИЯ В СРЕДОВОМ ДИЗАЙНЕ

*Кто не одарен творческой фантазией, способною превращать идеи в образы, мыслить, рассуждать и чувствовать образами, тому не помогут сделаться поэтом ни ум, ни чувство, ни сила убеждений и верований, ни богатство разумно исторического и современного содержания.*

В.Г.Белинский [1]

Образное восприятие, интерпретация и осмысление действительности лежат в основе всех профессий, имеющих отношение к художественному творчеству. В искусствознании термин «художественный образ» понимается как способ осознания действительности, как художественно-выразительное средство искусства. Художественный образ рассматривается в качестве создающего новую реальность средства, направленного на художественное преобразование действительности и непосредственно воздействующего на эмоциональное восприятие и переживания человека. И современное толкование художественного образа, и определение искусства как мышления в образах основаны на гегелевской эстетике [2]. По сути, это способы художественного обобщения действительности посредством «идеализации действительных фактов» [3]. Соответственно, образное мышление мы рассматриваем, с одной стороны, как процесс формирования образов, основанных на эмоционально-творческом восприятии и на авторском, художественном осмыслении действительности, с другой — как эмоционально-чувственное постижение человеком результата творческой деятельности. Образное мышление — одно из основополагающих условий художественного сознания.

В средовом дизайне как специфическом виде художественного сознания понятие «образ» трактуется как «конкретное представление о средовом объекте, закрепленное в сознании его характерными чертами и визуальными впечатлениями, передающими эмоционально-эстетическое, духовное содержание этого объекта; комплексное эмоционально-художественное впечатление от среды» [4].

Принято считать, что визуальные впечатления, передающие эмоционально-эстетическое содержание объекта, по сути своей ассоциативны. А ассоциативная образность — это специфическая форма образности, в основе которой «лежит принцип эмоционально-эстетической связи взаимно опосредствованных мыслей чувств, переживаний, наблюдений художника, выраженных системой определенных знаков (совокупностью материально-выразительных средств), характерных для данного вида искусства» [5, с. 129]. Специфика средового дизайна требует разграничения понятий «ассоциативного образа среды» и собственно «образа». Образ среды характеризуется более очевидными признаками, отражающими сущность и содержание материальной реальности и способствующими процессу визуализации и восприятия проектного замысла. Ассоциативный же образ является не иллюстрацией проектной идеи дизайнера, а отражением взгляда автора на проектную проблему и отношение к проектной идее человека, осваивающего и осмысливающего результат проектного творчества.

Ориентированность дизайнерского творчества на создание ассоциативного образа эффективна в том случае, когда образ этот выступает как образно-коммуникативная система, обеспечивающая адекватное восприятие и интерпретацию человеком проектной идеи. Коммуникативное свойство ассоциативного образа обусловлено коммуникативными возможностями контекстов среды, обеспечивающих способность средовых объектов участвовать в «диалоге» с человеком. Ассоциативный образ характеризуется, в первую очередь, контекстами среды, набором вполне выраженных, но часто беспредметных признаков, ориентированных на эмоции, воспоминания и переживания человека.

Присвоение существующему материальному окружению ассоциативно-образных свойств, переосмысление уже имеющихся образов является сложной проектной задачей. В этой ситуации ассоциативный образ воспринимается как процесс и результат творческого переосмысления и преобразования предметно-пространственной ситуации, когда поначалу эфемерное, абстрактное, чувственное возводится до уровня зримого и материального. Поэтому архитекторы и дизайнеры все чаще обращаются к сложноорганизованным проектным методам, позволяющим охватить широкий спектр проектных проблем, определяющим характер воздействия на среду и стимулирующим восприятие человеком проектных идей. Специфика этих методов — в их системности, предполагающей интерактивно организованную структуру, обеспечивающую информационный обмен между элементами системы «проектировщик-объект-субъект». В архитектуре и дизайне известен метод ассоциаций, который позволяет, ориентируясь на контексты и системные

свойства среды, обеспечить информационную взаимосвязь архитекторов, дизайнеров и потребителей, осваивающих результаты проектного творчества.

В профессиональных словарях дизайна метод ассоциаций объясняется как «способ формирования проектной идеи на основе сравнения далеких друг от друга явлений, предметов, качеств, посредством установления функциональной связи между двумя (или более) элементами»; при этом «целевая взаимосвязь образных характеристик различных объектов делает ассоциативный метод основой продуктивной проектно-преобразовательной деятельности, приводит к открытию новых отношений в проектируемой модели» [4, 6]. Именно поиск, обнаружение и проектное преобразование новых, иногда неожиданных, непредсказуемых и неоднозначных смысловых отношений и образов в среде актуализируют метод ассоциаций в проектном творчестве.

Специфика ассоциативного метода в архитектурном и дизайнерском проектировании обусловлена стремлением к высокому уровню художественно-образной информативности разрабатываемых объектов. Степень информативности определяется в процессе ассоциативного восприятия и освоения человеком средовых ситуаций, т.е. напрямую зависит от смысловых, формальных и образных сочетаний предметов, вызывающих разнообразные эмоциональные переживания и ассоциации. Поэтому в архитектуре и дизайне ассоциации необходимо рассматривать одновременно с двух позиций — и как метод поиска проектного образа и как способ восприятия и осмысления результата архитектурно-дизайнерского творчества.

Ассоциативный метод как проявление творческого мышления является проектно-художественным процессом, направленным на формирование проектной идеи и на всевозможные формальные и содержательные изменения в средовой ситуации. Метод ассоциаций позволяет наиболее полно раскрывать разнообразные действительные характеристики среды. Важная особенность этого метода — определение неожиданных, непривычных, непредсказуемых и неоднозначных смысловых соотношений и образных сочетаний предметов и их свойств, в совокупности формирующих содержание среды. Образные трансформации этих сочетаний приводят к содержательным изменениям в среде в целом.

Если применить ассоциативный метод к дизайнерскому творчеству, то в нем можно выделить этапы появления ассоциативно-образного замысла, ассоциативного образа произведения (когда замысел воплощается в материале и пространстве) и ассоциативно-образного восприятия (когда результат творчества дизайнера начинает «самостоятельную жизнь» и апробируется в различных сочетаниях контекстов среды).



Если мы рассматриваем ассоциативность как свойство образа, как его особую форму, а достижение ассоциативной образности — как метод ассоциации, подразумевающий свободное оперирование непосредственно не связанными в реальной жизни качествами ради достижения новых смыслов, то становится особенно наглядной неоспоримая роль контекстов как факторов, благодаря которым связь между сопоставляемыми явлениями устанавливается не напрямую — через внешнее сходство, смежность или контраст, а через рефлексивное сознание, через систему ассоциаций и смысловые сравнения.

В ассоциативном методе проектные действия архитекторов и дизайнеров всегда направлены на какой-либо контекст, выбранный в качестве отправной точки для проектного формирования функциональных, композиционных и образных особенностей проектируемых объектов. Ассоциативно-коммуникативный потенциал контекстов определяет принципы и инструменты ассоциативного метода проектного воздействия на среду.

Ассоциативный метод проектирования предполагает, что каждый контекст имеет свой ассоциативный потенциал, способствующий формированию проектного образа. Способность контекстов провоцировать разнообразные ассоциации делает их обязательным условием ассоциативного проектирования (отметим, что ассоциативный потенциал контекстов может лишь спровоцировать возникновение ассоциативного образа, но не гарантировать его неременное появление). Вместе с тем, ассоциативный потенциал контекстов подпитывает творческое воображение архитекторов и дизайнеров и стимулирует процесс возникновения разнообразных проектных идей, поскольку «на этапе генерирования идей при использовании различных видов ассоциаций повышается результативность творческой деятельности за счет возникновения новых направлений поиска образных решений» [7, с. 70]. Ассоциативный метод проектирования может рассматриваться как совокупность способов и средств оперирования образами средовых объектов, свойства которых осознаются через ассоциативный потенциал контекстов, поскольку «вся система реалистической условности, иносказаний и метафор, а, тем более, образность, основывается на ассоциациях — немаловажной особенности творчества» [8, с. 226]. Можно сказать, что суть ассоциативного проектирования заключается в придании средовым объектам особого качества, втягивающего человека в круговорот ассоциативных сопоставлений. Как отмечает Е.В. Жердев, «искусство дизайна возникает в основном там, где в потребительском контексте форма получает знаковую функцию, побуждает волну ассоциаций: дизайнер дает потребительской мысли толчок к переживанию, сотворчеству,

вовлекая в ход ассоциативных сопоставлений» [7, с. 226]. Ассоциативный потенциал контекстов можно рассматривать и как совокупность ассоциативно-образных значений, присвоенных на проектном уровне или приобретенных в процессе функционирования в среде. Согласованность ассоциативных значений, присвоенных предметам в процессе ассоциативного метода проектирования, с ассоциативным потенциалом контекстов и с ассоциативными представлениями, сформированными у субъекта в процессе восприятия среды, — тот идеальный случай, когда формируется единый, интерсубъективный ассоциативный образ, непосредственно демонстрирующий художественно-образную и эстетическую ценность среды и несущий при этом определенную художественную информацию.

Таким образом, применение метода ассоциации в средовом дизайне невозможно без изучения и понимания контекстов среды. Ассоциативный метод предполагает исследование различных соотношений контекстов. В некоторых случаях необходим анализ всех видов контекстов, в других такой полноты не требуется. Рассматривая метод ассоциаций как способ многоаспектного описания содержания среды, основанный на исследовании и структуризации контекстного построения, мы приходим к выводу, что ассоциативный образ как цель ассоциативного метода проектирования обобщает и аккумулирует ассоциативные признаки контекстов.

Являясь сложноорганизованной проектной системой, ассоциативный метод позволяет избежать в процессе проектирования сугубо функциональных, прагматических решений. Этот метод дает возможность оперировать эмоциональной природой проектной проблемы, рассматривать объект проектирования, не ограничиваясь его практическим, утилитарным назначением. В процессе ассоциативного проектирования все идеи и образы, возникающие в сознании архитектора или дизайнера, ассоциативно связаны с тем контекстом, который выбран и аргументирован как источник смыслов и формообразования, как генератор проектных ассоциаций, созвучных будущим ассоциациям людей, осваивающих архитектурно-дизайнерскую идею. Именно этим обусловлена необходимость включения контекстуальных свойств, обеспечивающих устойчивость структуры среды, в круг дизайнерских проблем. Контексты призваны, с одной стороны, при заранее фиксированных функциональных и эстетических свойствах элементов, обеспечивать высокую ассоциативную адаптивность среды как системы; с другой — регулировать условия их функционирования, что может рассматриваться как внутренний ограничивающий фактор.

Затронутый в статье вопрос ассоциативного метода проектирования и его связь с контекстами среды требует расширенного

исследования. Он должен рассматриваться с учетом типа среды, социально-культурных характеристик и этнических особенностей потребителя, с позиции происходящих функциональных процессов и т.д. Разумеется, исследование такого уровня выходит за рамки данного рассуждения. Мы лишь попытались в первом приближении рассмотреть значение и место контекстов среды в ассоциативном проектировании, коротко проанализировать роль контекстов в ассоциативном методе проектирования.

#### Литература:

1. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т. 6. — М., 1956. — С. 591–592.
2. Гегель Г. Эстетика. Т. 4. — М., 1973.
3. Новая философская энциклопедия. Т. 2. — М., 2006. — С. 130.
4. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б.Минервин, В.Т.Шимно, А.В.Ефимова и др.: под общей редакцией Г.Б.Минервина и В.Т.Шимно. — М.: Архитектура-С, 2004. — 288 с.: ил.
5. Совранский И.Л. Коммуникативно-эстетические функции культуры. — М.: Наука, 1979.
6. Техническая эстетика и дизайн. Словарь. — М.: Академический проект; Культура, 2012. — 356 с.
7. Самоненко О.С. Ассоциативно-образный метод проектирования костюма: дисс. канд. иск.: 17.00.06 / Самоненко О.С.; [место защиты: С.-Петерб. гос. ун-т технологии и дизайна]. — СПб., 2012.
8. Жердев Е.В. Метафора в дизайне / Жердев Е.В. Учеб. пособие. Издание 2-е, переработанное и дополненное. — М.: Архитектура-С, 2010. — 464 с.: ил.

Е. А. Лаврентьева  
Кандидат искусствоведения, доцент МГХПА им.  
С. Г. Строганова

## УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ ПО ГРАФИЧЕСКОМУ ДИЗАЙНУ И ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Принципы и правила работы с текстом менялась на протяжении истории графического дизайна. Определенные типы изданий можно условно назвать «учебниками», так как в них зафиксированы ценности проектной культуры для распространения среди коллег и передачи следующим поколениям.

Пролистывая историю графического дизайна, в частности, фундаментальный труд Филиппа Меггса [1], понимаешь, что в этой профессии каждая эпоха, каждый личный, творческий опыт — часть общей бесконечной цепочки, начало которой кроется где-то в глубине человеческой культуры. Главное — постоянно задавать самому себе вопросы: почему плакат (знак, листовка, шрифт, обложка) выглядят именно так, а не иначе?

В своей автобиографии известный дизайнер XX века Лео Лионни [2] вспоминал, что на лестничной площадке его дома в Амстердаме висела картина Марка Шагала. Для него это был целый мир, «где могло произойти все, что угодно, и все было непредсказуемым. После изучения экономики в Генуе и Цюрихе, он уехал в Италию, где попал под влияние футуризма и занялся живописью под началом Маринетти. «Футуристическая школа» впоследствии проявила себя в оформлении обложек журнала Fortune — на одной из них крупно, в плоскостной графике, нарисован гаечный ключ, — своеобразный отголосок поэтического отношения к технике.

В конце 1950-х Лео Лионни попробовал себя в качестве автора и иллюстратора детских книг. Их героями стали обрывки бумаги («Маленький голубой и маленький желтый», 1959), камешки и мышинное семейство, склеенное из кусочков цветной и оберточной бумаги. Игра с двумя цветными пятнышками в книге «Маленький голубой и маленький желтый» напоминает игру с фирменным знаком: форзацы решены, как раппорт из синих и желтых горошин, а по ходу действия книги два героя обрастают подробностями биографии. По этим страницам можно легко перечислить основные способы создания рекламы с помощью фирменного знака: многократное повторение, введение дополнительных элементов для наглядного перечисления сферы услуг (дом и семья у каждого пятнышка), игровой момент — создание ситуаций, в которых проявляются те или

иные качества фирмы. В два кружочка цветной бумаги ему удалось вложить несколько смыслов, параллельно идущих тем: историю о геометрической форме, рассказ о семьях, детях и школе, теорию цвета (при соединении синего и желтого на свет появился третий герой — зеленый) и руководство по ведению рекламной кампании. И все это при минимуме слов.

В 1939 году Лео Лионни эмигрировал в Америку, где позднее познакомился с Йозефом и Анной Альберс (это уже влияние Баухауза). Лионни успешно проработал двенадцать лет арт-директором в журнале *Fortune*. В конце 50-х к нему на стажировку направили студента Йельского университета Алана Флетчера, который позже, в 1972 году, вместе с тремя другими дизайнерами, организует дизайн-студию Пентаграм. Именно молодой Алан Флетчер тогда выиграл конкурс на дизайн обложки для книги Лео Лионни.

Таким образом, из творчества одного человека, даже одной его работы можно протянуть стрелочки в соседние эпохи — вверх в современность, к Алану Флетчеру, вниз к итальянскому футуризму, Маринетти, и далее — к Шагалу. От Марка Шагала цепочка тянется дальше, к символике русской иконописи, лубочных листов и традициям иудейской книги и иллюстрации.

Овладение профессией дизайнера-графика сегодня невозможно без информации о начальных звеньях профессиональной цепочки, поскольку творческий опыт накапливается последовательно и все время цепляется за прошлые правила, хотя бы и тем, что отвергает их.

Одними из первых «учебников» по графическому дизайну назвать книги с образцами почерка, по которым в скрипториях учили красиво переписывать текст. В рукописной средневековой книге было несколько типов сообщений — основной текст, цветные заглавия, буквицы и слова, для выделения которых использовалась золотая краска — и соответственно для каждой из этих работ была предусмотрена своя профессия. Каждая из этих профессий требовала своего обучения, но в конечном итоге это было прилежное копирование образцов: страниц более раннего, византийского, манускрипта и следование советам мастера.

Художники Возрождения, стремясь к созданию гармоничного мира по мерке золотого сечения, где каждый элемент подчинялся бы следующему и имел бы все те же «божественные пропорции», создали геометрическую схему для построения антиквы. В 1509 году ученик Леонардо да Винчи Лука Пачиоли издал свой труд «О Божественной пропорции», где в конце книги, крупно, по одному на странице, были приведены все знаки латинского алфавита. Антиква строилась на основе квадрата и круга, и, скорее всего, знаки Пачиоли — это копии утерянных исследований Леонардо.

В 1529 году во Франции Жофрэ Тори [3] издает свое сочинение о шрифте в трех частях «Цветущий дуг». В первой части Тори по-

пробовал выработать общие правила произношения и написания слов во французском языке. Вторая часть была посвящена истории антиквы и соотношению ее пропорций с пропорциями человеческого тела, третья — способам ее построения.

Свою книгу Тори назвал «Цветущий луг» не случайно. Рассуждая о законах создания шрифта, он пришел к выводу, что все в мире есть красота и тема для искусства: природа, вещи, ремесло. В отличие от Альбрехта Дюрера, который опирался в своих построениях шрифта на геометрию, Тори — поэт и литератор — использовал в качестве символа гармонии цветов — для каждой буквы свой. Его книга была попыткой найти место шрифта в теории искусства, единый канон, по которому создается любой объект как станкового искусства, так и прикладного.

В средневековых манускриптах первую букву в начале главы рисовали, как целую миниатюру. В ее абрис помещалась сценка с персонажами, орнамент, фантастические звери. Иногда от абриса отказывались вовсе, заменяя его людьми, стоящими часто в «неудобной», утрированной позе. Их жесты должны были показывать, как читать букву.

Первая цветная русская детская книжка-картинка Кариона Истомина в 1693 году также базировалась на этом приеме. Выдающийся просветитель-педагог, и гравер Оружейной палаты Кремля Леонтий Бунин выполнили ее вручную для сына Петра I царевича Алексея. Страница была разделена на несколько смысловых частей. Наверху помещалась фигура персонажа — воина, крестьянина или ангела, своими очертаниями напоминающего букву алфавита. Дальше шли печатный шрифт, скоропись, картинки с предметами, названия которых начинаются с этой буквы. В конце можно было прочесть текст о том, что данный звук символизирует, с какими понятиями в культуре он связан. Со второй половины XIX века и развитием печатной рекламы прием совмещения изображения и графемы перекочевал из живописной вывески и детской книжки в плакат.

Дадаисты в начале XX века Джон Хартфильд, Рауль Хаусманн, Йоганнес Баадер клеили коллажи из печатного материала — газетных и журнальных вырезок, открыток, рекламных листовок, чем помогли преодолеть классическое, «правильное» отношение к тексту. Впоследствии такое свободное отношение к тексту, соединившись с буквой-картинкой, во второй половине 20 века дало начало новому стилю в рекламном плакате и логотипах фирм и периодических изданий. Шрифт своей формой буквально вписывался в формы фотоизображения.

В МГХПА им. С.Г.Строганова студенты с первого курса привыкают искать и находить знаки и буквы в окружающей среде и фиксировать их при помощи фотографии. Изобразительный или ассоциативный шрифт, таким образом, — одна из «вечных» тем, одно из изобретений графического дизайна.

В эпоху повсеместного развития печатного искусства, в преддверии промышленной революции, книга по печатному или графическому делу становилась не просто сводом правил по рисованию шрифта, а своеобразным проектом профессии типографа (дизайнера-графика).

XVIII век воспринимал графический дизайн как точную науку, в которой прекрасное, гармоничное легко вычисляется по формуле. Необходимо было эту формулу наглядно донести и объяснить преимущества перед другими. Поэтому типографы строили свои шрифты, используя законы математики, и издавали каталоги шрифтов, чтобы заявить о себе и привлечь потенциальных заказчиков. Новые шрифты требовались, как правило, для изданий современных авторов или пользовавшихся популярностью писателей прошлых лет.

XIX век открыл для себя орнамент. Теперь он воспринимался как проектный материал. Любая вещь считалась красивой, «правильной» с точки зрения декоратора, архитектора, если ее поверхность была орнаментирована. Поэтому появилась необходимость в альбомах-папках, собравших на своих страницах все наиболее характерные черты известных к тому времени культур. Эклектика в архитектуре задумывалась как путешествие по разным странам и эпохам, причем комбинаторный принцип ясно читался: прохожий мог легко догадаться, из деталей каких культур собран фасад здания. Тема путешествия из вымысла перешла в реальность экскурсии или посещения музея. В оформлении книги это было путешествие по орнаментам, заимствованным из разных культур. Путешествие стало синонимом слова прочтение.

Историзмом с равным успехом пользовалась и Европа, и Россия. В Англии в 1856 году вышла книга историка, художника и культуролога Оуэна Джонса «Грамматика орнамента». В России такой же популярностью, как «Грамматика орнамента» О.Джонса, пользовалась книга ректора Московского Строгановского училища технического рисования В.И.Бутовского «История русского орнамента с X по XVI век» (1870 г.). В этой книге орнаменты были представлены в двух видах: точно воспроизведенные и увеличенные, схематично прорисованные, как готовый чертежный материал.

Эта книга одновременно служила учебным пособием для всех отделений Строгановского училища. Основой обучения всем специальностям (ткацко-набивной, металлообрабатывающей, деревообделочной, графической, на которой изучали гравюру, иллюстрацию, литографию, печать, учились делать обложки и плакаты, и декоративной, куда входили все специальности) были рисунок и орнамент. На разных ступенях обучения студенты проходили через линейный рисунок, рисунок с натуры, набросок, чертежный рисунок с использованием акварели и

туши. Орнамент был тесно связан с рисунком. Его прорисовывали с образцов, вычерчивали, создавали свой, используя наброски цветов и растений. Не было различий между графическим и скульптурным орнаментом: один и тот же фрагмент вычерчивался и отливался студентами в гипсе.

Эпоха модерна вновь «потребовала» изданий по орнаменту. Но на этот раз не исторического «содержания», а с рисунками современных художников, того, что можно было бы назвать актуальными мотивами стиля. В 1902 году Альфонс Муха, решив покончить с амплуа модного художника, издает альбом «Documents decoratifs». Процесс обучения превратился в подражание успешным, хорошо оплачиваемым художникам.

В 1925 году Вальтер Гропиус начал издавать серию «брошюр по актуальным вопросам сегодняшнего дня» [4] — *bauhausbucher*. (Снова идея универсального учебника, даже целой библиотеки.) Всего было выпущено четырнадцать книг. Большую часть из них оформил (как обложку, так и макет) Мохой-Надь. Издавали Тео ван Дуйсбурга «Основные понятия современного искусства», Пита Мондриана «Новое представление об образах», Дж.П.Оуда «Голландская архитектура», Пауля Клее «Педагогические эскизы», Мохой-Надь «От материала к архитектуре». Серия была задумана и как реклама школы, и как методическое пособие для студентов и практикующих дизайнеров, архитекторов. Если бы каждый из авторов издавал свои труды самостоятельно, не сложилась бы визуально, за счет серии, общая концепция Баухауза. Здесь же, под шапкой *bauhausbucher*, сразу становятся понятны методика и стиль школы. По таким книгам могли обучаться, одновременно читая текст и копируя стиль оформления: новые принципы проектирования подтверждались использованием их здесь же, на страницах.

Теория русского конструктивизма рождалась в процессе «лабораторных» опытов и дискуссий. Форма диспута была основным способом как общения, так и обучения. Конструктивисты подхватили эту идею митинга и с успехом применили ее к тексту. Книга, журнал, листовка — за ними теперь стоял выступающий с трибуны оратор. Любой текст — журнальной статьи, научной или детской книги, учебного пособия разбивался на тезисы воображаемого выступления. Артикуляция текста — использование крупных и мелких шрифтов, плашек для разделения тем, больших вопросительных и восклицательных знаков — позволяла передать ритм, эмоциональный настрой и даже жесты автора. В 1922 году в Твери выходит книга Алексея Гана «Конструктивизм», где теория подается посредством артикулированного текста — гарнитуры использовались двух типов: антиква и гротеск.

«Не читайте: берите бумажки, столбики, деревяшки: складывайте, красьте, стройте», — эти слова, написанные на одной из



первых страниц детской книжки Л.Лисицкого «Про 2 квадрата» 1920 года, можно считать основным методом обучения новой профессии художника-конструктивиста. В 1925 году в Мюнхене Лисицкий издает «Измы искусства»: букварь всех наиболее характерных художественных течений начала 20 века. В начале книги, как в учебнике, дается определение «изма», написанное одним из представителей какого-либо течения. Всего их набралось 16, среди них — пуризм (текст Озанфана и Жаннере), кубизм (Аполлинер), супрематизм (Малевич), дадаизм (Ганс Арп). Затем следуют развороты с живописными, скульптурными или пространственными работами художников. Пластический язык каждого «изма» представлен максимально лаконично, как в букваре.

Порядком определился хронологией течений: от самого современного 1924 года — абстрактных фильмов Викинга Эггелинга (за ними видели будущее искусства) до экспрессионизма Шагала и Клее 1914 года. В их чередовании скрыта линия развития культуры: конструктивизм, проуны Лисицкого, нео-пластицизм, дадаизм — упорядоченность и геометрию сменяют хаос, спонтанность и интуитивность творчества. Выучив азбуку, можно читать книги, а выучив азбуку искусства, можно свободно пользоваться разными приемами, комбинируя их на свой вкус. Книга «Измы искусства» была попыткой собрать портфолио современной Лисицкому визуальной культуры, объяснить, из каких знаков складывается ее лицо.

Из «измов», представленных Лисицким, Ян Чихольд вскоре отобрал наиболее конструктивные и на их основе создал теорию свободного обращения со шрифтом и с композицией печатного листа. Книга «Новая типографика» задумывалась как пособие для практикующих дизайнеров. В ней разобраны все элементы оформления любой графической формы: книги, плаката, периодического издания от заголовков и колонтитулов до общего макета.

«Новое формообразование в типографике» Курта Швиттерса [5], изданное в 1930 году, можно назвать самоучителем по графическому дизайну. Справочник начинается таблицей из трех колонок. В первой колонке — названия 16 объектов печатной продукции: от почтовых конвертов и открыток до плаката и световой рекламы. Следующие колонки — это два разных метода, которые лежат в основе любой печатной продукции: информационный, организующий метод и рекламный, пластический метод. Красными прямоугольниками Швиттерс закрашивает соотношение этих двух методов в каждом из перечисленных объектов. Например, равное соотношение информационного и рекламного начала можно наблюдать в книге, газетном объявлении и упаковке. Полностью информационным методом дизайнер пользуется при оформлении платежной ведомости, бланка, входного билета и распоряже-

ния. Однако целиком в последней колонке у Швиттерса не оказывается ни один из объектов: это означает, что в любой, даже целиком настроенной на внешний, визуальный эффект работе, есть доля структуры, информации, иначе она превратилась бы в станковую графику.

Разница между книгами Швиттерса и Чихольда — в отношении к дизайну: Швиттерс дает строгую, практичную инструкцию, по которой можно делать однотипные, хотя и безупречные по композиции и стилю вещи. Чихольд же использует «философский» подход, объединяя практически все элементы графического дизайна под обложкой книги. Книга — это начало плаката, газеты, логотипа. Рассказывая об отдельных формах — заголовках, открытках, верстке текста на страницах, он заканчивает свое историческое эссе книгой как некой идеальной упаковкой, в которой спрятаны все возможные объекты дизайн-графики.

Любая книга по актуальным вопросам дизайна служит нескольким поколениям. Современники — почитатели — используют ее как руководство к действию, как инструкцию по созданию готового объекта. Следующие поколения начинают осмысливать ее как проектный материал, который можно вывести на современный уровень.

В конце 1940-х дизайн — промышленный и графический — все чаще рассматривается как часть художественного творческого процесса. Американский дизайнер Пол Рэнд доказывал своими книгами и заказными проектами, что открытия в области станковых искусств (теории цвета и композиции, техника коллажа, манера рисунка и т.д.) свободно могут использоваться в объектах графического дизайна. Рэнд не захотел подчиниться новой компьютерной технике, зависеть от ее возможностей. Для него лучшей «техникой» так и остались ножницы, бумага, клей.

Проблема компьютерной техники и рисования от руки всерьез занимала первое поколение дизайнеров, столкнувшихся с машиной. Macintosh появился в студии Невила Броуди в 1988 году. Монитор был черно-белый, а «предмет из пластика под названием «мышь» никак не соответствовал его представлению об инструменте художника». Работать этим инструментом учились, играя в компьютерные игры. В конце концов, Броуди перестал пользоваться карандашом и около года не делал эскизов. Началось восхищение способностями машины — бесконечным количеством вариантов, которые она могла предложить, опираясь на одну и ту же идею. Но варианты были практически одинаковые. Броуди срочно стал искать у себя в студии карандаш и не нашел ни одного.

Хаос современного графического дизайна, который не принимал Поль Рэнд, у Броуди имеет законное объяснение. На человека в современном мире обрушивается лавина информации, и дизайнер должен уметь ее структурировать и визуализировать. Много-

слоиные, хаотичные плакаты Бруди и «интуитивная» типографика Дэвида Карсона — это попытка управлять стихийным информационным потоком, придать ему графическую форму.

В конце 1990-х в России начался бум акцидентных шрифтов: дизайнеры открыли для себя нишу, в которую можно было вложить немного своего «почерка». Такие шрифты не выстраивали по сетке, а рисовали от руки, затем сканировали и обрабатывали в программе FontLab. По этой же причине значительная часть графики на плакатах и пригласительных билетах выставок-конкурсов «Дизайн» или «Золотая пчела» за последние годы основана не на строгой геометрии, казалось бы, олицетворяющей собой каноны проектирования, а на ироничном рисунке. Творческий конкурс становится поводом создать неформальную обстановку, «поиграть» в дизайнера-графика, оставить в стороне все табу, касающиеся коммерческого дизайна.

Представление о графическом дизайне в первую очередь как о визуальном языке оказалось ключевым для второй половины 20 века. В 1974 году появился совершенно новый тип книги о графическом дизайне — «словарь визуального языка» Филиппа Томпсона и Питера Давенпорта. По утверждению авторов, «графический дизайн — это язык; как и все другие языки, он имеет словарь и грамматику» [6]. В «Словаре» в алфавитном порядке были собраны примеры использования предметов, технологий и приемов проектирования. Например, на букву «С» попадали слова: currency (деньги), curtains (занавес), cut-up (вырезка), children's writing (детский почерк). Авторы называют часто употребляемые понятия визуальные образы и понятия вроде «занавеса», «глаза» — «клише», «цитатами без источника». Ценность этой книги в том, что в ней приведены визуальные образы, которыми пользуется дизайнер. Стили меняются вместе с эталонами жизни и творчества, а визуальные образы остаются, их количество только растет — появляются новые символы «времени». Одни и те же приемы вживляются в разные временные оболочки.

Томпсон и Давенпорт предлагали «универсальный» визуальный язык. Но уже с конца 1980-х графический дизайн изменил концепции «тотального» стиля и сегодня представляет собой обилие языков — личных «почерков», способов высказывания. Появляется новый тип книги-манифеста — изложение собственного визуального языка по типу авторских изданий Бруди, Карсона, Загмайстера. Процесс передачи нового визуального языка стал напоминать средневековые традиции — «от мастера — к ученику». Не случайно одной из самых распространенных форм обучения сегодня являются мастер-классы, когда опыт перенимается при непосредственном контакте.

Какой же может стать теперь книга о графическом дизайне?

Каждая эпоха графического дизайна выдвигает свои нормы и требования к идеалам графической интерпретации текста и типо-

графики, часто полностью опровергающие правила прошлого. Курт Швиттерс утверждал: «О типографике можно составить несметное множество тезисов. Важнейший из них: никогда не делай так, как это делал кто-то до тебя» [7]. «Нормы» представляют собой негласный свод правил, «инструкцию», следование которой определяет «лицо» работы. Таких «инструкций» за всю историю графического дизайна накопилось великое множество: от тотальных стилей, объединявших поколения дизайнеров до авторских мировоззрений. Основной метод распространения стиля — это копирование. Копировать можно через мастеров, через их разговоры, замечания — копировать не готовое изделие, образец, а их понимание творчества. И копировать можно приемы — композиции, типографики, постановки изображения. Суть описанных выше принципов создания «учебных пособий» по графическому дизайну схематично можно представить следующим образом:

- копирование как основа обучения в создании ранних рукописных изданий;
- научно-естественный подход к букве и слову времен Возрождения, поиски идеального образа и его реализации;
- полиграфия как тотальная технология работы с текстом, эпоха «гениев» ремесла в 18 — начале 19 века
- орнаментальность как принцип формообразования текста в 19 в.;
- сквозные структурно-геометрические принципы работы с информацией эпохи модернизма, зарождение типографики как осознанной проектно-художественной формы в 20 веке;
- концепция универсального визуального языка в конце 20 — начале 21 века.

#### Примечания:

1. A History of Graphic Design. 3rd edition. Philip B. Meggs. — John Wiley & Sons, Inc, 1998.
2. Лео Лионни (1910–1999) — американский дизайнер, живописец, иллюстратор и автор текста детских книг.
3. Жофрэ Тори (1480–1533) — французский ученый, переводчик, поэт, издатель, печатник, мастер каллиграфии и иллюстратор. Король Франциск I в 1530 году даровал ему титул «печатника короля».
4. Фраза из письма Ласло Мохой-Надя А.Родченко с предложением написать о конструктивизме. Письмо датировано 18 декабря 1923 года // Родченко А.М. Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма. — М., 1982. — С. 117.
5. Курт Швиттерс, как и остальные дадаисты, клеил коллажи из печатного материала и занимался коммерческой рекламой. В период между 1923 и 1932 гг. Швиттерс возглавлял студию графического дизайна, и «Пеликан» был его основным клиентом.
6. Цит. по: Ньюарк Квентин. Что такое графический дизайн? — М.: Астрель, 2005. — С. 50.
7. Швиттерс Курт. Тезисы о типографике // Книгопечатание как искусство. Типографы и издатели XXVIII–XIX веков о секретах своего ремесла. — М.: Книга, 1987. — С. 225.

В.Б.Кошаев

Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им.

С.Г.Строганова

## НАУКА В СТРОГАНОВКЕ — ФИЛО- СОФСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОЗ- НАНИЯ

Формирование новой структуры художественного образования важно тем, что позволяет продвижение и уточнение ряда программ высшей школы, прежде всего, теоретических. Это необходимо для установления системной оценки художественных произведений, в частности, морфологической структуры искусства, изменившейся с появлением авангарда, а с середины XX века появления «неклассических» форм художественной деятельности. Стремление наделять художественными свойствами не только сами объекты, но и способ их предъявления — усиление текстового сопровождения художественного процесса, а также влечение перешагнуть художественность казуальностью поведения, или отнести к искусству любой поведенческий жест, — это одно из самых жгучих желаний некоторых авторов. В основном, это происходит с «творцами», не имеющими начатков художественного опыта. Объективно это вписывается в принцип существования, который А.Белый обозначил, как «искусство (Kunst) есть искусство жить» [1]. В другой его трактовке: «Искусство жить есть искусство продлить творческий момент жизни в бесконечности времен, в бесконечности пространств; здесь искусство есть уже созидание личного бессмертия, т.е. религия» [2]. По сути, теоретик символизма касается проблемы онтологии искусства или, скажем, того, что искусство есть измененное сакральное существование. Поверка его природы осуществляется достаточно просто. Нужно посмотреть какому сверхъестественному служит, например, «акционист». Если сладострастью, и надменный акт заведомо мстителен в отношении и своего времени и великих истин культа, культуры, истории, людей, жизни, тогда несложно отличить истинное от ложного, противоречие духа сомнения внутренней целостности и цели творчества. Тогда очевидно — то, что понимает человека со вкусом, вовсе не означает то же у человека неподготовленного. И так как классических средств искусствоведения теперь для оценки степени художественности объекта уже недостаточно, и возникает проблема его верификации, то актуализируются коды философии, психологии, социологии, культурологии, обязательно педагогики. Разработка этих тем должна вести

к развитию теории, а значит, высшая школа призвана озаботиться не только подготовкой ученых, преподавателей вузов, галерейщиков, музейных сотрудников, учителей школ, но управленцев в сфере культуры и искусства, людей, способных к творческому существованию в среде опромышленного сознания. Базовые приоритеты профессии должны позволить специалисту связать кантовское определение искусство — как способность суждения со средой жизни как творчества, со средой информационного пространства в естественной этике отношений людей.

Строгановская научная школа, с точки зрения традиции изучения истории и теории искусства, есть неотъемлемая часть творческой многопрофильной среды художественно-промышленного образования. Органичность здесь истории и теории искусства обусловлена художественным объектом, теоретическое понимание которого является составной частью подготовки художников в областях монументальной живописи и скульптуры, специалистов проектирования интерьера и мебели, нескольких направлений дизайна, мастеров керамики, стекла и металла, разработчиков мебельных и декоративных тканей, gobеленщиков, реставраторов художественного металла, живописи, мебели, монументальной живописи. И поскольку фундаментальная художественная подготовка невозможна без широты кругозора, знания искусства стран и народов мира, стилевых процессов, а вместе с тем позиций теории, то актуально и владение инструментами, с помощью которых можно оценить достоверность и полноту тех или иных событий и сами оценки современного художественного процесса. Соответственно, в «роще деревьев художественно-промышленного искусства» произрастают сегодня не только классические «растения» высоких ремесел, но и истории и теории, «стволы» которых в корнях сращены, а в кроне разделены. Семена этих деревьев особенно важны, поскольку ими засеиваются и сферы нехудожественные, на которых взращиваются плоды истины у зрителя и потребителя искусства. А это уже противостояние лукавым мутациям общественного сознания, часто подверженного моде, или попыткам замещения художественного объекта и предмета тривиальными суждениями. И это важно хотя бы потому, что теория и история искусства призвана к сохранению национальной российской идентичности и культуры.

Строгановская школа обладает на сегодня искусствоведческим потенциалом, который начал формироваться достаточно рано. Так Ф.И.Буслаев, один из столпов русского искусствознания, инициировавший вместе с С.М.Соловьевым и П.М.Леонтьевым с 1863 года курс «истории и археологии искусства» на историко-филологическом факультете Императорского Московского

университета, консультировал С.Г.Строганова, собирающего коллекцию произведений прикладного искусства. Сама же тенденция развития теории искусства была общей для этого времени, поскольку интенсивность развития гуманитарных направлений в области философии, искусствознания, художественной критики привела к появлению плеяды блестящих специалистов, озабоченных, как например, В.В.Стасов, идеями патриотизма русского искусства.

Для строгановского учебного процесса поворот к истории и теории происходит в период деятельности В.И.Бутовского (1815–1881), выпускника 1835 года историко-филологического университета Петербургского университета. Действительный статский советник, член Московского отделения Совета торговли и мануфактур, егермейстер двора Его Императорского Величества, а в последние годы жизни — председатель Комитета по сооружению зданий в Москве в 1882 году к предстоящей Всероссийской художественно-промышленной выставки, возглавил московское Строгановское центральное училище технического рисования в 1860 году. В директорствование В.И.Бутовского Рисовальная школа была преобразована в Строгановское центральное училище технического рисования. В.Бутовский возглавлял учебное заведение до конца своей жизни. В 1969 году в списке учебных предметов по Строгановскому училищу он называет эстетику с элементами истории искусства. На следующий год излагает эту необходимость в публикации «О приложении эстетического образования к промышленности в Европе и в России в особенности» (1870). Можно отметить еще одно плодотворное поприще В.Бутовского — с 1868 года и до конца жизни он являлся директором художественно-промышленного музея. Благодаря практической работе по фиксации учащимися и преподавателями училища огромного наследия по русскому искусству, в 1870 году выходит книга «История русского орнамента», где впервые систематизированы русские орнаментальные мотивы. Годом ранее появилась работа «Строгановский иконописный подлинник (конца XVI — начала XVII столетий)», которая является блестящим примером самостоятельности русского искусствоведения. Впоследствии этот материал ложится в основу курса «История орнаментальных стилей» (1889). Именно благодаря В.Бутовскому формируется среда изучения будущими художниками истории национального искусства, и именно Строгановское училище сыграло роль собирателя наследия, и формированию понятия «русского стиля», предвосхитившего дальнейшее развитие истории искусства и архитектуры С.У.Соловьевым и Н.С.Курдюковым, В.В.Новаковским и Ф.Ф.Горностаевым, Н.Н.Соболевым, К.А.Соловьевым, М.А.Ильиным, А.К.Чекаловым, П.А.Тельтевским, О.Я.Кочик,

А.Б.Матвеевой, многими другими, придавшими своими трудами Строгановской школе общенациональное содержание.

Славные имена и достижения преподавателей, а также потребность в специалистах высшей квалификации после Отечественной войны привели в 1945 г. к воссозданию училища, а через несколько лет, в 1952 году, в МВХПУ (б. Строгановское) открывается аспирантура, также образован Диссертационный Совет по присуждению ученых степеней кандидата искусствоведения.

Этапом, с которого начинается современное вузовское искусствоведение и искусствознание, можно полагать период, когда во главе научного направления МВХПУ (б. Строгановское) становится доктор искусствоведения, профессор, проректор по науке, зав. каф. истории искусства, председатель Диссертационного Совета Прокопий Александрович Тельтевский, которому в нынешнем году исполнилось бы 100 лет. Тенденции этого периода, протянувшиеся в современное время, обозначены потребностями Республик Советского Союза, а также стран социалистического содружества. Темы исследований часто касались регионов, откуда прибывали аспиранты, а диапазон исследований протянулся от аутентичных до современных тем, что можно проследить на основе размещенных в открытых интернет источниках материалов диссертаций.

Соответственно этому возникли предпосылки развития истории и теории искусства. Научное руководство осуществлял в большинстве случаев П.А.Тельтевский. В составе Диссертационного Совета, а также оппонентами диссертационных исследований были специалисты ведущих научных организаций и вузов Москвы: О.С.Хан-Магомедов — представитель ВНИИ Технической Эстетики, блестящий знаток кавказской архитектуры и советского авангарда; Г.Б.Минервин — также представитель ВНИИ Технической Эстетики, а в ранние годы — сотрудник Института теории и истории Академии архитектуры СССР, также организатор кафедры средового дизайна Московского архитектурного института; В.И.Тасалов — начальник отдела Государственного института искусствознания Министерства культуры и сотрудник Института истории искусств АН СССР, автор философских концепций искусства, опередивших свое время на десятилетия. Н.В.Воронов — представитель научной школы Российской Академии художеств и профессор Строгановского высшего училища представлял собой уникальный тип ученого, хорошо знающего спектр проблем самых разных видов искусства. С.И.Тюляев — долгое время работал в Институте народов Азии АН СССР, в создании которого он участвовал — масштабность, простота и доходчивость при оценке сложных феноменов искусства обескураживала. Строгановку, очевидно, за ее историческое и фундаментальное художе-



ственное образование обожали не только представители других институций и высшей школы СССР, но и в Европе. Это позволило в известной мере вести синтез научных поисков и адаптировать существующие научные разработки в практике подготовки аспирантов. Эта тенденция сохраняется и ныне в деятельности докторского Диссертационного Совета и научных Программах академии (председатель Диссертационного Совета профессор Н.К.Соловьев, проректор по научной работе А.Н.Лаврентьев). Традиции взаимодействия внутри вуза и отношения с внешними институциями объединяют исследовательский интерес двух специальностей подготовки кандидатов и докторов искусствоведения и ветви теории — в области дизайна, изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры. Аспирантура, Диссертационный Совет, связь с регионами, прекрасная библиотека, уникальный по составу экспонатов музей, технологическая база составляют основу сегодняшней учебно-научной жизни, а требования «остепенности» педагогов и ведущих специалистов позволяют удерживать уровень высокой научной актуальности не только в программах аспирантских, но и в целом в учебном процессе. Например, сфера реставрации — это обучение, приближенное к потребностям реальной практики в ведущих музеях и центрах России реставрации монументальной живописи в уникальных объектах зодчества.

В результате за последние годы подготовлено несколько десятков кандидатов и докторов наук для вузов Поволжья и Урала, Северного Кавказа и Ставрополя, Центрального Черноземья и др.

Среди проблем, с которыми столкнулось искусствоведение в последние годы, можно отметить вызовы транснациональных феноменов, продиктованных универсализацией культуры и стиранием исходных национальных импульсов традиции, непониманием границы, отделяющей социологические, психологические, субкультурные, финансовые, рекламные, поведенческие и др. приоритеты деятельности от эстетики формы. Очень часто утверждается позиция гештальт психологии в обход драматургического строя произведения. На поверхность выносятся феномены вненациональных чувствований. Действительные события искусства выявляются трудно. Поэтому решение вопросов методологии — одна из важнейших проблем стыка искусствоведения и искусствознания с философией.

Перспектива искусствоведения не проста, ибо она должна отвечать на сложные вопросы, не имеющие простого ответа: что за надобность человеку относиться к земной юдоли возвышенно, знать золотую симметрию, а декорируя предметы, придавать утилитарному духовный нетривиальный смысл. Зачем

пишутся исторические картины и постигается Духовная Полнота Истории, а в Образах Людей высматривается зателесное Божественное. Зачем в скульптуре ведется поиск возвышения в веществе Образа, а в полезных вещах — совершенство Структуры и Формы. В декоре — чудо красоты — подобие Райского Сада. В музыке — труднодостижимые и такие желанные Горние высоты? И все же ответ есть — поиском изначальной гармонии мира человек обнаруживает себя целостным в слове и изображении, чистых структурах формы, в телесной чувственности изображения и одновременно пронзительной грусти ее грядущей утраты. И именно так он обнаруживает себя в мире людей и в мироздании. Находит ли? Если да, то каковы правила, а если нет — почему так?

Более чем очевидно, что все более актуализируются темы философии в вопросах раскрытия основных философских категорий художественного процесса: сущности, явления, содержания и формы. Поскольку каждая категория имеет собственный методологический ресурс, то очевидно, что к сущности искусства или проблеме его бытия обращена онтология искусства. Явлением или восприятием заинтересована феноменология искусства, аналогом которой в советское время служила эстетика и отчасти психология искусства. Возможно, в границах феноменологии назвать социологию искусства, поскольку очевидны предпочтения различных групп населения. Содержанием или общественно-формационным составом идей, канона, образов, признаков призвана заниматься типология искусства: а спектром вопросов строения мира искусства и структуры формы в их таксономической специфике — морфология искусства.

Знание философского подтекста произведения важно в условиях нового конвенционального состояния общества. Собственно вопросы теории и обусловлены потребностью объективных суждений в оценке происходящих событий, различением действительно значимых достижений, а также необходимостью отделить великое в искусстве от лукавой подмены. Здесь коснемся идеи общей схемы связи искусствоведения и философии, что собственно и составляет перспективу изучения теории и истории искусства.

Художественный процесс и конечная цель — произведения искусства всегда обращены к художественной целостности, чему служит универсальная эстетическая категория формы — стиль. Стилевые процессы осознаны ныне в различных значениях: манера, школа, стиль архитектуры, времени, эпохи. Стиль как оптическое явление у Вельфлина отличается от стиля как истории духа у М.Дворжака, как феномена эпохи, школы, манеры у Н.Кондакова и др. Но при этом все уже согласились, что стилем является «единство средств выражения, характерных для конкретной эпохи». Этот аспект соотносится

с понятием пластическая система, включающем в себя формальные средства, композиционное построение, конструктивно-технологическое устройство формы. Эта сторона основана на требованиях канона времени. Канон — базовый принцип, закон остова формы, который в текстовом отношении фиксируются с помощью «нотате» (денотата) — знаковых — иконографических по форме и символических по функции требований прочтения произведения. Канон берет свое начало из обрядового жеста как атопичного феномена «культового действия» и «культового предмета». Сигмой жертвенного предопределения и основным обрядовым жестом связи человека и мироздания реализуется Центральный Архетип культовой модели в конкретную формационную эпоху. Культ — обрядовый жест (драматургия) — канон — пластическая система — стиль — художественная целостность и образуют общий план произведения и отношение к нему искусствоведения и философии.

Онтологичное в искусстве. «ОНТОЛОГИЯ в ее причинном основании обращена к БЫТИЮ — как условию научной фиксации — процессу установления сущностных смыслов акцентировано и однозначно в жертвенном предопределении ... как наиболее простой и предельно четкой связи мира человека с миром природы» [3]. Процесс соединения физического и метафизического жертвенным образом объясняет возможность полноты бытия, создание для этого художественных форм и воспитание чувств средствами искусства, вкуса, эстетики, художественно-исторического ощущения.

Культ как духовный феномен собственно и есть условие верификации самой онтологии, неважно, идет ли речь о древнем жертвенном событии и следов его в символической форме объекта почитания, принесения даров причастной жертвы и др., например, понятии культовое кино, актер, певец. И здесь, и там буквальная связь культа и жертвы. Тогда культ — условие целостности и целостность в искусстве — тождественны между собой, как тождественны человек и его художественное изображение. Это и объясняет тот аспект, который функционально связывает сущность искусства в методах онтологии искусства и форму искусства, и что объясняет художественное произведение из его нетривиальных воплощений.

А.В. Доминьяк писал о зависимости культовых изделий от функционально-семантических (содержательных) аспектов: «Внешне формальные, и, в определенной степени содержательные, признаки произведений зависели от характеристик тех систем, в которых функционировали и семантически конкретизировались не только изобразительные мотивы, но и сами изделия объемной двухсторонней и плоской односторонней металлопластики» [4]. Саму систематику можно объяснить «сосуществующими и, следовательно, взаимодействующими»

обрядовыми системами, «которые, между тем, отличались одна от другой своими размерами и, соответственно, «рангом обрядовой рефлексии» [5].

Сакральные формы верований со временем трансформируются, и важный момент отмечает Э.Кассирер во втором томе «Философии символических форм»: «Взаимоотношения человека и бога, устанавливающиеся в ходе развития мифологического и религиозного сознания, рассматривались до сих пор главным образом в той форме, в которой они отображаются в мифологически-религиозных представлениях. Однако теперь следует расширить круг рассмотрения, ибо подлинные и наиболее глубокие корни содержания религиозного заключаются не в мире представлений, а в мире чувства и воли. Всякое новое духовное отношение с действительностью, обретенное человеком, выражается, соответственно, не только односторонне, в его представлениях и верованиях, но и в его желаниях и поступках. Именно в них отношение человека к почитаемым им сверхъестественным силам должно раскрываться с большей ясностью, чем в отдельных персонажах и образах, порожденных мифологической фантазией» [6]. После справедливых слов философа становится несколько тревожно. Достаточно небольших усилий по изменению вектора «представлений и верований», чтобы порвать с удерживающими сознание отношениями внешней и внутренней воли и поставить на место Творца символы собственной воли — и это вопрос кумира.

Что касается других частей философской системы, здесь только кратко отметим их специфику. Феноменологическое в искусстве обусловлено понятием интенциональности (Э.Гуссерль) и экзистенции (М.Понти) как встречной инспирации понятий внутреннего и внешнего в человеке. Можно отметить две неразрывные части феноменологического осуществления. Первая — это сознание и психофизиологические механизмы его формирования в категориях импринтинга, миметизма, апперцепции-перцепции, вербализации, партиципации, дипластии. Вторая — конкретная социокультурная среда, в которой человек формируется. Двуединство областей психофизиологии и социокультурной ситуации показывает не столько эволюционирование художественного сознания, сколько специфику пластических систем, где тип целостности и средства ее достижения соответствуют канону той или иной эпохи и особенностям этносакральных (духовных) традиций времени. Типологическое в искусстве формационно обусловлено и обращено к канонам времени. Признаки и типы художественной реальности, на основе которых формируется пластическая система, подчинены специфике формации: устройству в конкретный период общества, производственных отношений, норм этнорелигиозного (сакрального) ощущения

мира. В основе идеи символизации искусства как эстетического феномена и его связи с центральными духовными истинами времени лежит природа священства и их знакового предназначения. Бизоны верхнего палеолита в жертвенных позах, также жертвенно-священные родовые предки в эпоху металла — Медведь в позе моления, Лось-Вадыш с подогнутыми ногами, Конь, Птица-Демиург — отвечают идее канона как морфа [7]. Скифские сцены терзаний, образы мироздания в гиперплоскости пермских бронзовых блях эпохи железа, большинство композиций в народном искусстве — все символы священства — характеризуют мир как сотворенное мироздание — канон как морфема [8]. Канон идейно-эстетической основы иконы и храмовой фрески — суть метаморфемы [9]. Искусство Возрождения, Нового времени, символизм рубежа XIX–XX в. — все символы духовного поиска, в котором из канона метаморфемы высвобождается личность, индивидуальность, вносящая вклад в культуру страны. Авангардная ассоциативная форма может быть понята как антропоморфема [10]. Правда канона в том, что в явном или скрытом виде человеку важно священство воли, но действует он всегда в границах жертвенного предопределения. Форма проявления культа времени как цель и результат поиска истин эпохи и есть священство творчества, отдавание художником жизни на алтарь истины. Морфологическое содержание искусства границами интереса определяет, по мнению М.С.Кагана, «строение мира искусства» или форму художественного объекта — ко второму склоняется А.Габричевский. Все справедливо и удерживает и будет удерживать оценку специализаций художественно-творческой деятельности. В этом смысле морфология как строение мира искусства ложится в основу рубрикаторов художественно-творческой деятельности и стандартов подготовки специалистов. Необходимо только добавить, что сами направления творческой специализации зависят от норм конвенциональности и внутренняя природа морфологии не является только системой, о чем свидетельствуют новые морфологические ситуации, которые нуждаются в уяснении самой функциональности морфологии по отношению к сознанию. В этом отношении важны не столько пространственные, временные и пространственно-временные условия творческих специализаций, как на этом настаивает М.С.Каган, сколько движение двух ветвей обрядового события из культового ядра. Первая происходит из обрядового действия и порождает виды искусства в основе с сакральной сценической «драматургии»; вторая — из священства культового предмета и в целом предметно-пространственной среды. Соединение двух ветвей и дает разветвление видов искусства, которые увеличиваются со временем ввиду дробления творческих специализаций. И поскольку

морфология сегодня весьма неопределенна по типам и видам, родам, жанрам искусства, то стоит задача сформировать новые связи общетеоретических понятий, а основу для нее попытаться найти не в схематическом, а в историко-онтологическом древе художественных специализаций. Тогда можно ответить и на вопрос, зачем нужны художественные объекты как символы времени, каковы причины их появления и развития, что они обозначают фронтально по эстетической форме, а что скрытно, по своим функциям?

Между этим не делают различий, и искусствоведческая справедливая и универсальная грамматика оказывается закрытой для использования ее в общественном употреблении. В определенной мере — неполной — и в границах собственно самих исследований и анализа художественного языка. И именно искусствознание как стык искусствоведения с философией, культурологией, другими дисциплинами должно углубить понимание художественной формы, а также и ее особую онтологическую логику в прерогативах пластического мышления. Возражение состоит в том, что язык искусствознания касается общих правил и характеристик искусствоведения, в то время как истинная основа искусства не может быть изложена средствами гуманитарной «грамматики», даже в максимуме гуманитарных разделов, если нет речи о стилистике обрядового жеста, что остается в самом искусствознании дидактически не оформленным положением и что не позволяет охарактеризовать ни тип пластической системы, возникающей в контакте человека со сверхъестественным в родоплеменных культурах, ни весь объем художественных образов, изучение которых строится на разделении средневекового, нововременного, авангардного типов пластики, в то время как важнее говорить об их единстве, поскольку они существуют в границах конфессиональной цивилизации и едины по устремленности к целостности.

Таким образом, история и теория искусства основываются на априорности великих ценностей искусства и средств художественного синтеза, доставшихся нам от прошлых времен. Однако современные художественные объекты, в которых часто неочевидна жанровая, тематическая, структурная основа, жаждут объяснения. Онтология как метод выступает частью философского знания, по сути же — регулятором его перспектив. В этом смысле философия — дочь истин онтологии, линия карандаша, движущегося из точки, в которую он установлен вначале. И тогда не онтология часть философии, а философия линия онтологии, поскольку философия объясняется онтологией. Что это дает? Например, объективность в оценке бессмыслицы ряда акций, всего, что объявляют ценностью в обертке «жеста» и «действия» и полагают искусством. И в этом

смысле философия алчет исправления, прежде всего, онтологического, чтобы быть применимой в теории искусства. Также и искусствознание жаждет расширения понятия духовного пространства, ликования в жертвенности отданного, что претерпевается страданием и поиском и что постигается сокрушением о несовершенном.

#### Примечания:

1. Белый А. Символизм как миропонимание. — М., 1994. — С. 167.
2. Там же. — С. 273.
3. Так мы писали в предыдущей книге «Опыт отношения к искусству. Онтология народного искусства» (М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2014. С. 12). В книге разобраны причины дискурсов онтологии, что затрудняет самоопределение научного сознания.
4. Там же.
5. Доминяк А.В. Пермский звериный стиль. Дисс... к. иск. — М., 2000. — С. 11.
6. Кассирер Э. Философия символических форм. В 3-х тт. Т. 2. — М.-СПб., 2002. — С. 230.
7. Морфа, морф (от греч. *morphe* форма) — здесь по аналогии с минимальной значащей частью высказывания (БСЭ) понимается как минимальная смысловая часть — изображение отдельного сакрального объекта.
8. Морфема в языке — минимальная значимая часть слова, совокупность морфов, имеющих одинаковое значение и ряд др. общих признаков (БСЭ). В случае с изображением морфема может быть представлена как минимально значимая часть образа, состоящая из отдельных, связанных между собой по смыслу его частей, и относиться, прежде всего, к идее творения — первичным мифам и устройству мироздания.
9. Метаморфема в искусстве, прежде всего, в конфессиональном (православии), обусловлена связью двух постулатов изобразительного канона: образа Троицы, образа Иисуса и предпосланным в Ветхом Завете человеком как «образом и подобием Бога». Существуют иные модальности канона метаморфемы в иудаизме, исламе, буддизме.
10. Антропоморфема обусловлена формально-ассоциативными признаками в характере метафизической модификации поведения человека.

#### Литература:

1. Белый А. Символизм как миропонимание. — М., 1994. — 528 с.
2. Дворжак М. История искусства как история духа (1-е издание: Max Dvorak. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. — Hrsg. von Karl M.Swoboda und Johannes Wilde Muenchen, 1924). — СПб., 2001. — 383 с.
3. Кассирер Э. Философия символических форм. В 3-х тт. Т. 2. — М.-СПб., 2002. — С. 230–242.
4. Кошаев В.Б. Опыт отношения к искусству. Онтология народного искусства. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2014. — 180 с.
5. Мерло-Понти М. Временность / Сочинения. — URL: [http://anthropology.rchgi.spb.ru/merlo-ponti/merloponty\\_s2.htm](http://anthropology.rchgi.spb.ru/merlo-ponti/merloponty_s2.htm) (дата обращения: 05.11.2015).
6. Бутовский В.И. О приложении эстетического образования к промышленности в Европе и в России в особенности. — СПб., 1870. — 55 с.

**В.С.Белгородский**

**Доктор социологических наук, профессор, ректор  
Московского государственного университета  
дизайна и технологии**

**Е.А.Гурова**

**Кандидат искусствоведения, МГУДТ**

## **ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И СОЦИУМ: ТОЧКА ЗРЕНИЯ К.МАККОЙ**

В современном мире, стремительно меняющемся в подаче информации и развитии технологий, актуальной проблемой остается переосмысление основных целей и задач в процессе подготовки будущих дизайнеров. Сегодня образование должно ориентироваться не только на развитие технологий ближайшего будущего, но и на потребности человека. В сфере дизайн-образования основной задачей становится подготовка не столько профессионала, сколько становление личности, осознающей свое место в обществе, способной к творческой деятельности и саморазвитию. В свете такого подхода высказывания и рассуждения Кэтрин МакКой звучат сегодня особо актуально.

Кэтрин МакКой — американский дизайнер и педагог, широко известная по своей работе в качестве сопредседателя программы для выпускников факультетов дизайна Академии искусств в Кранбруке, Блумфилд-Хиллс, штат Мичиган.

Во время ее длительной карьеры, включающей образование и профессиональную деятельность, К.МакКой работала с новаторским дизайном в таких компаниях, как «Unimark», «Chrysler Corporation», и с первых дней образования «MIT Press», совместно с Мюриэль Купер, в Бостонской дизайн-фирме «Omnigraphics». Деятельность К.МакКой в образовании также была весьма значительна: преподавание в Институте дизайна Технологического института Иллинойса и Королевском колледже искусств в Лондоне.

Она также является соучредителем фирмы «High Ground», практикующей семинары для профессиональных дизайнеров. Программа «High Ground» посвящена углублению понимания дизайна, поднимает вопросы переосмысления природы дизайна, а также расширения навыков и методов проектирования [1].

В конце минувшего века, вышла, можно сказать, программная статья К.МакКой под названием «Графический дизайн в мультикультурном мире». Рассуждая о появлении субкультур в обществе как новой целевой аудитории, К.МакКой смотрела в



будущее, обозначив появление новой среды, а, следовательно, и изменения подходов в образовании.

Рассматривая вопрос о резком сокращении количества корпоративных заказов, что, как правило, связывают с компьютером, поскольку он позволяет недостаточно квалифицированному персоналу выполнять работу профессиональных дизайнеров, К.МакКой погружается в суть вопроса и предпосылки, влияющие на сокращение спроса корпораций: «Следовательно, возникает вопрос: если корпоративный заказ сокращается и стремится к нулю, означает ли это, что графическому дизайну грозит самоуничтожение?» [2]

Вряд ли, хотя по своей сути и практике графический дизайн, несомненно, меняется, рассуждает К.МакКой. Новая среда открывает необъятные возможности: это и мультимедиа, и дизайнерские интерфейсные программы, и интерактивные продукты.

Понятно, что дизайн печатной продукции будет меняться, и это уже реальность. Одна из главных тенденций сейчас в том, чтобы обращаться к целевым аудиториям с фокусированными сообщениями, а также использовать эксцентричные дизайнерские языки, адаптированные к уникальным характеристикам и культуре каждой аудитории. Что же касается монолитных корпоративных аудиторий, которые забирали на себя основной объем графических работ, то их число, скорее всего, будет сокращаться.

Судя по всему, мы становимся свидетелями заката эпохи массовых коммуникаций: вместо широкого вещания — узкое вещание, вместо массовой культуры — субкультуры и вместо массового производства — продукция по предпочтениям. Профессор Патрик Уитни из Иллинойского технологического института называет этот процесс демассификацией и усматривает в нем мультидисциплинарность и глобальность преобладающей тенденции [3].

В последние 150 лет дизайн отвечал на потребности промышленной революции и рожденной ею эпохи массовости. Коммуникации и производство строились на экономии масштаба. Массовая индустрия основана на стандартизации: один и тот же продукт удовлетворяет потребности сразу всех. Модель «Т» Форда можно было выбирать в любом цвете, но купить — только в черном. Экономика массового производства понизила планку разнообразия и индивидуальности, но предоставила горы доступных товаров.

Современные дизайнерские направления сформировались во времена промышленной революции. Модернизм, и особенно Баухауз, стал противовесом для экономики масштаба и стандартизации в новых социальных слоях. Функциональная философия дизайна «форма следует за функцией» строится на стандартизованных процессах, модульных системах, промышленных материалах и механистической эстетике минима-

листских форм. Поиск универсальных дизайнерских решений предпринимался для удовлетворения одинаковых потребностей одновременно во всех культурах. В ограничении элементов дизайна базовыми составляющими — к примеру, геометрическими формами и основными цветами — усматривался метод, с помощью которого можно было найти одно единственное дизайнерское решение сразу для всех пользователей. Шрифт Universal, разработанный Гербертом Байером, стал воплощением такого идеала как по форме, так и по названию. Несколько позже Адриан Фрутигер со своим стилем Universe предпринял попытку внедрения универсальной шрифтовой системы, чтобы удовлетворить всевозможные типографские потребности. Модульные сетки швейцарской школы стремились к этой же цели — универсальному идеализму.

Сегодня, однако, возникли две новые силы, которые работают на разрушение массового общества и экономики массового производства. С помощью компьютера высокие технологии обеспечивают руководство и управление как в дизайне, так и в промышленности, а робототехника на современных автоматизированных производствах дает возможность с высокой степенью точности отвечать на индивидуальные предпочтения. Потенциал новых электронных технологий в области коммуникаций позволяет проводить сложную доставку телевизионных каналов по кабелю и отправлять журналы по всемирной паутине. Эти новые процессы сопровождаются взрывом интереса к специальным областям программирования и издательской деятельности. Реклама и маркетинг все больше фокусируются на конкретных группах потребителей, причем данная тенденция значительно укрепляется благодаря интернет-магазинам, работающим в режиме он-лайн.

Эффективное распределение коммуникационных каналов и индивидуально подготовленные продукты отвечают на потребности, вызванные взрывом субкультур. Тысячи трансграничных формальных и неформальных объединений поддерживают контакты с помощью глобальных коммуникаций: отдельные представители социума, не имея никаких иных связей, группируются по интересам и посвящают себя религии, нравственности и социальным вопросам, деловой тематике, зрелищным видам спорта, оздоровлению. Кого здесь только не найти: это и коллекционеры почтовых марок, рыбаки-любители, и те, кто выжил в экстремальных ситуациях, противники абортот и защитники дождевых лесов и пр.

Сегодня к децентрализации прибегают и корпорации: они разбиваются на предпринимательские подразделения и субкультуры, создают новые компании меньшего масштаба — малые и средние. Экономика производства и коммуникаций, равно как состояние культуры и общества, ведут сегодня к диверсифика-

ции, децентрализации, уменьшению, дисперсии и даже разъединению. Экономика масштаба при массовом производстве и массовых коммуникациях дала рождение системе, построенной вокруг производителя. Теперь же экономика выбора при индивидуализированном производстве и коммуникациях предлагает модель, сформированную вокруг потребителя, благодаря персонализированным продуктам, персонализированным коммуникациям, а также точечным каналам передачи информации.

И это уже никак не меньше, чем революция, причем с далеко идущими последствиями. Дизайнер, соответственно, должен понимать каждую из своих целевых групп, осознавать ее ценности. С аудиториями нужно говорить и читать на одном языке, даже в буквальном смысле — скажем, на испанском или на языке Брайля. Целевые аудитории зачастую общаются между собой на своем собственном языке или жаргоне. Стилистика речи радикально варьируется от стеснительности до громкости, от диалектов до языковых норм. В равной степени это справедливо как в отношении визуальных языковых стилей, так и знаковых визуальных кодировок. При стремлении к значимым и резонансным коммуникациям графическому дизайну требуется соответствующая экспрессия, новые черты характера: экспрессия должна стать более разнообразной и, возможно, даже более эксцентричной.

Коммуникационное уравнение отправитель — сообщение — получатель нуждается в полном пересмотре. Благодаря наследию Баухауза, возникшего в эпоху модернистского дизайна, при передаче сообщения во главу угла ставили научную и эстетическую аккуратность и точность. Сегодня же практика дизайна все больше вращается вокруг потребностей вездесущего и всемогущего заказчика. Профессиональные дизайнеры подготовили эффективный свод теории, методов и форм для работы с отправителем и сообщением. Теперь в этом коммуникационном уравнении предстоит проделать то же самое с составляющей получатель.

Размышления о революционности позволяют проследить, насколько дизайн отклоняется в своем развитии от основанных на модернизме массовых коммуникаций. Вскрываются и серьезные ошибки при подготовке персонализированных сообщений для отдельных аудиторий, а это еще одно доказательство того, что дело обстоит отнюдь не так просто. Одна из задач исследователя на данном этапе в том, чтобы установить влияние и взаимосвязь перемен в технологиях и обществе. Интерес, прежде всего, представляют коммерческие заказы для дизайнеров, показывающие, что практика в дизайне может основываться на точечных коммуникациях для субкультур.

Одной из специализированных аудиторий всегда остаются коллеги по цеху — другие графические дизайнеры: в этом случае речь идет о дизайне для дизайнеров. Такие аудитории тра-

диционно находятся вне мейнстрима графического дизайна и в действительности не образуют сколько-нибудь заметную тенденцию в рамках новых субкультурных коммуникаций.

Более значимая тенденция состоит в недавнем увеличении объема дизайнерских коммуникаций, обращенных к группам сотрудников, занятых в промышленности, т.е. внутрикорпоративного характера. Такие коммуникации зачастую способствуют возникновению уникальной идентичности, связанной с местом работы.

Еще один широкий целевой срез для направленного графического дизайна — это категория «продвинутых» технологов. Графический дизайн для тех, кто поглощен цифрой, охватывает компании по производству программного обеспечения и электронные журналы, такие как «Wired» (ежемесячный журнал, издающийся в Сан-Франциско, пишет о влиянии компьютерных технологий на культуру, экономику и политику, выпускается с 1993 года). Устремленность в будущее и высочайший темп обновления в высоких технологиях неизбежно подстегивают принятие инновационных, провокационных и порой даже рискованных решений в графическом дизайне.

Представители бизнеса и индустрии развлечений, равно как и их аудитории, также способствуют повышенной экспрессивности в работах графического дизайна. Здесь важен стиль, и музыканты-исполнители часто требуют графических решений, выполненных высоким «стилем».

Коммуникации, ориентированные на возрастные группы, — это показательный пример того, как по определенным принципам создаются новые точечные аудитории и рынки: пенсионеры, рожденные после войны бейби-бумеры, генерация X, подрастающие сегодня малыши. Возрастные различия определяются десятилетними или даже более короткими временными промежутками при том понимании, что каждая возрастная группа обладает исключительно своими собственными ценностями.

Целевые аудитории часто испытывают особые языковые потребности. Людям со зрительными проблемами необходим алфавит Брайля, достучаться же до недавних иммигрантов легче всего на их родном языке. Другие аудитории следуют собственным языковым традициям или пользуются жаргоном, с помощью которого можно весьма легко проникнуть в их субкультуры.

Главное — это подход, правильная оценка потребностей. Наиболее наглядный пример, пожалуй, — это каталоги, которые выпускает студия «Jager DiPaola Kemp Design» в Берлингтоне, штат Нью-Гэмпшир, для компании «Burton Snowboard». Мастерский дизайн рассчитан на крайне однородную аудиторию, куда входят родственные категории лыжников, скейтбордистов и роллеров: все они находятся в четкой возрастной группе. Эти ребята общаются на жаргоне в ультрасовременной

речевой стилистике и в результате их просто невозможно понять. Дизайнерские решения и находки студии избыточны эксцентрикой и создают иллюзию причастности к андеграунду. Технические же параметры подаются по существу, рационально, с некоторой долей иронии. Получается, что все сделано именно так, как нужно.

Некоторые из приведенных здесь примеров целевого дизайна могут показаться весьма непривычными. Это так, но очень важно понимать, что предназначенный для субкультуры дизайн сам по себе не обладает экстравагантностью или эксцентричностью, внутренне ему эти качества не присущи. Дизайн — это всего лишь отражение потребностей конкретной аудитории. Справедливости ради следует отметить, что сегодня большинство наиболее интересных графических работ высокого класса для субкультур предназначены аудиториям, которые ценят нетрадиционалистский подход в визуальной экспрессии, но так будет не всегда.

При ориентировании дизайна на целевую аудиторию учитывается способность к зрительной восприимчивости, прогнозируются контекст и окружающая среда. Кто эти люди, составляющие аудиторию: заняты они в частном секторе или государственном, рефлексивны или активны? Есть ли конкурентное проникновение по другим каналам? Изучаются ценности целевой группы, системы верований, склонности, предубеждения, опыт, настроение, культура и традиции. Будут ли они восприимчивы к предлагаемой информации, нейтральны или враждебны? Образ жизни, персональный стиль и манера общения широко варьируются от одной аудитории к другой. Отличаются речевые традиции и пропорции вербальной/невербальной экспрессии. Лингвистические предпочтения, свободное владение языковой нормой, диалекты и жаргон — все эти знания незаменимы для эффективности коммуникаций. Есть и различия в уровне грамотности, включая навыки чтения, а также в умении декодировать визуальные знаки и изображения.

Создавая работы для целевой аудитории, дизайнер должен проявлять изобретательность, за проникновение в сферу интересов своей аудитории «нужно оплатить входной билет», а проще говоря — попотеть. И здесь можно вполне предположить, что дизайнер пожелает выбрать специализацию на тех точечных группах, которые близки ему по предпочтениям и ценностям. Это могут быть мода, музыка, спорт.

Дизайнеры призваны стоять на страже своей аудитории, отстаивать ее позиции. Прямолинейность и монотонность методов массовых коммуникаций вряд ли способны найти ответы на многие насущные потребности в развитии графического дизайна. С одной стороны, нельзя забывать о первых двух составляющих в уравнении отправитель — сообщение — получатель. С другой

— необходимо в полной мере воспользоваться разнообразием и различиями потенциальных аудиторий и заказчиков. Только так можно добиться оптимальных форм и максимально обогатить экспрессию отправителя и кодировку сообщения.

Подводя итог рассуждениям К.МакКой, мы понимаем, что сегодня в дизайне, со всей его многогранностью, сложилась необходимость в определении его жизненного процесса и профессионального контента: нужны философия и учебная программа, а также айдентика — собственный облик. Чтобы создавать понятные для новой аудитории виртуальные коммуникационные пространства, дизайнеры должны глубоко усвоить более сложные базовые понятия: как человек воспринимает информацию, концептуализирует информационное пространство, выбирает направления и ориентируется, как добывается понимания, отвечает, делает выбор, изменяет поведение и выражает себя.

К этой новой сфере применимы не только теория и методология коммуникативности, включая семиотику, но и когнитивная и умозрительная психология, а также стратегии из социальных наук и культурологической антропологии. Соседние дисциплины, такие, как урбанистический дизайн, кинематограф, сочинение музыки, драматическое искусство и литература, будут полезны дизайнерам своими аналогиями. Все эти источники стремительно и заново комбинируются в целые новые теории и методы в столь широко открытой сфере.

Отсюда следует, что масштабность задачи в том, чтобы изучить, разработать и систематизировать новый язык интерактивного дизайна с диапазоном охвата от наиболее технических и структурных элементов до чувственных и культурных в интерфейсе с виртуальными коммуникационными пространствами.

Новые подходы в сфере дизайн-образования должны сформировать пространство свободной творческой коммуникации, объемлющей все сферы деятельности человека, а методологический принцип трансформации образования будет состоять в том, чтобы спроецировать на него образ современной проектной культуры, позволяющий готовить специалистов с междисциплинарным мышлением.

#### Литература:

1. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Katherine\\_McCoy](https://en.wikipedia.org/wiki/Katherine_McCoy) (дата обращения: 15.04.2015).
2. McCoy Katherine. Graphic Design in a Multicultural World // How Magazine. — Cincinnati, 1995. — April. — P. 146–151.
3. Patrick Whitney quoted in Heller Steven. Design Studies: Theory and Research in Graphic Design. — New York: Princeton Architectural Press, Publishers, 2006. — P. 201.

А.Л.Усанова

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры  
«Теория искусства и культурология», Алтайский  
государственный университет

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ В ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ У СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКИХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

Качественная структура современного образовательного пространства разнопланова и противоречива. Однако в последнее время наметилась общая тенденция, выразившаяся в значительном сокращении доли гуманитарных дисциплин в высшей школе и ранняя ориентация на узкую специализацию при подготовке студентов художественно-прикладных специальностей.

На наш взгляд, такая практика не способствует формированию гармоничной личности стремящийся к созидательной деятельности, повышению образовательного и познавательного уровня, также всестороннему раскрытию творческого потенциала у студентов художественных вузов, что, в конечном счете, влияет на профессиональную культуру будущих специалистов.

Искусствоведение включает в себя комплекс дисциплин (история искусства, художественная критика и т.д.). Изучение истории искусства как цельного художественного процесса, анализ природы выразительности художественного языка архитектурных форм, произведений изобразительного и прикладного искусства определенной эпохи — необходимый этап осмысления художественных традиций. Только в этом случае интерпретация образов и символов культуры прошлого приобретает форму художественного мышления, а не механической компиляции.

В 1993 г. в Алтайском государственном университете началась подготовка искусствоведов (впервые в Сибири). Двухтысячные годы стали периодом активного развития факультета искусств: создание диссертационного совета для защиты кандидатских диссертаций по истории искусства и искусствоведению, открытие новых направлений подготовки «Профессиональное обучение (декоративно-прикладное искусство и дизайн)», «Искусство костюма и текстиля», «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы». Ключевая роль в этом процессе принадлежала основателю факультета и автору

фундаментальных исследований по истории архитектуры, искусства Сибири доктору искусствоведения Т.М.Степанской.

В основе подготовки учебно-методического комплекса для прикладных специальностей лежало педагогическое кредо, сформулированное профессором: «Образовательная концепция должна быть глубоко органична творческому потенциалу личности, чтобы лучшие российские традиции культуры и искусства непротиворечиво и свободно находили место в вузах России» [1, с. 114]. Таким образом, решено было обратиться к опыту старейших отечественных вузов с глубокими традициями в области художественно-промышленного образования — Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г.Строганова, Московского государственного университета печати им. И.Федорова, Московского государственного текстильного университета имени А.Н.Косыгина.

Истоком педагогических традиций отечественного художественно-промышленного образования (в том числе, и в перечисленных выше вузах) явилось Строгановское училище технического рисования. В истории становления и эволюции Строгановского училища А.Н.Лаврентьевым последовательно рассматривается специфика подготовки и комплекс дисциплин на разных исторических этапах развития училища.

Так, в 1860–70-х годах, наряду с прикладными дисциплинами, «...для ознакомления с различными стилями в специальных классах был введен курс под названием “Краткие понятия и начала искусства с очерком истории искусства”». В 1890-х годах выпускник Академии художеств Станислав Владиславович Ноаковский, заведующий музеем художественно-промышленного училища, вводит курс «Всеобщей истории искусства», тем самым объединяя традиции академического и прикладного образования. Причем, по замечанию А.Н.Лаврентьева, «...лекционный метод соединялся с обмерами в музее училища» [2, с. 71]. Учитывая тот факт, что изначально искусствоведение являлось базовой специальностью для факультета искусств Алтайского университета, такой принцип оказался не только возможным, но и довольно эффективным для формирования общекультурных и профессиональных компетенций у студентов творческих специальностей. Например, в учебном пособии, разработанном Т.М.Степанской по курсу «Описание и анализ памятников искусства», особое внимание уделяется понятию «мера», «метрика вещей», поскольку по выражению автора, «представление о памятнике становится полным, если установлены его размеры, а не только форма, декор, назначение и время бытования. В размерах памятника выражена его связь с формой и его отношение с миром, в котором памятник (вещь) функционирует. Известно, что вся метрика вещей, весь искусственно созданный мир соотнесен с человеком, с его



ростом, силой, художественным вкусом и разумом» [3].

Результатом адаптации курса в рамках практической работы студентов по направлению «Профессиональное обучение (декоративно-прикладное искусство и дизайн)», «Искусство костюма и текстиля» явилось создание курсовых и дипломных проектов, где источником вдохновения служили памятники архитектуры, артефакты прошлых эпох. Например, коллекции одежды по мотивам деревянной архитектуры Барнаула, произведений колыванских камнерезов, скифской культуры и т.д.

В свою очередь, внедрение прикладных специальностей в структуру факультета искусств способствовало обновлению традиций академического образования. Рисунок, основы композиции — обязательные дисциплины для художественно-промышленного образования — в качестве курсов по выбору были активно востребованы студентами теоретических специальностей и направлений «Искусствоведение», «Культурология». Хотя в данном случае уместнее говорить о возобновлении традиций отечественного гуманитарного образования. Так, в дореволюционной школе, наряду с общеобразовательными, преподавались дисциплины художественного цикла — рисование, основы архитектуры, изящные науки, эстетика, мифология.

Копирование высоких образцов — старейшая традиция и непременное условие ремесленного обучения. В первой половине XIX века на заре художественно-промышленного образования в стенах «Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам», наряду с черчением, рисованием, копирование являлось важным педагогическим компонентом. В Школе рисования учащиеся копировали выложенные преподавателем под стеклом графические оригиналы, которые Строганов выписывал из разных стран [4, с. 66].

Не менее важным копирование почиталось и в Академии художеств, обладавшей к началу XIX века стараниями сановных меценатов (в том числе, и графа А.С.Строганова, прадеда Григория Сергеевича) обширным собранием произведений искусства. Воспитанники находились в окружении произведений искусства, размещавшихся не только в Музее, но и в аудиториях — в соответствии с идеалами эпохи Просвещения считалось, что ученики должны постоянно видеть совершенные образцы. Копирование работ старых мастеров входило в программу, по ним изучали колорит и композицию. Академисты свободно пользовались и богатой библиотекой, где тогда хранились рисунки и гравюры, роскошно иллюстрированные издания по искусству.

Неоднозначность художественной ситуации в России второй половины и рубежа XIX, обусловленная множеством факторов (формирование реалистических традиций, поиск националь-

ного своеобразия искусства, нарождающаяся промышленность и практический интерес к древнерусскому искусству, народным ремеслам), обусловили и изменение педагогических подходов, где копирование образцов уже не занимало безусловно лидирующие позиции.

В 2006 году в рамках эксперимента на факультете искусств Алтайского университета был разработан специальный курс «Основа копийного дела» (педагог Н.Е.Киселева) для студентов-искусствоведов. Целью курса являлось приобщение студентов к традициям художественной культуры и повышению их профессиональных качеств. Выбор произведений искусства для копирования, изучение истории его создания, замысла, идеи произведения, материала, анализ творческой манеры автора и точное следование обусловили более глубокое освоение теоретических дисциплин по истории искусства.

Историко-культурный контекст курса, смена педагогической парадигмы позволяют рассматривать его как не механическое воспроизведение образца, а осмысленное следование традиции, диалог культур. Таким образом, по выражению Ф.Т.Михайлова, автора фундаментальных исследований в области философии культуры, теории образования и психологии личности, «образование — встреча обращающихся к друг другу поколений, в которой культура оживает, обновляется, длится от века к веку [5, с. 268].

Включение курса «Основа копийного дела», наряду с изучением истории искусства, архитектуры и дизайна в программу подготовки студентов прикладных направлений, способствовало формированию не только технических навыков и умений, но, прежде всего, культурного багажа. Его наличие — необходимое условие подготовки современного специалиста, умеющего творчески осмысливать художественные явления прошлого и настоящего, свободно оперировать художественными образами в процессе творческой деятельности, иметь контекстуальное мышление. С последним качеством, по мнению профессора Т.М.Степанской, связан вектор дальнейшего развития художественной культуры и научных исследований: «Искусствоведческим дисциплинам принадлежит важная роль в формировании контекстуального мышления у студентов творческих специальностей. Контекстуальное мышление — понятие относительно новое. В 1980–1990-х гг. контекст становится базовым понятием в научном и творческом языках, имеет устойчивый расширительный характер, критерий актуальности, качества архитектурного и дизайнерского проекта, то есть приобретает признаки проектного мышления. Контекстуальное мышление преобразовало искусство из украшения жизни в способ ее переконструирования» [6, с. 148].

Закономерным результатом совместного обучения студентов

теоретических и прикладных направлений, универсальности ряда преподаваемых дисциплин на факультете явилось создание смешанных творческих групп (искусствовед и дизайнер, культуролог и стилист) и совместных проектов, впоследствии осознанный выбор смежных магистерских программ. В рамках студенческих форумов и научно-практических конференций в галереи «UNIVERSUM» происходят презентации и публичные защиты проектов. Ряд из них реализуется при поддержке администрации АлтГУ дизайн-проект интерьера Центра студенческого творчества и досуга университета, УНИВЕР-кафе, коллекции сценических костюмов для творческих коллективов, учебно-производственного центра «Ремесленная мастерская».

Таким образом, традиции отечественного художественно-промышленного образования, заложенные Строгановской школой почти два столетия назад, оказываясь в условиях новых образовательных процессов не только не теряют актуальности, но возрождаются, приобретая новый контекст.

#### Литература:

1. Степанская Т.М. Искусствоведение в системе гуманитарного знания // Успехи современного естествознания. — 2007. — Вып. 10.
2. Лаврентьев А.Н. Строгановское училище и художественно-промышленное образование / А.Н.Лаврентьев / История дизайна. — М., 2007.
3. Степанская Т.М. Описание и анализ памятников искусства / авт.-сост. Т.М.Степанская. — Барнаул: Алтайский гос. ун-т, 2002.
4. Лаврентьев А.Н. Строгановское училище и художественно-промышленное образование / А.Н.Лаврентьев / История дизайна. — М., 2007.
5. Михайлов Ф.Т. Избранное / Ф.Т.Михайлов. — М., 2001.
6. Степанская Т.М. Универсальность гуманитарного знания — российская университетская традиция / Т.М.Степанская // Культурное наследие Сибири: сб. ст. — Барнаул: Алтайский гос. ун-т, 2005.

И.И.Орлов

Доктор искусствоведения, профессор Липецкого  
Государственного Технического Университет

# СОВРЕМЕННЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗ- ВИТИЯ «СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ» МЕДИЕВИСТИКИ В ОТЕЧЕСТВЕН- НОЙ ИСТОРИОГРАФИИ КУЛЬТОВОЙ РОМАНСКОЙ И ГОТИЧЕСКОЙ АРХИ- ТЕКТУРЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

В работах отечественных исследователей западного романо-готического искусства можно проследить некую периодичность по отношению к Средневековому искусству. Первоначальный этап автор называет эпохой «восторженного непонимания» (XVIII в. — романтизм XIX в.): с одной стороны, мы можем проследить в отечественной медиевистике те же тенденции, что и в зарубежной историографии, с другой — были целые периоды времени, когда тема западного Средневековья находилась под негласным запретом. Еще во времена полемики «западников» и «славянофилов», с легкой руки И.В.Киреевского («О характере просвещения Европы», «Московский сборник». Т.1. М., 1852. С. 1-68), было выказано отношение к схоластическому богословию как к наукообразным спорам о несущественных, формальных сторонах вопроса. В таком подходе выражено отношение не столько самих «славянофилов», сколько их «славянофильствующих» последователей. Напротив, известный историк-западник Т.Н.Грановский видел в эпохе романо-готических соборов ощутимый и зримый «таинственный рост истории». Другие исследователи относились к романо-готике с презрением, считая ее причудливым соединением арабо-византийско-европейской культуры. Об этом писал в своем фундаментальном труде «История искусств» П.А.Гнедич, повторяя тезисы «Мавританской» («арабской») теории происхождения готики Франсуа Блонделя, Шопенгауэра, Кристофера Рена (1632-1723 гг.) и Джона Эвелина (1620-1706 гг.) [1].

Далее автор выделяет эпоху «великого смешения идей» (втор. пол. XIX в. — нач. XX в.). В конце XIX в. и особенно в начале XX столетия новые отечественные исследования Средневековой Европы, такие как Дживелегова А.К. «Вольные города в Западной Европе» (1902), Грацианского Н.П. «Парижские ремесленные цехи в XIII–XIV столетиях» (1911), Тихомирова Л.П.

«Религиозно-философские основы истории» (1913–1918) и др. заставили взглянуть русское общество на романо-готическую культуру по-иному. Работы известного русского философа и богослова Л.П.Карсавина «Основы средневековой религиозности в XII–XIII вв.» (1912), «Культура средних веков» (1918), «Католичество» (1918) открыли целые направление [2]. Выходят работы О.А.Добиаш-Рождественской «Эпоха крестовых походов (Запад в крестonosном движении)» (1918), «Западная Европа в средние века» (1920), «История письма в средние века» (1923), «Западные паломничества в средние века» (1924), «Западное средневековое искусство» (в книге «История искусств, всех времен и народов», 1924), «Культура западноевропейского средневековья» (1987). Подводя итог развития российской медиевистики, стоит отметить, что смысловые и символические аспекты культовой христианской архитектуры западноевропейского Средневековья практически не рассматривались. Это происходило под влиянием формально-стилистического способа видения культовой архитектуры, которое сложилось в русской школе медиевистики в эпоху историзма. Возможной причиной игнорирования очевидного подхода к «прочтению» идейно-художественных программ религиозной архитектуры могла также служить естественно-научная направленность образования российского общества той эпохи [3].

Эпоха «активного постижения» (нач. XX в. — 50-е гг. XX в.) — издание в Советском Союзе книги известного медиевиста Дворжака М. «Очерки по искусству средневековья» (1934) оказало огромное значение на продолжение исследований романо-готического искусства. Поэтому в 1930-40 гг. выходят прекрасные работы отечественных медиевистов: Брунова Н.И. «Пропорции античной и средневековой архитектуры» (1935), Кулишер И.М. «История экономического быта Западной Европы» в 2 томах (1931), Некрасова А.Н. «О некоторых пространственных явлениях в готической архитектуре» (1926). Появление в русском переводе трудов зарубежных исследователей Ференци Б. «Очерки по искусству средневековья Франции» (1936) и Цирес А. «Искусство архитектуры. Художественный образ романских и готических соборов» (1946) дает новый толчок в развитии направления. В период 1950-60 гг. отечественные исследователи получили возможность непосредственно изучать архитектурные формы в странах социалистического блока и Прибалтики [4]. В этот период выходят работы: Лапковской Э.А. «Прикладное искусство Западной Европы VII-XV вв. Государственный Эрмитаж. Путеводитель по выставке» (1956), Полянского Ф.Я. «Очерки социально-экономической политики цехов в городах Западной Европы XIII-XIX вв.» (1952), Сидорова Н.А. «Очерки по истории ранней городской культуры во Франции» (1953), Доброклонского М.В. «Западноевро-

пейский рисунок средневековья IV-XIV века» (1956), Лазарева В.Н. «Происхождение итальянского Возрождения. Искусство Проторенессанса» (1956) и др. Далее наступает как бы некоторое затишье в развитии медиевистики. Автор обозначает его термином «эпоха застоя» (60-е XX в. — 70-е XX в.).

«Эпоха возрождения» (70 -е гг. XX в. — нач. XXI в.): перевод на русский язык и издание в СССР научных трудов представителей французской школы «Аналлов»: М.Блока, Л.Февра, Ж.Дюби в 70-е гг. XX в. обусловили новый интерес к романо-готическому искусству. В 1964 г. выходит монография Нессельштраус Ц.Г. «Искусство Западной Европы в средние века», в 1971 г. на кафедре истории зарубежного искусства исторического факультета МГУ защищается кандидатская диссертация Муратовой К.М. «Готический мастер и методы его работы (по материалам французского искусства XII–XIII вв.), на базе которой затем выходят в свет прекрасные монографии «Средневековый bestiарий» (1984) и «Мастера французской готики» (1988). Одновременно издаются серьезные исследования по медиевистике Ястребицкой А.Л. «Западная Европа XI-XIII вв.» (1978), Даркевича В.П. «Пути средневековых мастеров» (1972) и «Аргонавты средневековья» (1976), Юваловой Е.П. «Королевский портал Шартрского собора» (1977) и «О некоторых интерпретациях ранней и высокой готики в современном искусствознании» (1977). Последующие 1980–90-е годы, по мнению автора, можно без преувеличения назвать «золотым периодом» отечественной медиевистики, поскольку издаются труды мирового уровня: Юваловой Е.П. «Немецкая скульптура. 1200-1270 гг.» (1980), «Чешская готика эпохи расцвета. 1350-1420 гг.» (1998) и, наконец, «Сложение готики во Франции» (2000), Гуревича А.Я. «Категории средневековой культуры» (1984), «Культуры и общество средневековой Европы глазами современников» (1989), «Средневековый мир: Культура безмолвствующего большинства» (1990), «Исторический синтез и школа “Анналов”» (1993), Тяжелова В.Н. «Искусство средних веков в западной и центральной Европе» (1981). А.Я. Гуревич стоял у истоков создания ежегодного сборника «Одиссей», где освещались актуальные вопросы медиевистики, публиковались статьи французских ученых, в том числе связанные с изучением романо-готического искусства [5]. Причину такого взрыва интереса к романо-готическому искусству следует искать в снятии идеологических барьеров и установлении более интенсивных контактов между отечественными и западными медиевистами. В монографии В.П. Даркевича «Народная культура средневековья» (1988) и переизданной в 2004 г. впервые в отечественной историографии проводится исследование пародийных антиклерикальных мотивов средневекового искусства. Изучению технических аспектов создания готических соборов посвящена моногра-

фия В.З.Черняка «Уроки старых мастеров» (1989). Исследование Н.К.Соловьева «История интерьера» (2007) раскрывает мельчайшие подробности составляющих романо-готического искусства [6].

Формирование «целостного подхода» в медиевистике: все больший интерес вызывают в последнее время работы, посвященные Средневековью [7]. Например, диссертация Кравцовой Е.С. «Францисканский орден во Франции в XIII в.», защита которой состоялась в 2010 г. на базе Санкт-Петербургского государственного университета. Исследование художественного языка Средневекового искусства было предпринято в 2011 г. на базе «Отдела теории искусства и проблем эстетики НИИ теории и истории изобразительных искусств» Российской академии художеств. Здесь была защищена кандидатская диссертация Гадицкого Р.В. «Западноевропейское искусство XII-XIII вв. Развитие самосознания и становление натуралистического художественного языка». Ранее, в 2006 г., в Москве состоялась защита кандидатской диссертации Чекулаевой Т. Ю., посвященная особенностям фортификационного искусства Латинского Востока эпохи Крестовых походов XI-XIII вв. Интересная работа, посвященная региональным особенностям Средневекового искусства, была выполнена С.Я.Васильевой в 2010 г. в МГУ им. М.В.Ломоносова. Кандидатская диссертация Васильевой С.В. «Традиции византийско-русского искусства в живописи острова Готланд XII — начала XIII вв.» заставила по-иному взглянуть на проблему межкультурных связей Восток-Запад в эпоху зрелого Средневековья. В 2010 г. в Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г.Строганова состоялась защита кандидатской диссертации И.И.Орлова на тему «Идейно-художественные программы культовой готической архитектуры Южной Франции» [9]. Позднее по материалам диссертации были опубликованы авторские монографии: «Культовая готика Лангедока», МГХПА им. С.Г.Строганова, Москва (2010), «Антикатарские крепости веры», LAP LAMBERT Academic Publishing, GmbH, Saarbrücken, Deutschland (2012) и «Культовая архитектура Окситании «eglises fortifiées» XIII-XV вв.», издат.-во ЛГТУ, Липецк (2013). Была предложена обоснованная классификация региональных культовых готических сооружений Лангедока, основанная на тех идейно-художественных программах, которые были изначально заложены в эти сооружения средневековыми донаторами и мастерами. Позднее, 30 июня 2015 г., состоялась защита докторской диссертации Орлова «Сложение культовой архитектуры «EGLISES FORTIFIEES» Окситании X-XV вв. как феномена идейно-художественных программ искусства и культуры Европейского Средневековья». Однако стоит констатировать, что комплексного исследования влияния идейно-художественных программ на

формообразование искусства Средневековья в целом сегодня в отечественной историографии не существует [10]. Дальнейшее развитие традиций Строгановской школы медиевистики дает надежду на решение этой сложной, но интересной научной проблемы.

#### Литература:

1. Орлов И.И. Культурная готика Лангедока. Монография. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова / И.И.Орлов. — Липецк: ПК «Ориус», 2010. — 375 с.: ил. ISBN 978-5-87627-081-8 (23, 5 п. л.).
2. Орлов И.И. Культурная архитектура Окситании «eglises fottifiees» XIII-XV вв. Монография / И.И.Орлов. — Липецк: Издательство ЛГТУ, 2013. — 338 с.: ил. ISBN 978-5-88247-587-0 (21,1 п. л.).
3. Орлов И.И. Укрепленные церкви Окситании «eglises fortifiees» XI-XV вв. Целостный подход к тайне уникальных сооружений. Монография / И.И.Орлов. — Saarbrucken. Germany: Palamarium Academic Publishing, 2014. — 437 с.: ил. ISBN 978-3-659-9803-2 (25 п. л.).
4. Орлов И.И. Укрепленные церкви Окситании «eglises fortifiees» XI-XV вв. Целостный подход к тайне уникальных сооружений. Монография / И.И.Орлов. — Saarbrucken. Germany: Palamarium Academic Publishing, 2014. — 437 с.: ил. ISBN 978-3-659-9803-2 (25 п. л.).
5. Орлов И.И. Историография культовой готической архитектуры Окситании в контексте тенденций общего развития медиевистики // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2012. — № 2. Часть 2. — С. 26-41. ISSN 197-4663 (0,4 п. л.).
6. Орлов И.И. / I.Orlov. The problem classification of Gothic churches in South France // European Science and Technology / Materials of the III International Research and Practice Conference. Vol. II. — 2012. — October 30-31 / Publishing office Vela Verlag Waldkraiburg — Munich, Germany, 2012. — 748 p. — P. 647-651. ISBN 978-3-941352-72-8 (0,3 п. л.).
7. Орлов И.И. / I.Orlov. The origin and development of the typology of fortress — type churches (eglises fortifiees) in France // A Person in Modern World. B&M Publishing, San Francisco, California, USA, 2013. — P. 78-88. ISBN-13: 978-0-9887556-2-8; ISBN-10: 0988755629 (0,8 п. л.).
8. Orlov I.I. Classification of Religious Buildings of Southern France (Occitania) in the context of Ideological and Artistic Programs // Международный научный журнал «Nauka I Studia». — 2014. — № 11 (121). Przemysl (Polska). — P. 40-46. ISSN 1561-6894 (0,4 п. л.).
9. Orlov I.I. New Classification of Religious Buildings of Southern France (Languedoc) in Context of Ideological and Artistic Programs As Their Basis [статья] // French Journal of Science and Education, Paris. — 2014. — № 2 (12). — P. 563-569 (0,4 п. л.).
10. Orlov I.I. Short analysis of the Russian and Soviet historiography of Cult Romano-Gothic Art of Medieval Europe [статья] // Harvard Educational and Scientific Review, Harvard University Press. — 2015. — № 1 (7) (0,3 п. л.).



## СПЕЦИФИКА ДИЗАЙНЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ЕЕ ОТЛИЧИЕ ОТ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЫХ ВИДОВ ФОРМООБРАЗУЮЩЕГО ТВОРЧЕСТВА

Дизайн становится все более популярной областью профессиональной деятельности, связанной как с художественным, так и с техническим творчеством. Однако его позиция в современной проектной культуре достаточно противоречива. Сегодня предметом дизайна может называться любая вещь или комплекс вещей как серийного изготовления, так и созданных в единичном исполнении в качестве визуальных и даже виртуальных объектов окружающей нас среды. Границы, за которыми можно утверждать, что созданный продукт не является объектом дизайна, постепенно смещаются. При этом наблюдается высокая популярность самого термина и даже некоторое его «обесценивание» [1]. Все чаще дизайнерами называют себя люди сходных профессий, в первую очередь, имеющие отношение к художественно-прикладному искусству. Поэтому при формировании программ обучения в области дизайна встает ряд принципиальных вопросов, в том числе о том, в чем же заключаются особенности дизайнерской деятельности, отличающие ее от работы специалиста, связанного с изобразительным искусством и другими видами творчества.

Обращаясь к истокам зарождения этой профессии, можно видеть, что предшественниками дизайнеров являлись художники прикладных направлений, привлеченные в сферы массового производства для улучшения не удовлетворительного эстетического облика первых образцов серийного производства [2]. Задача обеспечения заданных эстетических качеств уже на стадии разработки изделия была поставлена несколько позже. Попытки ее решения и способствовали возникновению новой специальности, называемой сегодня «дизайн». На первом конгрессе Международного совета по художественному конструированию, прошедшем в Стокгольме в 1957 году, было принято первое определение индустриального дизайна и обозначены задачи специалиста нового типа, который должен был рекомендовать наиболее подходящие материалы и способы их обработки, а также определять форму, цвет и характер отделки изделий массового производства. Отдельно отмечалось, что представители прикладного искусства и ремесел относятся

к дизайнерам только в том случае, если «созданные по их проектам изделия выпускаются значительным тиражом и не считаются их личной работой».

Заметим, что большинство видов дизайнерской деятельности остается связанными с промышленностью и предполагает наличие у специалиста знаний в области технологий и оборудования производства. В отдельных случаях обладающий опытом и вкусом инженер-конструктор может совмещать свою работу с обязанностями промышленного художника. Однако задача конкуренции товара на мировом уровне требует участия в процессе разработки ассортимента изделий высококвалифицированного дизайнера.

Примечательно, что, ставя перед собой задачи чисто практического характера, дизайн со временем приобрел черты аналитической и даже научной практики. Формируя собственные теоретические основы, он активно использует композиционные и методологические приемы, разработанные в архитектуре, технике и различных видах прикладного искусства, специализируя их для своих задач. Сегодня трудно строго очертить сферу деятельности современного дизайнера, но можно попытаться выявить специфику и отличительные черты этого вида творчества.

Нельзя не согласиться с утверждением, что ожидаемым результатом работы дизайнера является создание выразительных и гармонично воспринимаемых материальных форм. Вместе с тем, понятие «выразительности» определяет и степень ценности любых художественных работ. Разница заключается в цели оказываемого впечатления: художественное произведение — объект созерцания, дизайн-продукт — предмет использования. Исходя из сказанного, можно сделать вывод, что формируемый в дизайне проектный образ отличается от произведений изобразительного искусства изначальным прагматизмом идеи.

Здесь следует обратить внимание еще на одну особенность дизайнерской деятельности: она, как и работа художника, начинается с замысла. Однако замысел дизайнера в большинстве случаев является результатом реализации определенного заказа или решения поставленных технических задач. При этом сформулированная в графическом или ином варианте идея — это только отправная точка творческого процесса. Дизайнер должен сам контролировать исполнение работы и отвечать за результат, будучи готовым к возможности оперативных изменений (технические параметры, бюджет, мнение заказчика...) в проекте. Таким образом, в качестве отличия можно отметить ситуативную обусловленность практики данного типа.

Приведенные рассуждения свидетельствуют о том, что важным

профессиональным качеством промышленного дизайнера является умение «работать в команде». В отличие от независимого художника, который реализует свой замысел самостоятельно, дизайнер должен контактировать со специалистами разного направления и совместно находить решения возникающих проблем. Главный искусствовед ОДМО И. Андреева еще в 1987 году писала, что «реальность заключается в том, что дизайнер одновременно должен быть менеджером и лично участвовать в решении вопросов, связанных с конструированием, производством и сбытом разрабатываемой продукции» [3]. Также автором затрагивается вопрос об ответственности создателя идеи за ее технологическую «корректность» и востребованность продукта потребителем.

Отсюда вытекает еще одна специфическая черта дизайнерской деятельности — ее прогностический характер. Мастера европейской моды, для которых создание коллекций давно превратилось в налаженный бизнес, считают что «проекты, тиражированные с соответствующими затратами материальных ресурсов и времени, просто не имеют право оказаться невостребованными» [4]. Иными словами, от дизайнера требуется способность предвидения ситуации, складывающейся в социально-культурной реальности того времени, в котором намечено внедрение разработанного им объекта.

Из сказанного следует, что, работая над проектом, дизайнер должен одновременно учитывать большое количество внешних и внутренних факторов и совмещать технические знания с навыками гармоничного формообразования объектов своего творчества. Существует мнение, что своеобразие данного типа деятельности может быть определено именно через «особенности профессионального мышления, которые включают в себя совокупность таких его свойств как образность, системность и инновационность» [5]. Причем действенны они лишь в своей совокупности. Понятно, что «образное мышление» необходимо для любого вида визуального искусства, а «системное мышление» (в смысле системного осмысления проблемы) и «инновационный характер деятельности» присущи также конструктору, инженеру и программисту. В дизайне же идет речь о способности к преобразованию предметного мира посредством органичного соединения двух полярных типов мышления: структурного и системного. Из этого следует, что необходимым условием профессионального подхода к созданию дизайн-объекта является системность проектных действий, предусматривающая одновременный учет факторов различного характера.

Исследователи теории дизайна приходят к выводу, что дизайнер и художник — это не просто две разные профессии, это две разные установки в отношении творчества. При этом отмеча-

ется, что дизайнер одновременно должен быть и хорошим художником, но именно «четкая ролевая самоидентификация» [6] является важным условием профессионального выполнения дизайнерского проекта.

Вместе с тем, нельзя не заметить, что в некоторых своих проявлениях современный дизайн направлен на создание достаточно отвлеченных художественных объектов. К ним можно отнести постановку представлений «фэшн-шоу» и «перфомансов», а также создание лишенных практического смысла форм. В культурной ситуации последних лет лидирующие позиции занимает художественное направление, обозначаемое как «арт». Образ объекта в стиле «арт» нацелен на эксперименты с сознанием, он «раздвигает границы привычного подхода к облику вещей» [6]. Совершенно очевидно, что данный вид дизайнерской деятельности отходит от решения задач удовлетворения первостепенных потребностей современного человека и в наибольшей мере сближается с изобразительным искусством. Здесь можно говорить о необходимости более четкой классификации разновидностей дизайна и об уточнении правомерности включения подобных направлений художественной деятельности в само понятие «дизайн».

В условиях существующей путаницы терминов и базовых понятий дизайна необходимо четко представлять особенности практики данного типа. Не претендуя на основополагающие выводы в области терминологии дизайна, исходя из приведенных рассуждений, считаем, что именно специфика мыслительного процесса в совокупности с целенаправленными и методически организованными проектными действиями являются наиболее важными отличительными чертами профессиональной деятельности дизайнера любой специализации.

#### Литература:

1. Кондратьева К.А. Дизайн и экология культуры. — М.: МГХПУ им. С.Г.Строганова, 2000.
2. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники. — М.: Архитектура-С, 2006.
3. Мода и стиль / под ред. В.А.Володина. — М.: Аванта, 2002.
4. Шеффер К. Секреты высокой моды. — М.: ЭКСМО, 2002.
5. Розенсон И.А. Основы теории дизайна. — М.: ВНИИТЭ, 2008.
6. Лола Г.Н. Дизайн-код: культура креатива. — СПб.: ЭЛМОР, 2011.

Е.С.Графова

Преподаватель ГАПОУ МО «Московский Губернский колледж искусств» Талдомский филиал (училище декоративно-прикладного искусства и народных промыслов)

## РОЛЬ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ В ТРУДОУСТРОЙСТВЕ ВЫПУСКНИКОВ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Одним из показателей эффективной работы образовательного учреждения любой ступени является формирование системы взаимодействия с организациями профильного рынка труда, обеспечение прохождения студентами (выпускниками) практики и стажировки в организациях и дальнейшее трудоустройство выпускников.

Говоря о дальнейшем развитии и профессиональном становлении выпускника, в первую очередь важно отметить необходимость получения высшего образования. Однако далеко не каждый студент планирует продолжать обучение в учебном заведении высшей ступени. Для многих важна творческая реализация в профессии, но по окончании среднего профессионального образовательного учреждения сферы культуры и искусства необходимо решать вопрос трудоустройства.

Художественная промышленность в России прошлого века — явление уникальное. Это сложная система, включавшая в себя фабрики и предприятия, музеи народных промыслов и профессиональные училища. Выпускники учебных заведений, открытых в промысловых центрах, гарантированно получали рабочее место со стабильным доходом.

В связи с разрушением системы государственной поддержки художественной промышленности, разорвалась и связь между училищами и предприятиями традиционных промыслов, около трети которых погибло, а остальные переживали упадок. Даже сейчас, когда государство обратило внимание на сохранение и возрождение народного декоративно-прикладного искусства, выпускники не могут быть уверены в успешном трудоустройстве по профилю. Профессиональные коллективы фабрик малочисленны, а объемы производства сильно ограничены. Практически все предприятия находятся в руках частных владельцев и не являются государственными организациями, а значит, сильно зависят от условий рынка и коммерции.

Многие молодые художники, не имея возможности официального

трудоустройства на предприятия, занимаются профессиональной и творческой деятельностью самостоятельно или меняют профессию, прерывая порой вековые художественные династии, разрушая преемственность поколений.

Другая проблема, связанная с трудоустройством выпускника творческой специальности, — отсутствие профессионального опыта на момент окончания учебного заведения. Современные предприятия художественной промышленности, фирмы и студии дизайна хотят видеть в числе своих сотрудников опытного профессионала с обширным списком реализованных творческих проектов и не рискуют делать ставку на ничем не подтвержденный творческий потенциал вчерашнего студента.

Сложности в поиске места работы могут быть связаны и с местом проживания выпускника и местоположением учебного заведения. В крупных городах спрос среди населения на услуги творческого характера (будь то сфера дизайн-проектирования, работа живописца или исполнителя различных художественных работ) выше, чем в небольших провинциальных городах, где эта ниша, как правило, уже занята и редко бывает вакантна.

В статье проанализирован опыт училища декоративно-прикладного искусства и народных промыслов г. Талдом (ныне филиал Московского Губернского колледжа искусств) в развитии сотрудничества с учреждениями, на базе которых студенты и выпускники могут получить опыт профессиональной деятельности.

Одной из важных составляющих учебного процесса является учебная практика. Именно во время практики студенты наиболее полно погружаются в творческий процесс, имеют возможность закрепить полученные теоретические знания и практические умения и навыки, могут почувствовать себя уже не студентами, а профессионалами: будущие дизайнеры получают возможность работать над настоящими проектами, будущие художники создают произведения, которые будут оцениваться большой аудиторией.

Учебная, производственная и преддипломная практики организуются как в мастерских училища, так и на предприятиях народных промыслов по профилирующим художественным направлениям. За одиннадцать лет существования наше учебное заведение сотрудничало с ООО «Жостовская фабрика декоративной росписи», ЗАО «Фарфор Вербилор», ЗАО «Богородская фабрика художественной резьбы по дереву», ООО «Изразцовые печи». Особенно ценен для студентов опыт практической работы непосредственно на предприятии, где они полностью погружаются в творческий и технологический процесс, осваивают и совершенствуют навыки изготовления изделий традиционного декоративно-прикладного искусства.

В прошлом году мы отметили свой первый серьезный юбилей — Училищу декоративно-прикладного искусства и народных промыслов исполнилось 10 лет. Все эти годы творческая жизнь

училища была неразрывно связана с Талдомским районом, его историей, традициями, культурой. Преподаватели и студенты активно участвуют в мероприятиях, которые проводят в городе. В учебных, творческих, курсовых и дипломных работах часто встречаются узнаваемые мотивы: образ журавля, герои литературных произведений наших земляков М.Е.Салтыкова-Щедрина и С.А.Клычкова или просто такие родные и узнаваемые тихие улочки старой русской провинции.

Наши начинания по налаживанию творческого и профессионального сотрудничества с организациями и учреждениями района мы назвали «Выход в город». Этот проект — своеобразная зеленая стрелка, направление, которое ведет к становлению и развитию самостоятельного художника и дизайнера. Это название наиболее точно отражает стремление студентов и преподавателей выйти в своем творчестве из стен мастерских училища и стать более близкими и понятными жителям города. В некоторых организациях и учреждениях Талдома уже есть арт-объекты, созданные студентами училища, — это роспись и керамические композиции в интерьерах информагентства «Заря» и ФОК «Атлант». А летом многие талдомчане замечают веселую толпу молодых художников с этюдниками.

В целях реализации проекта педагогический коллектив училища начал поиск среди учреждений и предприятий Талдомского района оптимальной площадки для организации учебной практики студентов училища специальностей «Дизайн» и «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы».

Цель проекта: обеспечение прохождения студентами ГБОУ СПО МО «Училище декоративно-прикладного искусства и народных промыслов (техникум) г.Талдом» практики и стажировки в организациях и учреждениях города.

Задачи проекта:

1. Налаживание связей с организациями и учреждениями Талдомского района для сотрудничества.
2. Создание условий для реализации творческих проектов студентов училища и/или прохождения ими практики на базе предприятия.
3. Развитие у студентов навыков работы в коллективе, эффективного общения с коллегами, руководством, потребителями.
4. Формирование у студентов умения брать на себя ответственность за результат выполнения заданий.
5. Развитие у студентов навыка профессионального подхода к разработке и исполнению творческого проекта.

Мы давно искали площадку, на которой студенты во время учебной практики могли бы в проявить себя в профессии. В 2015 году мы получили возможность реализовать проект «Выход в город» на базе Талдомской центральной районной больницы.

Детское отделение Талдомской ЦРБ располагалось в историческом, но достаточно ветхом здании 1918 года постройки. В конце 2014

года решился вопрос о переводе детского отделения из старого деревянного здания в новое помещение. В том числе благодаря креативному подходу администрации больницы к работе, проект «Выход в город» реализовался. Новое помещение детской больницы требовало нового оформления.

Было принято решение о прохождении учебной практики наших студентов в новых стенах детского отделения.

Творческо-практическая работа разделилась на два этапа:

1. Разработка проекта оформления интерьера детского отделения Талдомской центральной районной больницы — янв.-фев. 2015 г.
2. Реализация проекта: роспись стен коридоров, палат, столовой и игровой комнаты детского отделения Талдомской центральной районной больницы — март-апрель 2015 г.

В связи с ограниченным бюджетом, требованиям к внутренней отделке помещений и общей спецификой задания, было принято решение в качестве основного приема оформления интерьера использовать роспись стен.

Украшение стен помещений росписями — искусство древнее и популярное. Наскальные росписи стен периода палеолита выполняли функцию религиозно-магических талисманов. Древние гробницы египетских фараонов украшались росписями, которые носили ритуальный характер и прославляли дела богов и фараонов. Эпоха античности также отмечена размахом декоративной настенной живописи. Богатые и знатные жители Древнего Рима и Древней Греции украшали потолки и стены своих жилищ при помощи неповторимых и запоминающихся фресок и росписей. Великолепные росписи стен служили превосходным украшением храмов и дворцов. Образцы высокоразвитого фрескового искусства сохранили памятники острова Крит и погибшей Помпеи. В средние века интенсивно развивается церковная живопись. Именно в это время появляется технология росписи по сырой штукатурке — фреска. Новый виток развития настенная живопись получает в эпоху Возрождения. Великие мастера Ренессанса внесли беспрецедентный вклад в развитие настенной станковой живописи. Сикстинская капелла — величайший памятник изобразительного искусства, созданный в этот период.

Из Византии в русское искусство приходит традиция и технология фрески, нашедшая свое отражение в росписи православных храмов. Постепенно настенная живопись из храмов перешла в жилые интерьеры, и сюжеты ее стали более светскими.

Шло время, менялись эпохи и стили, но искусство интерьерной росписи не выходило из моды, а лишь подчинялось духу времени и культурной традиции соответствующего исторического периода.

В современном дизайне интерьеров роспись стен часто используется как эффектный художественный прием организации пространства, создает неповторимое настроение и формирует индивидуальность, превращая жилище в Дом.



Студентами специальности «Дизайн» был разработан проект росписи стен всех интерьеров детского отделения: от коридора и столовой до палат и игровой комнаты. В качестве сюжетов для росписи были выбраны мотивы из популярных детских мультфильмов и сказок, а также сюжеты, разработанные студентами самостоятельно. Узнаваемые и любимые герои будут поднимать настроение маленьким пациентам, а хорошее настроение и улыбка — шаг к быстрому выздоровлению.

Все палаты отделения — тематические. Это было непосредственное и обязательное пожелание заказчика. Каждая палата имеет свое название и отражающий его изобразительный сюжет: в «Цветочной» палате на раскрывшемся цветке сидит Дюймовочка, в «Лесной» собирает ландыши маленький Паровозик, Белка и Стрелка вышли в открытое пространство «Космической» палаты, на просторах «Морской» — плывет на каникулы лев Бонифаций, Крошка Енот делится улыбкой в «Джунглях», маленький медвежонок угощает малиной в «Ягодной» палате, «Подводная» — рассказывает о жизни своих обитателей.

При этом роспись стен не стала излишне активной и насыщенной, она призвана дополнять и украшать интерьер; мы использовали знания из области психологии и восприятия цвета и выбрали цветовую гамму, которая не станет раздражать и возбуждать ребенка.

В процессе прохождения практики студенты не только получили опыт практической работы, освоили технологию росписи стен, но и познакомились с требованиями, предъявляемыми к такому роду работ, то есть получили полный спектр навыков в данной области от разработки первых эскизов и проекта до выполнения живописных работ и покрытия стен лаком для обеспечения сохранности росписи.

Работы велись в соответствии с Санитарно-эпидемиологическими требованиями к организациям, осуществляющим медицинскую деятельность:

- для внутренней отделки используются материалы в соответствии с функциональным назначением помещений;
- поверхность стен, полов и потолков помещений должна быть гладкой, без дефектов, легкодоступной для влажной уборки и устойчивой к обработке моющими и дезинфицирующими средствами [1].

Описанная часть проекта была реализована в течение четырех месяцев (январь-апрель 2015 года). Основная группа участников — студенты специальностей «Дизайн» — 5 человек, «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» — 10 человек. При условии поддержки и развития проекта, его участниками ежегодно могут стать до 60–70 человек (студенты училища 2–4 курсов). Учитывая направленность мероприятий проекта, нашей аудиторией стали маленькие пациенты детской больницы, их родители, медицинский персонал.

В результате студенты второго курса Училища декоративно-прикладного искусства и народных промыслов города Талдом специальностей «Дизайн» и «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» прошли учебную практику на базе Талдомской центральной районной больницы. Результатами учебной практики стали художественное оформление интерьера нового детского отделения больницы и бесценный опыт работы на «реальном объекте» для студентов училища.

Проект также был освещен в СМИ в рамках репортажей об открытии нового корпуса больницы. Наша деятельность направлена на сотрудничество с предприятиями района, такими как: досуговые центры и детские учреждения, общественные организации, социальные учреждения, учреждения культуры и искусства.

Мы продолжаем работать, чтобы проект «Выход в город» находил отклик среди организаций Талдомского района, и студенты училища могли продолжать свою профессиональную и творческую деятельность. У нас еще много творческих идей, и мы ищем новые возможности для их реализации и готовы подарить новый облик Талдомской земле и ее жителям.

В ходе работы над проектом поступили предложения о сотрудничестве от других организаций Талдомского района. Уже реализован проект оформления стен детского сада «Улыбка», разработанный студентами специальности «Дизайн». Проектирование дизайна детского отделения одной из больниц района является текущей темой выпускной квалификационной работы, над новым решением интерьера школьной столовой и концертного зала городского Дома Культуры работают студенты третьего курса в рамках выполнения курсовых работ.

Предложения о сотрудничестве поступают все чаще, а это значит, что проект «Выход в город» живет, развивается и дарит горожанам положительные эмоции.

Проект «Выход в город» — новая возможность для Талдомского района встретиться с творчеством современной молодежи в повседневной жизни. Проект «Выход в город» — новая возможность для студентов училища декоративно-прикладного искусства и народных промыслов получить опыт практической работы в организациях района, пополнить свое творческое портфолио, овладеть и закрепить профессиональные навыки и повысить свои шансы на дальнейшее трудоустройство по профилю специальности.

#### **Литература:**

- 1. Санитарно-эпидемиологические требования к организациям, осуществляющим медицинскую деятельность [Электронный ресурс]: СанПиН 2.1.3.2630-10; утв. постановлением Главного государственного санитарного врача РФ от 18.05.2010 № 58 // Справочно-правовая система «КонсультантПлюс». — URL: <http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=LAW;n=104071> (дата обращения: 5.05.2015).**

А.В.Сазиков

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник МГХПА им. С.Г.Строганова

## СТРОГАНОВСКАЯ ШКОЛА ДИЗАЙНА И ПРОЕКТ «190 ФАКТОВ ИЗ ЖИЗНИ СТРОГАНОВКИ»

Подготовка к празднованию 190-летия МГХПА им. С.Г.Строганова включала в себя целый ряд самых разнообразных мероприятий. Одним из самых существенных стала работа над издательскими проектами, среди которых особенно хочется выделить проект, получивший рабочее название «Строгановская школа дизайна». Работа над ним началась за три года до праздничной даты. Авторский коллектив возглавил ректор МГХПА им. С.Г.Строганова С.В.Курасов. Над книгой также работали проректор по научной работе и международным связям А.Н.Лаврентьев (он же стал научным редактором издания), профессор кафедры «Средовой дизайн» Е.А.Заева-Бурдонская и ведущий специалист отдела издательских проектов А.В.Сазиков. С самого начала издание этой книги планировалось осуществить при посредничестве издательства «Русский мир» в рамках «Издательской программы Правительства Москвы».

О Строгановке написано очень много книг, исследований и диссертаций. Стояла непростая задача рассказать о нашем вузе так, как еще никто не говорил, найти новую форму повествования и по возможности новые факты, исправить ошибки прежних авторов. Сама тема нашего исследования несколько упрощала задачу, сужала рамки — мы рассматривали историю Строгановки через призму истории дизайна, не акцентируя внимание на иных направлениях учебной, творческой и исследовательской деятельности академии. Также следует отметить, что последнее фундаментальное издание, тематически близкое к нашему проекту, было выпущено 25 лет назад. Таким образом, целый пласт истории строгановского дизайна был практически не изучен, не обобщены и не зафиксированы методики, практические наработки, обширный иллюстративный материал. Существенная часть книги была посвящена именно этому периоду истории МГХПА.

Большой интерес также представляет раздел, посвященный практической деятельности выпускников ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа на производстве и в оформительском искусстве. Пласт истории Строгановки с момента расформирования ВХУТЕИНа до воссоздания Строгановского училища в 1945 г. ранее не рас-



сма­три­вал­ся ис­сле­до­ва­те­ля­ми. Но хо­тя са­мо­го уч­еб­но­го за­ве­де­ния в эти пол­то­ра де­ся­ти­ле­тия не су­ще­ст­во­ва­ло — бы­ли жи­вы и дей­ст­вен­ны за­ло­жен­ные им идеи.

Сле­ду­ет так­же от­ме­тить та­кую не­ма­ло­важ­ную чер­ту это­го из­да­ния, как ши­роту взгля­да на ис­сле­ду­е­мый ма­те­ри­ал. Раз­ви­тие Ст­ро­ган­ов­ской шко­лы де­зай­на по­ка­за­но во вза­им­ном влия­нии мно­гих фак­то­ров: сме­ны хо­ду­же­ст­вен­ных и сти­ле­вых тен­ден­ций, раз­ви­тии уч­еб­но-ме­то­ди­че­ских прин­ци­пов и на­уч­ной шко­лы де­зай­на и, что осо­бен­но важ­но, — от­ра­же­нии ро­ли яр­ких лич­но­стей пе­да­го­гов в под­го­тов­ке по­ко­ле­ний от­че­ст­вен­ных де­зай­не­ров. Ав­то­ры стре­ми­лись по­ка­зать вза­им­о­дей­ст­вие уч­и­те­лей и уч­е­ни­ков как ос­но­во­по­ла­га­ю­щий фак­тор в фор­ми­ро­ва­нии про­фес­сии де­зай­не­ра.

Не­простой за­да­чей ока­за­лось на­пи­са­ние ис­то­ри­че­ско­го раз­де­ла, по­свя­щен­но­го са­мо­му ран­не­му пе­ри­о­ду раз­ви­тия Ст­ро­ган­ов­ки — от мо­мен­та ос­но­ва­ния гра­фом С.Г.Ст­ро­ган­овым Шко­лы в от­но­ше­нии к ис­кус­ст­вам и ре­мес­лам до пре­об­разо­ва­ния Ст­ро­ган­ов­ско­го уч­и­ли­ща в Пер­вые сво­бод­ные го­су­дар­ст­вен­ные ху-

дожественные мастерские. Существует целый ряд фундаментальных исследований этого периода, среди которых особенно следует выделить работу А.Ф.Гартвига и более близкое к нам по времени исследование Е.Н.Шульгиной и И.А.Прониной. Как известно, большая часть архива Строгановского училища не сохранилась, таким образом, пересмотреть или хотя бы существенно дополнить известные сведения не представляется возможным.

Тем не менее, в процессе работы нам удалось скорректировать целый ряд сведений из источников вторичных по отношению к уже упомянутым исследованиям, — речь идет о сведениях, в которых авторы ошибочно трактовали исходный материал. Более того, опираясь на сведения, полученные из Государственных архивов и адресных книг первой половины 19 века, удалось установить истинный первоначальный адрес Школы рисования — Мясницкая улица, дом 13, строение 4. Во всех известных исследованиях, посвященных истории Строгановки, в отношении первоначального ее адреса содержалась ошибочная информация.

Исторический обзор для нашего проекта был представлен в форме мозаики фактов, панорамы событий из жизни Строгановки. Такая форма потребовала протянуть нить исследования до наших дней. Авторским коллективом был изучен практически весь доступный корпус литературы, посвященной истории Строгановской школы. Многие исторические пробелы были заполнены благодаря обращению в архив МГХПА и общению со старейшими педагогами и выпускниками Строгановки, среди которых особенно хочется выделить профессора кафедры «Дизайн мебели» Юрия Васильевича Случевского. Результатом такой работы стал первый опыт хронологической систематизации сведений из истории Строгановской школы в контексте истории дизайна. Этот раздел получил наименование «190 фактов из жизни Строгановки».

В заключение остается добавить, что накануне нового 2016 г. книга была издана под названием «Строгановка: 190 лет русского дизайна», а еще раньше, ко дню празднования юбилея в стенах МГХПА 18 декабря 2015 г., отдельным изданием был выпущен исторический обзор под названием «190 событий, свидетельств, документов из истории Строгановской школы».

Чтобы быть хорошим преподавателем, нужно любить то, что преподаешь, и любить тех, кому преподаешь.

*Василий Осипович Ключевский*

## ЧАСТЬ 5. МАСТЕРА И УЧЕНИКИ. ШКОЛЫ И ТВОРЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ

Взаимоотношения мастера и ученика затрагивают не только профессионально-творческие, но и эмоциональные и психологические вопросы. Учителем может оказаться удаленный от нас во времени и пространстве мастер или совершенное с нашей точки зрения произведение.

При этом понятие «школа» имеет свою специфику для отечественного искусства. О.М.Власова рассматривает проблему строгановской иконописной школы. Проблема местных художественных школ — важнейшая проблема древнерусского искусства. Подтверждая феномен строгановской иконописной школы, произведения из коллекции Пермской художественной галереи обладают приверженностью к определенным иконографическим схемам, единой стилистикой, явной универсализацией изобразительных средств и, в то же время, неоспоримой оригинальностью формальной и образной ткани.

Н.М.Абраменко рассматривает образы Владимира, Бориса и Глеба и киевскую тему в русском искусстве второй половины XVII века. История русско-украинских культурных взаимоотношений в период перехода от средних веков к новому времени все чаще привлекает внимание исследователей, которыми отмечаются параллели, заимствования и связи в самых разных областях культуры, видах и сферах искусства.

Возникновение династий в дизайне и декоративном искусстве также имеет отношение к проблеме «учителя и ученики». Именно практическое знакомство с технологией, деятельностью, поведением мастера часто становится решающим при выборе собственного пути для молодых художников. Статья «Андре Шарль Буль — автор техники и стиля в мебельном искусстве» подготовлена известным экспертом в области мебельного искусства, искусствоведом и педагогом Н.Н.Ганцовой и аспирантом, выпускником кафедры реставрации мебели МГХПА им. С.Г.Строганова. В статье анализируется авторская техника французского мебельщика, повлиявшего на сложение целой школы, стилевого направления в искусстве мебели.

Л.Б.Фрейворт представляет вниманию читателя размышления на тему «Приношение Н.Н.Соболеву: римская предметная среда у Петрония». Автором с позиций дизайнера рассматривается история мебели и предметно-пространственная среда эпохи Нерона, отраженная в романе Петрония Арбитра «Сатирикон».

Наследие выпускников Строгановской школы, их судьба, влияние педагогов раскрыты в серии впервые обнародованных материалов в статьях А.В.Трощинской о графике И.В.Баркове, М.М.Зиновеевой об иконостасе В.Е.Егорова и В.Ш.Хаировой о ранних графических работах основателя отечественной школы кинодекорационного искусства В.Е.Егорова. Полученные во время учебы в Строгановском училище знания, активная творческая позиция, гибкость мышления, редкая восприимчивость к новым идеям стали залогом его будущего профессионального успеха и привели к возникновению своего собственного почерка.

С.Л.Аристова посвятила свое исследование творчеству Н.Н.Соболева, историка искусства, художника и педагога кафедры «Истории искусства» МГХПА им. С.Г.Строганова.

Т.А.Монина, преподаватель кафедры промышленный дизайн МГХПА им. С.Г.Строганова, вспоминает о своем педагоге Д.А.Бетоньяне, дизайнере и исследователе, который предвидел пути развития радиоэлектроники в жилище.

Статьи О.О.Алиевой и К.В.Гончаровой посвящены конкретным творческим вопросам декоративно-прикладного искусства и вопросам и технологиям проектирования.

Как подтверждают статьи А.А.Васильченко и О.О.Алиевой, школы складываются и на основе региональных традиций и технологий декоративного искусства. К такого рода устойчивым школам, основанным на мастерстве и относится и традиция оренбургского пуховязания. Реинтерпретация мотивов и адаптация новых тем создает условия для развития, создания новых типов декоративных и функциональных объектов.

Это закономерный процесс: ученик сам создает новую школу и воспитывает следующее поколение учеников, становящихся учителями. Этот постоянный непрекращающийся процесс и составляет, наверное, самое основное, — тайну устойчивости и притягательности такого явления, как школа в области дизайна, промышленного и декоративного искусства.



О.М.Власова

Доктор искусствоведения, профессор, Уральский  
филиал Российской академии живописи, ваяния  
и зодчества Ильи Глазунова, г. Пермь

## К ПРОБЛЕМЕ СТРОГАНОВСКОЙ ИКОНОПИСНОЙ ШКОЛЫ: ПАТЕР- НАЛИСТКИЙ ПЕРИОД

Проблема местных художественных школ — важнейшая для истории древнерусского искусства, решение которой наметилось в 1920–30-е годы, когда главнейшие школы приобрели более четкие очертания и характеристики [1, с. 543]. Проблему школы во второй половине XX века разрабатывали В.Н.Лазарев, Г.И.Вздорнов, А.Н.Грабар. Школой в истории древнерусской живописи сегодня принято называть художественное явление, которое характеризуется такими чертами, как наличие обширного комплекса памятников, созданных в каком-либо географическом центре, существование нескольких поколений живописцев, преемственность и устойчивость художественных традиций, стилистическая общность, воспроизведение ведущих иконографических типов и самой манеры исполнения. Во всех отношениях строгановская иконописная школа определилась раньше, чем многие другие.

Понятие «строгановских писем» первыми ввели И.М.Снегирев, И.П.Сахаров и Д.А.Ровинский. Однако Г.Д.Филимонов, Н.В.Покровский, В.И.Успенский, В.Н.Щепкин, Н.П.Лихачев считали «строгановские письма», тем более «строгановскую школу», изобретением или фикцией, поскольку иконы по заказам Строгановых писали лучшие мастера московской иконописной школы. П.П.Муратов, в свою очередь, опровергает эту точку зрения, определяя самобытные черты строгановской иконописной школы, которой посвящает целую главу в своей известной работе «Русская живопись до середины XVII века» [2, с. 145–157].

Опубликованные в дальнейшем суждения и заключения А.А.Введенского, Ю.Н.Дмитриева, В.Г.Брюсовой, Е.А.Гра, Е.В.Логвинова, автора данной статьи и многих других исследователей строгановской иконописи демонстрируют размежевание мнений, которое в новейший период идет по линии стилистического своеобразия строгановской иконописной школы. Одни исследователи признают это своеобразие, другие считают выявленные стилистические свойства общими для строгановских и для московских писем. Интересно, что проблема существования строгановской иконописной шко-

лы волнует и молодых исследователей русской иконописи, выражающих надежду на постоянное закрепление в истории отечественного искусства термина «строгановская иконописная школа» [3, с. 42].

Итак, Строгановы — самые первые и самые крупные меценаты Прикамья. Получив, по жалованной грамоте Ивана Грозного, большую часть территории Верхокамья, они начали интенсивно осваивать этот край как в сфере экономики, так и в сфере культуры. Династия Строгановых главенствовала в Прикамье около пятисот лет. Широта их культурно-созидательной деятельности имела поистине государственное значение и лежала в основе культурного процветания края. Не случайно целые направления в разных видах искусства получили наименование «строгановских». Различают «строгановскую архитектуру», «строгановскую иконопись», «строгановское золотое шитье».

Строгановы обеспечивали и строительство храмов, и выполнение храмового убранства [4, с. 218–233]. Известно, что в своих вотчинных землях они организовывали иконостасные, иконописные и золотошвейные мастерские, что было свойственно, скорее, придворным кругам. Так, Строгановы слились с самыми элитарными слоями русского общества, а меценатство стало для них некой фамильной традицией, подхваченной позднее другими династиями Урала — купцов Никитиных, промышленников Демидовых, пароходчиков Каменских.

Благодаря Строгановым, на Урале развилось уникальное храмовое зодчество, продолжавшее традиции московского барокко XVII века. Сохранилось несколько великолепных храмов в прикамских вотчинах Строгановых. Из храмового убранства до нашего времени дошло несколько иконостасов и памятники прославленной деревянной скульптуры, хранящиеся в коллекции Пермской государственной художественной галереи (далее — ПГХГ) и других местных музеев. Это, в первую очередь, усольская, соликамская, орловская, ильинская группы произведений.

Наиболее отчетливы контуры строгановской иконописной школы, которая часто обозначается как самое «качественное» художественное явление в позднем периоде Древней Руси. Ее отличает глубокое усвоение христианской экзегетики, что проявляется в сложности, «полифоничности» иконографических программ, редкое сочетание изводов, своеобразное решение композиций. По тонкости, изяществу, богатой «узорочности» произведения строгановских мастеров также не имели себе равных в те далекие времена [5, с. 643–676].

Сегодня известно более ста имен иконописцев, работавших по заказам Строгановых, причем многие их произведения дошли до нашего времени и попали в крупнейшие музеи России. В Прикамье отдельные памятники строгановской иконописной

школы хранятся в ПГХГ, в Березниковском историко-художественном музее, в действующей церкви Похвалы Богоматери с. Орел Усольского района, возможно, и в других действующих церквях Пермского края. Первый каталог коллекции строгановской иконописи в ПГХГ был опубликован автором данной статьи в 1991 году [6, с. 85–114].

В Пермской галерее хранится более семидесяти памятников строгановской иконописи, причем половина из них — подписные и датированные иконы конца XVI — первой половины XVII века. Это работы Истома и Никифора Савиных, мастера Григория, Семена Хромого, Богдана Соболева и многих других талантливых живописцев. Такое обилие имен встречается в строгановской иконописной школе далеко не случайно. Именно Строгановы впервые по-настоящему оценили индивидуальное мастерство иконописца. Они же, видимо, создавали благоприятные условия для творческого роста каждого мастера, для передачи накопленного им опыта молодым. Этому во многом способствовала артельная организация труда (каждая артель имела «старшего», который руководил более молодыми художниками), а также многовековая традиция патерналистского обучения, принятого в Древней Руси.

Самый яркий пример дают три поколения иконописцев Савиных: Федора, Истома и его сыновей Назария и Никифора. В стилистике их произведений есть, безусловно, много общего. Однако и мастера, не связанные родством, но, возможно, связанные со «школой», обнаруживают несомненную схожесть манер. Очевидно, патерналистская система обучения имела важнейшее значение для существования и самоопределения той или иной художественной школы. «Школа» в образовательном значении и «школа» в стилистическом значении — всегда взаимосвязанные и взаимообусловленные явления.

Подлинный шедевр строгановской иконописи — «Владимирская Богоматерь с восемнадцатью клеймами» работы Истома Савина. В среднике иконы изображена Богоматерь с младенцем Христом. «Древнейшая песнь материнства» звучит здесь торжественно и печально. Трогательной нежностью проникнуто движение Младенца Христа. Сияние драгоценных одежд не снижает напряженности образа Богоматери Владимирской, самого выразительного, самого почитаемого в Древней Руси.

В иконе Истома Савина, наряду с каноническими чертами, мы видим и пример «самомышления» иконописца. Вместо легенды о жизни Богоматери художник развернул здесь рассказ о реальном событии: нашествии на Русь татаро-монгольского войска, происшедшем в 1395 году и отраженном в иллюминированном «Сказании о чудесах иконы Владимирской Божьей Матери», в котором размещено более ста миниатюр. Это «Сказание» и послужило источником для выбора иконографической про-

граммы иконы, а миниатюры в рукописи середины XVI века — источником для создания клейм [7, с. 368]. Восемнадцать небольших композиций отражают все эпизоды этой чудесной истории. Мы видим и татарский стан, и моление в Успенском соборе Московского Кремля, и явление Богоматери хану, спящему в шатре, и неожиданное бегство иноземного войска. Одно клеймо, изображающее сцену оплакивания Тамерлана, «придуманно» самим иконописцем. Применение черного фона и яркой полихромии превращает клейма в некую драгоценную орнаментальную раму.

Ближайшие аналогии этой иконе находятся и в Пермской галерее (икона 1595 года, трехстворчатый складень 1603 года), и в других собраниях, хранящих строгановские иконы, — в Государственном Русском музее, в Сольвычегодском историко-художественном музее. Стилистическая близость памятников из разных музейных коллекций убедительно подтверждает как наличие самой «школы», так и существование характерных для этой школы художественных приемов. Среди них — камерность форм, вытянутость пропорций, богатейшая орнаментация одеяний и всего иконного «убора». Именно такие свойства выделили строгановскую иконописную школу из ряда других [8, с. 121–137].

Еще один пример «школьной» принадлежности произведений из разных мест хранения — изображения св. благоверного царевича Димитрия. В ПГХГ хранится пять произведений, связанных с именем святого великомученика Димитрия. Это две иконы и три произведения строгановского лицевого шитья: эпитрахиль и две пелены. Все произведения имеют безусловное иконографическое сходство и ряд идентичных стилистических черт.

Иконография св. царевича Димитрия была особенно распространена в строгановских вотчинах на Урале. Наиболее ранней в уральской группе произведений считается пелена из Сольвычегодского музея, датируемая 1651–1654 годами. Это подписанная и датированная пелена с упоминанием имени Дмитрия Андреевича Строганова. Святой изображен здесь молящимся Богоматери с Младенцем Христом в небесном сегменте. На фоне средника помещена сцена убиения царевича — редкое изображение в иконографии святого. В большемерной иконе из того же собрания 1621/22 года работы Назария Савина царевич тоже изображен молящимся, но уже без сцены убиения. Эта икона, как предполагают исследователи, была посвящена рождению Д.А.Строганова и списана с надгробной иконы царевича в Архангельском соборе Московского Кремля.

В пермских иконах чувствуется влияние кремлевского протоотригинала, но, видимо, опосредованное сольвычегодскими памятниками. Иконы из пермской коллекции создавались, скорее

всего, разными мастерами, но как списки с сольвычегодских. Обе иконы обнаруживают явную причастность строгановской школе: они очень красивы по колориту и «убору», состоящему из роскошных орнаментированных окладов, причем один выполнен из басмы, другой — из серебра с чернением и гравировкой.

В пермской коллекции есть еще ряд удивительных особенностей. Так, редчайшим случаем можно считать наличие пяти икон, созданных одним иконописцем. На четырех иконах есть вкладные надписи с упоминанием авторства Семена Хромого. Три иконы — «Богоматерь Смоленская», «Рождество св. Иоанна Предтечи» и «Святые Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст» — поступили из церкви Похвалы Богоматери с. Орел, причем последняя написана на более короткой доске. Икона «Неделя всех святых» происходит из поздней церкви с. Кишерть, а «Беседа трех святителей» — из старообрядческой церкви с. Васильевское Ильинского района.

В живописи икон есть некоторые различия. Так, «Богоматерь Смоленская» написана более мощно и плотно, с тяжелыми белильными высветлениями на лице и руках Богоматери. Икона «Неделя всех святых» отличается жесткой симметричностью композиции, суховатостью живописной манеры. Икона «Беседа трех святителей», в сравнении с предыдущими, темнее по колориту. Эта икона приписывается С.Хромому гипотетично, на основе стилистической близости. Из всех икон, относимых к руке С.Хромого, выделяется «Рождество Иоанна Предтечи», где композиция построена на ритмах плавных круглящихся форм, а цвет наряден и полнокровен, причем особую силу придает ему чистое созвучие красного, белого и зеленого в композиционном центре иконы.

В пермской галерее обнаружены и ранее не известные произведения строгановских мастеров. Из г. Соликамска, который в конце XVI — начале XVII века был крупнейшим промышленным и культурным центром Прикамья, происходит большемерная икона «Богоматерь с Младенцем Христом на престоле», подписанная именем Богдана Соболева и выполненная в явно архаизирующей манере, под влиянием иконописных традиций XVI века. В целом это строгая живопись монументального звучания. Торжественная иератичность композиции и общая симметрия форм напоминают настенную роспись. О колорите иконы судить гораздо труднее: икона имеет поздние записи. Интересно, что имя Богдана Соболева в кругу строгановских мастеров до сих пор не встречалось. Было известно лишь имя Ивана Соболя, царского изографа, возможно, учившегося у Прокопия Чирина, который прославился как главный строгановский иконник.

Кроме москвичей и пермяков, по заказам Строгановых работали, по-видимому, мастера из других русских земель, в первую

очередь, с Севера, с землями которого в Прикамье издавна сложились крепкие связи. Об этом наглядно свидетельствует такая замечательная икона из пермской коллекции, как «Св. архангел Михаил с деяниями», написанная по заказу Никиты Григорьевича Строганова вологодскими мастерами до 1611 года. Она относится к большим храмовым «образам», особо почитаемым и добротнo исполненным, имеет «устойчивый», материально значимый облик: тяжелая доска, насыщенный колорит, обильное применение золота. Крупные клейма иконы построены весьма динамично. Все предметы окружаются свободным пространством, таким же свободным, как пространство средника, в котором фигура архангела кажется совсем небольшой. Эти черты напоминают традицию построения клейм в иконах круга Дионисия. Но в пермской иконе есть и некоторые особенности. В колорите — это преобладание теплых и плотных цветов: красного, охристого, темно-зеленого с особыми синеватыми оттенками, напоминающими северные иконы. Иконографическая особенность — изображение архангела Михаила не в воинском, а в лоратном одеянии, с мерилом и зеркалом в руках, что имеет вполне определенный смысловой акцент: в образе Михаила подчеркиваются дидактические черты. Также акцентировано расположение клейм. В последнем клейме помещается изображение Лествицы Иакова, бывшей для средневекового человека символом духовного восхождения и единения с Богом.

Наибольшую известность приобрели небольшие по размерам строгановские иконы («пядничные», «налойные»), выполненные необыкновенно тщательно и детально. Одна из них подписанная — это «Сошествие св. Духа» 1610 года работы Стефана Арефьева, московского иконописца, который в 1600–1601 годах принимал участие в росписи сольвычегодского Благовещенского собора. «Сошествие св. Духа» написано чистыми, сильно разбеленными красками в тонкой детализированной манере, с контрастными и округлыми высветлениями на ликах. По стилистике она явно близка иконам, приписываемым С.Арефьеву и происходящим из коллекции ГРМ, хотя утверждать это с полной уверенностью нельзя.

Также проблематично авторство Семена Бороздина в отношении иконы «Огненное восхождение св. пророка Ильи на небо». Икона написана с большой смелостью и свободой. Композиционно она разделяется на два яруса. Вверху изображен «огненный вихрь» овальной формы с прорывающимися из него языками пламени. В овал вписана колесница, запряженная тройкой крылатых коней. Внизу, на горках, — пророк Елисей, принимающий милоть. Здесь же — явление ангела Илье и Ильи с Елисеем. Оба яруса связаны бурной динамикой форм, общей напряженностью и плотностью цвета, взятого крупными кон-

трастными массами. При небольшом формате и динамичности икона способна «держат» большое пространство: композиция ее сохраняет строгость и целостность. Но подписные произведения С.Бороздина выполнены, как представляется, более тщательно и «каллиграфично».

Трудно сказать что-либо конкретное и об авторе датированной 1603 годом иконы «Благовещение», также отличающейся большой динамикой и мастерством исполнения. Применение характерного оливкового фона и темно-оливкового позема, как и обилие позолоты, не оставляет сомнений в авторстве именно строгановского иконописца.

Среди икон, происходящих из г. Усолья, особое место занимает икона «Богоматерь Знамение с четырьмя избранными святыми на полях», восходящая, как указывает надпись, к древнему новгородскому оригиналу и, возможно, исполненная Емельяном Москвитиним. Эта небольшая по размерам икона отличается монументальным построением и необычайной плотностью зеленовато-оливкового колорита, с теплыми «припесками» розоватых, желтоватых, светло-красных оттенков. «Чеканность» рисунка и тонкость цветовых отношений делают эту икону произведением своего времени, однако в ней «просвечивает» и особая значительность древнего протооригинала.

Подтверждая феномен строгановской иконописной школы, произведения из коллекции ПГХГ обладают приверженностью к определенным иконографическим схемам, единой стилистикой, близкими приемами исполнения и в то же время — неоспоримой оригинальностью формальной и образной ткани.

#### Литература:

1. Гращеннов В.Н. История и историки искусства. Статьи разных лет. — М.: КДУ, 2005.
2. Муратов П.П. Русская живопись до середины XVII века. История открытия и исследования. — СПб.: ООО СПИФ «Библиополис», 2008.
3. Заякина Н.В. Проблема существования Строгановской иконописной школы в отечественном искусствознании XIX–XX века. — Пермь, 2011. (Рукопись).
4. Власова О.М. Коллекции древнерусского искусства в собрании Пермской художественной галереи // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник РАН–1992. — М.: Наука, 1993.
5. Дмитриев Ю.Н. Строгановская школа живописи / История Русского искусства. Под ред. акад. И.Э.Грабаря. Т. III. — М.: Изд-во АН СССР, 1965.
6. Искусство строгановских мастеров. Реставрация. Исследования. Проблемы / Каталог выставки. Авт.-сост. Власова О.М., Логвинов Е.В., Силкин А.В. — М.: Советский художник, 1991.
7. Гребенюк В.П. Лицевое сказание об иконе Владимирской Богоматери / Древнерусское искусство. Рукописная книга. — М.: Наука, 1972. — С. 368.
8. Власова О.М. Строгановская иконопись в собрании Пермской художественной галереи // Памятники культуры. Новые открытия Ежегодник РАН–1993. — М.: Наука, 1994

Н.М.Абраменко

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель МГХПА им. С.Г.Строганова.

# ОБРАЗЫ ВЛАДИМИРА, БОРИСА И ГЛЕБА И КИЕВСКАЯ ТЕМА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

История русско-украинских культурных взаимоотношений в период перехода от средних веков к новому времени все чаще привлекает внимание исследователей, которыми отмечаются параллели, заимствования и связи в самых разных областях культуры, видах и сферах искусства.

Задачей нашего рассуждения не является всесторонняя характеристика различных аспектов московско-киевских отношений и влияний. Мы коснемся только одного из многочисленных явлений в русском искусстве середины — второй половины XVII в., возникших после событий 1654 г., когда произошло воссоединение Российского государства и Киевской Украины, и рассмотрим, какие изменения произошли в иконографии св. киевских князей Владимира, Бориса и Глеба в этом новом контексте.

Начиная с середины XVII в., в русской культуре наблюдается особый подъем интереса к киевской теме, образам истории и искусству Киевской земли. С этим регионом Великую Русь объединяло общее прошлое, общие моменты славы и скорби, общие герои и святые, общие предки. Она воспринималась исконно русской территорией, наследием прародителей современных московских государей. Память о богоспасаемом Киеве, о «первопрестольной матери градам» (как называли его уже древнейшие русские источники — «Повесть временных лет», «Слово на обновление Десятинной церкви середины 12 в.», «Тропарь Владимиру» и др.) так же, как и воспоминание о его трагической утрате, всегда сохранялась в русской исторической памяти. Киев был местом правления первых русских христианских князей, местом, откуда начала распространяться по Русской земле апостольская весть, принесенная св. князем Владимиром из Византии, местом, где были построены первые монастыри и прославлены первые русские святые.

Непрерывная преемственность с Киевом часто подчеркивалась в культуре Москвы, в письменных источниках и изобразительном искусстве. В качестве примера приведем программу росписи столбов московской церкви Ризположения 1644 г., где рядом представлены князя Владимир, Андрей Боголюбский,



Александр Невский и Даниил Московский, что почти буквально иллюстрирует идею наследования власти московскими государями от Владимира и Киева. В московской культуре образы киевских князей, крестителя Руси св. Владимира и его сыновей, первых русских святых-страстотерпцев Бориса и Глеба, оказываются своеобразными архетипами, собирательными образами великого киевского прошлого. В русском искусстве середины — второй половины XVII в. в иконографии святых князей возникают новые акценты и новые варианты, связанные с актуализировавшейся киевской темой.

По всей видимости, немало этому способствовала деятельность Киевского митрополита Петра (Могилы) (1632-1647 гг.), боровшегося с униатством и стремившегося укрепить позиции православия в киевской митрополии. В 1632-36 гг. по его инициативе проводились раскопки лежавшей в руинах со времен татаро-монгольского нашествия Десятинной церкви, что для киевского митрополита, несомненно, было деянием программным. По сведениям митрополита Самуила Миславского, во время раскопок были найдены предполагаемые гробы с мощами князя Владимира и княгини Анны.

В 1640 г. в Москву киевским митрополитом было отправлено посольство, за «царской милостью», с посланием Михаилу Федоровичу. В нем митрополит Пётр Могила сообщал государю об открытии мощей равноапостольного князя, «посылая царю часть от этих мощей и два резных креста собственного рукоделия». Кроме того, киевский митрополит просил московского царя помочь с устройством драгоценной раки для новооткрытых мощей, которые предполагал перенести после Пасхи из Десятинной церкви в Софийский собор, и также просил прислать покрывало на гроб преподобного Феодосия Печерского.

Частица мощей князя Владимира («исподняя кость с зубами»), присланная Петром (Могилой), упоминается в Описи Успенского собора Московского Кремля 1701 г. в большом ковчеге в жертвеннике среди других мощей, хранившихся в соборе [1]. По описаниям Церковно-археологического хранилища при московском дворце XIX в. известно, что для хранения мощей Владимира была создана «крабца серебряная», с вышитым на атласе образом Владимира Святославича, очевидно, восходившим к традиционным надгробным покровам русских святых [2].

Появление в Москве мощей крестителя Руси способствовало подъему интереса к его образу в частности и ко всей киевской тематике в целом. Например, в русском искусстве появились отдельные изображения князя Владимира без его сыновей, что до этого было иконографической редкостью.

Также складывается традиция изображения Владимира с Борисом и Глебом вместе с другими святыми киевского периода, с киевскими чудотворцами. Ярким примером подобной идейной

программы является пелена «Святые киевские и черниговские князья» (60-е гг. XVII в., Сольвычегодский музей) [3], вложенная Григорием Дмитриевичем Строгановым в Сольвычегодский Благовещенский собор. На ней в предстоянии образу Богоматери Знамение помимо крестителя Руси и его сыновей изображены также Михаил Черниговский, боярин Феодор, преподобный князь Николай Святоша. Этих князей объединяет принадлежность к древнейшему периоду русской истории и к региону, входившему в XVII в. в киевскую митрополию. Так же, как и Борис и Глеб, князь Михаил Черниговский и боярин Феодор были мучениками, первыми русскими правителями, пострадавшими в Орде. Николай Святоша был первым русским князем, принявшим монашество и ставшим послушником Киево-Печерской Лавры. Вместе изображения святых князей составляют образ идеального правителя, смиренного, но твёрдого в своей вере.

Отметим, что в следующем XVIII в. в русском искусстве получит распространение иконография «Собор киево-печерских святых», в центре которой будут располагаться изображения Владимира, Бориса и Глеба. Но этот материал уже выходит за хронологические рамки нашего исследования.

Другим примером развития киевской темы в иконографии святых князей XVII в. можно назвать уникальную икону 60-х гг. «Древо Киево-Печерских святых» (Угличский историко-художественный музей) [4]. Впервые икона упоминается в 1674–1676 гг. под названием «Образ Пречистыя Богородицы Печерской» в местном ряду Благовещенской церкви в Угличе [5]. Затем в 1779 г. рядом с холодной Благовещенской церковью был возведен теплый храм Киево-Печерской иконы Божьей Матери, куда и был перенесен почитавшийся образ [6]. На иконе представлено вырастающее из погема древо, ствол которого, разделяющийся на шесть ветвей, занимает все пространство средника. На земле по сторонам в трехчетвертных поворотах к нему стоят преподобные Антоний и Феодосий Печерские, а за ними изображена условная панорама Киево-Печерского монастыря [7].

Во втором медальоне в предстоянии перед Т-образным крестом в двух симметричных группах представлены избранные святые. По сторонам от креста изображаются Владимир и Ольга в молитвенных позах, за Владимиром — Борис и Глеб, Михаил Черниговский и мученики «из варяг» Федор и Иоанн, принявшие смерть во время мятежа в Киеве в 983 г. (память 12 июля, Борис и Глеб — 24 июля). За Ольгой представлены: боярин Феодор Черниговский и три виленских мученика Антоний, Иоанн и Евстафий, пострадавших при князе Ольгерде в городе Вильно в 1347 г., память которых отмечается почти одновременно с поминовением Бориса, Глеба и Ольги 26 июля [8].

Фигуры Владимира и Ольги, поддерживающие с двух сторон крест, уподобляются на иконе традиционному изображению визан-

тийских василевсов Константина и Елены, утверждающих Истинный Крест. Эта иконографическая параллель важна для понимания замысла иконы и образов князей в его контексте. Креститель Руси и его бабка, первая из представителей русского княжеского рода, принявшая христианство, утверждают на Руси истинную веру. Эта истинная вера, питаемая подвигом сыновей и потомков Владимира, расцветает в трудах сонма киево-печерских святых.

Композиционное построение иконы Углического музея в виде древа ориентируется на целый ряд гравюр киевского происхождения, опирающихся в свою очередь на западные примеры [9]. С 20-х гг. XVII в. в киевских изданиях появлялись орнаментальные обрамления титульного листа с изображениями Киево-Печерской лавры и святых, где часто встречаются изображения Владимира Святославича, Бориса и Глеба, кнг. Ольги, преподобных Антония и Феодосия Печерских, т.е. Владимир Святославич включен в число почитаемых киевских святых. К середине века складывается иконография «Родословного древа Киево-Печерского монастыря»: условное генеалогическое древо, вырастающее из Лаврской Великой церкви, по сторонам которой предостоят основатели обители преподобные Антоний и Феодосий Печерские, например, композиция на киевской гравюре, созданной в период 1643-1676 гг. мастером Акимом (Государственный музей книги и книгопечатания Украины) [10], фронтиспис к «Печерскому Отечнику» 1661 г. мастера Ильи [11] или выходная гравюра к «Пречестным Акафистам» 1665 г. [4].

Композиционная схема киево-печерской генеалогии стала основой для формирования иконографии «Родословное древо российских государей», получившей распространение в русском искусстве второй половины — конца XVII в. Наиболее точно схема киевских гравюр была воспроизведена в росписи 1689 г. галереи Спасо-Преображенского собора Новоспасского монастыря в Москве, важнейшей для династии Романовых обители, которая долгое время служила их родовой усыпальницей.

Свод южной галереи собора занят изображением древа: из единого корня происходят многочисленные ветви, в изгибы которых вписаны ростовые фигуры русских князей и царей, представленных в княжеских шубах и шапках, с нимбами и многие со скипетрами в руках. Древо поливают его основоположники — Владимир и Ольга, склоняющиеся с кувшинами к его корню и как бы питающие его своей святостью. Их образы выделены не только своим положением, но и золотыми венцами на головах. За их спинами помещены фигуры Бориса и Глеба, в молитвенных позах, склоняющиеся к дереву.

Еще одним киевским произведением, получившим резонансный отклик в русском искусстве второй половины XVII в., является украшенная гравюрами книга видного церковного, политиче-

ского и литературного деятеля этого времени Лазаря Барановича «Меч духовный». Эта книга, адресованная автором лично русскому царю, была привезена им в Москву в 1666 г. [12].

В «Посвящении» книги архиепископ Черниговский Лазарь Баранович обосновывает идеи могущества и богоизбранности царской власти, подчеркивает идеальные качества монарха и превозносит Алексея Михайловича как «истинного в винограде своем делателя». На фронтисписе (выходной гравюре) книги буквально воплощаются эти идеи автора, на нем появляется изображение генеалогического древа семьи Алексея Михайловича, вырастающего из лежащей фигуры князя Владимира и построенного по типу родословного древа Христа. По сторонам от возлежащего Владимира, увенчанного торжественной короной и держащего в руках скипетр, предстоят его сыновья Борис и Глеб, изображенные также в венцах и с атрибутами своего мученичества в руках: Борис — с копьем, Глеб — с ножом. Важная для композиции идея заявлена в заглавии над деревом, гласящем «Родъ правыхъ благословися». Здесь звучит тема святых прародителей, благочестие и святость которых являются основой для дальнейшего процветания и прославления их царственных потомков.

Представленная в книге Лазаря Барановича иконография родословного древа с восходящей генеалогической схемой, оказывается востребованной и актуальной, воздействует на целый ряд русских памятников второй половины — конца XVII в.

Наиболее подробно она воспроизводится в композиции «Род царствия благословится» в росписи свода крыльца северной галереи церкви Ильи Пророка в Ярославле (около 1716 г.) [13]. Эта сцена в деталях воспроизводит гравюру из книги Лазаря Барановича. Святой Владимир изображен полулежащим в основании благого древа, символически произрастающего из него. Он облачен в царские одежды, на голове у него венец, в руках — скипетр и держава. На стволе дерева над ним разделенная на две части надпись — «сей ветки плоды». На ветвях древа расположены полуфигуры последних царей династии Рюриковичей и государей семьи Романовых.

По сторонам от фигуры Владимира представлены в рост его сыновья Борис и Глеб, в царских венцах и со скипетрами в руках. Раскрытию замысла композиции способствуют многочисленные надписи на развернутых свитках. На ленте, обвивающей пальму, под которой стоит Глеб, читается надпись — «мученикъ яко финикъ процвететь». Она продолжается на обвивающей кедровое дерево ленте рядом с Борисом — «и яко кедръ в Ливане умножится». Эти слова напоминают о пролитой крови первых русских мучеников, которые своим подвигом прославили княжеский род и заложили основу его дальнейшего процветания.

Примером распространения этого извода в сокращенном варианте являются две резные расписанные фигуры князя Владимира и

императора Константина, происходящие из церкви святителя Власия в Ярославле (конец XVII в., Музей-заповедник «Ростовский кремль») [14]. Равноапостольные правители, держащие большие кресты, представлены полулежащими на фоне пейзажа. За фигурой каждого из них представлен трехкупольный храм, в интерьере которого совершается крещение каждого из них и их народов.

За фигурами святого князя и императора вырастают высокие деревья с крупными цветами, символизирующие не только благой плод осуществленного ими дела — крещения народов, но и процветающие династии, у истоков которых они лежат. По словам А.С.Преображенского, в этих двух композициях «в наглядной форме утверждалось тождество подвигов обоих государей — крестителей народов и взрастителей Богонасажденной лозы» [15].

В русском искусстве этого времени появляются также идейно близкие, но композиционно иначе решенные произведения, например, миниатюра Синодика, по преданию, написанного и иллюстрированного для Воскресенского Новоиерусалимского монастыря царевной Татьяной Михайловной — дочерью Михаила Романова (ГИМ. Воскр. 66. Л. 56, 80-е гг. XVII в.) [16].

В иллюстрации Синодика царевны Татьяны Михайловны используется не восходящая, а нисходящая генеалогическая схема. На вершине древа фронтально в рост расположен Владимир Святославович с венцом и крестом. На остальных ветвях помещены фигуры русских князей и царей, предстоящих перед крестителем Руси в молитве. На самых нижних ветвях древа изображены цари династии Романовых — Михаил Федорович, Алексей Михайлович и Федор Алексеевич — в царских облачениях и коронах.

Отметим также, что под влиянием украинских источников во второй половине XVII в. происходят изменения во внешнем облике, облачениях и атрибутах святых князей. Например, в уже упоминавшейся нами гравюре книги «Меч духовный» св. Борис и Глеб изображены с атрибутами мучения в руках — с копьем и ножом. По всей видимости, эта иконография осела в русском искусстве. В качестве примера я покажу немного более позднюю икону 1741 г. «Св. Борис и Глеб» из собрания Музея им. Андрея Рублева, где князья демонстрируют орудия своих страстей. Икона XVIII в. «Св. Борис и Глеб перед Казанской иконой Богоматери» из фондов Ярославского художественного музея. «Св. Борис и Глеб» XVIII в. села Борисоглебское (Казанский музей) и ряд других.

Некоторые изменения затрагивают и иконографию князя Владимира, в образе которого под влиянием украинских источников начинает подчеркиваться тема царственности (он даже подписывается на некоторых произведениях царем). Под воздействием западных произведений в украинском искусстве князь

Владимир начинает изображаться в шубе на горностаевом меху, в «геральдической» закрытой княжеской короне, со скипетром и крестом. В ряде произведений (напр. в гравюре из цветной Триоды 1685 г., напечатанной в черниговской Троицко-Ильинской типографии) в число атрибутов Владимира Святославича входит держава. Со скипетром и державой креститель Руси изображается на иконе 90-х гг. XVII в. письма Ивана Рутковича из деисусного ряда Жовкивского иконостаса, перенесенного в церковь в Нова Скварява (Национальный музей в Львове).

Подобные решения можно видеть в русской монументальной живописи второй половины — конца XVII в., например, в росписи церкви Ильи Пророка в Ярославле 1680 г. и в росписи Троицкого собора Ипатьевского монастыря 1685 г.

#### Примечания:

1. Опись, составленная в 1701 году // Русская историческая библиотека. Т. III. Спб., 1876. Стлб. 660.
2. Успенский А.И. Церковно-археологическое хранилище при московском дворце. — М., 1902. — С. 57.
3. Древность сольвычегодского Благовещенского собора // Труды VII археологического съезда в Ярославле. 1887. Т. 3. — № 11. — М., 1892. — С. 46; Силкин А.В. Строгановское лицевое шитьё. — М., 2002. — Кат. 143.
4. Горстка А.Н. Об иконе «Древо Киево-Печерских святых» из Углича // ПКНО, 1999. — М., 2000. — С. 301-314.
5. Выпись из писцовых книг писма и меры стольника Михаила Самарина да подъячева Михаила Русинова 1674–1676 годов // Труды Ярославской губернской ученой архивной комиссии. Вып. 2. — М., 1892. — С. 59. О происхождении иконы из Благовещенской церкви пишет также: Горстка А.Н. Об иконе «Древо Киево-Печерских святых» из Углича. Прим. 1 на с. 311–312.
6. О строительстве храма в 1779 г. упоминается: Краткие сведения о монастырях и церквах Ярославской епархии. — Ярославль, 1908. — С. 198.
7. А.Н.Горстка подробно анализирует изображенный на иконе архитектурный ансамбль, сравнивая его с сохранившимися планами и гравюрами Киево-Печерского монастыря, и считает, что при всей его условности, он достаточно точно отражает существовавшие около середины — третьей четверти XVII в. сооружения обители. См.: Горстка А.Н. Об иконе «Древо Киево-Печерских святых» из Углича. — С. 300-306.
8. Флоря Б.Н. Шлевис Г. Антоний, Иоанн и Евстафий // ПЭ. Т. 2. — С. 666-668.
9. Чубинская В.Г. Икона Симона Ушакова... — С. 293.
10. Гончарун В. М., Кабанец Е. П. Дереворит сер. XVII ст. «Родословне древо Киево-Печерського монастиря» як джерело з історії Печерської канонізації // Могилянські читання, 1999. — К., 2000. — С. 56-63.
11. Там же. Ил. на с. 308.
12. Лазарь Баранович, архиеп. Меч духовный ... или книга проповеди слова божьего Л. 2 об. — Киев, 1666; упом.: Преображенский А.С. Иконография Владимира Святославича // ПЭ. Т. 8. — С. 690-718.
13. Бусева-Давыдова И.Л., Рутман Т.А. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. — М., 2002. — С. 68–70 (ил. 57).
14. Путеводитель по Ростовскому музею церковных древностей. — М., 1911. Кат. 4621; Преображенский А.С. Иконография Владимира Святославича. — С. 715.
15. Преображенский А.С. Иконография Владимира Святославича. — С. 715.
16. Собрание памятников церковной старины в ознаменование трехсотлетия царствования дома Романовых. — М., 1913. Кат. № 97; Сукина Л.Б. Генеалогия князей и царей. — С. 367.

Н.В.Регинская

Кандидат культурологи, кафедра «Реставрация живописи», Санкт-Петербургская Государственная полярная академия

## ТВОРЧЕСТВО КАК ОБУЧЕНИЕ И НЕПРЕХОДЯЩИЕ ЦЕННОСТИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Искусство играет огромную роль в развитии личности, формируемая им специфически человеческая «чувственность» является не природным даром, а продуктом культурного исторического опыта, который передается в процессе обучения.

Искусство и наука, представленные в системе образования виде учебных предметов, являются взаимозависимыми и взаимосвязанными областями человеческой деятельности. Наука развивает способность мыслить логически, рационально, а искусство — способность «видеть», чувственно содержать окружающий мир. Искусство способно культивировать продуктивное (творческое) воображение, которое позволяет соотносить формально усвоенные знания с единичными, еще никак не формализованными фактами, данными в живом созерцании. Действие силы воображения обеспечивает, прежде всего, умение правильно видеть то, что есть, но еще не выражено в виде понятия.

Если в науке закреплён опыт познания человеком объективных законов мироздания, то в искусстве, сфере эмоциональной, — опыт его самопознания. Искусство, кроме творческого воображения, развивает умение общения, формируют уровень взаимоотношений, культуру чувств, способность сопереживать. Этим человечески важным свойствам души, входящим в арсенал подлинной духовной культуры, невозможно просто научить.

Ценность и специфика искусства заключается в том, что оно развивает универсальную способность — творческое воображение. Будучи развитой, эта способность реализуется в любой сфере человеческой деятельности, является основой познания.

Наиболее актуальным в современной системе художественного образования является приобщение учащихся средней школы и вузов к непреходящим ценностям русской культуры, и, если этот процесс происходит в деятельном творчестве образовательно-художественных проектов, результат становится очевидным.

В настоящее время мы можем сравнивать различные пути в изобразительном искусстве, персональные художественные стили, результаты экспериментирования; анализировать, насколько тот или иной мастер следовал традиции, в какой степени он способствовал возникновению новой художественной манеры,

превращающейся затем в целое течение, или, наоборот, так и не вышедший за рамки индивидуального творчества.

Увеличивающаяся группа современных светских художников обращается к сюжетам и образам православной иконы, создавая свои работы с помощью приемов и техник, им характерных. Данные творческие опыты объединены духовно-иконологическим течением, где духовным является религиозно-сокровенное творчество художника, «направленное» «добрым образцом», понравившимся автору, иконологической же основой является возможность визуально ярко переосмыслить информацию письменных житийных источников сообразно личностному опыту.

Образы Святых воинов: святого Георгия, святого Александра Невского, др. являются идеалами русских, связанные с определенной картиной мира, они формируют мировидение, мировоззрение молодежи, а, значит, способность достойно реагировать на самые разные жизненные ситуации. Принимая какие-либо поведенческие решения — действовать или бездействовать, бороться или смириться, говорить или молчать, человек осознанно или подсознательно ориентируется на некие примеры, модели поведения, подходящие для той ситуации, в которой он оказался. И здесь ему на помощь приходят персонажи национальной истории, которые наличествуют в его картине мира.

Образы православных святых великомучеников и святых воинов, становясь образцами, защищают человека от вечного страха перед хаосом разрушения, отчуждения и страхом смерти, они вселяют в него уверенность и спокойствие. Зримые образы национальных православных героев помогают преодолевать трудности и выстраивать путь своей жизни соразмерно подвигу святых воинов. Общение с героями «из прошлого» национальной истории нуждаются в зримых образах, которые ярче запоминаясь, формируют мышление, память и личностный путь духовного восхождения человека.

В 1990-е годы в городах России начали проводить выставки, посвященные православным святым, написанным не только иконописцами, но и художниками академического и экспериментального искусства.

В Санкт-Петербурге в 2009 году автором данной статьи, современными живописцами, снискавшими славу, и студентами художественных факультетов вузов (начинающими художниками-реставраторами) был образован некоммерческий проект «Героические Лики Святой Руси». (Автор проекта — Наталья Владимировна Регинская, кураторы — Наталья Владимировна Регинская, Ольга Юрьевна Буштаренко, Юлия Савельева).

Тогда же были разработаны концепция и план выставочной деятельности проекта

Цель проекта, в котором принимают участие художники петербургского отделения союза художников и учащиеся художе-



ственных вузов заключается в том, чтобы художественными средствами иконописи и современной живописи способствовать повышению духовно-нравственной культуры подрастающего поколения в активном процессе творчества и созерцания образов национальной истории, формировать основы общероссийской идентичности.

Задачи проекта:

1. Формировать мировоззренческие основы личности с помощью привлечения учащихся к православным заповедям и изучению истории России.
2. С помощью деятельного создания художественного произведения по прорисьям приобщить молодежь к заповедям православия.
3. Художественными средствами современной живописи пробудить устойчивый интерес молодежи к национальным героям русской истории.
4. Помочь учащимся в изучении иконы и православной концепции искусства XX–XXI веков.
5. Возродить опыт передвижных художественных выставок конца XIX века.
6. На основе заключительного конкурса лучшие произведения рекомендовать в школьные учебники по национальной истории.

Концепция проекта:

Человек в современном мире строит свои взаимоотношения с помощью репродуцирования эмоционально значимых аспектов прошлого. Наиболее яркими и запоминающимися являются визуальные (зримые) образы героев побед. Герои прошлого национальной истории несут в себе архетипическую символику победы над врагами. Герой-защитник родины — это тот идеал, который молодой человек выбирает в качестве объекта подражания, он представляет собой действующую модель, по которой возможно строить свою жизнь. С годами на основе первоначального ядра психики как некоего каркаса подросток формирует сценарную основу своей жизнедеятельности, постоянно достраивает и дорабатывает ее, приводя в соответствие с новой информацией и новыми представлениями о мире. В детских увлечениях сказками и историческими фильмами в мышлении ребенка деятельно выстраивается первоначальный образ героя, концентрирующий в себе наиболее значимые черты личности.

Этнокультуры, сообщества, любые социальные группы объединяет одно — стремление к культурному идеалу личности, то есть к типу личности, который более всего выражает существенные ценности данной культуры. Эту групповую модель люди реализуют различными индивидуально-специфическими способами в зависимости от личных особенностей и социальных ролей, талантов и мастерства.

Переживание событий национальной истории воспитывает в человеке патриотические, надситуативные формы рефлексии окру-

жающего мира, развивая чувственно-образную материю личности. Одновременно подвиг жизни святых благоверных князей земли русской помогает человеку XXI века понять и принять заповеди христианской веры. Как справедливо отметил святейший патриарх московский и всея Руси Кирилл, «современное общество — это нерелигиозное общество, это общество, которое ставит в качестве главного критерия добра, основного критерия истины человеческую личность. И если об этом задуматься, то это колоссальной силы отрицательный вызов. ... Абсолютную истину и правду несет в себе вера. И задача заключается в том, чтобы сегодня люди это осмыслили и приняли феномен веры не как историческую традицию, не как часть фольклора — милого, приятного, вводящего в уютную атмосферу прошлого со всей ее романтикой, а как реальный мировоззренческий вызов; чтобы современное человечество приняло, что существование цивилизации во многом зависит от того, насколько люди примут в ум и сердце божию правду».

Идеалы, модели, образы — это некое «умное делание» в сфере зрительного познания мира. Православный иконописный канон — это сакрально сложившаяся иконографическая система в богословском подвиге Византии, символический язык, на котором осуществляется молчаливая, умозрительная проповедь православной церкви. Основой иконографии является образ — Символ Веры душевного радения в постижении бога и его проповедей. Современная художественная мысль, потеряв за время XX века ориентиры ментальных ценностей, приобщаясь к церковной литургике, сегодня проходит «трудный путь в традицию, в обретение духовного фундамента, способности созидания подлинной культуры». Церковная живопись предстала перед современными художниками как необозримый океан многовековых традиций, как мир неизведанной глубины постижения смысла и предназначения человеческой жизни.

Говоря о знаменитых художниках Петербурга, уже снискавших популярность и славу, можно сказать, что им нелегко соответствовать иконописцам средневековым. Развитие православной традиции в средневековье формировалось и поддерживалось монахами, иконописцами и зодчими, являвшимися также носителями ментальной памяти народа. Прориси, по которым создавались произведения, являлись законом, концентрирующим чувствующую мысль верующего.

Иконописные прориси дают возможность современному художнику равно, как и юному зрителю актуализировать яркий образ православного воина-героя, помогают формированию эстетического вкуса и духовно-нравственных качеств личности. Современный глаз, привыкший к массовой визуальной продукции, может попытаться увидеть в иконе портреты божественных персонажей. От искушения трактовать образ как знак-копию

иконография защищена условностью фигур и цветов, обратной многоцентральной перспективой. Фигуры здесь — символы, хотя они не утратили человеческих очертаний. Человеку предложено самому создать образ в молитвенном отношении при поддержке «живописных намеков» современных художников, выстраивающих композицию своих произведений на основе иконописных прорисей и изучения событий отечественной истории.

Художники данного проекта, взяв за основу прорись, стремятся показать образ символической природы, в котором изначально заложенный иконописный канон представляется не как система приемов, а как сущностный принцип. Религиозное сокровенное чувство художников представлено в их произведениях как некая связь с высшими силами горнего мира, дающая возможность творить «по образу и подобию» средневековых мастеров. Многослойный массив ярких впечатлений находит свое отображение в искренне-светлых образах святых и событиях истории.

Личное духовное делание совершается в душе каждого христианина, сокровенно, за это он несет ответственность перед богом. И здесь в памяти всплывают слова выдающегося исследователя иконописи, Никодима Павловича Кондакова, о том, что икона живет в душе и сознании народа тогда, когда преодолев рамки церковного искусства, начинает странствие в сердцах и творчестве всех верующих.

Яркое подтверждение этой мысли возможно наблюдать сейчас, когда все увеличивающаяся часть современных художников стремятся найти живительное спасение души именно в православной иконе. Неугасаемое стремление современных художников обращаться к православным образам Руси — сакрально-зримое проникновение чувством и мастерством в таинства божественно-высшего.

В новое время, наряду с иконами монастырских школ и академических классов иконописания, существовали примитивные ремесленные иконы непрофессиональных умельцев. Экспериментальное искусство авангарда, а затем и современное искусство продолжают свой путь в большей мере от ремесленной деревенской иконы и от русских народных картинок (лубка).

Целью данного проекта является приобщение молодежи к православным образам иконописи и светскому искусству, художники которого обратились к сюжетам икон.

Примечательно, что в конце XIX века император России Николай II обратился к художникам с просьбой написать картины на сюжеты русской истории. В начале XX века Иосиф Кнебель осуществил первое издание иллюстрированной истории государства российского, созданной с яркими полноцветными репродукциями написанных картин.

В начале XXI века мировоззрение и понимание текстов национальной истории у россиян изменилось. Соответственно изменилась

трактовка визуальных образов исторических событий и персонажей. Современные художники различных возрастных групп адекватны своему времени так же, как зрители, приходящие на их выставки. Новые живописные произведения, повествующие о страницах истории святой Руси, необходимы подрастающему поколению. Хотелось бы увидеть учебники по истории России с иллюстрациями современного искусства — как образцов иконописи, так и лучших образцов экспериментального искусства. Выставки данного проекта этому способствуют.

Каждая выставка является частью целого комплекса мероприятий, среди которых конференции, предварительный конкурс, выставки, дискуссии учащихся, круглые столы и мастер-классы, экскурсии, лекции, издание каталога, подготовка фильма и показ выставки в культурных центрах России.

Хотелось бы, чтобы содержательно емкие, духовно-нравственные выставки могла увидеть молодежь культурных центров и центров российских художественных промыслов и средневековых иконописных школ.

Синтезированные мероприятия художественно-образовательных организаций и творческой интеллигенции, а также музеев страны способствуют:

- формированию мировоззренческих основ личности с помощью визуальных образов национальных героев;
- активному изучению отечественной истории и стремлению воплотить воображаемый образ в изобразительном произведении;
- увеличению воцерковленных граждан и развитию их познавательной и творческой активности;
- духовно-нравственному просвещению молодежи;
- передаче опыта живописного мастерства художниками-наставниками своим питомцам;
- единству патриотических взглядов старшего и подрастающего поколения.

Религиозное сокровенное чувство художников представлено в их произведениях как некая связь с высшими силами горного мира, дающая возможность творить «по образу и подобию» средневековых мастеров. Многослойный массив ярких впечатлений находит свое отображение в искренне-светлых образах святых и событиях истории. Целью выставки является приобщение молодежи к православным образам иконописи и светскому искусству, художники которого обратились сюжетам национальной культуры.

С развитием информационного поля в современной культуре иконологическое мышление переходит из области изучения искусства в область создания произведений, то есть в сам художественный процесс. Образное мышление современного автора внушительно подкреплено различного рода письменными источниками, а также «мотивами памяти» (А.Варбург) — «экспрес-

сивно-патетическими всплесками чувств», которые с неизбежностью повторяются и возрождаются на протяжении истории человечества. И, если в средневековой икона была грамотой для народа, то современная живопись построена на аналогиях православной веры и научного познания мира, выраженных в светских изображениях и иконописи.

Данная ситуация предусматривает знакомство художников с жизнью и деяниями святых, к изображению которых они обратились, более всего по письменным источникам: житиям, летописям, различным историческим материалам. Выбрав наиболее понравившийся иконописный (здесь это может быть каноническая икона, картина академической религиозной живописи или же примитивная ремесленная икона) образ, современный мастер заканчивает свое произведение, творчески домысливая выбранный оригинал фрагментами многообразия собственных художественных впечатлений. В воображении опытного художника возникает образ, созвучный духу времени. Интуитивно-эмоциональное, выраженное в собственном креативном приеме, копирование прориси конкретного образа — своеобразное «оживление приема иконописных мастеров». Современный художник, всматриваясь в прорись образа, конструирует «новый текст» живописной выразительности, удаляясь от традиционного канона, он создает современный образец портретной пластики.

Создание на его основе картины, где основным концептом построения композиции является духовное напряжение, чувство причастности к явлениям высшего порядка, к законам Священного Писания. Художники моделируют иконные пластические формулы, а веками отточенные знаки приобретают множество индивидуальных интерпретаций.

Используется симультанный принцип организации произведения, при котором элементы целого репрезентируют различно-пространственные и разновременные художественные методы и приемы универсализации художественного языка.

Функционирование образовательно-художественного проекта «Героические Лики Святой Руси», проведенные в 2008-2015 гг. 47 выставок в Санкт-Петербурге, Новгороде, Владимире, Пскове, Выборге, Изборске, Гомеле выставки обнаруживает закономерности единства нескольких способов индивидуального познания истории и культуры своего Отечества начинающими художниками — через письменные и наглядные источники в процессе создания своего собственного произведения.

Особая образная «логичность» произведения обнаруживает свой предел, когда сталкивается с необходимостью представить индивидуальное событие или персонаж. Связность произведения базируется по внепонятийной логике, то есть на последовательности и сосуществовании наглядных форм. С одной стороны, содержание произведения в силу такой логичности прозрачно

и последовательно, а с другой — индивидуальный факт имеет большую автономию, поскольку не является однозначным понятием. Художник может использовать эту относительную автономию индивидуального мотива. Опирающееся на канон произведение, благодаря опоре на метасвязанность сюжета, открыто для импровизации без опасности утраты связности всего произведения. Примером может служить введение в ткань произведения «случайных» деталей и факторов, личностных рефлексий, исторических ассоциаций, экспрессивно-примитивных знаков и форм, содержательно наполняющие континуум переживания и смысла.

Языки культуры, старые и новые, проходящие сквозь текст, создают эффект скрученной пружины, таящей энергию. Самым распространенным в настоящее время является текст, совмещающий различные тексты, цитаты и заимствования. С усиливающейся фрагментарностью мышления, выраженной в художественном произведении, наблюдается активное обращение к историко-культурным ретроспективам. И здесь икона средневековой Руси зачастую становится тем духовным посылом, который дает возможность создавать панораму наиболее значимых для художника событий и образов национальной культуры.

Иконописные прориси, к которым обращаются художники образовательно-художественного проекта, являются действительно «добрым образцом», дающим возможность преодолевать мозаику постмодерна высвечивая те духовно-традиционные смыслы, которыми наполнено православное художественное мировоззрение.

Произведения участников проекта создают впечатление семантической бинарности, современный взгляд на православный сюжет, сопрягаемый с национальной культурной ментальностью. Текстура образа данных произведений являет возвышенную автономию «скрытого символа», позволяя проследить диалог предшествующих культур с современной культурой.

#### Литература:

1. Апинян Т.А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. — СПб.: изд-во СПбГУ, 2003.
2. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. — М.: Просвещение, 1993.
3. Безансон А. Запретный образ: интеллектуальная история иконоборчества. — М.: МИК, 1999.
4. Выготский Л.С. Психология искусства. — М.: Искусство, 1965.
5. Комашко Н.И. Русская икона XVIII века. Кочетков И.А. — Вестник церковной истории. — 2007. — № 3 (7).
6. Лазарев В.Н. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве // Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. — М., 1970.
7. Регинская Н.В. Иконография святых воинов. Традиция и современность. Монография. — СПб.: СПбГПА, 2015.

Н.Н.Ганцева

Кандидат философских наук, доцент МГХПА им.

С.Г.Строганова.

А.А.Воробьев

Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова.

## АНДРЕ ШАРЛЬ БУЛЬ — АВТОР ТЕХНИКИ И СТИЛЯ В МЕБЕЛЬ- НОМ ИСКУССТВЕ

Андре-Шарль Буль является одним из самых замечательных мастеров мебельного искусства конца XVII — начала XVIII вв. Его имя стало, по существу, нарицательным, дав название не только определенной технике исполнения мебельных предметов — «в технике Буля», но и художественному стилю в области мебельного искусства — «стиль Буль».

Такие мастера, как Андре-Шарль Буль, являлись не только исполнителями, но и авторами проектов тех произведений, которые выходили из их мастерской. Будучи прекрасным рисовальщиком и скульптором, А.-Ш.Буль сам создавал модели бронзового декора и прекрасные барельефы, украшавшие его произведения. Более того, он отливал эти модели в своей мастерской, что доставило ему немало трудностей в отношениях с корпорацией литейщиков-бронзовщиков.

Сама техника маркетри с использованием металла, такого как латунь, олово или цинк и панциря черепахи, была известна и раньше. Пьер Голь, столяр-краснодеревщик королевского двора с 1651 года, также владел данной техникой в совершенстве, но, в отличие от А.-Ш.Буля, не так часто использовал металл в своих наборах маркетри. Именно Андре Шарль Буль разработал композиции своих маркетри таким образом, чтобы при изготовлении набора получались два предмета, не уступающих друг другу в красоте и изящности. Тем самым он вывел данную технику на новый уровень. Уже при его жизни были мастера, работавшие в данной технике. Это такие мастера, как Доменико Кюсси (1635–1704 гг.), Александр-Жан Оппенорд (1639–1715 гг.), Николя Саже (1666–1731 гг.), Бернард I Ван Ризенбург (1660–1738). В дальнейшем интерес к мебели, изготовленной с применением данной техники, падает, но уже в середине XVIII века наблюдается подъем интереса к мебели, изготовленной в данной технике. В это время работают такие мастера, как Этьен Левассер (1721–1766 гг.), Пьер Мижо IV (1696–1725 гг.), Клод Филип Монтиньи (1734–1800 гг.), Адам Вейсвеллер (1744–1820 гг.).

Техника наборов Буля сохранила многочисленное количество почитателей на всем протяжении XVIII века и откровенно вошла

в моду в эпоху Людовика XVI. Краснодеревщики, такие, как Этьен Левассер и Филипп Монтини, специализировались на реставрации старинной мебели, согласно моде времени, — без особого соблюдения канонов оригинала. Они создавали новую мебель из черного дерева, с линиями классицизма, с инкрустацией из латуни и черепахи. В основном это были комоды, бюро — plat, столы, парная мебель в виде шкафов, полушкафов и геридонов.

Буль «возвратился» еще раз во вкусе эпохи Наполеона III, в форме полушкафов и столов с традиционными для «техники Буля» вставками из меди и черепахи на фоне из черного дерева или тонированного под черное грушевого дерева. Некоторые предметы были выполнены в соответствии с конструктивно-художественными характеристиками и в «технике Буля», другие имели довольно крупный рисунок набора инкрустации с явным предпочтением красного черепахового панциря и представляли меньшую художественную ценность.

А.-Ш.Буль оставил свое имя в наборе их черепахи и меди, но он также использовал маркетри из различных пород дерева. В то время клейма еще не имели употребления, мебельные предметы подписывались лишь в исключительных случаях, в основном, по просьбе иностранных заказчиков. Поэтому предметы, исполненные Булем, как правило, не имеют клейма и атрибутируются согласно архивным материалам, а также по своим конструктивно-стилистическим особенностям как наиболее прекрасные по художественному замыслу, цельному образному решению, функциональным характеристикам и качеству исполнения предметы.

Между 1709-1711 годами Андре Шарль Буль публикует сборник гравюр под названием «Nouveaux Desseins de Meubles et Ouvrages de Bronze et de Marqueterie». Секреты своего мастерства Андре Шарль Буль передал четырем своим сыновьям, которые уже при его жизни начали руководить мастерской. Все они используют технику «буль» при изготовлении мебели в своих мастерских.

Техника маркетри «буль» является и до настоящего времени одной из самых сложных в исполнении в мебельном искусстве. Для изготовления набора маркетри в данной технике требуются как множественные знания теоретического материала, всех тонкостей и нюансов, так и большой практический опыт работы не только с деревом, но и металлом, панцирем черепахи, костью и перламутром. Важной частью в работе с данной техникой является начальная подготовка всех нужных материалов. В дальнейшем любые нарушения последовательности предварительной подготовки заготовок для работы могут привести не только к невозможности изготовить нужный набор, но и к порче дорогостоящего материала.



В 2013-2015 гг. на кафедре «Художественная реставрация мебели» студент-магистр Арсений Воробьев изучил технику «буль» и выполнил в материале копию предмета для письменных принадлежностей, подлинник находится в Музее Лувр (Ecritoire attributed Andre Charles Boulle, Louvre.)

Материалы лаборатории по изучению и изготовлению прибора для письменных принадлежностей в технике «буль»:

Для того чтобы получить при выпиливании так называемый «позитив» и «негатив» рисунка, или «*parte*» и «*contraparte*», нужно собрать пачку из нужных материалов. Пачка состоит из двух слоев черного шпона толщиной 1–1,5 мм. Толстый черновой шпон расположен в пачке первым и последним слоем, для предотвращения рассыпания деталей при выпиливании. На первый лицевой черновой шпон клеится рисунок для выпиливания. Между первым и последним слоем находятся подготовленные заранее материалы для набора маркетри. Шпон дерева следует обязательно проклеить тонкой бумагой для предотвращения рассыпания при выпиливании. Обязательно слой со шпоном кладется сразу после лицевого чернового шпона и обязательно проклеенной стороной вверх. Следующим будет панцирь черепахи или латунь. Панцирь черепахи также следует проклеить бумагой. На латунь с нижней стороны следует нанести острым предметом сетку с шагом в 10 мм и обработать наждачной бумагой с крупным зерном. Это будет способствовать улучшению склейки при фанеровке готового набора на основу. После подготовки всех материалов пачки для выпиливания набора следует в правильном порядке расположить все слои и скрепить по периметру пачку малярным скотчем и гвоздями диаметром до 1 мм, предварительно просверлив отверстия для гвоздей сверлом меньшего диаметра. После выпиливания весь набор собирается в единый рисунок на малярный скотч. Затем основа для фанеровки обрабатывается наждачной бумагой с крупным зерном и также на нее наносится сетка из неглубоких рисок для улучшения склейки. Непосредственно перед нанесением клея поверхности набора маркетри и основы обезжириваются спиртом, затем клей наносится на обе поверхности и помещается в пресс. После склеивания готовый набор очищается от скотча и бумаги. Очищенная деталь обрабатывается наждачной бумагой с постепенным уменьшением зерна от 80 до 1200. Готовый предмет полностью обезжиривается спиртом и покрывается множеством слоев финишного покрытия до достижения нужного результата.

Л.Б.Фрейверт

Кандидат философских наук, доцент кафедры «Ди-  
зайн», МГУТУ им. К.Г.Разумовского, г. Москва

## ПРИНОШЕНИЕ Н.Н.СОБОЛЕВУ: РИМСКАЯ ПРЕДМЕТНАЯ СРЕДА У ПЕТРОНИЯ

Среди обширного наследия ученых Строгановской школы давней и прочной любовью читателей пользуется книга Н.Н.Соболева «Стили в мебели» [1].



Н.Н.Соболев

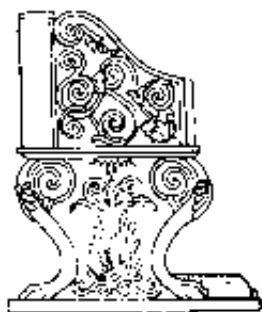
Они ценят точность и обстоятельность, аргументированность выводов, строгий и простой стиль изложения, особую авторскую интонацию. Соболев ограничивает себя собственно мебельной спецификой. Общекультурный, исторический и политический контекст остается в подтексте, но чувствуется везде. За каждым конкретным примером стоит ряд ассоциаций, чувствуется общий тонус жизни: «В зависимости от характера одежды и покроя платья, мебель делается то с узким и жестким сиденьем, как в период Раннего ренессанса, то широкая, глубокая и мягкая, как во времена господства стиля барокко» [1, с. 5]. Периодически этот подтекст появляется на поверхности. Например, «...появление во Франции флорентийских шкафов-ка-

бинетов с массой мелких ящичков... объясняется влиянием королевы Марии Медичи и ее связями с родственным ей флорентийским двором», а воздействие Голландии на английскую «дочиппендейловскую» мебель связано с тем, что английский король Вильгельм III по происхождению голландец [там же, с. 160-161, 204-205].

Но в данном рассуждении хотелось бы остановиться на мебели Древнего Рима. Для начала — два фрагмента из книги Соболева: «Общие формы древнеримской мебели, при изяществе и изысканности главных линий, страдают некоторой пресыщенностью орнаментации и излишеством украшений, причем конструктивные части ее остроумно маскируются всевозможными скульптурными украшениями в виде розеток, накладок и пр. Первоначальная суровая обстановка римского жилища эпохи республики стала проявлять во время империи стремление к роскоши, которая в III в. до н.э. дошла до крайних

пределов» [1, с. 39]. «Вся древнеримская мебель может быть разбита на две большие группы: а) мебель деревянная, украшенная резьбой, позолотой, инкрустацией из дерева других цветов, эмали, кусочков фаянса, золота и серебра и б) мебель декоративная, неподвижная, делавшаяся из белого или цветного мрамора с мозаичными досками на столах» [там же, с. 40]. Здесь обращают на себя внимание два момента: в первом фрагменте — употребление таких ключевых слов, как «пресыщенность, излишество, роскошь», во втором — деление римской мебели на две группы.

Эти характеристики очень точно соответствуют показаниям очень надежного свидетеля эпохи Нерона: я имею в виду книгу Петрония «Сатирикон» [2]. Главные темы в ней, как известно, сатира и эрос. Персонажи рассуждают также о риторике и поэзии, живописи, скульптуре и педагогике. Но есть в этой книге еще одна тема, крайне важная для античности и для проблематики протодизайна и дизайна: это тема вещиности и вещей в их самобытии и во взаимодействии с человеком. В полном соответствии с делением Соболева, Петроний сосредотачивается на мебельных объектах группы «а» и других подвижных предметах. Объекты группы «б» его совершенно не интересуют: с мраморной мебелью невозможны никакие действия.



Мраморное кресло

Книга, по праву заслужившая репутацию супернеприличной, тем самым обретает себя на известную однобокость восприятия. Но тема Эроса носит здесь более широкий и всепроникающий характер. Это бесконечная любовь — борьба-игра людей и вещей. Не случайно и то, что человек сказочно разбогатевший, вольноотпущенник Трималхион сравнивает жизнь с вещью. Вернее, он говорит, что нельзя относиться к жизни, как к несостоящей вещи [2, с. 103, гл. СII], и вспоминает, как сравнивал свой рост с высотой светильника. Петроний активно использует прием характеристики человека через вещи, хорошо известный российским читателям по «Мертвым душам» Н.В.Гоголя.

Вещи и мебель, в частности, — воплощение стихии телесности. Они не просто участвуют в мизансценах, служат реквизитом. Нередко они образуют собственные мизансцены, превращаются в травмоопасные орудия «по собственной воле» или в руках персонажей. В соответствии с научными интересами Соболева, я буду останавливаться преимущественно на сценах с мебелью и деревянными предметами.

Петрония интересуют только те вещи, которые вступают в непосредственный контакт с человеком. Более того. Контакты людей и вещей часто кончаются разрушением, травмой или и тем, и другим одновременно. Иначе говоря, каждая вещь по-

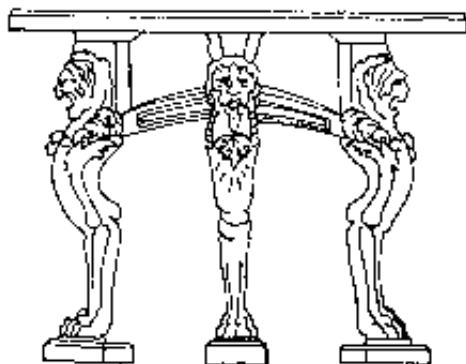
тенциально содержит в себе множество вариантов «сценарного моделирования». Перенасыщенность, перегруженность, затесненность пространства отражена в ряде сцен романа, где одно неосторожное движение персонажа провоцирует целую цепь падений и поломок с различными последствиями: «Выгоревшие светильники бросали свет тусклый и слабый. В это время два сирийца прокрались в триклиний с намерениями стащить флягу (с вином), но, подравшись из жадности..., они разбили украденную флягу. Стол с серебром опрокинулся, и упавший с высоты кубок стукнул по голове рабыню, валявшуюся на ложе. Она громко завизжала от боли, так что крик ее и воров выдал, и часть пьяных разбудил. Воры сирийцы, поняв что их сейчас поймают, тоже растянулись вдоль ложа, словно они давно уже тут, и принялись храпеть, притворяясь спящими. Триклинарх подлил масла в полупотухшие лампы. Мальчики, протерев глаза, вернулись к своей службе, и наконец вошедшая музыкантша, ударив в кимвал, пробудила всех» [2, с. 43, гл XXII].

Теснота и изобилие объектов царят даже в хижине нищей старухи: «...отделив... немножечко мяса, старуха с помощью той же рогатки принялась подвешивать узел обратно на крюк; но тут гнилой стул, на который она взобралась..., вдруг подломился, и она всей своей тяжестью рухнула прямо на очаг. Верхушка стоявшего на нем горшка разбилась, и огонь... потух. При этом Энотея обожгла себе о горячую головню локоть и, подняв кверху целое облако пепла, засыпала им себе всё лицо... [Старуха] немедленно побежала к соседям взять огня. Едва лишь

она успела ступить за порог, как на меня тотчас же напали три священных гуся... Один начал рвать мою тунику, другой развязал ремень у моих сандалий и теребил его, а третий... не постеснялся мертвою хваткой вцепиться мне в икру. Отложив шутки в сторону, я вывернул у столика ножку и... отомстил за себя смертью гуся» [2, с. 142, гл. CXXXVI].

Вещь у Петрония часто используется не по прямому назначению. Орудием нападения и защиты служат, например, головная шпилька, ножка стола, ремень, отвязанный

от сумки, подсвечник и т.п. Иногда предметы сами «нападают» на человека и наносят ему травмы, как, например, лестница акробата, упавшая на голову Трималхиона [2, с. 64, гл. LIV]. Большое место в повествовании и в окружении героев занимают предметы, предназначенные для манипуляций: например,



Стол с мозаичной крышней и мраморными ножками

ручная буковая мельница для перца, бритвенные приборы, зубочистки, утиральники и скребницы для бани, кухонный вертел и рогатка, уже упоминавшаяся тростниковая палка, промасленная паутина для лечения ран. Часть вещей хранит на себе следы манипуляций: шнурки, скрученные из разноцветных ниток, камешки для колдовства, завернутые в пурпур, корзина из гнутых веток, кровать, почему-то поставленная столбом. У нас на глазах нищая старуха чинит разогретой смолой развалившуюся деревянную чашку [2, с. 141, гл. CXXXV].

Тем более теснота и избыточность свойственна интерьерам людей богатых. С максимальной характерностью это воплощено в пире Трималхиона. Этот эпизод занимает центральное место в сохранившемся тексте «Сатирикона». Каждая деталь устройства дома и пиршественной обстановки говорит нам о биографии и характере этого персонажа (гл. XXVIII-LXXVIII). Здесь тоже каждая вещь содержит в себе память о прошлом или будущем действии: «пригвожденные к двери ликторские связки с топорами» [2, с. 47, гл. XXX], столик терпентинового дерева для игры в кости, корзина с деревянной курицей, под которой лежат яйца из теста с лакомством внутри [там же, с. 49, гл. XXXIII], заяц, весь утыканный перьями, «как бы в виде Пегаса» [там же, с. 51, гл. XXXVI].

Представляется, что Трималхион (букв. «триждыпротивный») — это завуалированная карикатура на патрона Петрония Нерона. Этот император, как известно, любил различные технические затеи; в том числе был в пиршественном помещении его Золотого дворца раздвижной потолок. Есть аналогичная сцена и в «Сатириконе»: «Мы не успели налюбоваться на ... [предыдущую] изящную затею, как вдруг потолок затрещал с таким грохотом, что затряслись стены триклиния. Я вскочил, испугавшись, что вот-вот с потолка свалится какой-нибудь фокусник; остальные гости... подняли головы, ожидая, что нового известят небеса. Потолок разверзся, и огромный обруч, должно быть, содранный с большой бочки, по кругу которого висели золотые венки и баночки с мастью, начал медленно опускаться из отверстия. После того, как нас просили принять этот дар, мы взглянули на стол. Там уже очутилось блюдо с пирожным; посреди него находился Приап из теста, держащий, по обычаю, корзину с яблоками, виноградом и другими плодами» [2, с. 69, гл. LX]. Прочитированный отрывок — только небольшой фрагмент из ряда пиршественных действий-событий.

Способствует обостренной выразительности и многократно примененный Петронием прием дистантного контрастного сопоставления. Вот далеко не полный перечень: золоченые туфли и непарные деревянные сандалии, соломенная кукла и серебряный скелет со сложным механизмом, ковры с изображением охоты и плетенки из ивовых прутьев, земляной пол и

пол, посыпанный толченой слюдой и опилками, окрашенными драгоценными красителями. Но стол с вывинчивающейся ножкой упоминается среди обстановки и чрезмерного богатства, и крайней нищеты.

Не менее важен материал, из которого сделаны предметы. Здесь разброс особенно велик: от серебра до разбитой деревянной чашки. Керамика тоже дифференцирована: от драгоценных амфор до немудрящих сосудов, выполненных из сырой глины. Впрочем, они не только противопоставлены, но иногда и парадоксально совмещены: упоминаются позолоченные глиняные кубки [2, с. 80, гл. LXXII]. Упоминание о таких кубках концентрирует в себе ряд тем, очень важных для романа Петрония и для римской культуры в целом.

Как отличалась строительная техника греков и римлян, так же и отличались и способы восприятия тела и его покровов. Так в «Сатириконе» возникает тема обманчивой видимости и сущности, правды и обмана, взаимоотношений тела и его поверхности. В пире Трималхиона некоторые сцены повторяют один и тот же прием. Например, сцена, где ссорящиеся рабы разбивают амфоры друг друга, оказывается одной из инсценировок: из осколков извлекаются деликатесы [2, с.77, гл. LXX; ср. также с. 60, гл. XLVIII]. Впрочем, перед самым появлением этих рабов Трималхион восхищается мастерством своего повара, способного сделать из свиного сала — голубя, из окорока — горлинку, из бедер — цыпленка [там же, с. 77, гл. LXX]. Среди орудий обмана — парики и накладные брови, тупая бритва для тренировки подмастерьев цирюльников [там же, с. 96 и далее, гл. XCIV]. С ее помощью в романе имитируются увечья и даже самоубийство.

Тема обмана, таким образом, оказывается связанной с темами смерти и колдовства. Это не только эпизод кораблекрушения. О смерти и похоронных обрядах рассуждают гости Трималхиона, а кульминация пира — завещание хозяина и инсценировка его похорон. Подробное описание Трималхионом своего памятника напоминает современному человеку тексты Ильи Кабакова, «Муху с крыльями» Д.Пригова, а вся сцена явно ассоциируется с мнимыми похоронами Барыни в фильме «Му-му» Юрия Грымова (1998 г.).

Богатый, пестрый мир вещей, взаимодействующих с людьми, — часть телесного, осязаемого мира быта и культуры Рима эпохи Нерона. Мир этот чрезвычайно насыщен телесностью и действием. Вещи имеют здесь свою волю и характер; они не только служат, но и отказываются служить: падают противни, кубки; разбиваются амфоры, разлетается на куски после первого же удара тростниковая палка, выламываются из двери ручка и замок — два отдельных сегмента. Вещи активно участвуют в действии, а произошедшее с ними и с их помощью меняет

дальнейшее развитие фабулы и наталкивает персонажей на размышления: «...не одно только море так вероломно к людям. Одному в сражении изменяет оружие. Другого погребают под собой развалины дома в тот миг, когда он дает обеты богам. Иному приходится испустить непоседливый дух, вылетев из повозки. Обжору душит пища, умеренного — воздержание» [2, с. 120, гл.СХV].

Роман Петрония дает очень конкретное и разнообразное представление о том, чем была «предметно-пространственная среда» в Риме эпохи Нерона, каков был образ жизни различных слоев общества. Среда эта перенасыщена телами и событиями. Вот только деревянные объекты, упоминающиеся в книге: корабль и истукан Изиды, ложа, столы, дощечка с фазами луны, деревянная курица, лестница акробатов, кровать с постелью, ворота, буковая мельница для перца, кресло, двери, деревянный подсвечник, вертел, кухонная рогатка, непарные деревянные сандалии, шляпка, тростниковая палка, плетенка из ивовых прутьев, кадка с течью, корзины из гнутых веток, гнилой стул.

Петроний, как, впрочем, и Апулей, далеко не всегда проводит грань между иронией и серьезностью и даже совмещает их — вполне постмодернистский ход. Пространствопонимание предстает здесь как часть жизнепонимания. Герои Петрония находятся в состоянии любви — телесного контакта — вражды не только с другими людьми-телами, но и с телами-вещами, и этот вещный Эрос — не аккомпанемент, а полновесная сюжетно-тематическая линия, хотя и находящаяся в тени основного Эроса.

#### Литература:

1. Соболев Н.Н. Стили в мебели. — М.: Издательство В.Шевчук, 2008. — 350 с.
2. Петроний Арбитр. Сатирикон // Петроний Арбитр. Апулей. — М.: Правда, 1991. — С. 25-152.

М.М. Зиновеева

Кандидат искусствоведения. Директор Музея  
декоративно-прикладного и промышленного  
искусства МГХПА им. С.Г. Строганова.

# ИКОНОСТАС ЦЕРКВИ НИКОЛАЯ ЧУДОТВОРЦА ПО ПРОЕКТУ В.Е. ЕГОРОВА В ЗДАНИИ МАСТЕР- СКИХ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА

Один из выдающихся художников XX века, удивительная личность, чья творческая деятельность тесно связана со Строгановским училищем, — Владимир Евгеньевич Егоров, выпускник и педагог Императорского Строгановского училища, один из первых преподавателей воссозданного в 1945 году МВХПУ (б. Строгановского), народный художник СССР, лауреат государственной премии, художник театра и первый художник кино.

Одной из первых работ В.Егорова, выполненной еще во время его обучения в 90-х годах XIX века, явился проект уникального произведения — двухъярусного металлического иконостаса, проект которого был опубликован в первом «Сборнике композиций Строгановского училища за 1894–1899 учебные годы» изданного в 1900 году.

Вошедшие в этот сборник композиции учеников старших классов дают возможность определить результаты, достигнутые в конце XIX века. Несмотря на то, что в состав этого сборника вошла лишь незначительная часть исполненных за этот период работ, он является отражением стилевых направлений училища. Основная часть композиций была посвящена оформлению храмов и церковной утвари, стилеобразующими элементами которых стали древнерусские орнаменты и религиозные образы. А проекты бытовых предметов повторяли традиционные народные формы. Преобладание композиций в русском стиле объясняется руководящей училищем задачей — развивать художественную деятельность в национальном направлении.

Основное внимание учащихся сосредотачивалось на предметах религиозного культа. В Сборнике помещено 56 рисунков, и три четверти из них — предметы церковной утвари и обихода: иконостасы, царские врата, антимины, плащаницы, хоругви, киоты, паникадила, фонари, подсвечники. Бытовые предметы повторяют традиционные народные формы с древнерусскими орнаментами. Композиции, опубликованные в сборнике были исполнены под руководством таких выдающихся архитекторов и замечательных преподавателей, как О.О. Богданович, Л.М. Браиловский,



Л.Н.Кекушев, С.В.Ноаковский, С.У.Соловьев и Ф.О.Шехтель. Проекты иконостасов, киотов и изделий из металла выполнили такие ученики, как А.Якобсон, С.Морозов, П.Бодров, В.Колпаков, А.Барышников, Н.Пашков, И.Нивинский, В.Трофимов, В.Васильев, И.Сахаров, Н.Марисов, В.Алексеев, А.Васильев, В.Жуков, А.Кальнинг. Помимо иконостаса, в сборнике представлены еще две композиции В.Егорова — хоругви и электрической люстры.

Строгановское училище в конце XIX не имело специализированных мастерских для обработки металла, и на учащихся возлагалось только создание эскиза, композиции и проекта металлических изделий, декорированных эмалью, чеканкой и гравировкой. В связи с этим, проект иконостаса, созданный В.Егоровым, долгое время оставался на бумаге. И только с открытием основных мастерских по художественной обработке металла в 1902 году проект можно было воплотить в материале.

Иконостас состоял из нескольких частей, выполненных в материале в разное время, а полностью он был исполнен только к 1913 году и впервые экспонировался на выставке, посвященной 300-летию Дома Романовых в Оружейной палате. Иконостас состоял из Царских врат, по сторонам которых были помещены иконы Богородицы с младенцем и Спаса с житием. На северных и южных вратах алтаря находились изображения архангелов Михаила и Гавриила. Праздничный ряд включал в себя 10 икон главных праздников, выше которых был расположен деисусный чин. Практически все иконы иконостаса имели скругленные верхние углы, что повторяло завершение Царских врат и вносило в общий строй композиции динамизм и, вместе с тем, уравновешенность.

Двухъярусный иконостас был украшен листовой, чеканной латунью, цвет которой имитировал старое золото. Остов был сделан из дерева и покрыт чеканным металлом — работы учеников 1-го, 2-го и 3-го классов чеканного и монтировочного отделений. Иконостас был почти сплошь покрыт чеканным растительным орнаментом из стилизованных цветов, листьев и розеток. В исполнении была достигнута гармония между богато орнаментированным чеканным металлом и живописными иконами.

Царские врата как центральная часть иконостаса были изготовлены в первую очередь и экспонировались на международной выставке в Турине в 1911 году. Они имели оригинальную композицию, в которой верхняя часть была полностью закрыта, что не характерно для алтарной части церкви.

Царские врата так же, как и весь иконостас, отличались орнаментальной насыщенностью и привлекали красотой общего декора и его деталей. Полуколонки, украшенные растительным орнаментом,



Царские Врата. Экспонат Строгановского училища на международной выставке в Турине.

Фотография 1911 г. Музей МГХПУ им. С.Г. Строганова

разделяли створки царских врат на резервы, два из которых были украшены живописью с изображением Благовещения, а четыре — с изображением четырех евангелистов. Остальные плоскости были заполнены невысоким чеканным растительным орнаментом с крупными цветами. Сочетание густой рельефной чеканки, ритмика спиралей вьющихся побегов придавали декоративному убранству Царских врат пышный нарядный вид.

В целом исполнение Иконостаса и Царских врат, оформление является прекрасным образцом высокого художественного уровня и технического мастерства чеканного искусства. Обладая художественным чутьем и виртуозно владея инструментом, мастера создали уникальное произведение, которое по художественным достоинствам является прекрасным образцом искусства начала XX в.

В дальнейшем полностью иконостас экспонировался в 1913 году на Всероссийской выставке в Киеве, где Строгановское училище с особым размахом демонстрировало свои экспонаты и на этот раз — вне конкурса. Здесь строгановцы наиболее полно смогли раскрыть свое яркое, самобытное, отличающееся большим национальным своеобразием, искусство.

Как свидетельствовал отчет училища за 1913-1916 гг., «посетители могли убедиться воочию, что в России могут быть не только задуманы, но и образцово исполнены в родном стиле высокохудожественные произведения прикладного искусства, как церковного, так и домашнего обихода. Эта выставка почти накануне Великой Войны, наглядно показала, чего может достичь Россия в области художественной промышленности помимо малейшего участия иностранного элемента» [1].

Для демонстрации изделий Министерства Торговли и Промышленности, в ведомстве которого находилось более 50 учебных заведений художественно-промышленного профиля, был выстроен собственный павильон в древнерусском стиле по проекту Императорского Строгановского училища. Строителем павильона был уполномоченный учебного отдела на выставке Б.Н.Клебанов. Общая площадь павильона составляла 178 кв. саженей, а под экспонаты Строгановского училища была отведена большая часть выставочной площади в 70 кв. саженей [2].

Экспозиция Строгановского училища занимала наиболее видное место и состояла из нескольких комнат: просторного, наполненного светом вестибюля, центр которого занимал фонтан со струящейся водой, украшенный живыми растениями; столовой с сервированным столом; гостиной; кабинета; будуара и небольших проходов между комнатами. «По своему объему павильон был одним из самых больших на выставке, а по своей красоте одним из самых красивых» [3].

Над главным входом в павильон, на фронтоне, размещались

металлический чеканный орел и надпись в русском стиле: «Учебный отдел министерства торговли и промышленности». Учениками 1 и 2 классов в чеканной мастерской из листовой латуни были изготовлены входная дверь в основной павильон, состоящая из 2-х створок, поверхность которых заполнялась квадратными клеймами с чеканенными крупными стилизованными цветами, характерными для народной домовой резьбы. Литые фигурные ручки и чеканенная фурнитура завершали декоративное оформление дверей. «Все, что было здесь выставлено, давало богатый материал для суждения о том, как далеко пошла школа в деле совершенствования постановки учебно-воспитательного дела и методов преподавания по разным предметам и специальностям» [4].

Иконостас демонстрировался в часовне, которая была пристроена к основному выставочному павильону. В часовне, построенной в русском стиле XVII века, с высоким шатром, демонстрировались изделия Строгановского училища культового характера. Интерьер этой пристройки-часовни был спроектирован, организован и наполнен экспонатами как настоящий церковный — с иконостасом, клиросами, настенной росписью, паникадилом, лампадами. Эта «церковка», как отмечал в своем обозрении Г.Лукомский, «...наиболее цельный и, пожалуй, наиболее удавшийся экспонат, хотя и расположенные рядом комнаты заняты также очень интересными предметами и отделаны также художественно» [5].

Вход в этот отдел был как с улицы, так и через основной павильон. С улицы вход украшался ажурным чеканным навесом с красивейшим рисунком, под которым было укреплено живописное панно с изображением Спасителя и коленопреклоненных ангелов по сторонам, а перед ликом Спасителя подвешена ажурная лампада такого же рисунка, как и навес. Дверь, ведущая в часовню, тоже была покрыта чеканным металлом работы учеников 1 и 2 классов, с композицией, повторяющей входные двери в павильон.

Перед иконостасом находились две лампады, как отмечает обозреватель, «исполненные с большим мастерством». К сожалению, в настоящее время не представляется возможным их точно описать и проанализировать. Изображений их не сохранилось, а на фотографии иконостаса они очень плохо видны. Заметно, что одна находится перед иконой Спаса и имеет форму фонаря, а другая, меньших размеров, — перед образом Богоматери. В обозрении указывается, что «сделаны лампады из прозрачной эмали, подбор цветов которой поразительно красив. Способ изготовления лампад весьма любопытен» [6].

Хоругвь состояла из деревянного древка, на котором была укреплен металлическая рама, украшенная чеканкой и вышитом шелком изображением Богоматери с младенцем. «Полотно флага», на петлях по боковой стороне, укрепленное на массив-



Интерьер домово́й церкви Тюменево-Баскаковско́го приюта в Рыбинске. Проект В.Е. Егорова. 1900 – 1903 гг. Фотография из архива Музея МГХПА им. С.Г. Строганова

ном деревянном шесте, служило стационарным украшением храмового интерьера.

Посередине часовни на аналое находился серебряный складень. Живописные образы святых дополняли прочеканенные пластины. Завершало интерьер часовни небольшое паникадило, тоже исполненное в технике чеканки, а к задней стене крепились два аналогичных бра. Оригинальной литой ручкой и чеканными накладками была украшена дубовая резная дверь, ведущая из часовни в другие отделы павильона. Виртуозно владея техническими приемами обработки металла, строгановцы создали исключительные по совершенству и художественному достоинству произведения. «Вообще, вся часовня может служить прекрасным образцом церковного оборудования и лучшим доказательством успехов Строгановского училища», — писал в своем обозрении Г.Лукомский [7].

Несколько лет назад в архиве Института востоковедения РАН была обнаружена фотография с изображением интерьера часовни с киевской выставки, аналогичная хранящейся в музее МГХПА, которая содержит любопытную надпись, сделанную после выставки: «Иконостас по рисунку ученика VI класса исполнен учениками младших классов (II и III). Работало 26 учеников чеканщиков и 14 монтировщиков по металлу и 21 учеников столяров, работы которых не видно. Фонарчик и лампы из прозрачной эмали работы учениц. Хоругвь работы учениц. Аналой работы учениц. На аналое лежит складень, находящийся теперь в дворянском доме в г. Чернигове. Иконопись теперь окончивших училище И. и Н.Пашковых, которые много работали по всей России и в Царском Селе».

Киевская выставка была последней, на которой принимало участие Строгановское училище, последний раз, когда публика могла восхищаться работами, мастерством и талантом его учащихся и педагогов. А дальше война нарушила все грандиозные планы этого прославленного учебного заведения. Выставка в Киеве была показательным и важным этапом в жизни училища. На ней строгановцы показали достижения в художественно-промышленном искусстве, к которым шли на протяжении долгого времени. В экспозиции присутствовали все лучшие изделия, которые до этого были представлены и на выставке в Санкт-Петербурге 1908 года, и на Туринской выставке 1911 года. Как отмечал в своем обозрении киевской выставки известный критик Г.Лукомский, «собственно, как это сейчас и выяснится, церковная тема в художественном производстве едва ли не наиболее подходящая и близкая духу самого училища, составу его преподавателей и происхождению его учеников... Тем более желательна специализация в церковном искусстве в Строгановском училище, что в школе бар. Штиглица в Петербурге тема эта почти отсутствует, в школе Общества Поощрения Художеств тоже не является главной, а между тем, у нас воздвигается так много церквей, так много их ремонтируется, переделывается, следовательно, и спрос на работников и художественно-образованных работников — большой, и необходимость предотвращения хоть этим путем от порчи многих храмов — еще большая» [8].

Сразу после выставки, 11 октября 1913 года, в училище поступило предложение от директора оренбургской семинарии Беляева, о покупке данного иконостаса [9]. Однако продан он не был. В дальнейшем иконостас и все церковные изделия с Киевской выставки были перевезены в Строгановское училище, и с 1914 года оформляли интерьер часовни, а потом церкви Николая Чудотворца при госпитале Московского городского Кредитного общества, который в связи с войной был организован в здании новых мастерских Строгановского училища на Рождественке. Создана церковь была по инициативе директора училища Н.В.Глобы, оказавшего влияние на посвящение церкви своему небесному покровителю Святому Николаю. В дальнейшем Н.В.Глоба, проникшись идеей о потребности раненых воинов в молитвах и заботясь об их душевном состоянии, стал членом комитета по устройству передвижных церквей для лазаретов города Москвы. Освящение госпитальной церкви Николая Чудотворца состоялось 26 марта 1916 года, а на следующий день на богослужение, которое проводил преосвященный Дмитрий, епископ Можайский, прибыла покровительница Строгановского училища великая княгиня Елизавета Федоровна [10].

Выпускной работой Егорова был проект иконостаса для домово́й церкви во имя святого Николая Чудотворца и святой мученицы Ираиды детского приюта им. Н.И.Тюменевой и

А.Г.Баскаковой в городе Рыбинске (на средства которых приют строился и содержался), выполненный в 1900 году, за которую он был награжден золотой медалью и премирован поездкой во Францию. Одним из педагогов В.Е.Егорова был Ф.О.Шехтель, не исключено и то, что руководителем дипломного проекта по оформлению интерьера домового церкви приюта Тюменевых и Баскаковых также являлся Шехтель. В оформлении интерьера церкви, который Егоров выполнил в неорусском стиле, он включил и витражную композицию «Воскресение Христово», что являлось достаточно большой редкостью для убранства православного храма. В настоящее время витраж «Воскресение Христово» находится в Рыбинском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике. В витраже отчетливо прослеживается синтез художественного языка древнерусского искусства, что выражается в эмоциональности цвета и передаче образа, и европейского средневековья, для которого свойственны вытянутые пропорции, стрельчатые формы, подчеркнутые и изломанные складки одежды.

Образ Христа и ангелов дополняется росписью, с детальной проработкой и моделировкой, а орнаментальный фон представляет мозаичный набор стекол в прекрасно подобранной цветовой гамме. Свинцовые пайки, следуя рисунку, придают графическую четкость всей композиции и составляют органическое целое со стеклом, что способствует цельности восприятия и усилению эмоционального воздействия витража.

В.Егоров, в своем произведении следуя лучшим традициям витражного искусства, передал первоизданную красоту самого стекла, композиционную ясность и декоративность. Благодаря игре света и цвета, витраж становился доминантой внутреннего пространства домового церкви Тюменев-Баскаковского приюта.

Следует отметить, что в данной работе Егоров использовал технику изготовления витража и особую силу эмоционального воздействия, аналогичную витражной композиции «Рыцарь», созданной по проекту М.А.Врубеля для особняка З.Г.Морозовой, построенного в 1893 г. архитектором Ф.О.Шехтелем.

Врубель с помощью свинцовой пайки создал безукоризненный рисунок, заполненный цветными стеклами с обширной колористической гаммой. Проработка деталей дополнена росписью и свето-тоновой моделировкой. Художник с полной силой воплотил в данной работе специфические средства витража, а работа «Рыцарь» положила начало неоромантической ветви модерна в витражном искусстве России.

М.А.Врубель был не только педагогом в Строгановском училище (к сожалению, достаточно короткий период), он был также идейным вдохновителем учащихся рубежа веков. Вместе с этим время преподавания Врубеля совпадает с обучением В.Е.Егорова, так что можно предположить, что работа М.А.Врубеля могла привить любовь к витражному искусству и

оказать влияние на дипломный проект Егорова.

Витражное искусство привлекало многих крупных художников и архитекторов рубежа веков как за рубежом, так и в России, среди которых следует отметить М.А.Врубеля, М.В.Васнецова, над эскизами для витражей много работал Н.К.Рерих, среди архитекторов это Л.Н.Кекушев, В.Ф.Валькотт, А.С.Хренов, Ф.И.Лидваль. Несомненно, в этом виде искусства особо значимым является творчество одного из ведущих архитекторов модерна в России, мастера необычайно разностороннего дарования Федора Осиповича Шехтеля, который активно использовал витраж в своих постройках, придавая ему особое значение, подчеркивая его декоративные свойства.

В конце 1990-х годов Федор Осипович Шехтель инициировал организацию «1-ой художественной артели Строгановского училища», созданной из наиболее талантливых учеников, выбравших специализацию художников монументального искусства, одним из членов которой был В.Е.Егоров.

Эта артель осуществляла проект В.Е.Егорова по оформлению интерьера домового храма приюта Тюменевых и Баскаковых в Рыбинске в 1900-1903 годах. Все наполнение было изготовлено в мастерских Строгановского училища, и, как отмечал обозреватель в газете «Новости дня» за 1901 г., «церковь вышла замечательной. Вся утварь сделана также по рисункам учеников Строгановского училища.... Храм выдержан в древнерусском стиле и представляет своеобразный музей» [11]. Однако эта новаторская работа вызвала неоднозначную оценку современников. Духовенству и местным жителям Рыбинска сложно было воспринять церковь в новом стиле, а столичные любители искусства регулярно посещали местную достопримечательность [12].

Ф.О.Шехтель руководил артелью выпускников Строгановки. Учитывая художественное дарование и профессиональное мастерство, привлекал членов объединения к росписи собственных архитектурных ансамблей, таких как росписи павильонов на Всемирной выставке в Глазго 1901 г., (которая по стилистике приближалась к театральным декорациям), оформление интерьеров церкви Преподобного Пимена в Новых воротниках в Москве.

В 1898 году по проекту Ф.О.Шехтеля начинается возводиться Спаская церковь в Иваново-Вознесенске, на средства фабриканта А.И.Гарелина. Над оформлением интерьеров работала артель учеников Строгановского училища, в том числе и В.Е.Егоров, а наблюдение за строительством проводил владимирский архитектор П.Г.Беген. «Особенно поражали своей изысканностью интерьеры. В главном храме и приделах были установлены двухъярусные иконостасы из белого мрамора с иконами, выполненными палехскими художниками. Стены и своды расписывали ученики московского Строгановского училища. В алтаре над главным иконостасом находилось изображение Богородицы» [13]. Осветили церковь 30 октября 1903 года. К



большому сожалению, уникальный памятник архитектуры, над которым трудились выдающиеся архитекторы и художники в 1937 году, был взорван. Только металлические решетки и ограды уцелели, их перенесли к зданиям текстильного и химико-технологического институтов.

Строгановскому училищу как одному из ведущих учебных заведений в области художественной промышленности принадлежит исключительная заслуга в подготовке высокопрофессиональных мастеров, художников, талантливых педагогов, способствовавших блистательному расцвету русского искусства в XX веке. Виртуозно владея техническими приемами, оригинальными решениями, строгановцы создали исключительные по совершенству и художественному достоинству произведения и памятники национального достояния.

#### Примечания:

1. Отчет Императорского Строгановского училища за 1913-1916 учебные годы. С. 10.
2. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 2. Д. 162. Л. 35.
3. Иллюстрированное описание Всероссийской выставки в Киеве 1913 г. — Киев, 1914. — С. 72.
4. Иллюстрированное описание Всероссийской выставки в Киеве 1913 г. — Киев, 1914. — С. 7.
5. Архитектура, художественная промышленность и печатное дело на Всероссийской выставке в Киеве // Искусство в Южной России. — 1913. — № 7-8. — С. 358.
6. Строгановское училище на Всероссийской выставке в Киеве // Известия общества преподавателей графических искусств. — 1913. — № 1-7. — С. 254.
7. Архитектура, художественная промышленность и печатное дело на Всероссийской выставке в Киеве // Искусство в Южной России. — 1913. — № 7-8. — С. 359.
8. Архитектура, художественная промышленность и печатное дело на Всероссийской выставке в Киеве // Искусство в Южной России. — 1913. — № 7-8. — С. 359-360.
9. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 2. Д. 162. Л. 254.
10. Московский листок. — 1916. — № 71. — С. 3.
11. «Новости дня». — 1901.
12. См. подробнее: Овсянников С.Н. Убранство церкви при Тюменеве-Баскановском сиротском приюте в Рыбинске. Создание и судьба. В кн.: VII Золотаревские чтения. Тезисы докладов научной конференции. — Рыбинск, 1998. — С. 61-63.
13. Зодчий. — 1904.

#### Литература:

1. Отчет, составленный Императорским Центральным художественно-промышленным училищем за 1909-1910 годы. — М., 1910.
2. Сборник композиций учащихся в Строгановском училище. Выпуск 1. — М., 1900.
3. Строгановское училище на Всероссийской выставке в Киеве // Известия общества преподавателей графических искусств. — 1913. — № 1-7.
4. Федунев С.Н. Художественный металл Строгановского училища второй половины XIX — нач. XX вв. Автореферат диссертации на соискание уч. ст. кандидата искусствоведения. — М., 2008.
5. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища 1825-1918 гг. — М., 2002.



В.Ш.Хаирова

Санкт-Петербургский государственный акаде-  
мический институт живописи, скульптуры и  
архитектуры им. И.Е.Репина

## К ВОПРОСУ О РАННЕМ ТВОРЧЕ- СТВЕ В.Е.ЕГОРОВА (1900-1905)

Хотя творчество одного из знаменитых выпускников Строгановского училища достаточно освещено, первые годы становления В.Е. Егорова (1878-1960) как художника изучены мало. А они являются основополагающими для понимания глубины таланта. Выставка, открывшаяся недавно в московском Доме кино, посвящена его исканиям в области кинематографа, которому он отдал большую часть своей жизни. Но туда мастер пришёл уже сформировавшимся профессионалом, имея за плечами опыт работы в дизайне и театре. Если театральные произведения и привлекали внимание исследователей (в основном благодаря его сотрудничеству с великими режиссёрами, К.С. Станиславским, В. Мейерхольдом и В.И. Немировичем-Данченко), то дизайнерские открытия мало кому неизвестны (или их авторство отдано другим людям). Поэтому возникла необходимость восполнить этот пробел в отечественном искусствознании.

Художественно - промышленная школа Строгановского Центрального училища технического рисования, куда Егоров поступил ещё подростком, давала студентам необходимые знания для будущей работы и воспитывала из них больших поклонников искусства. Основополагающим было гармоничное сочетание образовательной и творческой деятельности. Как сам Егоров отмечал впоследствии: «Мы, ученики школы, копили за зиму по 100-200 рублей и на эти деньги летом путешествовали. Таким образом, я два раза был в Париже, где с трепетом и восторгом ходил кругом Собора Богоматери, любовался на контр-форсы, на химер по фасаду...». (1) Сохранившаяся фотография 1898 года (Илл.1) изображает В.Е. Егорова среди других студентов училища. (2) Это его однокурсники П. Степанов, Д.В. Козлов (1875 – после 1912), С.Н. Николаев (1875-?) и А.В. Лошаков (1877 – после июня 1917), сестра которого впоследствии стала женой Владимира Евгеньевича. Молодые люди, имевшие по всем художественным предметам хорошие отметки, еще во время обучения отличились исполнением эскизов религиозного назначения. Эти рисунки вошли в изданный на рубеже веков «Сборник композиций учащихся в Строгановском училище», охвативший пятилетний период. В нём есть несколько работ авторства Егорова: бронзовый иконостас, хоругвь, моза-

ичный тимпан и электрическая люстра, появление которой в перечне объектов связано с успехами технического прогресса. Её трёхуровневая конструкция хотя и вытянута по высоте, но тектонически уравновешена. Применённая отмывка позволяет показать еле заметные блики и объёмность полос металла. Дробность мелких деталей и их форма придаёт дизайнерскому решению восточный акцент, хотя и отсылает к традиционной форме лампы.



В.Е.Егоров. Обложка «Сборника».  
1900

Обложку к «Сборнику...» создал В. Егоров. Симметричность перспективы подчёркивает центральная фигура двуглавого орла с державой и скипетром. Отличительной особенностью является применение двух типов шрифтов для надписей на французском и русском языках. Они настолько гармонично вписаны в общее цветовое и композиционное решение, что являются важным элементом художественного пространства. Яркость красок и декоративная аркада придают изображению нарочитую иллюстративную сказочность и отсылают к источникам в древнерусском искусстве.

В 1900 году Егоров окончил Училище, выполнив проект интерьера для домашней церкви при Тюменеве-Баскаковском приюте в г. Рыбинске.

В конце этого же года была организована артель из бывших студентов Строгановского училища, которой поручили декоративную роспись павильонов русского отдела на международной выставке в Глазго. «Там Ф.О. Шехтель строил целый город северных построек – павильонов, похожих на собор Василия Блаженного. Приехали наши плотники, приплыли несколько барж вековых брёвен и соорудили топорами и пилами фантастические сооружения шатровых дворцов с аркадами и кокошниками!

... Мы, строгачи, прямо по брёвнам расписали стены золотым виноградом и русским узором на удивление англичан, которые любовались не столько на роспись брёвен, сколько на брёвна, любовно их гладили руками и кажется жалели, что такой материал, такое золото затрачено на пустяки временных построек». (3)

До сих пор были неизвестны имена участников творческого коллектива, воплотивших замысел Шехтеля. Но сейчас появилась возможность приблизиться к разгадке этой тайны. Одним из доказательств стал лист из архива канцелярии, на котором выпускники, указывая дату, расписывались в получении дипломов об окончании училища и присвоении им званий ученого рисовальщика. (4) Надо отметить, что черновики оформлялись осенью 1900 года, а выдавались дипломы только с конца марта 1901 года, причем в разные дни, последний из которых

пришелся на 28 число. В апреле никто не интересовался документами. Только 11 мая пришла большая группа из четырех человек одновременно: Владимир Евгеньевич Егоров, Иван Петрович Федоров (1878-?), Александр Владимирович Лошаков, Дмитрий Васильевич Козлов. Допустимо предположение, что именно таким являлся состав бригады, которой была поручена роспись павильонов России на Международной выставке в Глазго (5). Поэтому фотография 1898 года изображает по крайней мере трех исполнителей замысла Шехтеля в Глазго: Егорова, Лошакова, Козлова. С. Николаев, упомянутый владельцем архивного альбома, за своим экземпляром диплома пришел вместе с другим бывшим студентом, В. Анастасьевым (1875-после сентября 1941), 17 мая. Последний к этому времени уже устроился в «альма матер» помощником хранителя художественно-промышленного музея Императора Александра II. (6) После революции Анастасьев уехал в Харбин, где и прожил основную часть своей жизни в белой эмиграции. Может быть, именно это и послужило причиной того, что Егоров в конце 1950-х годов не упомянул его среди остальных трёх неизвестных на студенческой фотографии.



Фото из архива В.Е. Егорова. 1898 г. Крайний слева: В. Егоров. Среди остальных - П. Степанов, Д. Козлов, А. Лошаков, С. Николаев и др. РГАЛИ

Чтобы подчеркнуть высокий уровень исполнителей росписей павильонов Шехтеля, достаточно вспомнить, что за дипломную работу Егорову вручили золотую медаль, а Лошаков и Николаев были поощрены денежной премией в размере 15 рублей. Надо отметить, что в России рубежа веков для молодых людей до достижения 24 лет необходимым являлось отбывание воин-

ской повинности. Но выпускники, окончившие училище и командированные за границу, освобождались в мирное время от действительной службы. Этот вопрос был актуальным для Егорова, Лошакова и Федорова, которые по возрасту еще подлежали призыву.

Сами молодые люди не считали свою работу в Шотландии чем-то заслуживающим внимания и нигде не сообщали о начале творческого пути. Упоминается об этом событии только в монографиях о В.Е. Егорове, а также имеется ссылка на слова В.М. Анастасьева о работе в Глазго (без уточнения подробностей) в появившихся в последнее время публикациях о деятелях русского зарубежья.

В начале века ориентация на западноевропейскую современную художественную практику в популяризации идей шагнувшего уверенной поступью модерна привела к организации московским архитектурным обществом международной выставки архитектуры и художественной промышленности. В мае 1902 года в газетах было объявлено об организации выставки, для чего в школе живописи, ваяния и зодчества собрался комитет по её устройству. Председательство принял на себя В.Ф. Джунковский, товарищем председателя избран В.В. Мекк, секретарём В.В. Воейков, члены комитета Бакунин, Коровин, Головин, Давыдова, Лиштван, Шехтель, Фомин, Иордан, Бондаренко, Валькот, Филиппов, князь Львов, С.Т. Морозов, Н. Шевяков. К концу года, в декабре, прессой отмечалась активная роль Фомина, Валькота, Бондаренко и других молодых архитекторов, без которых это мероприятие бы не состоялось. Не менее значимым был вклад в выставку и В. Егорова. В зале №1 дома Грачёвой на Петровке находился его фриз, верхнюю часть каминов из песчаника И. Фомина тоже украшали его фризы, в других помещениях демонстрировались цветные стекла, выполненные в мастерских Строгановского училища, а также мозаика для собора в г. Иваново-Воскресенске с образом Спасителя (работа петербургского мастера Фролова). Помимо этого, он выполнил еще эмблему, чему есть свидетельство И.Е. Бондаренко: «Марка нашей выставки была талантливо нарисована художником Егоровым: черная пантера с закрученным хвостом». (7) Фоторепортажи о выставке в периодических изданиях Москвы и Петербурга дополнены именно этим изображением. Этот образ имеет опосредованную связь с представленной в качестве экспоната пантерой на цветном стекле И.А. Фомина и популярными в художественных кругах произведениями представителей Дармштадтской колонии. После возвращения из Глазго Егоров работает в Абрамцевской столярной мастерской и исполняет деревянные резные изделия. (8)

Некоторые аспекты его участия требуют дополнительного освещения. Прежде всего обратимся к авторству афиши выставки,

которая подготовила зрителя к восприятию этого события. До сих пор она ошибочно приписывалась И. Рербергу.

Афиша (находится в фондах Государственной Третьяковской галереи) в правом нижнем углу имеет инициалы исполнителя. Можно с уверенностью сказать, что им являлся В.Е. Егоров. Обложка «Сборника композиций учеников Строгановского училища» подписана так же, но от буквы «Е» идет продолжение с фамилией.

В этой работе русского художника ярко выражен «...новый интернациональный стилистический канон, который в европейской рекламной графике уже утвердился почти повсеместно, а также специфические мотивы и стереотипы, своеобразные и невиданные дотоле в России иконография, орнаменты, сюжеты и множество новых пластических и цветовых художественных решений». (9) Егоров, как и другие мастера начала XX века, уделил особое внимание гармоничному соотношению изображения и текста, лаконичным колористическим решениям. Панорама передана стилизовано, контурной линией, но четко соотнести каждое здание с каким-то определенным сооружением нельзя – это все плод творческого воображения.

Следует заметить, что архитектурные элементы (в основном силуэты зданий и стен Московского кремля, купола церквей и др.) вводились в русскую рекламу редко. Но художник категорически отвергает подобный подход. Его выбор – в пользу короткого, условного, не привязанного ни к какому национальному признаку, изобразительного языка, где главную роль играют плоскостность и прорисовка контуров. Взятый в рамку силуэт является цельным, не разделенным на множество мелких деталей, монолитным куском, «держущим» все произведение. Для соответствия принципам равновесия и функциональности обрамление добавлено и в название выставки, которое приобрело не только информационное, но и художественное значение. Комбинация букв разного размера в нескольких горизонтальных строках позволила усилить декоративные свойства афиши и сделать ее более читаемой, одновременно добавив еще одно звено в прочную цепь унификации между шрифтом и изображением.

Совсем в другом ключе решена программа III вечера Московского общества Искусства и Литературы, который проводился 8 февраля 1903 года (находится в фондах ГЦТМ им. А.Бахрушина). Выполненная цветной акварелью с бронзовой посыпкой, на самом верху листа она изображает двух дам. Изящные женщины с высокими причёсками одеты в длинные платья с белым лифом. Зеленовато-оливковый фон окружающего сада с невесомой беседкой только подчёркивает элегантность и неординарность рисунка. Для акцентирования внимания зрителя на творческую составляющую события в самом низу

эскиза добавлена фигура Аполлона с лирой. Надпись связана с изображением в единое целое и является элементом композиции. Её решение говорит о гибкости творческого мышления и многогранности таланта мастера.

Общество, одним из основателей которого в 1888 году был К.С.

Станиславский, своей целью считало распространение познаний в области искусства, литературы и содействие развитию изящных вкусов. Оно имело свою труппу. Через десять лет, после ухода Константина Сергеевича и большей части актёров, его возглавил Н.Н. Арбатов. Возможно, он и поручил Егорову создать программу февральского вечера, так как в фондах ГЦТМ им. А. Бахрушина имеется несколько рисунков Егорова с пометкой «Из собрания Арбатова».

К сожалению, после этого эскиза по архивным и музейным материалам несколько лет из жизни Егорова не удалось проследить. По его словам, в начале 1900-х годов он «... работал в театрах оперы и драмы Зимина – оперы «Жизнь за царя», «Иоланта», «Садко»... В театре драмы – репертуар пьес Островского...» (10) Видимо, со временем события потеряли свою отчётливость, и появилась извинительная расплывчатость событий, так как об оформлении Егоровым оперы М.И. Глинки ничего не известно, а остальные спектакли состоялись гораздо позже.

В 1904 году была организована артель «Мурава». По заказу художников-гончаров Егоров исполнял некоторые эскизы, например, майоликового панно для фасада Старо-Тверской аптеки Ф.И. Рутковского и И. Поль в Москве, которая размещалась в доме Маттейсена на Тверской улице, 18. (11) Но никакого упоминания о «Мураве» в воспоминаниях художника не осталось.

Конец 1905 года принёс Егорову знаменательное знакомство с К.С. Станиславским, ставшее отправной точкой в его восхождении к вершинам профессии театрального художника-постановщика. В музее МХАТ имеется автограф В.Е. Егорова, в котором говорится, что 5 ноября 1905 года ему было выплачено жалование в расчёте сто рублей за написание половины декораций «Ганнеле» (вторую часть денег одновременно с ним получил С. Судейкин). (12) Первый сезон этой поэтической грёзы Г. Гауптмана состоялся ещё в студии на Поварской в октябре 1905 г.

Сам В. Егоров рассказывает так: «Это был 1905 год. Декабрь. На улицах пусто. Конки не ходят. Забастовка. А надо идти в мастерскую. Сегодня новая модель – хотелось бы попробовать писать её, как пишут французы. Любуясь на модель – она была тоненькая, беленькая, в ателье заходят то один, то другой. И среди них пришёл какой-то высокий, бритый, седовласый человек. Говорят, Станиславский. Он с любопытством присматривался к каждому из нас, видимо, мы ему понравились. В беседе с нами он рассказал, что их театр МХТ собирается на гастроли за границу. Мы достаточно хорошо знали этот театр. Видали и «Царя

Фёдора», и «Дядю Ваню», и «На дне». Театр этот нам нравился. Он производил как бы революцию в театральном фронте.

И вот теперь Станиславский предложил мне ехать с театром за границу в качестве рабочего, как помощник бутафора. Я, конечно, согласился». (13)

Становление таланта В.Е. Егорова пришлось на значимые годы в русской культуре. Полученные во время учёбы в Строгановском училище знания, активная творческая позиция, гибкость мышления, редкая восприимчивость к новым идеям стали залогом будущего профессионального успеха В.Е. Егорова и привели к возникновению своего собственного почерка. Всё нашло отражение в дальнейшей карьере мастера: участие в выставке архитектуры и художественной промышленности нового стиля 1902-1903 года в Москве наравне с Ф. Шехтелем, И. Фоминым и другими архитекторами, работа в прикладном искусстве (эскизы резьбы по дереву, керамики, мебели), опыт в книжной графике. Он в полной мере использовал возможность учиться у корифеев отечественного искусства и трудиться рядом с ними. Благодаря наполненным интенсивной работой ранним годам в последующем состоялось становление Егорова как великолепного художника театра и кино.

#### Литература:

1. ГЦТМ. Ф. 467. Фёдоров В.В. Воспоминания о Егорове (1878- ). 1 ед., 5 л. №300893/725
2. РГАЛИ. Ф. 2710. Фонд Егорова В.Е. Оп.1. 1898 – конец 1950-х. Д. 108. Л. 8. Альбом с фотографиями В.Е. Егорова индивидуальными и в группах с родственниками и знакомыми.
3. ГЦТМ. Ф467. Фёдоров В.В. Егоров В.Е. Воспоминания о Художественном театре 1905-1912 гг. 1944 г. февраль 21. 1 ед., 10 л. №300893/663
4. РГАЛИ. Ф. 677. Строгановское училище. Оп. 2. 1901. Ед. хр. 58. Переписка с Учебным отделом Министерства финансов об утверждении учащихся, окончивших училище, в звании ученых рисовальщиков и о выдаче дипломов.
5. Хаирова В.Ш. Международные выставки 1901–1903 годов: еще раз о «Шехтеле в Кельвингроув и Макинтоше на Петровке»/В.Ш. Хаирова// Искусствознание. №№3-4, 2015. – М., 2016.
6. РГАЛИ. Ф. 677. Строгановское училище. Оп.1. Д. №244. Дело об определении помощником хранителя музея, по найму, ученого рисовальщика Анастасьева В.М. с 15 мая 1901 г. Ед.хр. 63.
7. РГАЛИ. Ф. 964, Персональный фонд Бондаренко И.Е. Оп. 3. Ед. хр. 24. Л. 155. Гл. 17. Записки художника-архитектора. (1936-1941).
8. ГЦТМ. Ф467. Фёдоров В.В. Егоров В.Е. Автобиография. №300893/658
9. Вашин К., Бабурина Н. Искусство русского плаката XX века. Реальность утопии. М., 2004. С. 28.
10. ГЦТМ. Ф.467. Фёдоров В.В. Воспоминания о Егорове (1878- ). 1 ед, 5 л. №300893/725. С.2
11. Нащокина М. Московская архитектурная керамика конца XIX - начала XX века. - М.: Прогресс-Традиция, 2014. – 559 с.
12. Музей МХАТ. НС, № 14600, л.3
13. ГЦТМ. Ф.467. Фёдоров В.В. Воспоминания о Егорове (1878- ). 1 ед, 5 л. №300893/725. С.2

А.В.Трощинская  
Доктор искусствоведения, профессор, главный  
хранитель Музея МГХПА им. С.Г.Строганова

## МАЛОИЗВЕСТНАЯ ГРАФИКА И.В.БАРКОВА НАЧАЛА XX В. С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ИКО- НОСТАСА И ПЕЧИ НОВО-ИЕРУСАЛИМ- СКОГО МОНАСТЫРЯ ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ МГХПА им. С.Г.СТРОГАНОВА

В собрании Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г.Строганова хранятся три картонных листа с полихромными изображениями майоликового иконостаса, его отдельных деталей и печи Ново-Иерусалимского монастыря, исполненные педагогом Строгановского училища рубежа XIX–XX в. Иваном Васильевичем Барковым.

И.В.Барков больше известен как художник по металлу. Он был выпускником Строгановского училища конца 1870-х гг. По окончании учебы работал в московской ювелирной фирме И.И.Хлебникова. В 1890-х гг. занимался преподавательской деятельностью в Строгановском училище: вел курс итальянского орнамента, перспективу, теорию теней и рисование с музейных предметов. И.В.Барков, по словам его ученика Н.Н.Соболева, был «замечательным рисовальщиком, делавшим много рисунков для мастерских золотых и серебряных изделий» [1]. В 1893 г. в Строгановском училище была издана книга И.В.Баркова «Существующие приемы производства серебряного дела» [2]. Художник-педагог занимался изучением русского орнамента и является автором книги «Мотивы русского орнамента» [3]. Серьезная заинтересованность и увлеченность художника русским национальным искусством отразилась в воспоминаниях его учеников по Строгановскому училищу. Так, Н.Н.Соболев вспоминал, что принимал участие в подготовке одного из выпусков издания «Мотивы русского орнамента», для чего в 1892 году был послан вместе с И.В.Барковым в Ростов Великий, Ярославль и Углич для зарисовки декора древних памятников [4]. В немалой степени под впечатлением от этой совместной работы Н.Н.Соболев в 1908 г. поступил в Московский археологический институт.

Листы И.В.Баркова, хранящиеся в музее, исполнены тушью, пером и раскрашены акварелью, с масштабной линейкой в саженях. В 1912 г. они были принесены художником в дар Строгановскому училищу, о чем свидетельствуют авторские надписи на каждом из листов. Самый крупный складной картон около метра в вы-



соту (98 x 66,5; КП-2921/22) озаглавлен: «Общий вид кафельного иконостаса, находящегося под колокольной (Нов. Иерусалим)». На нем с оборота есть еще одна надпись: «Этот иконостас находится под колокольной Храма Воскресения в Новом Иерусалиме кафельной работы, но покрашен весь масляной краской. Этот рисунок изображает его в том виде, как он был построен при Патриархе Никоне (т.е. кафельной работы и в тех цветах)».

На втором листе изображены отдельные детали этого иконостаса: полукруглая колонка, херувимы, фрагменты поясов, изразцы с изображением рога изобилия, «петушьими гребешками», криновидными мотивами и т.д. (69 x 49; КП-2921/20). Третий лист — это «Кафельная печь из скита, находящегося в Новом Иерусалиме» (69 x 49; КП-2921/21).



Картоны отражают серьезный интерес к древнерусской архитектурной майолике, находившейся в то время под слоями закраски, и первые попытки воссоздать подлинный облик керамического убранства памятников никоновского времени. Листы прежде не публиковались и не известны широкому кругу специалистов. Судя по дарственной надписи и датировке, листы Баркова являются наиболее ранней попыткой реконструировать подлинный вид майоликовых изразцов никоновского времени, еще до работ и усилий в этом направлении, предпринятых А.В.Филипповым (1882–1956) — выпускником Строгановского училища 1903 г., ставшим известным специалистом по древнерусской архитектурной керамике [5]. В 1917 г. вышла книжка А.В.Филиппова «Изразцовый наличник в Новом Иерусалиме» [6]. В ней он подробным образом касается истории вопроса закраски изразцов, упоминая труды архимандрита Леонида (1876) и академика архитектуры Н.В.Султанова (1885), в которых указывается, что закразка была произведена уже в XVIII в., при реставрации Воскресенского храма, т.е. в 1749–1759 гг. Тогда иконостасы были покрыты «зеленою краскою с позолотою» [6, с.6].

А.В.Филиппов писал, что «...все эти богатства старого русского искусства нещадно замазаны и покрашены масляными красками» [6, с.4]. В своей книге он сообщает, что «впервые вопрос о промывке изразцов был поднят мною летом 1915 года в юбилейной газетной заметке по поводу 250-летия со дня смерти главного мастера ценинного дела в н. Иерусалиме — П.И.Заборского» [6, с.7] (умершего 2 июля 1665 г. — А.Т.). Исследователь упоминает семь майоликовых иконостасов, находившихся под закраской и пишет: «Все эти богатства майолики имеют ныне плачевный, ужасный вид: еще с XVIII столетия и доныне они закрашиваются, для «кре-

И.В. Барков. Отдельные детали иконостаса. Картон, тушь, акварель. 69 x 49. Музей МГХПА им. С.Г. Строганова КП-2921/20 (Фрагменты)

пости», масляной краской. Внутренние входы и кафельные иконостасы закрашены зеленой, черной и золотой краской... Меж тем, незакрашенные части (их нужно искать с огнем!) говорят о большой и своеобразной красоте ново-иерусалимских изразцов. Красивые формы — львиные маски, головы херувимов, орнамент Возрождения, богатые эмали, между прочим и такие, как черная и оранжевая, нигде не применявшаяся в России XVII века, ни в Москве, ни в Ярославле» [6, с.8].

По словам А.В.Филиппов начало работам по отмывке изразцов Ново-Иерусалимского монастыря от многих закрасок и забелок было положено только в конце лета 1916 года. «До начала работы, — пишет А.В.Филиппов, — мною была сделана предварительная проба: отмыт изразцовый кусок, найденный в мусоре на чердаке собора» [6, с.4]. Все работы велись по поручению Московского общества по исследованию памятников древности имени А.И.Успенского, которое обратилось за разрешением в Императорскую Археологическую комиссию, одоббившую это важное начинание.

А.В.Филиппов тщательно собрал и исследовал материалы по истории изразцового дела в России и в Новом Иерусалиме в частности. Отметим в этой связи, что в собрании Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства при МГХПА им. С.Г.Строганова хранится коллекция ученого, содержащая 81 предмет русской архитектурной керамики XVI–XX в., в числе которых имеются два фрагмента из Воскресенского собора Нового Иерусалима, датируемые 1660-ми гг. — возможно те, на которых А.В.Филиппов отработывал методику расчистки. Это изразец в виде лика Херувима и фрагмент фронтона наличника с рельефным желтым, зеленым и оранжевым узором в виде круглых завитков и ягодок со следами пробных расчисток (КП-4249/1,2).

Также в своей книжке Филиппов ссылается на более ранние чертежи Ф.Рихтера 1854 г. [7] и отмечает, что «Промывка изразцов дает возможность установить степень их сохранности и восстанавливает их первоначальный рисунок, формы и окраску. До этой необходимой операции, — как он пишет, — изразцы Н.Иерусалима как бы не существовали ни для художника, ни для историка русского искусства; о них можно было составить лишь весьма неточное представление» [6, с.13].

Однако выявленные нами листы из музея Строгановской академии свидетельствуют об обратном. Судя по цветовой гамме реконструкции иконостаса И.В.Баркова, она близка к подлинному цвету изразцов — это те цвета, о которых говорит А.В.Филиппов, выявивший их с помощью пробной расчистки в 1916 году: «Поливы изразцов близки к московским и ярославским и повторяют те же излюбленные цвета: бирюзовый, синий, желтый, белый, коричневый» [6, с.16]. Они имеют мало общего и с рисунками-чертежами Ф.Рихтера 1854 г. [8].

Реконструкция И.В.Баркова довольно близка сохранившемуся иконостасу Успенского придела, имеющего такую же трех-



ярусную структуру с пятью полуциркульными арочными проемами в каждом из них. Однако в деталях она отличается. Иконостас, изображенный Барковым, производит строгое впечатление. Преобладает кобальтовая раскраска, особенно активная над арками под карнизами. Сам иконостас, расположенный, как пишет автор, под колокольной Воскресенского собора, т.е. с южной стороны, принадлежит церкви Всех Святых. Позднее А.В.Филиппов расчистил изразцовый наличник именно в этой, южной, части Воскресенского собора.

Изображенная И.В.Барковым «Кафельная печь из скита, находящегося в Новом Иерусалиме», скорее всего относится к печам Богоявленской пустыни Патриарха Никона, интерьеры которой не пощадило время. На листе не указано, где именно она находилась, сама пустынь названа «скитом», но, по-видимому, печь могла стоять именно в этом необычном для своего времени архитектурном сооружении. Особенно интересны львиные личины, расположенные у подножия печи.

Примечательно, что Барков выбрал для себя не наружные архитектурные элементы, а внутренние архитектурные сооружения — иконостас и печь. Проектированием иконостасов и, в особенности, печей активно занималось Строгановское училище, как и работами в «русском» стиле — приоритетном для ученических работ того времени. Проекты печей мы видим неоднократно в конкурсных заданиях. Поэтому назначение чертежей может быть и чисто методическим, они могли использоваться в качестве образцов. Причем Барков очень верно отобрал примеры с мотивами, практически не встречающимися за пределами Ново-Иерусалимского монастыря (о них также говорит Филиппов), такие как лики ангелов и львиные маски.

Можно предположить, что, скорее всего, Филиппов и Барков были знакомы по Строгановскому училищу (Филиппов учился в СУ в 1893–1903 гг., в то время, когда здесь преподавал Барков, оба они его выпускники; возможно, они оба были членами уже упоминавшегося Московского Общества по исследованию памятников древности имени А.И.Успенского при Московском археологическом институте, учрежденного в 1912 г., где Филиппов был секретарем. Последнее предположение подтвердить пока не удалось, это предстоит еще выяснить [9]. Деятельность этого общества сама по себе очень интересна. Известно, что у его истоков стоял, помимо Александра Ивановича Успенского (1873–1938), основателя Московского Археологического института, Игнатий Яковлевич Стеллецкий (1878–1949), возглавлявший в Обществе Комиссию по изучению подземной старины, искатель легендарной библиотеки Ивана Грозного, наверняка бывавший в Новом Иерусалиме с его подземными сооружениями, ходами и великолепной библиотекой).

Таким образом, заинтересованности А.В.Филиппова памятниками Нового Иерусалима способствовала общая атмосфера его



альма-матер: в годы его учебы при директоре Н.В.Глобе здесь преподавали лучшие и талантливейшие художники и архитекторы своего времени, такие как И.В.Барков, М.А.Врубель, Ф.О.Шехтель, Л.Н.Кекушев, С.В.Ноаковский и многие другие выдающиеся мастера, передававшие своим ученикам и любовь искусству, и глубокую заинтересованность русской стариной, национальным художественным наследием. Так, увлекшись в Строгановке керамикой, Филиппов, благодаря занятиям в открывшемся в 1907 г. Московском археологическом институте занялся проблемой расчисток от поздних записей древнерусских изразцов и восстановлением подлинного первоначального облика памятников архитектуры.

Публикация представленного материала — это определенная веха в изучении истории реставрации ново-иерусалимских памятников, причастности к ней отдельных выдающихся отечественных специалистов, что особенно актуально в наши дни при проведении столь масштабных реставрационных работ. Надеемся, что представленные материалы будут интересны и полезны при воссоздании подлинного убранства Богоявленной пустыни и Воскресенского собора Ново-Иерусалимского монастыря.

#### Примечания:

1. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825–1918. — М., 2002. — С. 104.
2. Барнов И.В. Существующие приемы производства серебряного дела. — М., 1893.
3. Барнов И.В. Мотивы русского орнамента. 5-й выпуск. — М., 1893. Отдельное издание книги вышло в 1907 г.
4. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. Указ. соч. — С. 119.
5. Подробнее см.: Баранова С.И. Реставрационная деятельность А.В.Филиппова // Академик Императорской Академии художеств Н.В.Глоба и Строгановское училище / отв. ред. Т.Л.Астраханцева. — М., 2012. — С. 367–380.
6. Филиппов А.В. Изразцовый наличник в Новом Иерусалиме. — М., 1917.
7. Рихтер Ф. Памятники древнего русского зодчества. Т. IV. — М., 1854.
8. Как отмечал А.В.Филиппов, «упомянутый рисунок Ф.Рихтера, к сожалению, очень далек от точности и исполнялся с закрашенных масляными красками изразцов»: «В издании Ф.Ф.Рихтера не только ново-иерусалимские, но и другие изразцы XVII в. везде покрашены теми же условными яркими красками: желто-зеленою вместо бирюзы, ярким суриком — вместо коричневато-бурой. На искаженной Рихтером окраске древних изразцов и базировалась, вероятно, крикливо-яркая расцветка изразцов второй половины XIX в. в так называемом «Ропетовском» «русском» стиле» (Там же. С. 14).
9. В РГАЛИ в фонде Строгановского училища сохранилось личное дело И.В.Барнова. Ф. 677. Оп. 1. Ед. 666, кр. дата 1889 г. 57 л.

#### Библиография:

1. Баранова С.И. Реставрационная деятельность А.В.Филиппова // Академик Императорской Академии художеств Н.В.Глоба и Строгановское училище / отв. ред. Т.Л.Астраханцева. — М., 2012. — С. 367–380.
2. Барнов И.В. Мотивы русского орнамента. 5-й выпуск. — М., 1893.
3. Барнов И.В. Существующие приемы производства серебряного дела. — М., 1893.
4. Рихтер Ф. Памятники древнего русского зодчества. Т. IV. — М., 1854.

С.Л.Аристова

Кандидат искусствоведения, доцент МГХПА им.

С.Г.Строганова

## Н.Н.Соболев: историк искусства, художник и педагог, создатель кафедры истории искусства в воссозданном Строгановском училище

*Души священные труды  
Средь тихих дел и слов негромких.  
Дана искусства благодать,  
Созвучье душ — материй тонких,  
Я верю, ангелы хранят...*

Обращение к прошлому, к нашим истокам всегда не просто, но необходимо, т.к. в этой сопричастности нашей истории, нашей культуре постигается нечто главное в осмыслении себя живой частицей своей земли, своего народа. Эти незримые связи прошлого и настоящего нам открываются в письмах, черновиках, в словах, оставленных на полях рукописей.

Почерк, словно голос, хранит неповторимый образ его автора, который, благодаря ему, овладел пространством и временем, памятью жизни. Перед нами рукопись доктора искусствоведения, профессора кафедры «История искусства» Строгановского училища Николая Николаевича Соболева «Проект программы курса по истории декоративно-прикладного искусства (дерево, камень, металл)». Ее страницы хранят мысли ученого, записанные дополнительно карандашом на полях, ручкой по тексту рукописи.

Приведу несколько фрагментов из этой программы, сохранившейся в архиве кафедры.

«ТЕМА № 1. Происхождение прикладного искусства.

О социальных предпосылках художественного творчества. Возникновение и развитие первичных видов эстетической деятельности в связи с производственной практикой человека.

Утилитарный характер древнейших памятников художественного творчества: наскальных изображений эпохи палеолита, элементов пиктографического письма, скульптурных и живописных изображений архаического периода /в частности, отдельных произведений Древнего Египта/.

Проявление эстетического начала в области материального производства, — стремление к усложнению технических приемов обработки материала, декоративному обогащению и преобразованию конструктивной структуры изделия. /Значение игры как важного промежуточного звена, связывающего искусство с производственной деятельностью, — тезис Г.З.Плеханова./  
Использование образных ассоциаций при образовании формы утилитарных изделий.

Возникновение орнамента, источниками которого служат мотивы структурного характера, элементы пиктографического письма и символы, художественные изображения, заключающие различные образы внешнего мира. Существенные признаки орнамента: четкая ритмическая организация при наличии внутренних смысловых связей.

О принципах хронологической периодизации истории декоративно-прикладного искусства.

ТЕМА № 2. Декоративно-прикладное искусство доисторического периода.

1. Характеристика родоплеменного уклада жизни. Особенности мировоззрения, связанные с матриархатом и тотемистическими представлениями. Отражение в художественном творчестве перехода от охотничьего образа жизни к земледельческому. Образование первых рабовладельческих государств,
2. Основные черты художественных изделий эпохи неолита, энеолита, бронзового и железного века на примере отдельных культур Восточной Европы, Азии и Африки.
3. Художественная обработка металла, дерева и камня в искусстве Древнего Египта.
4. Произведения художественного ремесла античного мира — Древней Греции и Рима».

« ТЕМА № 7. Декоративно-прикладное искусство русского классицизма XVII–XIX вв.

1. Прогрессивное значение художественных принципов классицизма, сопоставление их с принципами барокко. Рациональность композиционных приемов, выявление тектонической структуры изделия. Основные этапы развития русского классицизма в сравнении с классицизмом западноевропейских стран.
2. Бытовые художественные изделия второй половины XVIII — первой трети XIX века /драгоценный и цветной металл, дерево, обработка камня/.
3. Ювелирные изделия русского классицизма.
4. Бронзовое литье в интерьере русского классицизма.
5. Кованый металл и чугунное литье в архитектуре второй половины XVIII — первой половине XIX вв. Деревянные ограды и ворота в архитектуре классицизма».

В 1893 г. Николай Николаевич Соболев с отличием окончил Стро-

гановское центральное училище технического рисования. С 1900 г. он преподавал в Строгановском училище, а в дальнейшем и в других учебных заведениях Москвы. Соболев являлся членом учебного комитета Строгановского училища, заведующим набивной мастерской. Николай Николаевич — профессиональный художник текстильного рисунка, глубокий знаток набоечного дела. Участие Соболева во Всероссийском конкурсе рисунков по художественной промышленности в 1898 г. было отмечено 2-ой премией по набивному делу. Работа на Трехгорной мануфактуре и на фабрике Цинделя в Москве, в специальной мастерской Форреда во Франции обогатили его теоретические и практические познания в этой области декоративного искусства. Он создавал рисунки для набивных и ткацких производств, преподавал историю орнамента. Желание посвятить себя отечественному искусству и наукам, постоянный труд исследователя помогли ему сделать настоящие открытия во многих важных начинаниях, связанных с его научной, педагогической деятельностью. Н.Н.Соболев — один из основоположников уникальной школы по изучению декоративного искусства.

Он окончил также Московский археологический институт. Это еще более укрепило его позиции исследователя памятников русского искусства во многих древних городах нашей страны. Прекрасные альбомы с рисунками мотивов орнаментов, разнообразных изделий народных мастеров, русской архитектуры напоминают о научных поисках и творческих находках великого ученого и педагога. В 1910 г. Николай Николаевич Соболев защитил диссертацию «Русские ручные набойки». С 1923 по 1930 годы он преподавал во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе на текстильном факультете, а также являлся заведующим Кустарным музеем ВСНХ. Произведения Н.Н.Соболева были представлены на многих выставках: 1-й выставке картин, рисунков и скульптуры Дворца искусств (1919); «Живопись и рисунок московских архитекторов» и выставке рисунков во Всесоюзной Академии архитектуры (1940) в Москве.

Николай Николаевич Соболев — автор фундаментальных научных трудов по истории русского декоративно-прикладного искусства. В 1934 г. во время работы Николая Николаевича Соболева в Московском текстильном институте завершены и опубликованы «Очерки по истории украшения тканей». Книга явилась обобщающим итогом многолетних научных поисков по изучению текстильного орнамента и результатом наблюдений и выводов из педагогической практики в сфере преподавания текстильного рисунка. Так сложился важнейший цикл научных работ — изданий по истории искусства тканей: «Художественные ткани Древней Руси», «Набойка в России», «Очерки по истории украшения тканей».



После воссоздания в 1945 г. Московского высшего художественно-промышленного училища (бывшее Строгановское) Н.Н.Соболев был приглашен на должность заведующего кафедрой «История искусства». Об этом периоде жизни Николая Николаевича сохранились воспоминания его дочери Елены Николаевны Соболевой:

«25 августа 1945 г. было вновь открыто бывшее Строгановское училище и набран весь педагогический персонал. Тогда же была организована кафедра истории искусств. Заведующим кафедрой был назначен Заслуженный деятель науки, доктор искусствоведения, профессор Соболев Николай Николаевич. Кафедрой были организованы спецкурсы для практического изучения стилей и были выработаны специальные программы для каждого факультета. Эти практические работы вели приглашенные педагоги: Соболева Елена Николаевна и Щербов Сергей Григорьевич на всех факультетах, а Макаревич Вера Михайловна и Тарасов Александр Николаевич — на двухгодичных курсах О.П.М. (отделение подготовки мастеров).

Несколько позднее была приглашена на кафедру в помощь Н.Н.Соболеву доцент Данилова Ирина Николаевна.

С 1950 г. были организованы теоретические спецкурсы декоративно-монументальной живописи, художественного металла, скульптуры и дерева. Спецкурс по живописи и скульптуре читала доцент И.Е.Данилова Спецкурс по металлу читал приглашенный профессор К.А.Соловьев. Спецкурс по дереву читал и.о. доцента С.Г.Щербов до его назначения директором музея. Потом этот курс последовательно вели выпускники нашего училища Борис Васильевич Нешумов и Александр Калимович Чекалов.

...За время работы кафедры был собран большой фонд диапозитивов и фотоснимков с художественных произведений. По нашим чертежам была сделана вся мебель для кафедры».

Е.Н.Соболева вспоминает, что в определенный момент кафедра истории искусства была разделена на две: «Общей истории искусства» и «Истории русского искусства», которую возглавил К.А.Соловьев.

Кафедра истории искусства Строгановского училища всегда представляла единение людей, несущих высокие духовные и нравственные ценности. Не просто педагогическая, а созидательная деятельность в развитии русской художественной культуры и искусства вызывает сегодня особое уважение к личности каждого из представителей Строгановской школы искусствознания. «История орнамента» — предмет, обязательный для всех специальностей Строгановского училища, привлекает пристальное внимание Н.Н.Соболева — собирателя и исследователя древних мотивов, формирующих природу отечественного прикладного искусства. Николай Николаевич



Соболев ввел и новый предмет для студентов — «Графическое изучение стилей».

В Приказе директора Захара Николаевича Быкова от 29 декабря 1957 г. указан следующий состав кафедры: профессор Н.Н.Соболев (зав. кафедрой), профессор Д.Е.Аркин, профессор К.А.Соловьев, доцент И.Е.Данилова, и.о. профессора М.В.Бабенчиков, старшие преподаватели Д.Н.Ермолаев и Е.Н.Соболева.

Из воспоминания А.В.Соловьёва:

«Предмет “стили” вели Николай Николаевич Соболев, Елена Николаевна Соболева и директор музея Сергей Георгиевич Щербов. Студенты в нашей группе в течение месяца работали над композицией — “Портал в древнерусском стиле”. Всем хотелось получить высокую оценку и похвалу от Соболева. Отмывки своевременно сданы, ждём результатов. Николай Николаевич, вызывая студента, делает замечания по каждой работе и называет отметки достаточно высокие. В общежитии сокурсники хвалили мою работу, и я был убеждён в отличной оценке. Меня пригласили последним, думаю: “Наверняка, пять с плюсом”. Соболев показал группе мою работу со словами: “А я ему поставил плохо”. Не верю услышанному. Спрашиваю: “Почему?”. “На то и стили, а вы подписали древнерусский портал екатерининским шрифтом. Вот за это и плохо”. “Переделай”. Такая высокая требовательность была к нам у профессоров, особенно к фронтовикам” [2].

Замечательным представителем кафедры «История искусства» послевоенного времени, единомышленником Соболева, является Кирилл Алексеевич Соловьев (1890–1966), последователь «музейно-знаточеского» метода.

Известный музейный работник — с 1921 по 1933 гг. К.А.Соловьев — директор музея Дмитровского края и научный работник по народному зодчеству и народному искусству. С 1934 г. — зам. директора по научной работе музея-усадьбы «Останкино», с 1 сентября 1941 г. — директор этого прославленного музея. Кирилл Алексеевич сочетает работу музея с преподавательской деятельностью на кафедре «История искусства» Строгановского училища. В 1950-е годы Соловьев руководил кафедрой «Истории русского и советского декоративно-прикладного искусства» Строгановского училища.

В статье «Спасибо этому дому» в журнале «Юный художник» 1994 г. № 4 преподаватель «Декоративно прикладного университета» Корешков В. с восхищением вспоминает о лекциях по истории искусства, истории художественного металла, которые читал Соловьёв. Это были «даже не лекции, а настоящие проповеди, зажигающие сердца верующих в силу прекрасного». Изучение истории искусства в залах или фондах известных музеев, музее училища всегда было отличительной

чертой педагогической работы кафедры «История искусства». И К.А.Соловьев принимал в этом начинании непосредственное участие.

Не случайно именно Кирилл Алексеевич Соловьёв — замечательный ученый и педагог — 1965 году был избран руководителем кафедры «История искусства» и утвержден приказом ректора Г.А.Захарова 6 февраля 1965 г.

Большое значение имеют известные научные труды Кирилла Алексеевича Соловьева: «История художественного металла». Учебное пособие. Часть первая. М., 1963; «Останкино». М.: Издательство Академии Архитектуры СССР, 1944; «Русская осветительная арматура» (XVIII–XIX века). М.: Государственное издательство и градостроительства, 1950; «Русский художественный паркет». М.: Госстройиздат, 1953.

У тех, кто восстанавливал Строгановское училище, и у тех, кто учился в нем в послевоенные годы, многое из того времени осталось в памяти, навсегда отразилось в творчестве. После войны в училище принимали абитуриентов не только на 1 курс с неполным средним образованием, но и одновременно на 4-й, где учились многие бывшие фронтовики. Образование с 1945 по 1953 гг. было восьмилетним. Оно включало 3 подготовительных курса и 5 лет основных. Были открыты факультеты монументально-декоративной живописи, скульптуры, художественной обработки дерева и художественной обработки металла, а также отделение «Подготовки мастеров». В течение первых трех лет студенты находились в условиях ремесленного училища. У них была своя рабочая карточка, они бесплатно питались в столовой, получали особое обмундирование: юноши — шинели, девушки — юбки и гимнастерки и даже необычные деревянные ботиночки. Все они были по-своему счастливы. Ведь кончилась война и можно было заниматься любимым делом, учиться у замечательных педагогов, в лучшем для каждого из них учебном заведении, которое находилось тогда на Большой Спасской. И сегодня многие бывшие студенты с благодарностью вспоминают эти годы, когда после занятий они дружно и увлеченно работали в атмосфере совместного творчества и взаимной доброжелательности педагогов и студентов.

Из воспоминаний скульптора А.В.Соловьева: «Наши преподаватели были мудрые люди, честь и совесть берегли и ценили высоко... Мы любили и уважали Н.Н.Соболева за блестящее знание своего предмета, требовательность и справедливость. По сей день храню конспекты, с которыми сдавал экзамены Н.Н.Соболеву. Он был мудрый и строгий на занятиях и экзаменах, простой в обращении и на редкость отзывчивый к любой человеческой нужде. Только истинно гражданское поведение преподавателя может воспитать гражданина-уче-

ника» [3]. Н.Н.Соболев любил проверять конспекты у студентов и в процессе этих проверок ставил свои особые пометки. И вот однажды один из студентов принес для проверки чужой конспект, что сразу установил Николай Николаевич. И вся группа в итоге была не аттестована. Но это был единственный случай и сами студенты глубоко уважали и любили Николая Николаевича.

В это время в Строгановском училище, где преподавали многие выдающиеся художники, ученые, деятели культуры, царила удивительная атмосфера творчества. Студенты ставили спектакли, организовывали выставки.

Все студенты хорошо знали друг друга, хотя порой шутливо называли друг друга «деревянщики-обманщики» или «металлисты-скандалисты». Но у каждого факультета в то время даже существовал свой гимн. Издавались архитектурные альбомы с работами не только педагогов, но и студентов. Большим успехом пользовались рукописные журналы. Некоторые экземпляры хранятся в нашем музее. Например, журнал карикатур 1947–48 гг. «Это мы» с рисунками Юрия Васильевича Случевского, Игоря Павловича Обросова, Жени Шуваева, Тани Козловой. Журналы «Это мы», «Эхо» были переданы в музей института преподавателем нашей кафедры, окончившей Строгановское училище в первом послевоенном выпуске 1953 г., Юлией Леонидовной Днепровской. В журнале «Эхо» — рисунки и стихи Александра Калиновича Чекалова, рисунки и стихи Андрея Ефимовича Гарпенко в подражание В.В.Маяковскому. Студентам той поры посчастливилось учиться у многих замечательных педагогов, каждый из которых запомнился им чем-то особенным, неповторимым.

Александр Калинович Чекалов (1928-1970) был тонким знатоком русского народного искусства, неутомимым исследователем народного творчества. Он родился 15 марта 1928 г. в г. Горьком. После окончания школы преподавал в младших классах рисование, а в 1953 г. окончил Строгановское училище по специальности «Художественная обработка дерева». Статьи А.К.Чекалова печатались в журнале «Декоративное искусство СССР». Глубоко содержательные и цельные, они словно органично рождались из самой природы искусства народной деревянной резьбы и росписи, о которых писал их автор. Диссертация А.К.Чекалова «Народная деревянная скульптура Русского Севера — научное исследование глубинных традиций творчества народных мастеров стала значительным событием в истории отечественного искусствознания. Александр Калинович пишет замечательные книги: «Искусство в быту» (М., 1961), «Основы понимания декоративно-прикладного искусства» (М., 1962). В них он обращался к важнейшим проблемам истории и развития русского народного искусства. Итогом этих размыш-

лений и научных открытий ученого стала его монография «Народная деревянная скульптура русского Севера», изданная в 1974 г.

В 1966 г. Чекалов становится и.о. заведующего кафедрой «Истории искусства». Он увлеченно читал лекции по истории искусства, истории мебели. Блистательный педагог и ученый, А.К.Чекалов организовывал поездки по русскому Северу. Многие замечательные редкие материалы этих научных экспедиций стали экспонатами музейной коллекции Строгановского училища. Общение с народными мастерами, альбомы-акварели предметов быта, дневники, — все это ради любимого народного искусства, к которому он учил относиться бережно и внимательно и которому посвятил всю свою жизнь.

Воспоминания Ирины Арсентьевны Алпатовой — жены Александра Калиновича Чекалова:

«В архиве Чекалова остались его акварели, оттиски прялок, набивных досок, копии памятников народной резьбы, до сих пор неопубликованный труд: «Образ и пластика в народном искусстве». Чекалов занимался изучением пространственной среды экстерьера и в целом, языком современного декоративного искусства 1960-х гг. и многим другим.

Он очень много ездил по северным губерниям России, фотографировал, рисовал, ездил со студентами, изучал досконально все памятники.

Поездки на Север были главным содержанием его жизни, до последних дней он ездил туда каждый год.

Он искал последних народных мастеров, оставшихся в этих краях, копался в архивах, предостерегал, что надо собирать народное искусство комплексно, бережливо, не хватая вещи все подряд, как это, к сожалению, имеет место в наши дни.

В юные годы он ездил в археологические экспедиции в Керчь-Тамань. Экспедиции работали под руководством Б.А.Рыбакова. Он очень увлекся археологией, поэтому одна из главных проблем его научных поисков была связана с архаическими языческими образами в русской резьбе по дереву.

Все, что удавалось ему собрать, он привозил в свою родную Строгановку».

А.К.Чекалов был не только талантливым художником, педагогом, ученым. Разносторонне одаренный, необычайно обаятельный и в высшей степени интеллигентный человек, он тонко чувствовал красоту родной русской природы. Именно о любви к ней, ко всему настоящему, к жизни так образно и искренне написанные им стихи и пейзажи в рукописном журнале «ЭХО».

Доктор искусствоведения Ирина Евгеньевна Данилова окончила искусствоведческое отделение Московского государственного университета в 1945 году. Она считала своими учителями Г.В.Житкова и М.В.Алпатову. С 1945 года она училась в аспи-

рантуре Института истории искусства Академии наук СССР, изучала древнерусскую живопись, участвовала в издании томов по «Истории русского искусства». Поездки в древние русские города, изучение древних памятников, уникальные наблюдения исследователя, — все благодатно отразится в ее будущих научных трудах. В 1948 году Ирина Евгеньевна завершила монографию о творчестве Дионисия. За эту научную работу ей присвоена степень кандидата искусствоведения.

С 1948 года Ирина Евгеньевна преподавала историю искусства в Московском высшем художественно-промышленном училище (б. Строгановское), сначала в качестве преподавателя, а затем доцента. В 1961 году И.Е.Данилова направлена в научную командировку в Италию. В 1970 году вышла в свет ее книга «Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение». Данилова была уникальным специалистом по итальянскому искусству международного уровня. Ее лекции по Итальянскому Возрождению и сегодня вспоминают многие педагоги Строгановской школы. В эти годы она писала статьи о древнерусском искусстве и о монументально-декоративной живописи. Созданный ею раздел древнерусской живописи в «Истории русского искусства» (Издание Института теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР) утвержден в качестве учебного пособия для художественных вузов. В дальнейшем Ирина Евгеньевна Данилова продолжала изучать средневековое искусство и искусство Раннего итальянского Возрождения. Итогом этих научных исследований стали замечательные монографии: «Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение» (М., 1970), «От средних веков к Возрождению. Сложение художественной картины кватроченто» (М., 1975). В Строгановском училище Ирина Евгеньевна Данилова занималась и античностью, написала книгу по орнаменту античной вазописи, подготовила и опубликовала учебные пособия для студентов Строгановской школы. Среди них — «Лекции по истории монументально-декоративной живописи» (М., 1960).

В 1967 году И.Е.Данилова была приглашена на работу в Государственный музей изобразительных искусств им.А.С.Пушкина и стала заместителем директора по научной работе. В 1982 году ей было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. В 2004 году вышла ее новая книга, пророчески названная «Исполнилась полнота времен ... Размышления об искусстве».

В жизни и творческой судьбе многих представителей кафедры «История искусства» ярко отразилась эпоха и судьба Строгановской школы.

Большая роль в организации и становлении кафедры «История искусства» принадлежит не только педагогам, но и тем, кто еже-

дневно собирал и хранил методические материалы, помогал в проведении лекций. Это лаборанты нашей кафедры. Среди них Нина Васильевна Якубасова и Розалия Петровна Железняк. Все мы с благодарностью вспоминаем их незаметный, но бесконечно важный труд. После войны началось создание диатеки кафедры. Многие педагоги участвовали в этом важнейшем деле. На кафедре был создан ценнейший фонд диапозитивов и цветных слайдов, составляющих более 20 000 единиц.

Р.П.Железняк работала на нашей кафедре с 1961 по 1994 гг. — 33 года. Сначала в должности ст. лаборанта, а затем, с 1986 г., совмещала эту работу с обязанностями заведующей кабинетом кафедры «Истории искусства». Она окончила Учительский институт при Ленинградском Государственном Педагогическом институте им. А.И.Герцена по специальности «учитель физики и математики» в 1949 году. Удивительно чуткий и интеллигентный человек, она всегда старалась беречь «творческое» время преподавателей. Чтение лекций — это особое состояние, особый процесс. Розалия Петровна создавала на кафедре атмосферу расположения к работе, благожелательности. И когда она помогала показывать многие годы слайды на лекциях, то относилась к этому как к сотворчеству с ведущим лекцию преподавателем. В архиве кафедры было 24 000 черно-белых слайдов, каждый день ей приходилось сортировать до 200–300 слайдов, возвращая на свое место в шкафы. Примерно с 1962 г. А.К.Чекалов начал создавать цветную слайдотеку, что-то заказывали в магазине «Диапозитивы». Каждый слайд аннотировался, регистрировался в картотеке.

...Книги Николая Николаевича Соболева хочется подолгу держать в руках. Они, как настоящее произведение отечественного искусства, хранят тепло души его создателя, напоминая еще и о том, что их автор большой художник (известно, что Николай Николаевич был прекрасным акварелистом).

Энциклопедически образованный, тонко чувствующий мир народной культуры и искусства, Николай Николаевич Соболев — пример редкой и благородной личности, для которой его научная и педагогическая деятельность, вся его жизнь были настоящим служением Отечеству. Николай Николаевич Соболев — заслуженный деятель наук РСФСР (с 1945 г.). В 1964 году в музее МВХПУ проходила персональная выставка Н.Н.Соболева. Ее открытие было приурочено к 90-летию со дня его рождения и 70-летию педагогической деятельности. За выдающиеся заслуги перед отечественной культурой Николай Николаевич Соболев награжден орденом Трудового Красного Знамени. «В 90 лет Н.Н. все еще заведовал кафедрой и сохранил светлую память, а память — это продление времени у людей, помнящих его. Очень многие художники прошли через его руки и благодарны этому “патриарху” Строгановки. На Руси

всегда уважали людей за их ум, трудолюбие и честность» [4]. Обращение в нашем рассказе к личности «патриарха» Строгановского училища, руководителя кафедры истории искусства Николая Николаевича Соболева, неслучайно.

Это наша родная кафедра, где быть педагогом — величайшая честь и доверие, которое нужно постоянно оправдывать и своим профессиональным призванием, и всей своей жизнью. Иначе нельзя. Наверное, еще и потому, что «жизнь — это уже огромный подарок человеку, поверьте, я это знаю, так как дожил до преклонного возраста...», — говорил Николай Николаевич Соболев. Н.Н.Соболев скончался 1 ноября 1966 г. на 93-м году жизни.

**Примечания:**

1. Федорова Е.В. Латинская Эпиграфика. — М.: МГУ, 1969. — С. 5.
2. Соловьев А.В. Из воспоминаний о Н.Н.Соболеве. Художественно-промышленная школа как национальная культурная ценность. К 170-летию основания Строгановского училища // Сборник статей. — М., 1996. — С. 140.
3. Там же. — С. 140.
4. Соловьев А.В. Из воспоминаний о Н.Н.Соболеве. Художественно-промышленная школа как национальная культурная ценность. К 170-летию основания Строгановского училища // Сборник статей. — М., 1996. — С. 141.

Особую благодарность автор выражает директору музея МГХПА им. С.Г.Строганова, кандидату искусствоведения М.М.Зиновеевой, главному хранителю музея, доктору искусствоведения А.В.Трощинской, доценту кафедры «История искусства» МГХПА им. С.Г.Строганова, кандидату искусствоведения Е.Е.Докучаевой, М.С.Драгуновой и заведующей кабинетом кафедры истории искусства МГХПА им.С.Г.Строганова Р.П.Железняк за предоставленные редкие архивные материалы.

*Искусство — вечность и мгновенье,  
Гармонии священный миг,  
Являет миру откровенья,  
Души неведомый нам лик.*

*Светлана Леонидовна Аристова*

Т.А.Монина  
Кандидат искусствоведения,  
профессор МГХПА им. С.Г.Строганова



## Роль света (слово о Бетоньяне)

Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова сегодня насчитывает 190-летнюю историю. За прошедшее время со дня основания в 1825 году учебное заведение неоднократно меняло свое название. Изначально оно именовалось «Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам». В 1918 году преобразуется в «Первые Свободные государственные художественные мастерские» и в дальнейшем к 1920 организуется во ВХУТЕМАС. В 1930 году уже ВХУТЕИН разделился на несколько самостоятельных институтов: Архитектурный (ныне МАРХИ), Художественный (ныне Московский государственный академический художественный институт имени В.И.Сурикова), Полиграфический (ныне Московский государственный университет печати имени Ивана Фёдорова), Текстильный (ныне Московский государственный университет дизайна и технологии). Только в послевоенное время учебное заведение воссоздается под почти нынешним названием «Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское)», впоследствии оно лишь меняет статус и возвращается к истокам его создания и имени основателя С.Г.Строганова.

Преподавателями в разное время были Д.А.Артари, С.А.Виноградов, Г.А.Захаров, Р.Р.Фальк, Ф.О.Шехтель, В.Е.Егоров, Н.Н.Соболев, Г.И.Мотовилов, П.В.Кузнецов, А.В.Куприн, В.Ф.Бордиченко и другие.

Традиции обучения и выдающиеся примеры художественного новаторства Строгановки со времен Российской империи, недавнего советского прошлого и новейшего времени развиваются и крепнут.

Одним из замечательных преподавателей, внесших существенный вклад в развитие и становление современной школы дизайна, последователем и продолжателем Строгановских традиций является Бетоньян Дмитрий Антонович.

Биография Дмитрия Антоновича насыщена и многообразна — родился он в столетний юбилей (на тот момент ВХУТЕМАСа), в 1940 году был зачислен в специальную школу военно-воздушных сил города Москвы, где находился всю войну, вплоть до 1947 года. Он всегда был очень увлекающимся и эмоциональным человеком, это было отчасти его национальной чертой, такой же, как открытость и доброжелательность.

Дмитрий Антонович Бетоньян стал студентом факультета «Художественная обработка металла» в 1948 году. Он отлично учил-



ся и «в 1953 году был награжден грамотой № 367 Министерства высшего образования СССР за успешное выполнение научно-исследовательской работы “Светильник — один из компонентов, слагающий идейно-художественный образ интерьера”» [1]. Дмитрий Антонович также закончил аспирантуру МВХПУ (б. Строгановское).

В 1954 г. Д.А.Бетоньян работал инженером-конструктором в ВНИСИ МЭП. С 1965 г. занимал должность начальника художественно-конструкторского бюро и в этом же году приказом министра назначен главным художником Московского научно-исследовательского телевизионного института, а в 1966 году едет в творческую командировку по обмену производственным опытом в Японию. В 1968 году направлен в МВХПУ (б. Строгановское) на преподавательскую работу.

Д.А.Бетоньян успешно преподавал в Строгановке. Ему неоднократно выносились благодарности за многолетний творческий и научный труд, педагогическую деятельность, отличающуюся большой и плодотворной работой по воспитанию молодых художников МВХПУ, за большие успехи, достигнутые в учебно-воспитательной работе и общественно-производственной деятельности. Заслуги Бетоньяна признаны не только официальными структурами страны, но и высоко оценены по значимому счету дизайнеров, сослуживцев и учеников.

В 1987 года Дмитрий Антонович становится членом Московского союза дизайнеров, в 2000 г. — лауреатом конкурса «Дизайн светотехники». Большое место в его профессиональном творчестве занимала тема проектирования электронного оборудования, а также роль света и создание комфортной среды обитания человека, благодаря применению современных достижений технического прогресса [2] Он изучал, исследовал и систематизировал современный и исторический материал, связанный с предметным миром и физическими процессами. Обладая техническими знаниями, Бетоньян понимал и делился в своих печатных трудах и непосредственно со студентами своим большим опытом и результатами своих трудов [2, 3]. У Дмитрия Антоновича десятки разработок и внедрений в сфере дизайна, зарегистрированных в Государственном реестре промышленных образцов СССР (ныне Роспатенте).

Он прожил долгую жизнь, застав и войну, и послевоенное возрождение промышленности, начало и развитие электротехнической отрасли, в становлении которой он принимал непосредственное участие.



Страницы из учебного пособия

Д.А.Бетоньяна «Свет, светильник, освещение». М.: 1976

В отличие от многих преподавателей, Бетоньян являлся практикующим дизайнером, это важное обстоятельство придавало консультациям живость реакций, актуальность решений, привносило доверительность общения и активизировало оригинальность конструктивных предложений. При этом его советы были корректны и ненавязчивы с точки зрения невмешательства в авторское художественное видение студента.

Дмитрий Антонович был деликатным и внимательным педагогом. Его дизайнерские стремления были направлены на решение глобальных, основополагающих проблем каждого проекта, на выявление индивидуальных особенностей задания, с щепетильным, внимательным подходом к художественному видению студента, сути проекта, и в тоже время он стремился довести работу до разрешения даже «малозначительных» деталей.



Бетоньян пришел преподавать на курс спустя три года с начала моего обучения в Строгановке и мы, студенты факультета «Промышленный дизайн», сразу ощутили принципиальную особенность преподавания! Меня поразило и врезалось в память выражение Дмитрия Антоновича, которое стало для меня переломным в понимании сущности и значимости дизайна в собственных работах и осталось основополагающим до сих пор: «Нужно проектировать не светильник и не привлекательный объект, а решить систему освещения, т.е. понять и срежиссировать распределение и количество света в каждом конкретном случае, понимая значение световых компонентов в меняющейся ситуации».



До встречи с Бетоньяном меня в большей степени интересовали образные решения, художественные метафоры и другие формальные грани проектирования. Они, безусловно, имеют немаловажное значение, однако выявление приоритетов в постановке и решении общей задачи с тех пор для меня являются главенствующими в процессе проектирования.

Проблемы воспитания и обучения в любом аспекте рассмотрения этой задачи упираются в конкретику, выражающуюся в отношении «учитель-ученик». Самый простой способ достижения преподавательской цели является дидактика. Однако «высшим пилотажем» педагогики становится воспитание, пробуждение в ученике сознательного и целенаправленного творческого процесса.

Преподавание творческих профессий невозможно без воспитания и привнесения личности учителя в процесс обучения последующего поколения учащихся, без инициализации творческого, персонального внутреннего художественного мира ученика. Не каждому студенту выпадает счастье найти «своего» учителя — это большая удача и возможность раскрыть собственный творческий потенциал. Значимость и роль подобного педагога

в жизни ученика сложно переоценить.

Мне посчастливилось соприкоснуться с целой плеядой замечательных учителей, которые были и остались частью Строгановского наследия, мне повезло учиться у Дмитрия Антоновича! Он был для студентов одновременно цельной творческой личностью, опытным практиком и легендарным представителем Строгановских традиций. Я и многие мои сокурсники смогли понять глубинную суть промышленного дизайна именно с приходом Дмитрия Антоновича на наш курс как ведущего педагога.

На мой взгляд, существуют два направления в действительной педагогике творческих профессий. Есть преподаватели, которые освоили саму теорию преподавания и методику основ, в данном случае промышленного проектирования. Они обладают широким кругозором и глубокими профессиональными знаниями — такой подход заслуживает абсолютного уважения и дает качественные результаты, но такие учителя «светят отраженным светом» знаний и предыдущего собственного творческого опыта.

Существует и иные подходы обучения, педагог — ищущая творческая личность, при этом не лишенная недостатков с точки зрения классического профессионального подхода, личность, которая, кроме теоретических знаний, обладает своей харизмой, позицией и художественными предпочтениями. Несмотря на то, что педагогическая позиция может быть спорной и порой не безупречной, подобный взгляд на проектирование привлекает меня гораздо больше наличием креативного творческого тернистого пути, ощущением параллельного освоения многообразных художественных задач и практическим стремлением к высоким результатам. Такой учитель обладает не только знаниями с высоты теории, но и своим практическим опытом с собственными поражениями, при этом он все же ищет, постигает суть поставленных перед ним эстетических и функциональных вопросов. Подобный учитель «излучает собственный, личностный свет», он сам способен создавать и умеет на личном примере зажечь еще неокрепший творческий потенциал ученика.

Д.А.Бетоньян обладал главным педагогическим качеством — не дидактической передачей своего опыта и знаний, а воспитанием в ученике мировоззренческого восприятия жизни и постижения сути промышленного дизайна — его целей и задач.

Ищущим, увлеченным, приверженным своей профессии и создающим педагогом был Дмитрий Антонович Бетоньян.

#### Литература:

1. Betonyan Dmitriy Antonovich, Biography. — URL: <http://artru.info/ar/44114/en/> (дата обращения: 14.05.2015)
2. Бетоньян Д.А. Художественное конструирование бытовой радиоэлектронной аппаратуры. — М., 1980. — 167 с.
3. Бетоньян Д.А. Художественное конструирование телевизоров. — М.: Связь, 1968.

А.А.Васильченко

Кандидат искусствоведения, доцент Оренбургского  
государственного университета

# АЖУРНОЕ ПУХОВЯЗАНИЕ ОРЕН- БУРЖЬЯ: ТРАДИЦИЯ И ЕЕ ХУДОЖЕ- СТВЕННОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ В ПРЕДМЕТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

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

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

Оренбургский ажурный пуховый платок и его орнамент — образец единства художественного содержания, ремесла и функциональности. Специфические элементы природы орнамента ажурного платка, принципиально отличающие его от других видов орнамента, определяют оренбургский ажурный платок как уникальную художественно-технологическую систему, как самобытную региональную традицию художественного ремесла.

Истоками природы образно-технологических основ ажурного платка и его орнамента являются:

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

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

Освоение и переосмысление культурного наследия — это творческий процесс, в котором художник сознательно или интуитивно следует художественной традиции, переосмысляет ее, т.е. интер-

претирует первоисточник, способствует тем самым развитию его формы и содержания

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

Среди традиционных оренбургских мотивов в пуховязании в последние десятилетия XX века появились и закрепились в работах мастериц практически всех пуховязальных центров нетипичные для технологии ажурного пуховязания Оренбуржья мотивы, например, «шишки» («жемчужины»). На их основе сформировались новые узоры — «павлин», «ландыши». С применением узора «павлин» изделия приобретают декоративный образ с восточ-

ным оттенком, а узор «ландыш» представляет собой элемент растительного характера. Эти элементы своей утолщенной структурой противоречат легкой, тонкой структуре ажурного полотна оренбургской паутинки, хотя и существуют как элемент внутри традиционной системы ажурного платка. Видимо, не всякий новаторский поиск, даже реализуемый в рамках традиционной системы, можно считать развитием традиции.

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

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

В процессе творческого переосмысления традиции пуховязания, предполагающем создание новых форм и нового языка в целом, может возникнуть существенное отклонение от канона и его трансформация. Традиция может быть переосмыслена в опосредованной, выходящей за традиционные художественные рамки форме путем ее реинтерпретации — (изменение смысла и значения первоначально интерпретируемой информации) [5]. Процесс реинтерпретации носит интегративный характер, т.к. принимает во внимание систему пуховязания в целом или ее элементы. В результате создается синтезированное изделие, в котором художественно-технологические основы традиции ажурного пуховязания присутствуют в виде трансформированных элементов первоисточника — художественно-технологических приемов и элементов орнамента, традиционного материала. Процесс творчества при этом направляется на постижение образности традиции и создание художественного образа изделия, отражающего региональную специфику. Мерой оценки такого изделия являются критерии, применимые для данного вида художественного творчества. Например, свернутый по диагонали платок трансформируется в пончо, пелерину; сложенный пополам палантин образует жилет — виды одежды, в которой трансформируется функция традиционного ажурного платка, элементы его декора, однако все они построены по принципам композиции ажурного платка. Орнамент выявляет, подчеркивает форму изделия, является его образно-технологической составляющей. Однако эти изделия относятся скорее к изделиям одежды женского домашнего рукоделия, выполнены вручную, с использованием традиционной технологической системы и орнаментальных мотивов оренбургского ажурного платка.

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

Таким образом, нетрадиционные способы применения канона в профессиональном творчестве отражают диалектическое взаимодействие понятий «традиция» и «новаторство». С одной стороны, изделия в общих чертах сохраняют ценности традиционного ремесла пуховязания: систему канонов оренбургского ажурного платка — принципы композиции и традиционные мотивы орнамента, художественную образность, профессионализм, рукотворность. С другой стороны, создается оригинальное, самостоятельное художественное целое — ажурная структура с фактурным и композиционным единством, со своими особенностями образного языка, смыслового содержания и функционального назначения, сохраняющего, однако, элементы идентификации с традицией ажурного пуховязания.

#### Литература:

1. Вагнер Г. Несколько тезисов о народном искусстве / Г.Вагнер. — ДИ СССР. — 1988. — № 2. — С. 30.
2. Кузнецов Э. Творческая свобода и национальная традиция / Э.Кузнецов. — Творчество. — 1979. — № 8. — С. 11.
3. Астраханцева Т.Л. Авторско-индивидуальное и традиционно-коллективное начала в современной практике народных художественных промыслов / Т.Л.Астраханцева // Народное искусство России в современной культуре / М.А.Некрасова. — М.: Коллекция М. — 2003. — С. 99–111.
4. Астраханцева Т.Л. Народное искусство как семантическое поле для профессионального творчества / Т.Л.Астраханцева // Народное искусство России в современной культуре / М.А.Некрасова. — М.: Коллекция М. — 2003. — С. 111–114.
5. Волкова П.С. Реинтерпретация в свете философии искусства: к постановке проблемы. — URL: <http://teoria-practica.ru/-2-2009/161-2009-09-07-14-29-38/285-2009-09-07-18-12-48> (дата обращения: 3.06.2015).



О.О.Алиева

Старший преподаватель ФГБОУ ВПО «Уральская государственная архитектурно-художественная академия», г. Екатеринбург

## УРАЛЬСКАЯ АНТРОПОМОРФНАЯ ПЛАСТИКА ИЗ СОСТАВНОГО КАМНЯ: ОТ ТРАДИЦИЙ К СОВРЕМЕННОСТИ

Произведения из составного декоративного камня известны с древности. Еще античные скульпторы достигали виртуозности, монтируя в одно целое изготовленные из разных пород камней отдельные части скульптуры. Они умели делать швы, совершенно незаметные для глаз [1, с. 118].

Уральские традиции изготовления полихромной пластики из составного камня были заложены в Екатеринбурге в конце XVIII века. Одним из первых произведений уральской полилитной пластики было настольное украшение в виде грота-фонтана, исполненное на Екатеринбургской гранитной фабрике в 1785–1786 гг. (ныне — в собрании Государственного Эрмитажа). В то время проекты полихромной пластики присылали из Петербурга. Грот-фонтан, составленный из разных пород необработанных уральских и сибирских камней, штуфов и руд, был сделан по проекту французского художника Б.-О.Демальи (1732 — ок. 1793) [2, с. 28].

Техника изготовления составной пластики из цветного камня совершенствовалась в первой половине XIX в., когда на Урале были предприняты первые опыты создания кабинетных пресс-папье из составного камня. В то время пресс-папье стали украшать каменными натюрмортами — «накладками». Первое упоминание о выпуске пресс-папье на Екатеринбургской гранитной фабрике относится к 1830–1840-м гг. [3, с. 90]. Тональные и цветовые переходы текстурного рисунка камня использовались для передачи незрелых частей ягод, неоднородности зеленых листьев.

Автором первых антропоморфных произведений из составного камня в начале XX в. стал екатеринбургский живописец и камнерез А.К.Денисов-Уральский (1864–1926), ученик Рисовальной школы при Императорском обществе поощрения художеств [4, с. 9]. Это композиции «Аллегория Франции» (1914–1916) из серии «Аллегорические фигуры воюющих держав», посвященные странам-участницам Первой мировой войны, «Памятник Вильгельму» (1914–1916), работа «Русский солдат» (1916-1914).

Камнерезное творчество А.К.Денисова-Уральского характеризуется реалистической трактовкой формы, мягкой пластической

- моделировкой, использованием матированной поверхности камня. Активно используется естественная фактура камня.
- В XX в. традиции художественной обработки камня получили развитие благодаря уральской художественной школе. В созданной в начале века Екатеринбургской художественно-промышленной школе активно развивается камнерезное отделение. В 1938 г. состоялся последний выпуск камнерезов [5, с. 119].
- В советский период, в частности, в послевоенное время, традиции изготовления полихромной пластики из составного камня поддержали мастера художественного профессионального училища № 42. Освоение техники полихромной блокированной пластики было включено в учебный план ХПУ № 42, открытого в г. Свердловске в 1945 г.
- Уральская пластика из составного камня 1940–1980-х гг., опираясь на дореволюционные традиции, значительно расширила тематику, изобразительный язык и подтолкнула развитие антропоморфного, бытового жанра. Одним из ведущих мастеров-наставников был известный уральский камнерез Н.Д.Татауров (1877–1959). Именно советский период в развитии уральской полихромной пластики из составного камня во многом определил ее актуальность сегодня, когда выпускники училища стали ведущими мастерами полихромной составной скульптуры малых форм.
- В 1948 г. создана первая дипломная работа в «поликаменной» технике — «Урал куёт Победу». Она представляет собой сложную двухфигурную композицию, выполненную из яшмы, мрамора, родонита и других поделочных камней. Стилистика работы восходит к традициям творчества А.К.Денисова-Уральского. Здесь можно наблюдать реалистическую передачу формы и пластическое моделирование, минималистическое использование текстуры камня, преобладание матированных поверхностей и использование природной фактуры камня, включение в композицию своеобразных каменных горок, имитирующих натурные элементы.
- В 1960-х годах стилистика уральской антропоморфной пластики меняется под влиянием «сурового стиля», получившего на Урале значительное развитие [6, с. 372]. Художественные произведения отличают лаконизм и концентрированность образов. Композиции заполняют подчеркнуто огрубленные фигуры персонажей.
- Пафос трудовой тематики сменяет близкая для уральцев тема, связанная с особенностями своего края. В 1968 г. учащиеся Г.Галати и А.Родыгин под руководством мастера В.Ю.Рысина выполнили из разных пород камня учебную композицию «Данила мастер и Хозяйка Медной горы». Мотив рождается из глыбы необработанного камня. Форма трактуется нарочито обобщенно, пластическая поверхность моделируется ярко вы-

раженными плоскостями.

С точки зрения влияния «сурового стиля» представляет интерес композиция «Уральский перепляс» (1988). Посвященная теме танца, работа отличается обобщенностью форм. Природный рисунок чаройта, родонита, амазонита и лазурита передает расцветку тканей женской одежды.

В конце 1980-х гг. стилистика камнерезных композиций меняется в сторону мягкой пластической моделировки формы. Сложившиеся к концу советского периода принципы работы составили основу современной уральской скульптуры малых форм из составного камня.

Благодаря знакомству с творчеством мастеров фирмы «Фаберже» и творчеством советского художника В.В.Коноваленко, во второй половине 1980-х гг. стилистика уральской «полилитной» пластики претерпевает определенные изменения. Уральских камнерезов начинают интересовать темы повседневности, народной жизни, фольклор. Форма трактуется в натуралистическом направлении. Художники стремятся к правдоподобию подражанию природе, имитации природы. Скульптурные произведения наполняются различной детализацией, вплоть до цвета глаз. В ход идет эффективное использование таких свойств камня, как текстура и фактура. В качестве примера можно привести композицию «Машенька и медведь» (1985 г.). Мягкую моделировку формы здесь дополняет выразительное фактурирование поверхности, имитирующее шерсть, плетение короба и лаптей, кору дерева, естественную поверхность земли передает природная фактура камня. В композициях 1980–90-х гг. заметен интерес уральских художников к текстуре камня. В учебной работе 1997 г. «Шла девица за водой» использована крапчатая текстура порфирифта, которая правдоподобно передает поверхность овчины.

Малая полихромная скульптура получила новый стимул к развитию на Урале на рубеже XX–XXI вв. Центрами развития этого искусства стали Екатеринбург и Нижний Тагил. Специалистов работы в технике полихромной составной пластики, в основном, готовит Уральский техникум «Рифей» (Свердловское профессиональное училище № 42). Специализируются на этом жанре и выпускники Уральской государственной архитектурно-художественной академии и Уральского училища прикладного искусства г. Нижний Тагил отделения «Художественная обработка камня». В Екатеринбурге антропоморфной пластикой из составного камня занимаются как отдельные художники-камнерезы, так и целый ряд художественных мастерских. К технике блокированной пластики одним из первых обратился художник-камнерез А.И.Жуков, выпускник Свердловского архитектурного института (ныне — УралГАХА), член СХР. Ведущими фирмами Екатеринбурга, специализирующимися

на изготовлении произведений малой блокированной пластики, с 1996 г. является «Уральская камнерезная мастерская им. И.Боровикова» (с 2011 г. — «Святогор»), «Творческая мастерская Алексея Антонова», ООО «Ювелирный Дом Моисейкин». Получила развитие антропоморфная полилитная пластика в творчестве нижнетагильских камнерезов, представленных галереей камнерезного искусства «Ойка Нёр», одним из основателей которой является художник-камнерез С.В.Бусыгин.

Современные уральские художники и мастера-камнерезы, опираясь на дореволюционные традиции, расширили тематический спектр камнерезного жанра. Наблюдается усложнение композиции, большая степень детализации. Каждый элемент выполняется максимально приближенно к реальности, посредством не только пластической моделировки формы, но и путем подбора камня с учетом его декоративных особенностей, правдоподобно имитирующих натуру. Как заметила М.Н.Лопато, «Уральские мастера отдают предпочтение предельно реалистическому воспроизведению натуры и достигают при этом впечатляющих результатов» [7, с. 19].

Исторические сюжеты — одно из основных тематических направлений уральской полихромной скульптуры, которое характеризуется изображением конкретных исторических личностей и собирательных типажей, многофигурными военными и бытовыми композициями. Тема истории получила развитие в работах «Уральской камнерезной мастерской им. И.Боровикова» (ныне — «Святогор»). Художники выполнили ряд изображений конкретных исторических личностей: «Пётр I» (2007), «Суворов» (2008), «Иван Грозный» (2012) и др. Образы героев отечественной истории представлены в работах «Бой Пересвета с Челубеем» (2005), «Солдат 1812 года» (2002). В жанровом ключе изображены действующие лица композиций «Приказчик» (2005), «Домино» (2004).

Литературные сюжеты — еще одно важное тематическое направление уральской полихромной пластики. Композиция А.Жукова «Палата № 6» (2010) создана по мотивам рассказа А.П.Чехова. Удачно найдено пластическое решение композиции — статичная поза, приподнятая кверху голова, мимика лица, выражающая задумчивость, отстраненность, покорно сложенные на коленях руки, босые ноги.

Многофигурные композиции на сюжеты русского эпоса создаются сегодня одной из крупных камнерезных мастерских в Екатеринбурге — «Творческой мастерской Алексея Антонова» («Добрыня Никитич и Змей Горыныч» (2010), «Святогор и Микула» (2011), «Микула Селянинович и Вольга» (2012), «Алёша Попович и Тугарин Змей» (2012), «Илья Муромец и Соловей Разбойник» (2012)) и сказок («Кощей» (2013), «Царевич на волке» (2013), «Балда и чёрт» (2013), «Данила мастер» (2014)). Работы

отличаются монументальным размером, натуралистичной трактовкой формы с мягкой пластической моделировкой. Выразительности художественного образа добились камнерезы «Творческой мастерской Алексея Антонова» в композиции «Кощей» (2013). Сказочный персонаж изображен на подставке с сундуком золота. Наибольший интерес вызывает портретная характеристика лица Кощея. Для изображения телесных участков сказочного персонажа выбран светло-охристый камень с пятнообразными и нитеобразными включениями красных, коричневых, синеватых оттенков.

Тема кинематографа получила развитие в творчестве уральского художника-камнереза А.Жукова. По мотивам отечественного фильма «Белое солнце пустыни» режиссера В.Мотыля (Мосфильм, 1970 г.) создана композиция «Восток — дело тонкое...» (2004). А.Жуков с любовью выполняет фигуру сидящего красноармейца Сухова в летней амуниции и немногочисленные предметы походного антуража из камня и металла: шинель-скатку, закопченный чайник, саперную лопатку. Приглушенная, словно выгоревшая на солнце, цветовая гамма белых и оливковых тонов помогает передать ощущение знойного марева среднеазиатской пустыни [8, с. 8].

Восточные мотивы также привлекают внимание современных уральских художников-камнерезов. В основе композиции «Восточный танец» («Святогор», 2010 г.) лежит живописное произведение Г.И.Семирадского «Танец среди мечей» (1881). Каждому элементу камнерезной композиции соответствует камень, имитирующий натуру. Посредством пластической моделировки формы, характера обработки поверхности, богатого цветовыми оттенками и разнообразными текстурами камня современным художникам удалось правдоподобно воссоздать актуальный мотив XIX века. Выполненная Г.Пономарёвым композиция «Киргиз» (2004) оказалась под влиянием живописной работы В.В.Верещагина «Богатый киргизский охотник с соколом» (1871). Художник-камнерез переложил живописный образ на язык камня, его богатой цветовой палитры, текстурного многообразия. Используя выразительный язык камня, автор добивается декоративности звучания художественного образа.

Таким образом, уральская антропоморфная пластика из составного камня, основанная на таких традициях XVIII–XIX вв., как реалистическая трактовка с мягкой моделировкой формы, обращение к сюжетной антропоморфной тематике, использование широкого спектра цветных камней, их декоративных особенностей, мастерство обработки, получила развитие в современном камнерезном искусстве Урала. Современные уральские произведения малой полилитной пластики отличаются мягкой скульптурной лепкой формы до натуралистично-

го ее звучания, которому способствует использование декоративных свойств камня. Художники расширили тематический спектр камнерезного жанра. Наблюдается усложнение композиции, большая степень детализации.

Для современного этапа развития антропоморфной пластики из составного камня характерны разнообразие авторских подходов, усложнение технических приемов, углубление тематики, влияние живописи, литературы и кинематографа. Современное камнерезное искусство Урала развивается в традициях уральской художественной школы, обогащая ее новыми особенностями, заслуживающими рассмотрения.

#### Литература:

1. Одноралов Н.В. Техника обработки скульптуры из камня / Н.В.Одноралов. — М.: Искусство, 1970. — 128 с.: ил.
2. Мавродина Н.М. Искусство екатеринбургских камнерезов: [каталог] / Н.М.Мавродина. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2000. — 133 с.: ил.
3. Павловский Б.В. Камнерезное искусство Урала / Б.В.Павловский. — Свердловск: Свердловское книжное издательство, 1953. — 146 с.
4. Павловский Б.В. А.К.Денисов-Уральский / Б.В.Павловский. — Свердловск: Свердловское книжное издательство, 1953. — 126 с.
5. Ярнов С.П. Художественная школа Урала: к 100-летию Екатеринбургского училища им. И.Д.Шадра / С.П.Ярнов. — Екатеринбург: Екатеринбургский художник, 2002. — 320 с.
6. Мурзина И.Я. Очерки истории культуры Урала [Текст]: монография / И.Я.Мурзина, А.Э.Мурзин. — Екатеринбург: Форум-книга, 2008. — 412 с.: ил.
7. Лопато М.Н. О чувстве вкуса и новых тенденциях / М.Н.Лопато // Сизиф. — 2009. — № 1 (5). — С. 19.
8. Парнюк Т.В. Анатолий Жуков / Т.В.Парнюк. — Екатеринбург: АМБ, 2006. — 88 с.: ил.
9. Святогор. Ювелирная работа с камнем: [каталог] / авт. статьи Т.В.Парнюк. — Екатеринбург: Уральский рабочий, 2013. — 104 с.: ил.



К.В.Гончарова

Студентка 2 курса Академии ИМСИТ, научный руководитель Чалая А.И

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МОДУЛЬНОГО ОБОРУДОВАНИЯ ПРИ ОРГАНИЗАЦИИ ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОСТРАНСТВ

Важной составляющей культурной жизни человека является организация и посещение различных выставок. Проведение таких мероприятий является эффективным способом развития бизнеса и повышения уровня культуры. Грамотная организация выставочных пространств приводит к повышению интереса к выставке и привлечению новой аудитории, потенциальных клиентов и зрителей. Их решению способствует подбор и использование современного оборудования, которое сможет наилучшим образом представить экспонируемый товар, услугу или информацию.

Проблемой организации выставочных пространств занимались многие исследователи, среди которых Л.Мис ван дер Роэ с его концепцией «универсального» музея со свободным восприятием музейного пространства важным условием считал связывание внутреннего пространства музея с окружающей средой. Р.Роджерс и Р.Пиано, Н.Фостер значительное внимание уделяют технологиям и инженерным конструкциям, рождая тем самым новую эстетику музейного пространства. Чарльз Имз впервые создал модульное оборудование, которое часто применяют в создании дизайна экспозиции. Все эти методы организации пространств сохраняют актуальность на современном рынке [1].

Современный выставочный дизайн несет идеи свободы, незагруженности пространства. В центре композиции стоит сам экспонируемый объект, а задача выставочного оборудования — создать фоновую композицию, объединить экспонируемые объекты, определить общий художественный образ.

Наиболее рациональной схемой решения выставочного пространства является использование модульного оборудования.

Модуль — это сложный узел, выполняющий самостоятельную функцию в техническом устройстве, а также относительно самостоятельная часть какой-либо системы, организации [2]. Система модульного оборудования позволяет минимальными средствами создать целостный художественный образ, при этом являясь универсальным способом создания экспозиции. Оборудование, в основе которого лежит модуль, имеет возможность компоновки под любые размеры экспоната и экспозиционную площадь.

Модульное оборудование в зависимости от задачи может служить фоном для размещения определенных предметов на выставке.

Оборудование, состоящее из модулей, удобно в эксплуатации, оно гарантирует комфортность, экономичность проектируемого объекта, полезность оборудования, возможность использовать его многократно. Благодаря модульным конструкциям облегчается поиск композиционных и компоновочных решений, достигается целостность и гармоничность форм.

Наиболее распространенной схемой решения пространства является «растр», при котором создается несущий каркас, обозначающий границы модульных ячеек, где располагается предметный комплекс. Главная роль растра состоит в зрительном членении пространства или площади на основе метрического ряда. Растр является ячеистой структурой. Принцип модульной сетки — простейшие геометрические формы, такие как квадрат, треугольник, прямоугольник, шестиугольник и т.д. Характерные качества конструктивных систем, созданных на базе растровых структур, — функциональность, простота, удобство транспортировки, способность к трансформации, ограниченное количество элементов модулей [3]. Самые распространенные виды модульных стендов — линейные, угловые, «полуостров», «остров», «сквозные», «визави», выставочные стенды на открытом пространстве, закрытые и открытые стенды.

Главная задача модульного оборудования — легкое крепление. Элементы оборудования должны свободно разбираться и собираться. Помимо профильных реек, используются магнитные крепления, которые соединяют внутренний каркас. С их помощью можно собрать любые типы конструкций.

Благодаря модульному оборудованию, на выставках становится возможным многократное использование одних деталей с различным художественным эстетическим решением. Возможно изменение размеров и форм экспозиций. Каждый зал помещения сможет передавать свою атмосферу. При комбинировании различных дизайнеров композиция всегда неповторима. С таким оборудованием проведение культурных мероприятий становится менее затратным и более функциональным.

В настоящее время модульное оборудование не слишком популярно в России, оно только начинает развиваться. Однако можно с уверенностью сказать, что тенденция использования такого вида оборудования очень перспективна.

#### Литература:

1. «Информационный сайт о строительных материалах и технологиях» [Электронный ресурс]. — 2014. — URL: <http://stroy-spravka.ru/article/konstruktsii-vystavochного-oborudovaniya> (дата обращения: 12.10.2015).
2. Коллекция энциклопедий и словарей [Электронный ресурс]. — 2015. — URL : <http://enc-dic.com/ozhegov/Modul-15968.html> (дата обращения: 17.10.2015).
3. Универсальная научно-популярная энциклопедия «Кругосвет» [Электронный ресурс]. — 2015. — URL: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/izobrazitelnoe\\_iskusstvo/MIS\\_VAN\\_DER\\_ROE\\_LYUDVIG.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/MIS_VAN_DER_ROE_LYUDVIG.html) (дата обращения: 1.11.2015).



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

МГХПА им. С.Г.Строганова является крупным научным центром, который постоянно ведет мониторинг развития творческих и научных школ, занимается исследованием исторического и современного развития декоративно-прикладного искусства и дизайна. В научной деятельности Академии активно участвуют представители научных школ Санкт-Петербурга, регулярно выступают с докладами ученые и преподаватели С-ПбГХПА им. А.Л.Штиглица. Мы считаем крайне важным участие в обсуждениях и представителей школ текстильного и полиграфического дизайна, московской архитектурной школы. Эти направления творческой проектной деятельности входили в состав Строгановского училища и ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. У нас общая история и общие задачи, как показывает материал профессора Ю.И.Чувашева, представляющего московскую школу книги, возникшую на основе полиграфического факультета ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа.

Проведение подобных конференций дает нам возможность глубже узнать и понять свою историю, познакомиться с творчеством замечательных художников и педагогов — Н.Н.Соболева, В.Е.Егорова, З.Н.Быкова, В.А.Ватагина, И.Е.Даниловой, А.И.Зотова, П.А.Тельтевского, А.Е.Короткевича, К.А.Соловьёва, А.К.Чекалова и других.

Авторы считают, что развитие данной темы необходимо для сохранения традиций не только МГХПА им. С.Г.Строганова, но и родственных школ, для своевременного отклика на вызовы времени. Участники данного сборника, коллективной монографии, входят в наш своеобразный «Строгановский клуб ученых». Проведение подобных конференций позволяет выявить еще неисследованные области и периоды, ввести в научный оборот новые имена.

Вспоминая своих учителей, мы еще раз оказываемся на их уроках, сохраняя необходимую для любой школы линию преемственности.

**УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКИ**

**Материалы международной научной  
конференции к 190-летию МГХПА им.**

**С.Г.Строганова**

**Опыт коллективного монографического  
исследования**

**Составители: А.Н.Лаврентьев,**

**Н.Н.Ганцева, А.В.Сазиков**

Редакторы: Н.Н.Ганцева, Ю.Б.Иванова  
Дизайн и верстка: А.Н.Лаврентьев, Е.А.Лаврентьева

Подписано в печать 15.03.2016  
Формат 70х100/16  
Печать офсетная  
Гарнитуры SWIFT, AKZIDENZ GROTESK  
Печ. л. 15. Тираж 200 экз.  
Отпечатано в МГХПА им. С.Г. Строганова

ИЗДАНИЕ ПЕРВОЕ

ИЗДАНИЕ ПЕРВОЕ ПЕРВОГО ТОМА

