ФГБОУ ВО МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ
имени С.Г. СТРОГАНОВА

Научно-
методический совет

Проба пера
2017

Тезисы
конкурсных
научных работ
студентов,
аспирантов
и молодых
преподавателей

Москва 2017

ISBN 978-5-87627-121-1
УДК 7.06
П 78

Научно-методический отдел

Члены жюри конкурса:
А.Н.Лаврентьев, В.Ф.Зива, А.А.Киринюк, Н.К.Соловьев, Н.Н.Ганцева, К.Н.Гаврилин, В.А.Музыченко, М.Т.Майстровская, А.В.Трощинская, Е.В.Жердев, А.В.Сазиков

Редакторы-составители: А.Н.Лаврентьев и А.В.Сазиков
Редактор: Ю.Б.Иванова

Верстка: А.В.Сазиков

© МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017
© Коллектив авторов, 2017

Содержание

6 О конкурсе «Проба пера 2017»

Аспиранты

11 ***Е.М. Цыкунова.*** Художественные особенности и символика изображения подсолнухов в росписи плафона дома-музея К.С. Станиславского в Москве

15 ***Я.И. Желтакова.*** Мартина Селерин — новое имя в истории гобелена

17 ***О.В. Орловская.*** К вопросу изучения корейской живописи эпохи Чосон в XX веке

20 ***Н.А. Лопатникова.*** Синтез искусств в творчестве художника Такаси Мураками

26 ***Саллум Соха.*** Абстрактный стиль в гравюрах сирийского художника Бахиджа Арбаша

33 ***Д.А. Пронин.*** Принципы построения и элементы комикса как жанра графического искусства и печатной формы в истории культуры

Дипломные работы. Магистратура

36 ***Е.Д. Агапова.*** Ювелирная фирма И.П. Хлебникова: опыт монографического исследования

40 ***А.Е. Нижегородова.*** Викторианский стиль в английских ювелирных украшениях

44 ***С.Н. Науменко.*** Карнавальные сани как атрибут праздничной придворной культуры Западной Европы и России XVII–XVIII веков

Бакалавриат. Кафедра истории и теории декоративного искусства и дизайна

49 ***А.М. Петрушина.*** Тема трапезы в живописи раннехристианских катакомб: античные прототипы и новая символика

55 ***Д.Г. Карпунина.*** Формирование облика деревянных минбаров Арабского Востока на примере египетских династий (сер. IX – нач. XVI в.)

59 ***В.С. Муратова.*** Скульптура в формировании художественного образа общественных зданий 60–70-х гг. XX века

Бакалавриат. Кафедра «Коммуникативный дизайн»

66 ***Е.А. Лаврентьева.*** Детская книга: текст в картинках. Серия эссе студентов 3 курса кафедры «Коммуникативный дизайн»

67 ***Е.В. Косых.*** Эрик Карл. «Мечтательный хамелеон»
69 ***А.А. Куприна.*** Пол Рэнд. «Маленькая Единичка»
71 ***А.Л. Щит.*** Атмосфера детской книги «Черная птица» Сьюзи Ли
72 ***Т.А. Деваева.*** Беатриче Алеманья. «Лев в Париже»
74 ***Н.М. Фарамазян.*** Евгения Эвенбах. «Рынок»
76 ***А.А. Сметанкина.*** Петр Cuc. «Три золотых ключа»
78 ***А.А. Гриб.*** Про то, как очень голодная гусеница прогрызла страницы книжки
80 ***С.Г. Неверова.*** «Два трамвая». Текст: О. Мандельшам. Иллюстрация: Борис Эндер
81 ***А.В. Кириллова.*** Лео Лионни. «Маленький синий и маленький желтый»
83 ***А.О. Курилова.*** История старой квартиры
85 ***Д.А. Струтинская.*** «Железный человек». Тед Хьюз
87 ***М.М. Медведева.*** Визуальный дневник: история, рассказанная в фотографиях

Курсовые работы. Бакалавриат

91 ***А.В. Рогожкина.*** Орнамент итальянских доспехов эпохи Возрождения
95 ***С.Е. Позднякова.*** Искусство металлического оклада. Оклад иконы «Успение Пресвятой Богородицы»
97 ***А.Ю. Зварич.*** Взаимовлияние общества и дизайна друг на друга и назначение дизайна в целом

Магистратура. Кафедра истории и теории декоративного искусства и дизайна

101 ***А.Р. Гончарова.*** Театр «декоративного конструктивизма» Г.Б. Якулова
109 ***А.И. Чернышева.*** Рецепция теории Адольфа фон Гильдебранда русскими художниками первой половины 20 века (на примере произведений В.А. Фаворского, Н.К. Истомина, Н.Б. Розенфельда)
122 ***Е.О. Мошонкина.*** Академия художеств в советский и постсоветский период
124 ***Ю.Е. Поспелова.*** Структура фасада в перпендикулярную готику
129 ***Д.Н. Поленкова.*** Интерьер в композиции русского романтического портрета

Курсовые работы. Магистратура

135 ***М.А. Дидрих.*** Исследование художественных особенностей и техники изготовления скани села Красного-на-Волге в XX веке
139 ***Т.А. Левыкина.*** Исследование серебряных серег конца XVII в. Натальи Кирилловны Нарышкиной, из собрания Государственного исторического музея
143 ***А.А. Савельева.*** Исследование панагии XVII века из коллекции Государственного исторического музея
148 ***В.Е. Якушкина.*** Школьная форма как корпоративный стиль
151 ***П.С. Горюнова.*** Актуальность развития ветроэнергетики в России
153 ***Н.В. Гордюкова.*** Зонирование и планировка специализированных городских парков. Основные принципы проектирования этнографических парков
159 ***Б.Д. Винокуров.*** Современный музейный кластер в контексте дизайна
167 ***А.А. Коротков.*** Исторический аспект концепции среды набережной в городе Ульяновске
170 ***С.Н. Фараносов.*** Исследование проблем и тенденций проектирования кабин дальнобойных магистральных тягачей в контексте разработки авторского проекта
177 ***А.А. Дудина.*** Мусор как средство образно-пластической выразительности в творчестве Леонардо Дрю (в контексте развития художественных практик авангарда)

Магистратура. Рефераты на основе предпроектных исследований студентов 1 курса кафедры «Коммуникативный дизайн»

187 ***М.Р. Сайфудинова.*** «Малые музеи» в контексте современной музейной практики и проектирования айдентики
192 ***А.К. Рысухина.*** Учебник или электронное приложение? Учебные пособия по астрономии для учащихся старших классов
198 ***А.Д. Шаронина.*** «LizaAlert»: проблемы айдентики
199 ***К.В. Глинская.*** Проблемы разработки серий печатных изданий кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
201 ***С.Р. Рыбина.*** Исследование информационных ресурсов высшего учебного заведения в области искусства. (На примере сайта МГХПА имени С.Г. Строганова)
208 ***В.Д. Кузнецова.*** Экспедиционная группа «Арктика без границ». Проблемы создания визуального образа организации
212 ***Е.С. Кузнецова.*** Брендинг города Юрьев-Польский

Магистратура. Лаборатория «Цифровое искусство и дизайн»

216 ***Т.А. Монина, Т.В. Литвина.*** Цифровой контент и аудиовизуальная среда
221 ***Л.Г. Мясникова.*** Сценография экранного искусства
228 ***Н.В. Федорова.*** Михаил Ларионов: путь простоты. Эволюция творчества как тема видео-рассказа
231 ***А.В. Бадзюк.*** Виртуальный квест как новый вид экскурсии
234 ***Л.В. Савельева.*** Осмысление цифрового пространства через проект «Мир Пита Мондриана»
239 ***М.С. Ким.*** Анализ теорий восприятия визуальной информации
243 ***М.Г. Ларицкая.*** Значение жанра «квест» в истории видеоигр
248 ***А.С. Сумароков.*** Применение мультимедийных технологий для рекламы и продвижения продукта, привлечения внимания потенциальной аудитории

Презентации научных работ МГХПА им. С.Г. Строганова на конкурсе «Проба пера 2017»

На проходивший в течение 2017 года конкурс научных работ студентов, магистрантов, аспирантов и преподавателей было направлено пятьдесят семь работ, одна из которых была прислана студенткой Тульского государственного университета. МГХПА планирует расширить список участников и привлечь студентов из других художественных, архитектурных и дизайнерских вузов России.

В этом году структура издания отражает характер и специализации научных исследований академии. В первой части сборника помещены статьи аспирантов и тезисы дипломных выпускных работ. Далее следуют работы студентов бакалавриата и магистратуры.

Прежде всего, конкурс и итоговый сборник позволяют аспирантам заявить о направлении своих исследований, это первая проба публикации либо фрагмента исследования, либо заявки на рассмотрение проблемы. Ряд публикаций аспирантов связан с выявлением некоторых принципиальных новаторских поворотов и своеобразных «точек роста» в истории формирования жанров, видов искусства, стилевых или технологических новаций. Подобные художественные новации можно увидеть в истории декоративных росписей в интерьере в связи с проблемами символизма (Е.М. Цыкунова), новых искусствоведческих подходах в изучении истории корейского искусства (О.В. Орловская), оригинальных приемах создания объемно-пространственного гобелена (Я.И. Желтакова), опытах синтеза искусств в творчестве современного японского художника (Н.А. Лопатникова) или влиянии геометрической стилизации на творчество современных графиков Сирии (Саллум Соха). Исследованиями руководят педагоги кафедры «История искусства и гуманитарных дисциплин»: К.Н. Гаврилин, Г.К. Кошелев, Е.Е. Докучаева.

Отдельную группу составляют научные исследования историко-теоретического характера, которые проводят студенты и дипломники, обучающиеся на кафедре «История и теория декоративного искусства и дизайна». Руководители дипломных и курсовых работ — ведущие специалисты в области истории и теории декоративного искусства, экспозиционного дизайна и музееведения, архитектуры и интерьера, такие как Н.К. Соловьев, В.Б. Кошаев, М.Т. Майстровская, Р.Р. Мусина, Д.Н. Воробъева, В.С. Ярных.

В разделе бакалавриата и магистратуры представлены как отдельные рефераты, отобранные преподавателями специализированных курсов (например, истории орнамента А.В. Трощинской), так и курсовые научно-исследовательские работы студентов кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна».

Ряд кафедр и направлений подготовки представили содержательные блоки, отражающие специфику обучения по тому или иному направлению (например, в области реставрации художественных изделий из металла, графического или средового дизайна), либо связанные с освоением вспомогательных дисциплин: история графического дизайна, сценография экранных образов.

Для современного художника, проектировщика крайне важно умение не только отбирать визуальный материал, ориентироваться в стилевых направлениях, знать основные информационные ресурсы в своей области, но и уметь анализировать проектные и творческие работы, оценивать проектные идеи других авторов и формулировать собственные предложения. Этот тип работы частично отражен в коротких эссе-очерках по курсу истории графического дизайна Е.А. Лаврентьевой и рефератах студентов магистратуры, представленных кафедрами «Средовой дизайн», «Коммуникативный дизайн», «Дизайн средств транспорта», «Текстильный дизайн».

На основе этих рефератов можно уже представить себе и характер, и направление будущей проектной работы: проектирования музейных кластеров (Б.Д. Винокуров), создание информационных ресурсов в области музеев истории Москвы (М.Р. Сайфудинова), разработку издательской программы МГХПА им. С.Г. Строганова (С.Р. Рыбина), создание информационной и коммуникационной среды работы поисковых спасательных отрядов (А.Д.Шаронина), включение экологических проблем и ветроэнергетики в контекст средового дизайна (П.С. Горюнова). Важно, что студенты и магистранты проектных кафедр понимают специфику текстов, ориентированных на прикладные задачи. Здесь должен быть статистический и документальный материал, формулировка образно-художественных и ассоциативных особенностей, изложение авторской идеи и структуры будущего проекта.

В нынешнем сборнике есть и презентации двух совершенно новых учебных курсов. Для новой специализации «Цифровое искусство и дизайн», которая развивается в форме учебной экспериментальной лаборатории при кафедре «Промышленный дизайн», потребовалось

разработать несколько новых учебных курсов по истории компьютерной графики, технологии видеомонтажа, истории кинематографа в связи с историей дизайна и кинодекорационного искусства, освоения инструментов синтеза аудио- и видеодизайна.

Преподаватель Л.Г. Мясникова знакомит с целями, задачами и творческими результатами студентов, осваивающих «Сценографию экранного искусства», а Т.А. Монина и Т.В. Литвина — с возможностями авторской компьютерной программы визуально-звукового моделирования «АНС».

Дипломы лауреатов конкурса «Проба пера-2017» получают следующие авторы:

1. ***Н.А. Лопатникова.*** Синтез искусств в творчестве художника Такаси Мураками. Руководитель: к. иск., доцент Г.К. Кошелев;
2. ***Саллум Соха.*** Абстрактный стиль в гравюрах сирийского художника Бахиджа Арбаша. Руководитель: к. иск., доцент Г.К. Кошелев;
3. ***С.Н. Науменко.*** Карнавальные сани как атрибут праздничной придворной культуры Западной Европы и России XVII–XVIII веков. Руководитель: к.ф.н., доцент Н.Н. Ганцева;
4. ***С.Н. Фараносов.*** Исследование проблем и тенденций проектирования кабин дальнобойных магистральных тягачей в контексте разработки авторского проекта. Руководитель: к. иск., профессор Н.Е. Розанов;
5. ***Е.В. Косых.*** Эрик Карл. «Мечтательный хамелеон». Руководитель: к. иск., доцент Е.А. Лаврентьева;
6. ***Н.М. Фарамазян.*** Евгения Эвенбах. «Рынок». Руководитель: к. иск., доцент Е.А. Лаврентьева;
7. ***М.М. Медведева.*** Визуальный дневник: история, рассказанная в фотографиях. Руководитель: И.Б. Трофимов;
8. ***А.И. Чернышева.*** Рецепция теории Адольфа фон Гильдебранда русскими художниками первой половины 20 века (на примере произведений В.А. Фаворского, Н.К. Истомина, Н.Б. Розенфельда). Руководитель: д. иск., профессор Н.К. Соловьев;
9. ***Д.Г. Карпунина.*** Формирование облика деревянных минбаров Арабского Востока на примере египетских династий (сер. IX – нач. XVI вв.). Руководитель: к. иск., доцент П.В. Коротчикова;
10. ***А.К. Рысухина.*** Учебник или электронное приложение? Учебные пособия по астрономии для учащихся старших классов. Руководитель: доцент К.Ф. Пармон;
11. ***Б.Д. Винокуров.*** Современный музейный кластер в контексте дизайна. Руководители: к. иск., профессор Е.А. Заева-Бурдонская, профессор Е.И. Рузова;
12. ***Н.В. Гордюкова.*** Зонирование и планировка специализированных городских парков. Основные принципы проектирования этнографических парков. Руководитель: к. иск., профессор Е.А. Заева-Бурдонская;
13. ***М.А. Дидрих.*** Исследование художественных особенностей и техники изготовления скани села Красного-на-Волге в XX веке. Руководители: к.иск., профессор Д.М. Чавушьян, к. иск., профессор Н.Ю. Красносельская;
14. ***В.С. Муратова.*** Скульптура в формировании художественного образа общественных зданий 60–70-х гг. XX века. Руководитель: д.иск., профессор Н.К.Соловьев;
15. ***Е.Д. Агапова.*** Ювелирная фирма И.П. Хлебникова: опыт монографического исследования. Руководитель: д. иск., профессор Р.Р. Мусина.

Дипломами участников конкурса отмечены:

1. ***Е.М. Цыкунова.*** Художественные особенности и символика изображения подсолнухов в росписи плафона дома-музея К.С. Станиславского в Москве. Руководитель: д. иск., профессор А.В. Трощинская;
2. ***А.А. Сметанкина.*** Петр Cuc. «Три золотых ключа». Руководитель: к. иск., доцент Е.А. Лаврентьева;
3. ***Д.А. Струтинская.*** «Железный человек». Тед Хьюз. Руководитель: к. иск., доцент Е.А. Лаврентьева;
4. ***А.М. Петрушина.*** Тема трапезы в живописи раннехристианских катакомб: античные прототипы и новая символика. Руководитель: преподаватель В.С. Ярных;
5. ***М.Р. Сайфудинова.*** «Малые музеи» в контексте современной музейной практики и проектирования айдентики. Руководитель: доцент К.Ф. Пармон;
6. ***Т.А. Левыкина.*** Исследование серебряных серег конца XVII в. Натальи Кирилловны Нарышкиной, из собрания Государственного исторического музея. Руководители: к. иск., профессор Д.М. Чавушьян, к.иск., профессор Н.Ю. Красносельская;
7. ***А.А. Савельева.*** Исследование панагии XVII века из коллекции Государственного исторического музея. Руководители: к. иск., профессор Д.М. Чавушьян, к. иск., профессор Н.Ю. Красносельская;
8. ***А.Е. Нижегородова.*** Викторианский стиль в английских ювелирных украшениях. Руководитель: д. иск., профессор Р.Р. Мусина;
9. ***А.В. Рогожкина.*** Орнамент итальянских доспехов эпохи Возрождения. Руководитель: д. иск., профессор А.В. Трощинская;
10. ***А.Р. Гончарова.*** Театр «декоративного конструктивизма» Г.Б. Якулова. Руководитель: д. иск., профессор Н.К. Соловьев;
11. ***А.А. Дудина.*** Мусор как средство образно-пластической выразительности в творчестве Леонардо Дрю (в контексте развития художественных практик авангарда). Руководитель: канд. иск. Е.А. Юдина;
12. ***А.А. Куприна.*** Пол Рэнд. «Маленькая Единичка». Руководитель: к. иск., доцент Е.А. Лаврентьева;
13. ***А.Л. Щит.*** Атмосфера детской книги «Черная птица» Сьюзи Ли. Руководитель к. иск., доцент Е.А. Лаврентьева;

14. ***А.В. Кириллова.*** Лео Лионни. «Маленький синий и маленький желтый». Руководитель: к. иск., доцент Е.А. Лаврентьева;
15. ***А.О. Курилова.*** История старой квартиры. Руководитель: к. иск., доцент Е.А. Лаврентьва;
16. ***С.Е. Позднякова.*** Искусство металлического оклада. Оклад иконы «Успение Пресвятой Богородицы». Руководители: к. иск., профессор Д.М. Чавушьян, к. иск., профессор Н.Ю. Красносельская;
17. ***О.В. Орловская.*** К вопросу изучения корейской живописи эпохи Чосон в XX веке. Руководитель: к. иск, доцент И.Н. Миклушевская;
18. ***П.С. Горюнова.*** Актуальность развития ветроэнергетики в России. Руководитель: к. иск., профессор Е.А. Заева-Бурдонская;
19. ***А.В. Бадзюк.*** Виртуальный квест как новый вид экскурсии. Руководители: профессор, д. иск, А.Н. Лаврентьев, профессор, к. иск., Т.В. Литвина, преподаватель А.В. Вильчес-Ногерол;
20. ***Л.В. Савельева.*** Осмысление цифрового пространства через проект «Мир Пита Мондриана». Руководители: профессор, д. иск, А.Н. Лаврентьев, профессор, к. иск., Т.В. Литвина, преподаватель А.В. Вильчес-Ногерол;
21. ***Н.В. Федорова.*** Михаил Ларионов: путь простоты. Эволюция творчества как тема видео-рассказа. Руководители: профессор, д. иск, А.Н. Лаврентьев, профессор, к. иск., Т.В. Литвина, преподаватель А.В. Вильчес-Ногерол;
22. ***Т.А. Деваева.*** Беатриче Алеманья. «Лев в Париже». Руководитель: к. иск., доцент Е.А. Лаврентьева;
23. ***А.А. Гриб.*** Про то, как очень голодная гусеница прогрызла страницы книжки. Руководитель: к. иск., доцент Е.А. Лаврентьева;
24. ***Ю.Е. Поспелова.*** Структура фасада в перпендикулярную готику. Руководитель: В.С. Ярных;
25. ***М.С. Ким.*** Анализ теорий восприятия визуальной информации. Руководители: профессор, д. иск, А.Н. Лаврентьев, профессор, к. иск., Т.В. Литвина, преподаватель А.В. Вильчес-Ногерол.

Конкурс научных работ преподавателей, аспирантов и студентов МГХПА им. С.Г.Строганова продемонстрировал важную роль, которую занимают научные и прикладные предпроектные исследования в деятельности современной школы дизайна, искусствознания, декоративно-прикладного и монументально-декоративного искусства.

А.Н. Лаврентьев, и.о. проректора по научной и международной работе МГХПА им. С.Г. Строганова, профессор, доктор искусствоведения

Е.М. Цыкунова, аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

Художественные особенности и символика изображения подсолнухов в росписи плафона дома-музея К.С. Станиславского в Москве

Руководитель: д. иск., проф. А.В. Трощинская

Дом-музей К.С. Станиславского находится в старинном особняке, расположенном по адресу: Леонтьевский переулок, д. 6. Дом кардинально переделывали после пожара 1812 года, к 1830-м годам завершилась перепланировка и оформление интерьеров (появились колонны из искусственного мрамора на втором этаже, карнизы, лепнина на капителях, темперная роспись потолков).

Дом примечателен тем, что в нем жили театральный актер и педагог И.В. Самарин (1836–40 гг.), а в советское время — Ю.А. Бахрушин (сын основателя театрального музея) и К.С. Станиславский. Музей появился в 1948 году, а в 2015 году был открыт вновь после 17 лет реставрации (обновлены потолки, стены и люстра в зале, восстановлены плафоны).

Роспись плафона «кабинета» появилась тогда же, когда достраивалась анфилада комнат второго этажа. Темнофонные натюрморты на потолке «срезают» углы, придавая ему форму овала. В расходящихся от центра сегментах круги-клетки с птицами чередуются с отдаленно напоминающими камеи медальонами, на вытянутых фрагментах с подсолнухами вазоны и крылатые полуптицы-полуженщины вплетены в завитки злаков. Античный акант соседствует с русскими собратьями — стручками гороха, а ветви-побеги с мелкими продолговато-треугольными листьями с колосьями на концах симметрично закручиваются в стороны. Легкие воздушные образы птиц и мелкие розетки в орнаментах под стать перьям, клетки-медальоны и тянущиеся к свету цветы перекликаются округлой формой и золотистым колоритом, а в завершении изгибов вместо листочков можно рассмотреть крошечных бабочек. Пасторальный сельский мотив соседствует с изображениями селезня и фантастических жар-

птиц, по цвету перекликается с красно-багряным петухом — символом богатства и благополучия.

Цветы подсолнуха являются акцентом расходящихся завитков растительного орнамента, расположенного вдоль боковой стены. Красноватые вкрапления ягод оттеняют сдержанные цвета — прутья клеток и золотистые орнаменты на белом фоне созвучны теням на листьях и темным семенам подсолнухов, напоминая о плодородии и сборе урожая, созревшем под лучами солнца. В легкой воздушной композиции на светлом фоне симметрия достигается парными элементами — крылатые полуженщины, вплетенные в завитки аканта, античные вазоны, гирлянды и ленты-бандероли, развивающиеся на манер растений-вьюнов. Структура гротеска, сочетающая реальные и вымышленные сказочные элементы, могла быть продиктована случайностью, но тем самым подчеркивает веяния времени, предвосхтитившие зарождение историзма и его русских сказочных мотивов, популярных на исходе столетия.

Огнедышащие грифоны в основании классицистического канделябра отчасти созвучны легенде о древнегреческом боге солнца Гелиосе, который утром выезжал с востока на колеснице, запряженной четырьмя огнедышащими конями, «Солнечный цветок» подсолнух, калька с греческого «helious» и «anthos», тянется за светом солнца и замирает повернутым на восток, достигнув максимальной высоты. Когда Аполлон обошел вниманием дочь греческого царя Клитию, прельщенный красотой ее сестры Левкоты, девушка обратилась в цветок и сутки напролет стала искать возлюбленного на небе. По другой легенде, когда нимфа воды Клития захотела вечно любоваться золотым шаром солнца, ее хвост корнями прирос к земле, волосы превратились в лепестки, а пальцы в листья. Возможно, в связи с этой легендой в Древнем Риме семена и корни похожего на подсолнечник гелиотропа носили в мешочке на шее легионеры, чтобы сохранить в дальних походах на Британию и Галлию кусочек солнца.

Упоминание о подсолнухе встречается в мифах разных стран с древнейших времен. Например, по древневосточной легенде, подсолнечник — атрибут победившего солнце и действовавшего по поручению бога добра Ахурамазды персидского бога Митра, культ которого проник отчасти в Грецию и Рим. Сопровождая умерших в загробный мир, он предлагал напиток бессмертия и вел по лестнице к свету.

Три тысячи лет назад подсолнухи символизировали бога солнца у инков, американские индейцы использовали священный цветок как лекарство, воины брали в походы шарики из семечек, из шелухи делали красный и синий пигмент, чтобы красить одежду и плетеные корзины. Украшения-подсолнухи носили жрецы

Аспиранты МГХПА им. С.Г. Строганова

храмов, танцевальные обряды в праздненства бога солнца длились несколько дней. Золотые статуэтки-подсолнечники, как и семена, были завезены в Европу испанскими мореплавателями во времена Колумба. Их выращивали в мадридском ботаническом саду, а в 1576 году появилось ботаническое описание «цветка солнца». Подсолнухи появились в Италии и Франции, затем в Бельгии, Голландии, Швейцарии и Германии. Их сажали как экзотические растения, а в 1716 году в Англии был оформлен патент на производство подсолнечного масла.

В Россию цветок привезли из Голландии в XVIII веке. В петровскую эпоху подсолнух как «маленькое солнце» сажали на клумбах. В 1829 году крепостной крестьянин Бокарев в Воронежской губернии на ручной маслобойке сделал из семечек масло на манер льняного, в 1833 появился маслобойный завод купца Папушина с разрешения графа Шереметева.

Несмотря на то, что подсолнух стали выращивать в России с начала XVIII столетия, возможно, и до этого его семечки и засушенные цветы в холщовых мешочках подвешивали как обереги от нечистой силы над входом, в кухне и над кроватью. В русской народной сказке встречается сюжет о влюбленной в солнце девушке, которая отправилась к морю-океану на край земли встречать его восход. Увидев юношу-Солнце в ладье, запряженной золотыми лебедями, она упала бездыханной на землю и обернулась подсолнухом, чтобы всегда с любовью поворачиваться к свету. Светловолосый юноша у славян олицетворяет весеннее Ярило-солнце, однокоренное с «ярый» (и «ярость»), то есть «сильный» (отсюда сочетание «яровая пшеница»). Бог юности и плотских утех появляется в песнях Леля о влюбленной в Ярилу богиню утренней зари. Приход весны в фольклоре отражают легенды о Ярила-солнце в образе жениха, скачущего на коне к прекрасной весне-Ладе. «Огненный цветок» клали под подушку, ожидая от «травы откровенности» пророческих снов. Название «подсолнух» в словаре В.И. Даля помечено как «южное». В белорусских диалектах подсолнух — «вороты-солнце», в украинских — «солнцеворот».

В христианстве подсолнух рисовали на пасхальных яйцах как символ любви к богу, материнства и жизни, благополучия, упования на Бога, верующего, как цветок тянущегося к свету.

В геральдике подсолнух — символ солнца, тепла, мира, процветания. Он присутствует на гербах регионов Франции, Бельгии, Румынии, Орловской и Амурской областей России, а также Краснодарского края.

В европейской светской живописи подсолнух как символ преданности английскому королю Карлу I появляется у Ван Дейка на автопортрете с цветком в руке (1633) и портрете сэра Кенелма Дигби (1635). Подсолнух присутствует в жанровой живописи в Нидерландах — у

Франца ван Мириса Старшего («Мальчик, выдувающий мыльные пузыри», 1660), в натюрмортах — «Ваза с цветами» испанца эпохи барокко Томаса Йепеса (1643).

В живописи XVII века встречаются изображения нимфы из мифа о подсолнухе, например, у Николя Пуссена. Клития с корзиной гелиотропов, смотрящая на Аполлона в небесах, изображена позади Нарцисса («Царство Флоры», 1631, Дрезден). Сюжет появляется у Шарля де Ла Фосса «Клития, превращенная в подсолнух» (1688, Версаль, Большой Трианон), у Николя-Рене Жоллена старшего (1768, Версаль).

В викторианскую эпоху изображение подсолнуха появилось на тканях, в декоре деревянных и металлических предметов. Джон Джордж Браун пишет «Девочку с подсолнухами» (1880), Уинслоу Хомер — «Подсолнух для учителя» (1875). Примечательно также появление Оскара Уайльда на вернисаже прерафаэлитов в Лондоне в экстравагантном бархатном пиджаке с подсолнухом в петлице. Рисунок для обоев с подсолнухами был разработан Уильямом Моррисом. Позднее, помимо знаменитого Ван Гога, к образу подсолнуха обращались Анри Матисс («Ваза с подсолнухами», 1898), Поль Гоген («Подсолнухи», 1901 и «Портрет Винсента ван Гога, рисующего подсолнухи», 1888). Подсолнух изображен у Жоржа Лемена («Маленький Пьер»), в декоративных росписях в павильоне Отто Вагнера , ныне метро Карлсплатц в Вене.

В России образ подсолнуха встречается на шпалерах 1733–1734 годов, созданных на петербургской мануфактуре, организованной по приказу Петра I в 1717 году.

Примерно в то же время, что и окончательная отделка интерьеров особняка в Леонтьевском переулке, дом 6, которую производили художники из крепостных, подсолнечник из декоративного цветка превратился в сельскохозяйственную культуру и распространился по всей стране. Сочетание фантастического и возвышенного, причудливого и реалистичного объединяет разнородные элементы росписей дома-музея К.С. Станиславского

Вероятно, история изобретения подсолнечного масла крестьянином графа Шереметева была на слуху, особенно, если вспомнить, что граф владел одним из зданий в Леонтьевском переулке. В поисках образцов для подражания классическим орнаментам художники наверняка были знакомы и с античной традицией, и с западноевропейской живописью, где, помимо изображения подсолнуха, встречается миф о Клитии. Они могли дополнить традиционный орнамент знакомым цветком, который на тот момент выращивался и в Москве. Круг подсолнуха по форме сочетается с завитками, гармонирует с античными вазонами и легко вписывается в форму плафона и композицию на основе канделябра. Стремясь разнообразить классицистический мотив, сохранив при этом симметрию, художники могли использовать в гротеске новые растительные элементы спонтанно. Тем не менее, факт их появления предвещает эклектику, актуальную для XIX века.

Библиография:

1. Буткевич Л.М. История орнамента: учеб. Пособие. — М., 2008. — 267 с.
2. Джеймс Холл. Словарь сюжетов и символов в искусстве/ пер. с англ. А.Е. Майкапара, — М., 1996. — 656 с.
3. Жак Делиль. Сады/ Les Jardins, 1782/пер. И.Я. Шафраненко. — Ленинград, 1987. — 232 с.
4. Русские шпалеры. Петербургская шпалерная мануфактура. Альбом / сост. Т. Т. Коршунова, — Л., 1975. — 270 с.
5. Соколова Т.М. Орнамент почерк эпохи. — Л., 1972. — 176 с.
6. Калмыков М.Я. Альфрейно-декоративные работы, — М., 1958. — 224 с.
7. Манин Ю.А. Техника монументальной живописи и технология живописных материалов, — М., 2014. — 126 с.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. / гл. ред. С.Я. Токарев. Т. 2: К–Я. — М., 1992. — 719 с.
9. Орнамент всех времен и стилей в 4 т. / под ред. Огюста Расине. Т. 1–2, — М., 2004. — 267. 247 с.
10. Романюк С.К. Переулки старой Москвы. История. Памятники архитектуры. Маршруты. — М., 2013. — 220 с.
11. Lucia Impelluso. Nature and Its Symbols / Translated by Stephen Sartarelli. — Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2004. — P. 384, 106. — Sunflower.
12. Ornament and the Grotesque. Fantastic Decoration from Antiquity to Art Nouveau / Alessandra Zamperini. — London, Thames&Hadson, 2008. — P. 308.
13. Owen Jones. The Grammer Of Ornament / London, 1910. — Herbert Press, 2010. — 504 p.

Я.И. Желтакова, аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

Мартина Селерин — новое имя в истории гобелена

Руководитель: к. иск., доц. Е.В. Полякова

В качестве новинок в технике создания гобелена интересно рассмотреть креативность Мартины Селерин (Martina Celerin). Творения Мартины необычайно трогательны и самобытны. Художник создает необыкновенные ансамбли. Гобелены Мартины виртуозно выполнены в смешанной технике. Она придумывает изысканные, исключительные изделия, которые могут послужить отличным примером для творческого подъема художников. Рассматривая ее изделия, отмечаешь их специфичность и как бы несложность исполнения. Небывалые, эффектные тканые картины-гобелены Мартины, созданные на основных принципах ткачества и валяния, сегодня получили название трехмерного гобелена или гобелена-инсталляции. **Гобелен,** как мы знаем, (фр. *gobelin*), или **шпалера**, — один из видов

Мартина Селерин. 3D-гобелен «Визит»

декоративно-прикладного искусства, стенной односторонний безворсовый ковер с сюжетной или орнаментальной композицией, вытканный вручную перекрестным переплетением нитей. Шпалеры выполнялись из шерсти, шелка, иногда в них вводились золотые или серебряные нити. В настоящее время для изготовления ковров вручную используются самые разнообразные материалы: отдается предпочтение нитям из синтетических и искусственных волокон, в меньшей степени применяются натуральные материалы.

Становление Мартины как художника было длинным и необычным. Рожденная в Праге, она, еще в юном возрасте, переехала в Канаду, закончила Университет Западного Онтарио и получила профессию — молекулярный генетик. Впоследствии она получила степень доктора и занималась наукой на кафедре биологии Университета Индианы.

В 2002 году она решила вернуться из науки к своим корням как художник. В прошлом она любила рисовать, в своих работах использовать масляную пастель и акриловые краски. Работа с масляными пастелями заставила ее сосредоточиться на оптическом смешении цветов, а также на мощном их взаимодействии. Акриловая живопись позволяла быстро смешивать цвета как до, так и после нанесения ее на полотно, но, как и масляные пастели, она не давала художнику желаемого объема. Мартина была неудовлетворена плоскостностью композиций и начала прикреплять различные предметы на холст, а затем обрисовывать их. Это было лучше, но все же недостаточно. В конце концов, она начинает ткать холст. Ткачество позволяет ей включать в холст предметы, текстуры и формы, а также дополнительные цвета и фактуры. Комбинируя это с техникой валяния, она раздвинула пределы стены и создала пространственное ткачество с элементами валяния, которое дало возможность создания новой формы гобелена — 3D-гобелена.

Суть поисков — это поддержание баланса между контрастом и гармонией. Художник создает композиции, по-своему интерпретируя сцены нетронутых мест и идиллические впечатления, используя старые и ненужные вещи. Ее арт-студия наполнена множеством мелочей — как новых, так и старых. У нее есть пряжи всех толщин, цветов и описаний, большая часть из них поступает как бросовая от местных ткачих и вязальщиков, банки с окаменелостями, раковинами и выветриваемыми породами. Они стоят рядом с десятками контейнеров из бисера, ожидая только нового проекта. Есть полосы из кожи, корзины и куски кружева из повседневной жизни ожидают, чтобы их использовали в создании определенных эффектов в плетении.

Ее вдохновение черпается из природы и воображения; некоторые части сцены взяты из воспоминаний о семейных прогулках или местах, которые она посетила. Другие являются гораздо более абстрактными, захватывая идею, личность или просто отражают чувства, вызванные событием или географической областью. Все части, однако, истинные переплетения, интегрируют материалы, пейзажи или эмоции, которые она черпала из путешествий и опыта.

Сейчас Мартина Селерин, говоря о себе, пишет: «Живу в своей сказке». Любимое дело полностью ее поглотило, и уже нет места для воспоминаний о научной карьере. Ее работа создает связь между прошедшим временем и будущим, отличается своей исключительной техничностью и использованием материалов. Художественное предложение Мартины Селерин проводит счастливый синтез истории гобелена и декоративного искусства в техническом и эстетическом плане.

О.В. Орловская, аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

К вопросу изучения корейской живописи эпохи Чосон в XX веке

Руководитель: к. иск., доц. кафедры истории искусств и гуманитарных дисциплин И.Н. Миклушевская

Изучение корейской живописи как феномена началось довольно поздно. Лишь в период первой трети XX века началось становление и развитие мнений специалистов, так деформировавшееся под влиянием японской аннексии.

Историю развития корейской живописи сложно соотнести с рамками принятыми в западноевропейском искусстве. Период развития средневекового искусства Кореи датируется X–XVIII веками.

Первые попытки изучения корейского искусства появились в самой Корее довольно поздно, из-за господства Японии на полуострове. Лишь в середине прошлого столетия начался период подъема национальной мысли, а в связи с этим возник и интерес к искусству собственной страны.

Первые искусствоведческие работы, посвященные исследованию корейского искусства, появились в первой половине XX века. Одной из них была работа «Изучение живописи эпохи Чосон в XX веке» корейского искусствоведа Хон Сонпхена.

Изучение корейской живописи началось в период японской оккупации. Занимались ею корейские и японские деятели, тем самым сформировав две точки зрения. Первая имела националистический характер, вторая — колонизаторский.

Ан Хвак («Искусство Чосон», 1915 г.), в своих работах негативно оценивал искусство позднего Чосон, считая, что государственный строй, основанный на идеях неоконфуцианства, стал причиной падения страны.

Ко Юсоп (1904–1944) — также один из основателей корейского искусствознания, профессиональный исследователь, который рассматривал культуру Кореи в контексте двух других стран — Китая и Японии, в связи с их тесным историческим взаимодействием, а соответственно, и культурным. Также он называл художников Чосона подражателями, которым в процессе копирования китайских мастеров удалось найти свою манеру [1]. Ко Юсоп уделял внимание в своих трудах, в основном, раннему периоду Корё (935–1392) и Чосон (1392–1897), обходя стороной проблемы жанровой и пейзажной живописи [2].

Ан Хвак в работе «История искусства Чосон» (1940 г.) как и другие авторы признает влияние неоконфуцианства на искусство живописи, и, как и остальные авторы того периода, не разглядел национальной самобытности в творчестве художников Чосона.

Юн Хвисун («Исследование искусства Кореи», 1946 г.) сформировал иное мнение и признал значение пейзажной и жанровой живописи, утверждая, что стиль и содержание произведения необходимо рассматривать в связи с факторами, влияющими на художников. Жанровая живопись и «пейзаж реального вида» показывали расцвет национальной гордости художников Чосона.

Однако после падения влияния Японии, в период с 1960-х годов, страна вышла из состояния застоя, образовывались первые искусствоведческие сообщества — «Товарищество искусствоведов» и «Общество изучения искусства Кореи». И Доджу — один из первых профессиональных историков искусства в области живописи. Он объяснял феномен живописи Чосон.

Первые докторские диссертации на тему живописи были написаны и защищены в период 1980–1990-х годов. Происходило изучение не только искусства эпохи Чосон, но также рассматривалось творчество отдельно взятых художников как ярких представителей отдельных направлений (Ким Хон До, Син Юн бок, Чон Сон и др.), происходит открытие факультетов искусствознания в университетах Республики Корея.

Аспиранты МГХПА им. С.Г. Строганова

В целом вся история корейского искусства и его иконология сложились довольно поздно и развивались стремительно. В большинстве своем эти работы носили описательный характер и связывали искусство живописи Чосон с идеями неоконфуцианства.

Очень много научных трудов в Советском Союзе исследовали значение китайского искусства и его влияние , которое неразрывно связано с корейским искусством. Искусство Китая было уже тогда широко известно и изучалось не только самими китайцами, а также с XIX века изучалось в других странах. (Например, в 1732 году в Италии (Неаполь) было создано первое научно-исследовательское учреждение по изучению Китая.)

Возвращение к истокам, осмысление национальных традиций помогли формированию корейского искусствоведения. У корейцев была прекрасная поговорка: «Изучение старого — это познание нового». Выражая суть творческого, созидательного процесса в целом, эта поговорка помогает понять, как корейцы сумели сохранить свои знания, приобрести новые и создать уникальную, самобытную культуру. Благодаря этим усилиям, они сумели не только сохранить свою собственную культуру, но и внести вклад в развитие других культур. А поскольку только народ с уникальной, самобытной культурой может внести значительный вклад в развитие культуры других народов, развитие культуры является, в то же самое время, вкладом в развитие мировой цивилизации, вкладом в развитие человечества [3]. В период становления корейского искусствоведения, которое было довольно поздно сформировано, это высказывание как нельзя лучше характеризует суть происходящего.

Изучение корейского искусства в России началось тоже поздно, в период 1960–1970 годов. Первые научные работы рассматривали творчество отдельных корейских художников, а также обращались к популярным рисункам в стиле «горы-воды» и «цветы-птицы». Однако жанровая живопись всегда оставалась в тени других рисунков и не выделялась искусствоведами.

Само по себе изучение бытового жанра корейской живописи периода Чосон, которое началось недавно и продолжается по сей день, уже является новаторством и большим рывком в корееведении. В доказательство этому в 2016 году в Сеуле в *Dongdaemun Design Plaza* (동대문디자인플라자) состоялась знаковая выставка картин бытового жанра периода Чосон, на которой было представлено много работ известных художников.

Выставка демонстрировала работы известных корейских художников, таких как Ким Хон До, Син Юн Бок, Ким Дык Син и др. Большинство картин было создано в эпоху Чосон (14–19 века) и демонстрирует нам традиции и быт корейского народа в период расцвета экономики и политики. Некоторые рисунки носили противоречивый характер, показывая увеселительные сцены жизни и развлечения знатного сословия янбан.

Возобновленный интерес к жанровой живописи указывает на поднятие национального самосознания корейцев в период, когда страна оправилась от экономических и политических потрясений, а также позволяет жителям других стран познакомиться глубже с многовековой культурой корейского народа.

Примечания:

1. Хохлова Е.А. Изучение живописи эпохи Чосон в XX веке / Вестник российского корееведения. 2014, № 6.
2. Там же.
3. Пак Чжон Хи. Возражденная Корея. Модель развития, 1979.

Библиография:

1. Осадчая Д.Н. Корея между Западом и Востоком: контакты цивилизаций и их последствия: XIX – начало XX вв. — Краснодар, 2006.
2. Хохлова Е. А. «Изучение живописи эпохи Чосон в XX веке» // Вестник российского корееведения. 2014, № 6.

Н.А. Лопатникова, аспирант МГХПА им. С. Г. Строганова

Синтез искусств в творчестве художника Такаси Мураками

Руководитель: к. иск., доц. кафедры истории искусств и гуманитарных дисциплин Г.К. Кошелев

Если обратиться к истокам цивилизации, увидим, что все виды искусства сосуществовали в едином симбиозе. Эта тенденция прослеживается и в современной реальности: благодаря процессу глобализации общества расширятся границы восприятия, в том числе и межкультурный контекст.

Этот процесс позволяет художнику создавать более смелые и не поддающиеся типичной классификации образы, объекты, инсталляции, синкретируя разные виды искусства и процессы человеческой деятельности, усиливая художественный образ по средствам этого удивительного синтеза.

У Такаси Мураками примером такого взаимодействия может быть сопровождение скульптуры живописным фоном, что максимально погружает зрителя в гиперреальность [1] образов художника; на своих выставках он максимально объединяет все представленные объекты и полотна в единую материю. Происходит параллельное воздействие искусства на зрителя при участии в синтезе различных элементов этого процесса. Также новейшее искусство не ограничивает себя рамками и цитирует различные объекты повседневности, меняя их размер, материал и контекст (погружая их в величественное пространство музея), это тоже своего рода синтез.

Подобная интеграция объектов повседневности в искусство является частью творческого языка художника Такаси Мураками.

Такаси Мураками родился 1 февраля 1962 года, он один из самых успешных и влиятельных художников современного и новейшего искусства.

Творческая деятельность Мураками охватывает множество сфер: анимацию, моду, дизайн, живопись, скульптуру, в том числе он является теоретиком искусства.

Мураками создает свои произведения в серийном формате, повторяя свои образы снова и снова, утверждая их с еще большей силой, он мыслит масштабными выставками, а не единичными произведениями искусства, но при этом каждое его произведение абсолютно уникально.

Каждый объект, представленный в рамках той или иной выставки, логично завершает и поддерживает предыдущий, таким образом создавая главы единой книги.

Его творческая деятельность ориентируется на коммерциализацию предмета искусства, он согласен с идеологией своего кумира Энди Уорхола в том, что художник должен быть успешным и продаваемым.

Для создания объектов своего творчества Мураками основывает ассоциацию, корпорацию под названием Кайкай КиКи Со [2], в 2001 году. Термин Кайкай КиКи возник в 16 веке, использовался для описания искусства художника Эйтоку Кано (Kanō Eitoku) [3] как «мощного и чувственного».

В рамках данной организации молодые художники, ученики Мураками, создают скульптуру, живопись, а также различные товары массового потребления, игрушки, одежду, предметы быта под именем художника, а также реализуют собственные проекты.

Симбиотический подход к творческой деятельности позволяет художнику охватить максимальное количество сфер, объединить их в единую материю, а современные технологии дают возможность реализовать любые невероятные проекты.

Наиболее важным синтезом в творчестве художника Такаси Мураками, который мы увидим сегодня на примере скульптурных объектов является синтез искусства и субкультуры отаку [4] — субкультурная реальность, объединяющая фанатов аниме [5] и манга [6].

Скульптурные композиции, созданные художником и его помощниками, нетипичны для данного вида искусства, образы цитируют

и интерпретируют узнаваемых персонажей из анимэ и манга. Фигурки, изображающие персонажей, коллекционируют поклонники этой субкультурной реальности по всему миру, в том числе и сам художник. Идеология субкультуры отаку «пропитывает» все творчество художника.

«Игрушка», которая теряет свою первоначальную роль, у Мураками становится скульптурой, огромной трехмерной системой. Скульптура художника вбирает в себя в том числе качества живописи, его скульптурные композиции всегда обогащены цветом. Они демонстрируют монументальность, доминантность, благодаря своему гипертрофированному объему и цвету, проявляют свое инициативное начало в выставочном пространстве.

Итак, рассмотрим несколько таких объектов.

Скульптурная композиция «Мисс Ко2» (произносится как КоКо) создана в 1997 году совместно с производителем фигурок для фанатов отаку-дизайнерами легендарной компании Кайодо (Kaiyodo) [7].

«Мисс Ко2» — боевой персонаж из игры (Variable Geo) [8], бисуоджи «bisyouji», что переводится со сленга как «молодая и красивая девушка». Этот образ стал первым для серии скульптурных композиций, посвященных этой тематике.

Художник преодолевает традиционную японскую плоскостность, и это преодоление максимально гипертрофированно. Создание такой крупной «фигуры» персонажа вызвало тревожное неудовольствие среди поклонников отаку, для которых их фигурки — обычно маленькие и покорные.

Субкультура отаку — культура нового времени и нового поколения японцев, она с невероятной силой подчеркивает и выпячивает запретную эстетику, входя в конфликт с общепринятыми нормами. Данный образ являет собой гипертрофированный страх перед наготой и сексуальностью.

Мураками демонстрирует обнаженное тело девушки с неестественными пропорциями, размеры скульптуры составляют 186 × 68 × 65 сантиметров, материалы — стекловолокно, железо, масляная краска, акрил.

Впервые данная скульптурная композиция была представлена в рамках фестиваля Wonder, фестиваля поклонников субкультуры анимэ и производителей игровых персонажей в Японии в 2002 году; после этого скульптура «Мисс Ко2» повторялась, была представлена в рамках различных выставок художника, но самым ярким ее появлением стало участие в масштабной ретроспективе художника в Версальском дворце в 2010 году «Мураками в Версале».

Инсталляция была размещена в самом центре зеркального зала Версальского дворца, скульптура создана по всем канонам аниме и манга: форма лица, огромные зеркальные глаза, невероятно длинные ноги и пропорции тела.

Роскошное убранство зала контрастирует с минималистическими формами скульптурной композиции, гармонично принимая ее в свое пространство.

Идеальное сочетание цвета композиции с цветами зала делает это слияние еще более гармоничным.

Художник даже написал книгу, посвященную этому событию; в своей книге «Murakami Versailles» описал невероятный контраст между выдающейся культурой европейского прошлого и противоречивым искусством японского настоящего.

В рамках выставки «Мураками в Версале» была представлена еще одна работа — скульптурная композиция «Цветок Матанго» датированная 2006 годом.

Амбивалентность образов данной скульптуры заключается в том, что милые цветы, которыми покрыт объект, это цветы «матанго». Матанго — это персонаж из японских комиксов манга, радиоактивный гриб, подобно вирусу отравляющий всех и превращающий в монстров.

Скульптура демонстрирует, как искусство художника, подобно вирусу, заполняет пространство Версальского дворца, являющегося одним из величайших символов западной культуры. Также этой композицией художник напоминает вселенной о страшных атомных взрывах Хиросимы и Нагасаки, которые произошли 9 августа 1945 года. Многие выставки Такаси Мураками отсылают именно к этому страшному моменту в истории человечества.

Как мы видим, эта композиция тоже обогащена цветом. Размеры скульптуры составляют 315 × 204,4 × 263 сантиметров, материалы: стекловолокно, железо, масляная краска, акрил.

Еще одна уникальная скульптура художника «Гигантская панда» также была представлена в рамках этой масштабной ретроспективы. Материалы скульптуры — уретан высокой плотности, сталь, акрил, размеры, 254 × 190,5 × 190,5 см. Этот образ также вызывает невероятный диссонанс, мы представляем себе маленькую плюшевую игрушку, мягкую и невероятно легкую, а перед нами предстает огромный промышленный объект, созданный из уретана, очень тяжелый и недосягаемый. Панда — символ счастья для Японии, у каждого ребенка дома есть похожая игрушка.

Данный образ впервые появился на премьере короткометражного анимационного рекламного ролика для модного дома Louis Vuitton [9] под названии Superflat First Love (Суперплоская любовь) [10].

Художник посвятил создание рекламного ролика выходу совместной капсульной коллекции для модного дома. Коллекция было создана совместно с дизайнером и художественным руководителем модного дома Марком Джейкобсом [11]. Louis Vuitton — как символ поклонения брендам и роскоши, символ западной эстетики.

Персонаж панда перетекает из анимации на сумки, становясь узором на фоне логотипа модного дома, а далее превращается в инсталляционный объект.

Безусловно, тяготение к интеграции является общей закономерностью и естественным процессом развития художественной деятельности.

Для современного общества характерно органичное объединение различных видов искусств в гармоничное художественное целое, что образует иную эстетическую реальность, организующую духовную и материальную жизнь человека, а тенденция к производственной структуре произведения искусства меняет его роль в художественном пространстве в целом.

Искусство поглощает в себе этико-эстетический контекст реальности, создавая единый продукт, воплощающий все тенденции бытия.

Благодаря синергии нескольких видов искусства и их дальнейшему взаимодействию с пространством галереи или архитектурным пространством, природным ландшафтом, происходит расширение границ образа и взаимное обогащения всех его составляющих.

Примечания:

1. Гиперреальность — термин в семиотике и философии постмодернизма, описывающий феномен симуляции действительности. Введен Жаном Бодрийяром.
2. Кайкай КиКи Со — Такаси Мураками основал творческую ассоциацию, корпорацию под названием Кайкай КиКи Со, в 2001 году. Цели данной ассоциации — продвижение современного искусства в Японии и поддержка молодых талантливых художников. В рамках Кайкай КиКи Со проводятся различные мероприятия и выставки.
3. Кано Эйтоку является одним из крупнейших японских художников, основателем школы Кано в японской живописи в Период Адзути-Момояма (с 1568/1573 по 1600/1603 года).
4. Отаку — человек, который увлекается чем-либо. За пределами Японии, в том числе и в России, обычно употребляется по отношению к фанатам аниме и манга.
5. Аниме от англ. animation — «анимация» («мультипликация»). Однако аниме — это анимация, произведённая именно в Японии.
6. Манга — японские комиксы, иногда называются комикку.
7. Кайодо (Kaiyōdō) — это японская компания, которая производит статуэтки персонажей для поклонников субкультуры анимэ. Хотя компания, в основном, фокусируется на персонажах, связанных с аниме, недавно приобрела лицензию на персонажей Кинг-Конг и Годзиллу.
8. Variable Geo — видеоигра, созданная в 1993 г.
9. Louis Vuitton — французский Дом моды, специализирующийся на производстве чемоданов и сумок, модной одежды и аксессуаров класса «люкс» под одноименной торговой маркой.
10. Суперплоская любовь — Superflat («суперплоскость») — термин, придуманный современным японским художником Такаси Мураками.
Термин «superflat» создан для того, чтобы объяснить новый визуальный язык, активно применяемый поколением молодых японских художников: «Я думал о реалиях японского рисунка и живописи и о том, как они отличаются от западного искусства. Для Японии важно ощущение плоскости. Наша культура не обладает 3D-формами. 2D-формы, утвержденные в исторической японской живописи, сродни простому, плоскому визуальному языку современной анимации, комиксов и графического дизайна» — объясняет художник.
11. Марк Джейкобс, американский модельер, создатель собственной марки Marc Jacobs, в 1997–2013 годах занимал художественное руководство модного дома Louis Vuitton. Кавалер французского Ордена искусств и литературы.

Аспиранты МГХПА им. С.Г. Строганова

Библиография:

1. Делез Ж. Различие и повторение. — СПб.: Петрополис, 1998. — 384 с.
2. Джеймисон Ф. Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма //Философия эпохи постмодернизма. Сб. обзоров и рефератов. — Минск: «Красико» принт., 1996. — С. 6–31.
3. Жижек С. Киберпространство или невыносимая замкнутость бытия // Искусство кино. — 1998. — № 1–2.
4. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетейя, 2000. — 346 с.
5. Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну. — М.: Прогресс-Традиция, 2000. — 383 с.
6. Алексеева И. Человеческое знание и его компьютерный образ. — М.: РАН Институт философии, 1993. — 215 с.
7. Татьяна Афонина / Японское современное искусство: традиции и преемственность / 28 августа 2014 [Электронный ресурс]. — URL: http://365mag.ru/culture/yaponskoe-sovremennoe-iskusstvo-traditsii-i-preemstvennost (дата обращения: 12 марта 2017).
8. Постмодернизм, 1995. С. 17.
9. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. — М.: Добросвет, 2006. 389 с.
10. Garage © Музей современного искусства «Гараж» 2017: Выставки / Выставка Такаси Мураками «Будет ласковый дождь» [Электронный ресурс]. — URL: http://garagemca.org/ru/exhibition/takashi-murakami (дата обращения: 13 сентября 2017).
11. «Sanmon», Japanese Art Net User System (JAANUS) online dictionary accessed on September 14, 2017.
12. Студия Мураками Kaikai Kiki [Электронный ресурс]. — URL: http://english.kaikaikiki.co.jp (дата обращения: 18.11.2016).
13. BBC / русская служба [Электронный ресурс]. — URL: http://www.bbc.com/russian/entertainment/2010/10/101024_versailles_manga_show.shtml?print=1 (дата обращения: 18.11.2016).
14. Работы художника и информация на сайте Gagosian Galery [Электронный ресурс]. — URL: http://www.gagosian.com/artists/takashi-murakami/ (дата обращения: 19.09.2017).
15. Статья «Magic Mushrooms» в Frieze Magazine [Электронный ресурс]. — URL: https://frieze.com/article/magic-mushrooms (дата обращения: 19.09.2017).
16. Сайт, посвященный творчеству художника Такаси Мураками [Электронный ресурс]. — URL: http://www.takashimurakami.com (дата обращения: 19.09.2017).
17. Ежедневный электронный журнал Etoday.ru / Выставка Джеффа Кунса (Jeff Koons) в Версальском дворце Art [Электронный

ресурс]. — URL: http://www.etoday.ru/2008/09/jeff-koons-versailles.php (дата обращения: 19.09.2017).
18. Gaspacho de Piojo. Murakami: anime art at Versailles. World Jumper [Электронный ресурс]. — URL: http://www.es.worldjumper.net/ru/topic/ index/id/1363 (дата обращения: 19.09.2017).
19. Официальный сайт Яёи Кусамы [Электронный ресурс]. — URL: http://www.yayoi-kusama.jp/e/information/index.html (дата обращения: 20.09.2017).

Саллум Соха, аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

Абстрактный стиль в гравюрах сирийского художника Бахиджа Арбаша

Руководитель: к. иск., доц. кафедры истории искусств и гуманитарных дисциплин Г.К. Кошелев

Данный стиль, который нашел свое выражение в работах некоторых сирийских художников, уходит корнями в искусство древних цивилизаций, которое включало в себя концепции и лексику, являвшиеся источниками форм и идей. Все это смешалось с разнообразием форм современного абстрактного искусства.

Их картины отображают разнообразие источников абстрактного стиля — и это дает им возможность найти синтез между абстракцией в искусстве древних цивилизаций и ее метафизическими источниками и современными стилями абстрактного искусства, бесформенном и беспредметном в своих отсылках к философской мысли. Именно это придает их картинам особенность в выражении форм, психологическую или интуитивную. Это сразу становится ясным в абстрактных картинах художника Бахиджа Арбаша.

Абстракция в искусстве древних цивилизаций Ближнего Востока

Возвращаясь к концепции абстракции, которая основана на лишении вещи ее внешнего проявления и специфичности, то есть на отображении сущности вещи без ненужной оболочки, стоит сказать, что основой абстракционизма считается сокращение и упрощение производимых действий. Именно это встречается в идеях и искусстве древних цивилизаций Ближнего Востока, например тех, что располагались в Месопотамии, Древнем Египте, Финикии, арабской и затем мусульманской цивилизаций.

Достигалось это за счет упрощения и сокращения иллюстрируемого предмета, создания абстрактных символов, которые содержали в себе метафизический смысл. Об этом свидетельствуют цилиндрические печати так же, как и абстрактные мусульманские орнаменты, в стиле геометрического «гириха» или растительного «ислими».

Именно это имел в виду английский критик Герберт Рид (1893–1968 гг.), говоря об абстрактном искусстве, — «искусство, которое не получает радости от природы спонтанности вещей, но направлено в сторону искажения этой природы в интересах защиты скрытого, и может защищать и в религиозном плане, и в символическом, и в интеллектуальном» [1, с. 25].

Это показывает, что абстрактное искусство существовало как понятие в искусстве вышеупомянутых древних цивилизаций до своего появления как школы искусства в начале двадцатого века.

Источники абстракции в искусстве древности меняются с течением времени. Абстракционизм можно увидеть в искусстве эпохи земледелия: он выражен в метафизических источниках, связанных с таинственными силами. Это было вызвано страхом перед неизвестным и стремлением выразить этот страх с помощью искусства.

В то же время, источники абстракционизма в искусстве древних месопотамских цивилизаций языческих верований находятся в области, которой следовали жители Месопотамии, чтобы противостоять диалектике жизни и ее переходу во что-то новое. Эти интуитивные источники есть в искусстве древней египетской цивилизации. Они связаны с учением о стабильности, бессмертии и появились под влиянием закрытого географического положения, существовавшего в нем равновесия и влияния геометрии быта.

Такие же источники можно найти в искусстве финикийской цивилизации, находившейся под влиянием месопотамской и древнеегипетской. Эти же интуитивные источники можно проследить в домусульманском искусстве арабов, которое ограничивало форму вещи для выражения ее смысла. Те же интуитивные источники есть в мусульманском искусстве; они помогают художнику в выражении любви, которая приближает его к Богу и абсолютному духу и помогает следить за своим духовным развитием. При этом используются абстрактные геометрические и растительные мотивы.

Современные стили абстракционизма

Разрушение реалистичных форм в современном искусстве началось с расцвета искусства импрессионизма в конце девятнадцатого века и продолжалось с развитием последующих течений — постимпрессионизма, экспрессионизма, кубизма и других. Закончилось оно абстракционизмом, который полностью разрушил реалистичную форму вещей. Он достиг своего расцвета в 50-х годах и остался как явление, характерное для художественной деятельности XX века.

Абстракционизм разделился на два основных стиля и имеет несколько ответвлений от них. К первому стилю относится лирический абстракционизм, главным представителем которого является

русский художник Василий Кандинский (1866–1944 гг.); за ним следует абстрактный экспрессионизм во главе с американским художником Джексоном Поллоком (1912–1956 гг.), он является продолжением и развитием абстрактного стиля Кандинского. Второй стиль — геометрический абстракционизм, основными представителями которого являются голландский художник Пит Мондриан (1872–1944 гг.) и русский художник Казимир Малевич (1878–1935 гг.). Источниками современного абстрактного искусства являются отсылки к философской мысли, которая обходит реальную форму предмета или места, приводя к их осмыслению без внешней физической составляющей. Впервые это полностью оформилось в лирическом абстракционизме Кандинского, который появился как выражение внутренней потребности художника, его стремления к достижению цвета, организованного, как музыкальная мелодия, согласно порядку искусств в их эстетическом смысле у философа Шопенгауэра.

С точки зрения Кандинского, способность цвета — не только в «возбуждении человеческих чувств, но также и во влиянии на дух» [2, с. 140], как у музыки. В то же время Мондриан, находясь под влиянием философского подхода, схожего с представлениями голландца Шоейнмейкера с его математическими формами, идет путем геометрического формирования линий и цвета для выражения чистой реальности. Мондриан использует специальные элементы — схожие по форме (горизонтальные и вертикальные линии, геометрические отношения между ними) или по цвету (с синим, красным и желтым как основными используемыми цветами).

Согласно его высказыванию, «чтобы создать чистую реальность пластически, необходимо свести формы природы к постоянным элементам формы, а естественный цвет к первичному цвету» [3, с. 65].

Течение супрематизма, в котором работал Малевич, подразумевало устранение деления между субъективным и объективным, согласно с представлениями Шопенгауэра. Малевич говорил: «Супрематизм сводит все визуальное искусство в черный квадрат на белом фоне… Я не изобрел чего-то нового, это изображение темной ночи, которую я чувствовал в глубине себя самого» [4, с. 52]. В абстрактном экспрессионизме интуитивным источником становится система математической логики и конструктивизма, которые превращают реальность в абстрактные формы и символы при помощи психологии бессознательного. Абстрактный экспрессионизм характеризуется спонтанностью, которая была унаследована от сюрреализма. Эта спонтанность является бессознательной, о ней говорят: «Свободные от сознания движения могут превратиться в значимые символы… Этот вид сюрреализма породил новые течения в США и дал название динамичной картине» [5, с. 118–119].

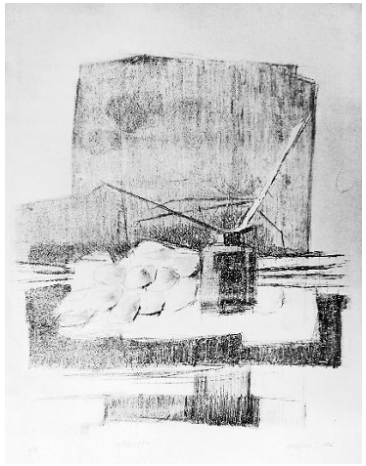


Рис. 1

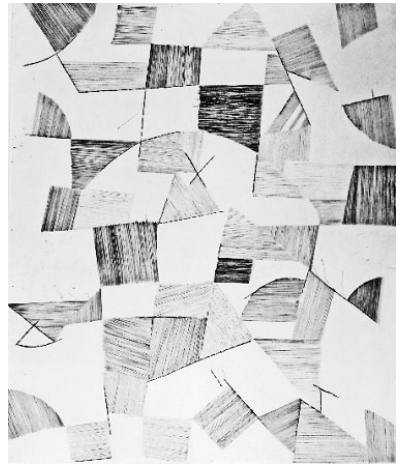


Рис. 2

Развитие абстрактного стиля в гравюрах художника Бахиджа Арбаша (1943–1944 гг.)

Сирийский художник Бахидж Арбаш изучал искусство гравировки и литографии в Дамаске, затем продолжил его изучение во Франции. Его первые работы выполнены в стиле сокращенного экспрессионизма. Это видно в его картине (рис. 1), исполненной техникой литографии, она представляет собой безмолвную природу.

В своей работе он ушел от детальных форм, опираясь на различные расстояния в углах и сокращая до минимума количество линий, формирующих внешнее представление о происхождении картины, в которой присутствуют различные виды плоскостей.

Этот стиль сокращения в абстрактом выражении деталей присутствует и в других работах художника Арбаша, выполненных в стиле чистого абстракционизма. К этим работам относится картина (рис. 2) исполненная техникой гравюра на металле (гравировка долотом).

Она представляет собой белое пространство, по которому художник распределил геометрические формы — квадраты, треугольники, трапецоиды, круговые вырезы. Они меняются по цвету от черных до серых, соединяются друг с другом при помощи прямых и изогнутых линий, что напоминает по форме современное абстрактное геометрическое искусство.

В своих абстрактных гравюрах Бахидж Арбаш отразил изменение взглядов внутри современного абстракционизма. Его способность к созданию форм на полотне, в соответствии с его знаниями и впечатлениями, превращает его работы в отображение чего-то личностного. Мы можем увидеть это в его картине (рис. 3), выполненной в

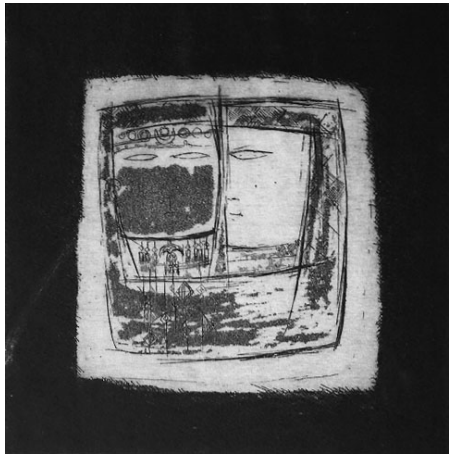


Рис. 3

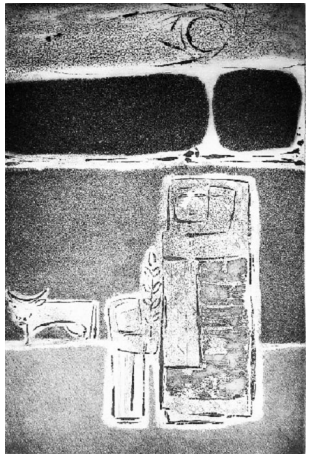


Рис. 4

технике гравюры на металле (офорт, акватинта). Она имеет размер 13,5 × 13,8 см, создана в 1973 году.

Эта работа состоит из трех квадратных частей, различающихся по размеру. Они наложены друг на друга так, что центры квадратов совпадают. Квадратные части картины расположены в следующем порядке.

Первая часть. Самая большая по размеру, квадратной формы, формирует задний план картины, доминирующий цвет — черный.

Вторая часть. Меньше по размеру, чем первая. Она также выполнена в форме квадрата, но имеет белый цвет. Она располагается в центре первой части, чем напоминает абстракционизм Казимира Малевича — такие же квадратные формы есть и на его полотнах.

И третья часть. Она меньше второй по размеру и располагается в ее середине.

Третья часть состоит из расплывчатых изображений двух лиц, пересекающихся друг с другом, выполненных в стиле абстрактного экспрессионизма. Лицо, расположенное справа от зрителя, направлено вбок. Это мужское лицо с глазами миндалевидной формы. Его покрывает ткань.

Поверх изображения есть штриховка, которая представляет собой множество прямых линий, некоторые из которых расположены параллельно, а некоторые переплетаются. Группы этих линий повторяются в своих пересечениях между собой.

Что касается другого лица, которое находится слева от зрителя, то оно тоже имеет немного квадратную форму. Лицо напоминает женское, на голову надет хиджаб, напоминающий по своей форме повязку для головы. На нем также видны линии, подобные упоминаемым выше. Лоб женщины украшает цепочка из кругов, которые пересекаются со звездами. Круги в центре образуют форму полумесяца и включают в себя звезду. На месте уха показано украшение в виде перевернутого полумесяца, который включен в форму геометрического шестиугольника. На шее — украшение в виде ожерелья с выступающими вертикальными линиями, тянущимися до границы третьей части снизу и выполненными в форме ромбов и прямоугольников. Ожерелье находится в середине композиции, полумесяц находится в нижней части, а в его центре расположены переплетающиеся круги, из которых образуются три вертикальных линии геометрической формы.

Смотря на геометрическое строение лиц в картине, мы видим, что они приближены к квадратной форме, между ними нет свободного пространства, их черты нарисованы расплывчато, с помощью геометрической абстракции. Это достигается за счет выравнивания их в пространстве, которое ограничено внешней линией с пренебрежением к выступающим деталям.

Этот стиль был повторен художником в изображении лиц, что мы можем увидеть на его другой картине (рис. 4), выполненной в технике гравюры на металле (офорт, сахар, акватинта). Она имеет размер 15,7 × 25 см и написана в 1973 году.

Она представляет собой абстрактную геометрию лиц, которая относится к абстрактной геометрии лиц в искусстве домусульманской арабской цивилизации. Данный стиль можно увидеть в резных надгробиях, а также на памятнике «Богиня Хаян ибн Нэйбат» из черного храма в Петре.

На третьей части картины мы можем увидеть длинное покрывало, укрывающее тела людей в нижней части изображения. Это покрывало также является занавесом смерти, которая являлась древней разрушительной силой в домусульманском искусстве. Его изображали на надгробиях, например, «на могилах, предназначенных для бедных людей. По своему расположению они напоминали картины смерти, завеса смерти опускалась на них спереди или сзади, прикреплялась по бокам цветками или пальмовыми ветвями. Зачастую бывает, что на могиле есть одно лишь покрывало, с вышитым на нем именем покойного» [6, с. 203]. Однако в картине Арбаша мы видим, что художник использует занавес в интеллектуальном смысле, как показатель значения жизни, рождения и обновления, поскольку занавес здесь объединяет и мужчин, и женщин. Женщина здесь выражена с помощью абстрактных геометрических форм, среди которых можно увидеть символы веры, такие как полумесяц, который выражает собой добро и плодородие в древних религиозных учениях, «которые перешли в работы первых цивилизаций в культуре древнего Ближнего Востока. Они основывались на влиянии луны на плодородие земли, богатство урожая» [6, с. 210]. Это отражается

в символе полумесяца и ожерелье в форме полумесяца на женщине, которые представляют собой полную луну, а также отражают то, что «формы женщины предполагают плодородие, размножение и обновление» [7, с. 103].

С этим художник передает нам смысл, который вложен в символы плодородия, размножения и обновления жизни при помощи «двойственности» (мужчина и женщина).

Художник изобразил эту «двойственность» в своей картине при помощи квадрата, как будто «квадрат (в большей степени прямоугольник) — это материальный символ, символ тела» [8, с. 382], как и в искусстве древних цивилизаций.

Как сказано выше, в контексте отношений между геометрической формой абстракционизма и его символической структурой, на которую опирался Бахидж Арбаш в своей работе, ей придана геометрически современная форма. Становится ясным, что художник черпал частные детали абстракционизма из культурного наследия, сохранившегося в его памяти, находя интуитивные метафизические источники для своего творчества.

Искусство древних цивилизаций характеризуется мысленными абстракциями, которые выражались в отвлеченной форме: «Подобные формы заключают в себе мысли, убеждения и духовные ценности» [9, с. 98].

В философских взглядах Гегеля об абсолютном духе и достижении идеала при образовании идей в основе лежит мысленное восприятие. Он говорит, что «искусство достигло его высшей точки, когда в нем пересекается религия и жизнь, в преображении божественного в сознательное, в углублении интересов человека, в создании огромного простора для мысли» [10, с. 71]. Он был человеком старых взглядов в религиозных вопросах касательно таинственных сил, «природа которых была выше его самого и выходила за пределы идеологии и планирования (а идеология и планирование придают блеск социальным навыкам, которые не подчиняются власти природы)» [11, с. 15].

Библиография:

1. Рид Герберт. Искусство и общество. — Бейрут: издательство Дар Алькалам, 1975.
2. Мюллер Джозеф, Эмиль Франк Ильгер. Сто лет современной живописи. — Багдад: издательство Дара Альмаамуна, 1988.
3. Мубарак Аднан. Основные тенденции в области современного искусства в свете теории Герберта Рида. — Багдад: издательство Министерства информации, 1973.
4. Ньюмар Сара. История современного искусства. — Каир: издательство Комитета авторинга, перевода и издательского дела.
5. Рид Герберт. Настоящее искусство. — Ирак: издательство Министерства Культуры и Информации, 1983.
6. Алван Фарук аль-Дин Махмуд. Абстракция в искусствах арабов до ислама. Магистерская диссертация, факультет изобразительных искусств. — Багдад: Багдадский университет, 1997.
7. Сахеб Зухайр. Иракские изобразительные искусства эпохи предварительной письменной формы. — Багдад: издательство Ассоциации Иракских изобразительных художников, 2007.
8. Юнг Карл Густав и группа ученых. Человек и его символы. — Багдад: Отдел Культуры и Публикаций, 1984.
9. Сахеб Мохсен Зухайр. Кругообразные человеческие керамические скульптуры от доисторических эпох в Ираке. Кандидатская диссертация, факультет изобразительных искусств. — Багдад: Багдадский университет, 1996.
10. Хуесман Денис. Эстетика. — Бейрут, Париж: Издательство Дар Увайдат, 1983.
11. Гачеф Георгий. Осведомленность и искусство. — Кувейт: Издательство мира знаний, 1990.

Д.А. Пронин

Принципы построения и элементы комикса как жанра графического искусства и печатной формы в истории культуры

Руководитель: к. иск., проф. К.Н. Гаврилин

Как известно, комикс (англ. comic — «смешной») — это рисованная история, рассказ в картинках. Комикс сочетает в себе черты двух видов искусства — литературы и изобразительного искусства.

Исторически сложилась следующая структура комикса как графической, печатной формы:

1) Обложка — передает основной смысл комикса. Помимо рисунка, на обложке могут находиться: название, эмблема фирмы, цена, реклама, дата, подписи художников. Изображение на обложка может находиться на двух сторонах, лицевой и оборотной.
2) Фронтиспис — рисунок перед титульным листом. Дает читателю возможность побольше узнать о комиксе.
3) Титульный лист — на нем могут находиться: краткое вступление, имена авторов, художников и т. д. Может сопровождаться небольшими иллюстрациями.
4) Основная часть — страницы, количество которых неограниченно, но в стандартных комиксах варьируется от 20 до 40.
5) Pin-Up Page — дополнительные рисунки от основных художников или от других авторов, имеющих отношение к комиксу, например, альтернативные варианты обложек.

По объему комиксы варьируются от коротких «полосок» из нескольких картинок до объемных графических романов и сериалов из множества выпусков.

Прямая речь в комиксе передается при помощи филактера — «словесного пузыря», который, как правило, изображается в виде облачка, исходящего из уст, или, в случае «изображения мыслей», из головы персонажа. Слова автора обычно помещают над или под кадрами комикса.

Не во всех комиксах обязательно присутствует текст, существуют и «немые» комиксы с интуитивно понятным сюжетом.

Рисунок в комиксе имеет некоторую долю условности. Он упрощается для скорости рисования и удобства восприятия и идентификации читателя с персонажем.

Из истории возникновения комиксов

Еще в восемнадцатом веке английский художник Уильям Хогарт рисовал карикатуры на различные политические темы. По структуре это были серии рисунков, объединенные общей темой, что очень напоминает современные комиксы по форме.

Однако, если говорить о зарождении комикса как издательского жанра, то стоит обозначить середину и вторую половину XIX века. В 1830–1846 годах швейцарский художник-карикатурист Родольф Тёпфер выпускает в Женеве серию альбомов о приключениях господина Жабо и господина Крепена. В 1894 году американский художник Ричард Фелтон Аутколт создает рисованную историю «Рождение новых видов, или объяснение эволюции крокодила» и публикует ее в том же году на страницах американского еженедельника World. Именно эта рисованная история считается родоначальником всех Американских комиксов.

Саму же традицию создания «рисованных историй» можно проследить еще со времен эпохи Неолита, когда представители первобытного общества создавали сюжетные изображения на стенах пещер. Ярким примером служат наскальные изображения Залавруги (Беломорские петроглифы Карелии) и наскальные изображения ущелья «Вальторты» (Испания). Эти изображения повествуют нам о сценах охоты первобытных людей на животных, бытовых сценах и т.д.

Культура Древнего Египта дает новые примеры развития рисунка как повествовательной формы. Например, стены гробницы Нефертари украшены разноцветными барельефами, повествующими о жизни царицы (1290–1224 до н.э.). Здесь мы видим не просто фигуры персонажей в действии, как это было в петроглифах, но наблюдаем тесную связь графических изображений с текстом, который является вспомогательным средством понимания сюжета.

Анонимную стихийную графику, «граффити», можно рассматривать в качестве еще одного источника возникновения жанра комикса. Граффити — (в контексте исторических надписей единственное число — «граффито»; итал. graffito, множ. Graffiti) — изображения или надписи, выцарапанные, написанные или нарисованные краской или чернилами на стенах и других поверхностях. К граффити можно отнести любой вид уличного раскрашивания стен, на которых можно найти все: от просто написанных слов до изысканных рисунков. Здесь отличным примером может послужить граффити в Помпеях, где имеются изображения с надписями на различный бытийный лад — от различных лозунгов до обычных высмеиваний каких-то высокопоставленных лиц.

Примеры подобной «народной» текстовой и рисованной графики можно обнаружить даже в структуре памятников архитектуры на территории Русского государства. Особого внимания заслуживают граффити, расположенные на хорах Софии Киевской. В северной части хоров, на женской половине (т. н. гэниконите), на одном из столбов можно видеть такую надпись: «Господи, помози рабе Своей Олисаве, Святополчей матери, руськой княгине» — и ниже находится приписка мужской рукой: «а аз дописал: сыны Святополчии». Также стоит отметить граффити на стенах Софии Новгородской. Изображения по большей степени показывают зрителю фигуры всадников на конях и просто обычные надписи. Предполагается, что эти рисунки принадлежат знаменитому мальчику Онфиму, который известен еще и своими рисунками на берестяных грамотах, которые так же изображают некоторых всадников.

С точки зрения синтеза разворачивающегося изобразительного и текстового повествования, особое внимание стоит уделить Житийной и Бытийной иконам новгородского и псковского происхождения, поскольку новгородская и псковская иконопись сильно отличалась от московской и создавалась по своим канонам. Особенностью этих икон являлось то, что изображения сопровождались пояснительными надписями. (Икона «Битва Новгородцев с Суздальцами» (Новгород) XV в. и икона «Чудо о Св. Георгии» (Новгород) нач XIV в.)

Также немаловажно отметить такой жанр в искусстве, как русский лубок. Для лубка характерны простота техники, лаконизм изобразительных средств. Часто в лубке содержится развернутое повествование с пояснительными надписями и дополнительные к основному (поясняющие, дополняющие) изображения. Здесь в качестве примера можно привести лубок В. Кореня и лубок из коллекции Д.А. Ровинского.

В Западной Европе в XVI и XVII веках существовал особый тип печатной тиражной графики: «Аллилуй». «Аллилуй» — это пересказ жития святых в сериях небольших гравюр, отпечатанных на листках бумаги. Подобная форма листовых изданий была широко распространена во Фландрии, Франции и Германии.

Таким образом, даже краткий экскурс в историю первобытного искусства, графики, эволюции печатных форм выявляет истоки комикса в культуре, затрагивающие различные виды искусства.

Е.Д. Агапова, кафедра истории и теории декоративного искусства и дизайна

Ювелирная фирма И.П. Хлебникова: опыт монографического исследования

Руководитель: д. иск., проф. кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна Р.Р. Мусина

Фирма И.П. Хлебникова была одним из известнейших ювелирных предприятий рубежа XIX–XX веков. Она занималась изготовлением как предметов культа, так и изделий светского характера. Современники ценили продукцию Хлебникова за качество исполнения, поэтому с предприятием сотрудничали многие известные художники, скульпторы и архитекторы.

В последнее время у исследователей наблюдается особый интерес к ювелирному искусству второй половины XIX – начала XX века. Пишутся научные труды не только общего характера, но и монографии по истории отдельных фирм. Так, была защищена диссертация М.О. Юдина, посвященная деятельности предприятия П.А. Овчинникова. Среди монографических работ выделяются труды В.Ю. Волдаевой об истории фирмы Сазиковых, В.В. Скурлова и Т.Н. Мунтян о Фаберже.

Изделиям Хлебникова посвящено несколько работ, а сама фирма часто упоминается в общих трудах, посвященных ювелирному делу. В своих статьях исследователи открывают новые подробности деятельности предприятия. Это позволяет говорить о том, что данная тема интересна и актуальна.

Заметку о производстве Хлебникова мы находим в «Иллюстрированном описании Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве 1882 года», где, помимо перечисления экспонируемых предметов, говорится о положении фирмы на данный период. Однако первые сведения об истории фабрики были опубликованы в 1907 году А.Е. Фелькерзамом в работе «Описи серебра Двора Его Императорского Величества». В книге М.М. Постниковой-Лосевой, Н.Г. Платоновой и Б.Л. Ульяновой «Золотое и серебряное дело XV–XX вв.» производство Хлебникова упоминается как яркий представитель ювелирного искусства Москвы, публикуются клейма фирмы. Разнообразные изделия Хлебникова из фондов Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства представлены в альбомах А.А. Гилодо «Русское серебро: вторая половина XIX – начало XX века» и «Русская эмаль: вторая половина XIX–XX век». Свой вклад внесли В.В. Скурлов и Г.Г. Смородинова в книге «Фаберже и русские придворные ювелиры». Они дополнили картину деятельности производства.

Наиболее полным исследованием является каталог С.Я. Коварской «Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова», изданный в 2001 году. В нем даны сведения о работах предприятия в кремлевских соборах и представлены предметы, хранящиеся в Музеях Московского Кремля. Труд С.Я. Коварской дополнили И.Д. Костина, Т.Н. Мунтян и Е.В. Шакурова в альбоме «Русское серебро XVI – начала XX века», где стилевая эволюция продукции фабрики представлена на примерах изделий из собраний российских музеев. О тесном сотрудничестве предприятия Хлебникова и архитектора Николая Владимировича Султанова пишет Ю.Р. Савельев, занимающийся исследованием деятельности зодчего, в том числе и его роли в декоративно-прикладном искусстве.

Фирма И.П. Хлебникова упоминается в многочисленных диссертациях. Н.Ю. Иванова в своем исследовании, посвященном ювелирному искусству Москвы конца XIX – начала XX века, рассматривает производство Хлебникова в ряду других ведущих фирм своего времени. В.И. Ивановская в работе «Художественный церковный металл Москвы последней трети XIX – начала XX в.» анализирует религиозные изделия фабрики. Нельзя не упомянуть о сотрудничестве выпускников Императорского Центрального Строгановского художественно-промышленного училища и предприятия Хлебникова. Сведения об этом приводятся в диссертации С.Н. Федунова, посвященной художественному металлу Строгановского училища, в одной из глав которой говорится о работе выпускников Строгановки на крупнейших ювелирных производствах второй половины XIX – начала XX века. Стоит сказать об упомянутом выше исследовании В.Ю. Волдаевой «Ювелирная фирма Сазиковых. К проблеме историзма в русском искусстве XIX века». Оно вносит отдельные уточнения в сведения о вхождении фирмы Сазиковых в дело Хлебниковых.

Среди последних публикаций о деятельности предприятия выделяются несколько статей: «„Товарищество производства серебряных, золотых и ювелирных изделий И.П. Хлебникова сыновья и К°“: работы

для Памятного зала Русского музея императора Александра III» В.А. Черненко и «Произведения русских ювелирных фирм второй половины XIX века по проектам В.О. Шервуда» Е.А. Лукьянова.

Так как изделия Хлебникова хранятся в музеях США, существует ряд публикаций иностранных авторов. Среди них — каталог «Russian art at Hillwood» Катрины Тейлор и книга Энн Одом «Russian enamels: Kievan Rus to Faberge».

Отдельный интерес представляют данные в периодических изданиях. Заметки о деятельности предприятия, описания предметов, а также изображения произведений можно найти в выпусках журналов «Всемирная иллюстрация» и «Зодчий».

Актуальность и новизна дипломной работы заключена в устойчивом интересе к отечественному ювелирному искусству, ведущим фирмам второй половины XIX века и отсутствием монографического исследования, посвященного предприятию Хлебникова.

Целью данной работы стало всестороннее изучение деятельности фирмы И.П. Хлебникова, определение ее места и значимости в ювелирном искусстве второй половины XIX – начала XX века, стилистика продукции предприятия.

Исходя из этого, были поставлены следующие задачи:

- воссоздать историю фирмы, проанализировать ее деятельность и участие в выставках, сотрудничество с художниками, архитекторами и скульпторами;
- собрать сведения о выполненных работах;
- проанализировать культовые произведения, созданные для храмов на рубеже XIX–XX веков, в том числе по проектам архитектора Н.В. Султанова — знатока древнерусского искусства и теоретика «русского» стиля;
- провести стилистический анализ светских изделий.

Предметом исследования является анализ стилевых и организационных процессов в отечественном ювелирном искусстве, способствовавших формированию и деятельности фирм.

Объектом исследования стала история предприятия И.П. Хлебникова и произведения фирмы.

В результате проведенной работы можно заключить, что предприятие, образованное И.П. Хлебниковым, вошло в число ведущих московских ювелирных фирм второй половины XIX – начала XX века, создававших предметы качественного исполнения и высокой художественной ценности. Начав с торговли серебряными и золотыми изделиями, понимая толк в деле, Иван Петрович основывает собственное производство и вскоре удостаивается чести быть поставщиком великих князей и Высочайшего Двора.

В 80-х годах XIX века фирма стала самым механически оснащенным ювелирным производством, по сравнению с другими заведениями золотого и серебряного дела. Это позволяло Хлебниковым конкурировать на рынке с другими предприятиями. Кроме того, мастера фабрики прекрасно владели и ручными методами художественной обработки металлов.

В своей деятельности, помимо постоянной модернизации, улучшения технологии и скорости исполнения заказов, Хлебниковы уделяли большое внимание художественному качеству изделий. Очень скоро они поняли необходимость привлечения к работе известных мастеров. Фирма выполняла предметы по эскизам Н.В. Султанова, П.И. Балашова, Р.А. Гедике, В.А. и Г.А. Косяковых, Н.В. Набокова, Е.А. Лансере, Н.И. Либериха, В.С. Бровского, В.Я. Грачева, В.А. Гартмана, И.П. Ропета, В.О. Шервуда, В.А. Покровского, В.Ф. Свиньина, А.В. Щусева, Л.А. Пьяновского. Среди мастеров, сотрудничавших с предприятием, были и выпускники Строгановского училища: И.В. Барков, А.П. Барышников, Ф.И. Оленев. Заботился И.П. Хлебников и о художественном образовании своих рабочих, основал при производстве две школы — рисовальную и скульптурную. Занимались художественным оформлением изделий и сыновья основателя фирмы — Алексей и Николай.

Сочетание механизированного производства с вниманием к художественной стороне привлекало заказчиков, которые доверяли фабриканту самые ответственные работы. Хлебников зарекомендовал себя как производитель церковной утвари для храмов России и Европы. Фирма была удостоена чести исполнить культовые произведения для храма Христа Спасителя, Успенского собора Московского Кремля, Свято-Николаевского собора в Ницце, храма-памятника Святителя Алексия в Лейпциге и других крупных построек. Отдельного внимания заслуживают произведения, выполненные по проектам архитектора Н.В. Султанова: иконостасы и церковная утварь для храма Черниговской иконы Божией Матери Гефсиманского скита Троице-Сергиевой лавры, культовые изделия церкви Святителя Николая Чудотворца и святой мученицы царицы Александры в Рознове, иконостас Благовещенского собора Московского Кремля, триптих для великого князя Константина Константиновича, а также церковная утварь для собора святых апостолов Петра и Павла в Петергофе.

Помимо заказных церковных работ, предприятие выпускало изделия религиозной тематики, вдохновленные произведениями ювелиров Древней Руси, большой ассортимент светских вещей. В изделиях наблюдаются ведущие направления, отмеченные в искусстве своего времени. Главной на производстве была национальная тема, в рамках которой исполнены различные по назначению предметы: от изделий для церемониальных подношений до бытового серебра. Хлебниковы возрождали принципы формообразования, техничес-

кие приемы и декоративные мотивы древнерусского ювелирного искусства. При этом отличительной особенностью стало внимание к народной традиции и сюжетам. Предприятие изготавливало как предметы, украшенные серебряной пластикой, так и изделия с эмалью с изображением жанровых сцен из крестьянской жизни; имитировало в серебре материалы, ассоциирующиеся с народной средой, использовало в декоративном решении фольклорные и сказочно-былинные мотивы.

Выпускала фирма Хлебникова и изделия в стилистике интернационального модерна, а также неоклассики. В данных предметах мастера умело совмещали влияния различных направлений.

Внимание к технической и художественной стороне выполняемых изделий, понимание собственной ответственности и следование актуальным стилистическим тенденциям своего времени свидетельствуют о том, что производство И.П. Хлебникова занимало одно из важнейших мест в ювелирном искусстве второй половины XIX – начала XX века.

А.Е. Нижегородова, кафедра истории и теории декоративного искусства и дизайна

Викторианский стиль в английских ювелирных украшениях

Руководитель: д. иск., проф. кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна Р.Р. Мусина

Ювелирное искусство Англии испытало сильное влияние Викторианской эпохи. Это было время историзма, как и во всей Европе, возврата к стилям прошлого. Однако Великобритания этот этап культурного развития проходила под воздействием особенного фактора — личности королевы Виктории, ее всеобъемлющего авторитета для соотечественников. Это объединяло общество, способствовало национальному единству, влияло на выбор стилевых приоритетов, их прочтение и характер вторичной трактовки. Под влиянием деятельности Виктории, ее личной жизни, вкусов и пристрастий формировались нравственные устои, происходило инициирование новых тем, выявление ведущих тенденций. Неоготика, неоренессанс, кельтское возрождение, влияние культур и искусств колониальных народов, ставших частью империи и давших ей в период эклектики столь яркий и самобытный материал, — все это стало базовой основой для ювелирного искусства викторианской Англии. В сформировавшемся викторианском стиле присутствовали индийские, древнеегипетские и ассирийские мотивы, из-за существенных изменений образа жизни, интересов и вкусов общества получили распространение особенные темы, такие как траурная, флоральная, спортивная и охотничья.

Викторианское время было отмечено активизацией исследовательской деятельности, развитием коллекционирования произведений искусства, стимулированием выставочных мероприятий. Многочисленные археологические находки давали исторический материал для новых мотивов в искусстве. Все это изучалось английскими ювелирами. С изменением вкусов и настроений в обществе возрастал интерес к темам и идеям, заимствованным в других странах. Увеличивалось количество произведений искусства и изделий с использованием исторических мотивов, экзотических и колониальных тем.

Ювелирное искусство Викторианской эпохи базировалось на техническом прогрессе, открытиях в области металлов и сплавов, развитии электрохимии, использовании электричества, создании паровых и газовых двигателей. Это позволило существенно изменить техники и технологии изготовления ювелирных изделий, что объективно способствовало расширению их художественной палитры. Английские ювелирные украшения создавались с использованием привычных для своего времени литья, ковки, чеканки и ручной огранки. При этом постоянно предпринимались попытки возродить древние техники в работе с металлами и камнями, в отдельных случаях это приводило к успеху, благодаря привлечению технологических усовершенствований. В целом эксперименты с восточными техническими приемами сводились к их копированию и повторению, а технологические нововведения, наоборот, внедрялись успешно.

Ограниченное применение золота привело к преобладающему использованию серебра, а также к использованию других металлов. Указанные условия неизбежно отразились на дизайне и конструктивных решениях украшений. Дефицит золота в декоре компенсировался драгоценными камнями, поступавшими в достаточном количестве из колоний. Сочетание алмазов, сапфиров, рубинов, изумрудов с цветными эмалями и использование большого набора полудрагоценных камней как стремление разнообразить палитру можно отнести к отличительной особенности викторианского стиля английских ювелиров. Из других материалов, применяемых при изготовлении украшений, выделялись востребованный в неоренессансе жемчуг и ставший основой для траурных украшений гагат. Выразительные свойства материалов так же, как и применяемые технологии их обработки, значительно расширили возможности мастеров для творчества.

Исследование позволило выявить в английских украшениях этого периода отличительные национальные черты викторианского стиля, проявившиеся в возрожденной готике, в особенностях развития неоренессанса, в интересе к кельтским древностям, в использова-

нии символики Древнего Египта и Ассирии, в адаптации индийских мотивов.

Готика проявилась в стремлении к чистым формам, применении геральдики и готических шрифтов. Ювелиры, вдохновляясь готической архитектурой и орнаментами средневековых тканей, воспроизводили увиденное в своих изделиях. В украшениях акцентировалась тяжеловесность, появились архитектурные элементы и надписи по аналогии с церковной утварью. К особенностям неоготики можно отнести использование кабошированных камней, применение ярких сочетаний золота и эмалей различных цветов.

Английские ювелиры черпали вдохновение для своих изделий из произведений живописи Тюдоровской эпохи, существенно модернизируя и видоизменяя дизайн старых моделей, изображенных на портретах. Кроме этого, источником творческих идей также являлись немецкие медальоны шестнадцатого века. Национальные особенности ювелирных украшений викторианского неоренессанса выразились в стремлении улучшить дизайн, заимствованный из исторических источников, включая элементы декорирования исторических костюмов. Работы английских мастеров-ювелиров отличались изяществом и утонченностью, сочетали в себе легкость, разнообразную цветовую гамму, отказ от обилия жемчуга, рациональное применение драгоценных и полудрагоценных камней.

Сравнение археологических брошей и браслетов с английскими ювелирными украшениями кельтского возрождения показывает переосмысление старого национального ювелирного наследия с учетом не только вкусов Викторианского общества, но и технического прогресса. Взятые за основу произведения ювелирного искусства древности были существенно изменены и дополнены, не потеряв при этом своей первозданной самобытности. В английских ювелирных украшениях были использованы древние национальные кельтские символы и расширился спектр применяемых древних техник изготовления. Особенностью стало проявление определенного консерватизма в конструктивных основах изделий, который при этом сочетался с возникновением новых вариаций за счет включения национальных материалов, а точное копирование элементов кельтского орнамента и декора послужило формированию национальных исторических орнаментальных мотивов.

Основные черты египетских и ассирийских мотивов в английских ювелирных украшениях проявились в заимствованиях знаковых элементов с последующей их стилизацией под привычные для английского общества формы и композиции. Из символики Древнего Египта преимущественно использовались изображения богов, орнаменты, характерная палитра и иероглифы. Из ассирийской культуры заимствовались знаменитый крылатый бык, фигуры в древних одеждах и орнаментальные мотивы. При этом английские ювелиры применяли популярные для своего времени материалы, а также задействовали техники, характерные для девятнадцатого века, не имеющие аналогов в Древнем Египте и Ассирии. Национальные черты викторианского стиля в адаптации индийской темы проявились в легкости и изяществе экзотических трактовок. Исходные индийские конструкции изменились под требования моды, общий дизайн английских украшений стал значительно колоритнее, без лишней вычурности, но с более яркой цветовой палитрой. Использование драгоценных камней в ювелирных изделиях поднялось на новый уровень, но при этом сохранился сдержанный консерватизм и отказ от чрезмерного насыщения бриллиантами и жемчугом.

Особенными тематиками викторианского стиля стали флоральные мотивы, траурные украшения, темы спорта и охоты. Уникальность английских флоральных произведений проявилась в стремлении мастеров-ювелиров к полной натурализации цветочных растений в своих работах. Переход от бриллиантовых украшений в стиле букетных композиций к изделиям из менее драгоценных материалов позволил создать образцы, максимально приближенные к природному оригиналу. Появление целого ряда памятных и траурных ювелирных украшений стало в каком-то смысле символом эпохи. Для них было характерно использование гагата и отказ в подавляющем большинстве случаев от драгоценных камней. Броши, кольца, серьги, медальоны и браслеты на мемориальную тематику составили неотъемлемую часть атрибутов повседневной жизни Великобритании. Темы спорта и охоты, решенные в рамках национальных традиций, внесли немаловажное дополнение в общую картину викторианского стиля Великобритании. Тема охоты выделялась интересом к дикой природе, необычными формами изделий и включением в украшения художественных миниатюр. Спорт был популярным в Соединенном Королевстве, и спортивная тематика отображалась как отдельное направление в ювелирных украшениях, отличаясь особенной символикой и простотой конструкций.

Под влиянием Викторианской эпохи английское искусство получило свое оригинальное выражение. Во временном периоде второй половины девятнадцатого века сформировался стиль, впитавший отличительные черты своей эпохи и получивший название викторианского, а примером его своеобразия стало ювелирное искусство.

Магистратура Дипломные работы

С.Н. Науменко, кафедра «художественная реставрация мебели»

Карнавальные сани как атрибут праздничной придворной культуры Западной Европы и России XVII–XVIII веков

Руководитель: к. филос. наук, доц., кафедра «Художественная реставрация мебели» Н.Н. Ганцева

Великолепная богатая праздничная культура европейских и русских дворов оставила о себе память в мемуарах участников и очевидцев этих пышных действий, на гравюрах и картинах, а также в виде предметов, которые когда-то были атрибутами торжеств и принимали в них непосредственное участие: декорации, макеты, маски, одежды и карнавальные экипажи. Карнавальные экипажи представляют собой круг очень редких и малоизученных предметов. По этим историческим памятникам, сохранившимся в крупнейших музейных коллекциях, можно восстановить историю, традиции, семантику, сценографию и художественное оформление праздничной культуры Западной Европы и России, наполненное красивыми, яркими и пышными предметами, олицетворяющими роскошь, радость, веселье и наслаждение жизнью. Эти эффектные образцы декоративно-прикладного искусства были рождены великими придворными мастерами-декораторами на стыке мастерства экипажного дела, театрального бутафорского искусства и культуры торжества.

Большое количество крупных национальных и церковных праздников приходилось на зимний период, после завершения сбора урожая. Это и большие гуляния на Рождество, Масленицу и Покров (особо чтимые в России), зимний Мясоед, зимние праздники святых; в том числе и знаменитый венецианский карнавал проводится традиционно в феврале, как это было принято до 1797 г. [1]. Праздники сопровождались танцами, музыкой, театральными постановками, фейерверками, играми, а также торжественным шествием и праздничным катанием, для которого в зимнее время года традиционно использовались карнавальные сани.

Сани существовали как вид транспорта не только на территории России и холодных северных скандинавских стран, но ими активно пользовались повсеместно в Европе, даже в ее южной части. Климат XVII–XVIII веков сильно отличался от нынешнего и назван учеными «малым ледниковым периодом». Гонки на санях по замерзшей поверхности Гранд канала Версаля, Темза, покрытая льдом, и замерзшие каналы Венеции были естественным явлением.

Самый ранний образец карнавальных саней, известный на сегодняшний день, датируется началом XVII века. Это сани для рождественских катаний королевы Швеции Кристины Шлезвиг-Гольштейн-Готторпской [2], хранящиеся в составе коллекции Livrustkammaren (Оружейной палаты Стокгольма).

Карнавальные сани представляют собой отдельную категорию саней. Они были чисто европейским изобретением и не имели «русского» аналога. В русской культуре, при большом разнообразии и широком применении саней, в праздниках участвовали обычные бытовые сани, которые украшались и переоборудовались. В XVIII веке в рамках процесса европеизации страны при Петре I были привнесены атрибуты западной придворной праздничной культуры, в том числе и карнавальные сани европейского образца.

Специально изготовленные карнавальные сани не применяли в быту. Во первых, из-за их крайне пышного богатого резного украшения, полихромной живописи и золочения; во вторых, в связи с непрочностью конструкции. Из дерева вырезались целые скульптурные группы, порой переходящие в полноценную круглую скульптуру. Саням старались придать как можно более необычную и выразительную форму, ведь они были предназначены для карнавального шествия и поэтому были обязаны привлекать к себе внимание своим декором и образами. Особенно популярны были мифологические фигуры, боги и обитатели воды: тритоны, дельфины. Все фигуры наделялись аллегорическим и символическим значением и несли определенное зашифрованное послание, связанное с сценографией торжества.

С точки зрения конструкции, прочности и надежности таких саней, эти предметы часто проигрывают обычным бытовым саням, так как изначально карнавальные сани изготавливались только для участия в празднике, то есть единичного катания. Можно даже говорить о том, что это были предметы разового использования, «полубутафорские». Например, в некоторых образцах резьба заменена техникой папье-маше [3].

Карнавальные сани по типу кузова принадлежат к беговым, облегченный кузов которых предназначен для быстрой езды. Чаще это легкие одноместные санки без облучка. Беговые сани использовались во время зимних «гонок» на санях, которые проводились как спортивное и театрализованное развлечение для монархов и аристократии в XVII–XVIII веках. Традиция таких «гонок» берет начало еще со времен средневековых рыцарских турниров и рыцарских каруселей — популярных событий зимы.

Зимние парады саней были очень зрелищным торжественным мероприятием, неоднократно изображавшимся художниками. На фронтисписе книги «Новая придворная конная военная школа» (1729 г. Нюрнберг) (Löhneysen Georg Engelhard «Neu-eröffnete Hof-Kriegs-Reit-Schul») изображен зимний маскарад — парад саней в герцог-

стве Вюртемберг. Другая кавалькада богато украшенных саней изображена на одной из картин Клода Деруэ Claude Deruet «Зима» «L'Eau» из цикла «Четыре сезона» «Les Quatre elements» 1641 г. На картине изображены зимние праздничные гулянья королевской семьи и двора Людовика XIV. (Из коллекции Музея изящных искусств Орлеана, Франция.)

Праздники аристократии служили не только для поднятия настроения, но и для демонстрации достоинств и престижа: богатства, положения в обществе, а также своего изысканного утонченного вкуса. Как правило, в кузове сидела дама, а ее кавалер на месте возничего управлял экипажем.

Юлиус фон Рор отмечал важность торжественности и зрелищности светских праздников в своем сочинении «Введение к науке церемониала важных господ» (1733 г.). Торжественные грандиозные процессии играли важную роль в придворной церемонии и режиссировались как комплексные показы для подданных, чтобы подчеркнуть превосходство правителя: «Чудо внушает страх и уважение, которые являются основанием для подчинения и послушания».

При движении данные экипажи представляли великолепные зрелища. Движение сопровождалось звоном колокольчиков, украшавших лошадиные упряжи. Катание проходило в сопровождении лакеев, одетых в парадные ливреи. Первый лакей с факелом в руках должен был освещать путь и в случае опасности обуздать лошадей, последний лакей управлял санями. Реконструкция парадного санного выезда короля Швеции Густава III [4] была представлена до недавнего времени в экспозиции Livrustkammaren (Оружейной палаты Стокгольма).

Сохранились каталоги, эскизы и проекты карнавальных саней, выполненные придворными художниками, декораторами и архитекторами, разрабатывавшими сценографию праздников, его оформление и детали. Георг Энгельбрехт Лёхнейс (Löhneyss), художественный руководитель праздников при саксонском дворе, в 1587 г. составил каталог, посвященный турнирам, в котором так же были изображены 60 различных форм саней. Галерее Уффици принадлежит подборка эскизов карнавальных саней Джузеппе Арчимбольдо, художника и декоратора, получившего широкую известность своими курьезными портретами, сконструировавшего в 1585 г. праздничные сани для императора Рудольф II из Габсбургов.

Для изготовления саней были привлечены мастера многих специальностей: кузнецы, шорники, скульпторы, художники и декораторы. Изготовление таких саней было высокой художественной работой, предполагавшей использование материалов дающих высокохудожественный эффект: резьба, роспись, золото, серебро, ткани и драгоценные камни. Пышно украшалось все до мельчайших деталей, даже подушки и муфты для ног пассажиров. Украшение лошади было отдельным произведением искусства. Сохранились великолепные парадные лошадиные упряжи с колокольчиками, попоны расшитые серебром и золотом, плюмажи [5] с перьями и драгоценными камнями.

Интересны разнообразные идеи декорирования и образы саней, применяемые к сложившейся еще в эпоху барокко конструкции, получившей со временем лишь незначительные изменения. Это открытый ладьеобразной кузов, оформленный в двух вариантах, — либо кузов представляли в форме раковины, либо в виде реального или фантастического животного. На ранней стадии сложения этих формообразующих решений еще наблюдается соединение этих двух образов для кузовов саней, и получаются абсолютно химерические композиции. Например, кузов выполнен в виде фигуры дракона, перерастающего в морскую раковину.

Карнавальные сани являются произведением чистой фантазии или вольной интерпретации природы. Большое количество сохранившихся примеров саней имеют форму фантастического или реального животного, но, как правило, это диковинное животное, что соответствовало увлечению XVIII века экзотикой. В этот период складываются коллекции крупнейших европейских кунсткамер, формируются первые королевские зоопарки и ботанические сады. Заморская далекая красота вдохновляла художников и декораторов, поэтому, наравне с фантастическими химерами и гротесками, появлялись китайские мотивы, животные и растения Африки и Индии. В коллекции экипажей Версаля есть несколько ярких примеров подобных мотивов, например, сани «Ездовая черепаха» и сани в виде леопарда [6].

Самыми поздними примерами карнавальных саней являются сани из коллекции короля Людвига II Баварского [7]. При жизни Людвиг II снискал славу самого эпатажного монарха, потратившего почти всю баварскую казну на создание своего волшебного мира, за что получил прозвище «сказочный король». В коллекции экипажей Marstallmuseum дворца Нимфенбург сохранилось большое количество зимних карнавальных саней, на которых Людвиг II, по свидетельствам очевидцев [8], совершал свои ночные развлекательные выезды для любования зимним пейзажем, окутанным ночной мглой.

Парад саней вошел в моду в эпоху барокко и оставался популярным развлечением вплоть до Великой французской революции. Карнавальные сани стоит рассматривать как самостоятельный и оригинальный вид санных экипажей. В свое время карнавальные экипажи были очень редкими предметами, дорогими и эксклюзивными, выполненными по частному заказу монархов и высшей аристокра-

тии. В наши дни коллекции крупнейших европейских и русских музеев экипажей представляют большой интерес как с точки зрения исследования история транспорта, так и с точки зрения воссоздания и изучения придворной европейской и русской культуры праздника, и как одного из редких видов декоративно-прикладного искусства.

Примечания:

1. В 1797 г. после падения венецианской государственности император Австрии запретил проведение карнавалов, так как они ведут к распущенности, бесстыдству и пагубно влияют на народ. Традиция карнавала была возрождена в 1979 г. с целью популяризации истории и культуры Венеции.
2. Кристина Шлезвиг-Гольштейн-Готторпская (1573–1625) — вторая супруга короля Швеции Карла IX, королева Швеции в 1604–1611 гг.
3. Техника папье-маше (фр. papier mâché, букв. — «жёваная бумага») традиционно использовалась для создания театральной бутафории и маскарадных масок. Применение данной техники при создании саней подтверждено химическим анализами образцов из коллекции Музея экипажей Версаля.
4. Густав III (1746–1792) — король Швеции с 12 февраля 1771 года.
5. Плюмаж (или султан) — парадный конный головной убор, который крепится к сбруе.
6. Сани «Ездовая черепаха» представляют собой праздничный экипаж, кузов которого выполнен из дерева с росписью и позолотой. Кузов выполнен в форме раковины, заросшей водорослями, который снизу поддерживает черепаха. Ассоциация с морским мотивом создается обивкой зеленым бархатом внутри кузова. В санях с леопардом, датируемых 1730-ми гг., кузов натуралистично изображает зверя, приготовившегося к прыжку. Сидение выбрано прямо внутри тела леопарда и обито желтым бархатом, а высоко поднятые концы полозьев саней украшены золоченой головой волка.
7. Людвиг II Отто Фридрих Вильгельм Баварский (1845–1886) — король Баварии (1864–1886) из династии Виттельсбахов.
8. Теодор Хернес Theodor Hierneis, шеф-повар при дворе Людвига II, прославившийся мемуарами о королевском дворе «сказочного короля» рассказывает о незабываемом впечатлении от одной из ночных прогулок короля Людвига II путешествие в санях в Хоэншвангау.

А.М. Петрушина, 2 курс

Тема трапезы в живописи раннехристианских катакомб: античные прототипы и новая символика

Руководитель: преподаватель В.С. Ярных

Религия всегда занимала одно из важных мест в жизни людей, начиная с древнейших времен и заканчивая сегодняшним днем. Она есть часть повседневной культуры поведения, еды, образа мыслей, художеств и ремесел.

Сейчас, в начале XXI века, христианство — самая многочисленная религия мира, верующие не чувствуют опасности со стороны закона. Более десяти веков назад ситуация была иной: на огромной территории Римской Империи христиане были подвергнуты гонениям и жестоким пыткам — там, где в настоящий момент на одной из ее частей сосредоточена «католическая Мекка».

Изменения и спокойствие пришли в Рим лишь после Миланского эдикта 313 года, провозглашающего религиозную терпимость во владениях императора Константина.

Со II по IV вв. н.э. христианам приходилось скрываться. Так как любой вере присуща обрядность, в том числе — и вышеупомянутой, то необходимо было создавать для погребения тел усопших специальные сооружения: ведь кремация не соответствует христианскому учению о Воскрешении из мертвых. Данными постройками стали катакомбы. После IV века к местам захоронения мучеников стали даже совершаться паломничества.

Катакомбы представляют собой подземные комнаты в комплексах усадьб богатых патрициев с несколькими уровнями камер, помещения соединены между собой длинными коридорами. Как правило, их располагают таким образом, чтобы «чужак» мгновенно дезориентировался и запутался. Подобную технологию лабиринта применяли и в военных катакомбах XX века.

Помимо Рима и его окрестностей, где катакомб насчитывается порядка шестидесяти, столкнуться с древними подземными сооружениями

археологам удалось в Юго-Восточной Франции, Северной и Южной Италии, Сирии, на Кипре и даже в Крыму. Но все-таки самыми важными с раннехристианской точки зрения являются римские.

Катакомбы в Риме уцелели и дошли до нас благодаря римскому законодательству, согласно которому места погребений в империи признавались неприкосновенными независимо от религии, будь она государственной или иной. Вместе с ними сохранилась и живопись. Она украшала лишь «подземную» сторону жизни, так как особенности христианской литургии в домовых церквях препятствовали развитию искусства. Жилища не требовали украшений: интерьер был скромным и простым.

Живописные изображения в катакомбах расположены на стенах, на сводах помещений и галерей. Выполнены они в технике фрески. Запечатленные сцены же взяты из Ветхого и Нового заветов, а также мастера прибегают к различным христианским аллегорическим символам.

Одной из интересных и малоизученных тем в живописи раннехристианских катакомб можно назвать тему трапезы. Трапеза — это приём пищи, которому еще в античной традиции уделяли важную роль. Но, на самом деле, христианская трапеза ведет свой путь от древнеегипетского загробного мира, о чем пишет искусствовед Воробьёва Т.Ю. в своём исследовании [1]. В качестве примера она приводит фрески из гробницы писца Нахт 14 в. до н.э. В росписях много сцен пиршеств, на которых изображены элегантно одетые в белое, шикарно контрастирующее с их кожей, женщины и мужчины, служанки и слуги, подносящие им кушанья, собирающие плоды или добывающие живность. Можно заметить, что уже тогда в изображениях выделяли некоторые продукты: рыбу, птицу, виноград и хлеб. За последний вполне разрешено принять колосья, из перемолотых зерен которых его делают. Первая живопись трапез — египетская, получается, «христиан роднит с египтянами идея коллективного пира» [2], которую продолжат как греки, так и римляне.

Греческая трапеза и римская очень похожи между собой, так как жители империи переняли традиции «людей Зевса». В античности богатые люди могли позволить себе сделать из еды культ. Основные приемы пищи с множеством разнообразных блюд занимали большую часть дня.

Древние греки и римляне расслабленно и гордо возлежали во время приемов вместе с гостями. Об этом нам свидетельствуют изображения фресковой живописи, мозаики, скульптурной пластики, вазовых росписей.

Самым распространенным греческим изображением является симпосий, часто встречающийся в вазописи, так как лучше всего спустя столетия сохранилась керамика. Симпосий — ритуализированное пиршество, сопровождавшееся весельем. Исключительно мужское трапезное времяпрепровождение.

Бакалавриат
Кафедра истории и теории декоративного искусства и дизайна

Рассмотрим в качестве примера изображения симпосия на краснофигурном аттическом кубковом кратере работы Ефрония из нынешнего античного собрания Мюнхена (510–500 гг. до н.э.). Молодые мужчины атлетического телосложения наслаждаются жизнью, расположившись на столовых софах — lectus tricliniaris [3]. Верхний, нижний и средний триклинии группировались вокруг стола, места на них распределял хозяин, согласно статусу и личной значимости. У пришедших гостей рабы снимали обувь и омывали им ноги. Из киликов мужчины пьют вино, которое, по общепринятому правилу всегда разбавляли. А занимают себя не только разговорами, но и одной из типичных забав пира — благозвучной игрой музыкантши на авлосе — двойной греческой флейте. Среди других развлечений этого народа во время еды — танцы, игры, выступления фокусников, а после — кутеж или путешествие по другим местам гуляний.

Флейта в античной традиции является эмблемой музы лирической поэзии и музыки Эвтерпы и атрибутом сирен, сладостное пение которых завораживает и притупляет бдительность. Именно это и произошло бы в действительности с изображенными молодыми людьми.

Вино — отсылка к Дионису, распитие же его дарует человеку радость и божественный экстаз, делая его юным и освобождая от забот.

Наверное, самыми иллюстративными примерами римских яств и приемов пищи служат фрески южных италийских городов. Начнем с рассмотрения образа трапезы из помпейской виллы Мистерий. Изображены на ней, что интересно, женские гулянья. Из лиц мужского пола — два музыканта, один из которых напоминает Сатира, юноша с козлами и нагой мальчишка, читающий свиток. Возможно, здесь показано лишь зарождение торжества, а не сама мистерия. В руках одной прекрасной девушки-служанки находится ойнохоя, наполненная водой, струи которой заполняют собой стакан светской дамы, в руках другой — серебряный поднос с хлебными лепешками, который вот-вот окажется на еще пустом столе. Хлеб вполне может быть олицетворением плодородия земли, а вместе с тем — и богини Цереры. К месту сказать, римская «попойка», в отличие от греческой, не отделялась от еды в отдельный ритуал и проводилась после обеда.

На трех женщинах и музыканте надеты традиционные венки из лавровых листьев, но основным и распространенным материалом выступают зеленые листья плюща или сельдерея, фиалки, розы и лилии. Они должны были предохранять от опьянения [4]. Предположу, что дело в особом запахе, действующем на обонятельные рецепторы как раздражитель и вызывающем вследствие этого

тошноту, таким образом останавливающем желание пить и есть. Неудивительно, что в христианстве подобные венки часто служат символом радостей и сибаритского образа жизни. В то же время, ими украшают церкви в знак вечной жизни и воскрешения Христа, а терновый венец его самого рассматривают как пародию на корону из роз римских цезарей.

Герои на фреске облечены в фиолетовые одежды, в которых на старинных изображениях Страстей предстоят Спаситель и Мария.

В более интимной обстановке обедают персонажи фрески из Геркуланума. Красивые, богатые и довольные жизнью, которая изобилует благами, полунагие девушка и юноша наслаждаются обществом друг друга. Интересен нам здесь элемент под названием ритон, до краев наполненный вином, смешанным с водой или медом. В христианстве рога будут связывать с демоном, дьяволом и преисподней.

Римлян привлекали «чувственные забавы», которые доставляли им певцы и певицы, музыканты, танцовщицы, мимы, фокусники. А если тех не находилось рядом, то они довольствовались игрой в кости или чем-то похожим на современные шахматы [5].

Трапезой можно считать не только вкушение пищи, но и ее вид — натюрморт. Изображениями усыпаны Помпеи и Геркуланум. Пергамский художник Сос ввел мотив неподметенного древнеримского пола после пира. Мозаика так и называется: «Неподметённый пол». Посеяно на ней огромное количество продуктов (вернее того, что от них осталось), которые уже облюбовали черви. Среди них — засохшие бутоны цветов, яичная скорлупа, кожура бананов, панцири ракообразных.

На мозаиках Помпей попадается рыба. Она у римлян занимала первое место межу основными блюдами и, будучи эмблемой богини процветания, плодородия и красоты Венеры, символизировала пиршества в предстоящей благословенной жизни, поэтому изображали ее часто.

Представителям Средиземноморья повезло с мягким климатом, который позволял и обязывал к тому, чтобы чуть ли не весь рацион состоял преимущественно из растительной пищи. Привлекают внимание фрукты в чаше из дома «Юлии Феликс». Типичными были груши, яблоки, гранаты, фиги, виноград — на фреске они лежат в стеклянных сосудах. На других натюрмортах в подобную посуду помещены вареные звери и рыба. В христианстве изображение фруктов будет довольно распространенным и в большинстве своём будет означать не изобилие, а либо Христа, либо его жерву, либо религию в целом.

Стоит отметить, что сцены трапезы встречаются в прародителях римского искусства — в этрусских гробницах. В качестве примера можно взять гробницу щитов конца IV – начала III в. до н.э. Все стандартно: ложе, фрукты на столе, слуга с опахалом, мужчина с голым торсом и необычная соблазнительница. Она одета в длинное, закрывающее зону декольте, платье и прячущие щиколотки сапоги. На безымянном пальце правой руки у женщины кольцо. Может быть, «заказчик» здесь не он, а она? Или они супруги? Пожалуй, пока на эти вопросы у меня нет ответов.

«Первые» христиане империи, создававшие катакомбы, жили, росли и изначально воспитывались в античном обществе. Значит, им было доступно наследие их предков, образы и черты произведений искусства которые они перенимали и интерпретировали на свой лад.

Тема трапезы в катакомбах встречается довольно часто. Среди них есть такие, как катакомбы Присциллы, Святого Каллиста, Люцины, Святых Петра и Марцеллины. Изображены в большинстве особые и непривычные сцены приема пищи — агапы.

Агапа — «Трапеза любви», которую христиане устраивали в катакомбах в память о евангельской Тайной Вечери и на которой совершалось в ходе ритуального ужина таинство евхаристии. Моменты агапы иллюстрируют около тринадцати изображений из вышеперечисленных, кроме Люцины.

Как правило, за столом запечатлены семь лиц мужского пола, на столе стоят чаши с вином, тарелки с хлебом и рыбой, символизирующей присутствие Христа. Подобные ужины сопровождались чтением выдержек из Священного Писания, пением ветхозаветных псалмов и христианских гимнов, кормились нуждающиеся и все присутствующие, а затем причащались в воспоминание о Христе, используя лежащие пред ними хлеб и вино.

Вечеря Господня — соединение с Богом, всеми живыми и почившими, а вино и хлеб в нем — кровь и плоть Христа. «Причащение ими символизирует исповедание веры в то, что евхаристическая жизнь есть залог вечной жизни» [6].

Два из тринадцати изображений из катакомб Святых Петра и Марцеллины — языческие религиозные практики либо агапы, переходящие все рамки уважения. Об этом свидетельствуют радостные распивающие вино лица, обилие блюд, отходящих от принципа насыщения молитвами, персонажи, устраивающие какие-то представления или игры.

Аллегориями непосредственно самой евхаристии могут служить две плавающие рыбы, на спинах которых находятся корзины, до краев наполненные хлебами. Таким образом расписана часть стены в катакомбах Люцины. Рыба — прямая аллюзия на Христа, а чудесный ее лов в его чудесах знаменовал «многообразные роды и виды людей», которые примут веру христианскую» [7].

Христос «есмь хлеб жизни», поэтому сам продукт на картинке символизирует лишь его жертву. А преломив его, Иисус сказал:

«Сие есть Тело Мое, которое за вас предаётся; сие творите в Мое воспоминание». С тех пор таинство, установленное Богом перед смертью, должно соблюдаться без изменений до его пришествия в судный день.

Изображение трапезы в раннехристианской римской живописи, идущее с древних времён, оставило некие старые черты (например, мужскую составляющую участников), добавив новые (стол, за которым сидят, отсутствие слуг, закрытость тел) и наполнив элементы приема пищи аскетичностью и новой трактовкой, а сам прием — высоким и глубоким духовным содержанием.

Впоследствии к теме трапезы в контексте Тайной Вечери будут обращаться довольно часто. Она встретится и на предметах декоративно-прикладного искусства (Константинопольский дискос из оникса из собрания Стоклет в Брюсселе), и в монументальной живописи (В базилике Сан-Аполлинаре-Нуово в Равенне), и в станковой (Леонардо Да Винчи,Тинторетто, Джотто, Николай Ге и др.) Причем в последнем виде живописи она будет воспроизведена даже Сальвадором Дали в XX в.

Примечания:

1. Воробьёва Т.Ю. Тема трапезы в живописи раннехристианских катакомб. Семантика. Историко-культурный контекст. — М., 2009. — 44 с.
2. Там же. — С. 16.
3. Велишский Ф.Ф. Быт и нравы греков и римлян. — Прага: Типография И. Милиткий и Новак, 1878. — С. 172.
4. Там же. С. 270–272.
5. Там же.
6. Энциклопедия символов / сост. В.М. Рошаль. — М., СПб.: АСТ, Сова, 2008. — С. 511.
7. Там же. — С. 245.

Библиография:

1. Велишский Ф.Ф. Быт и нравы греков и римлян. — Прага: Типография И. Милиткий и Новак, 1878. — 692 с.
2. Воробьёва Т.Ю. Тема трапезы в живописи раннехристианских катакомб. Семантика. Историко-культурный контекст. — М., 2009. — 44 с.
3. Никитюк Е.В. Быт античного общества. — СПб., 2005.
4. Покровский Н. Живопись катакомб. — СПб.: Лига-плюс, 2000. — 25 с.
5. Энциклопедия символов / сост. В.М. Рошаль. — М., СПб.: АСТ, Сова, 2008. — 1007 с.
6. Joseph Wilpert. Die malereien der katakomben. — Roms: Tafelband. — 268 p.
7. Robin Margaret Jensen. Understanding early Christian art. — NY., 2000. — 221 p.
8. www.pravenc.ru

Д.Г. Карпунина, 4 курс

Формирование облика деревянных минбаров Арабского Востока на примере египетских династий (сер. IX – начало XVI в.)

Руководитель: к. иск., доц. кафедры ТИИ П.В. Коротчикова

Минбар или мимбар — это возвышающаяся трибуна для проповедника-имама, находящаяся в соборной мечети [1]. В свою очередь, соборная мечеть (джума-мечеть) — та, в которой совершаются пятничные коллективные молитвы.

Данный атрибут мусульманского культового здания является одним из двух главных ориентирующих элементов в пространстве интерьера. Другой элемент — священная ниша (михраб [2]) — располагается справа от минбара. Оба объекта представляют собой священное «сердце» мечети в религиозном смысле и ее «голову» в конструктивном. Благодаря им, пришедший в мечеть мусульманин может ориентироваться в большом пространстве культового здания и совершать намаз [3], согласно предписанным законам.

Наряду с михрабной нишей, всегда богато декорированной поливными изразцами, цветным мрамором, лепными или резными узорами, дополнительными декоративными архитектурными элементами в виде пилястр, не менее богато выделяется кафедра имама. Минбар представляет наибольший интерес, так как он в первые столетия своего существования символизировал не столько религиозную, сколько политическую власть халифа, по приказу которого была построена мечеть и сделан минбар. Стоит также отметить, что, в отличие от михраба, минбар присутствовал не во всех мечетях, преимущественно в больших соборных, которые стояли в столичных городах, что еще раз подчеркивало исключительность данного явления. В качестве примера будет уместна легенда про минбар из Мечети Амра ибн аль-Аса [4].

К минбару как к объекту религиозной и политической власти всегда относились с пиететом. Это отражалось в выборе материалов [5] и высоком мастерстве умельцев, которые исполняли виртуозные резные орнаменты.

Известная декоративность как особенность, свойственная искусству всего Арабского Востока (и египетскому, в частности), требует здесь отдельного внимания. Мусульманский орнамент — это «музыка для глаз» [6], которая своим кружевным узором, сочетающим в себе сложные плетения любого очертания, компенсирует изобразительную ограниченность в воспроизведении некоторых образов. Изначально в арабеске прочитывались влияния растительных мотивов, чуть позднее популярность стали обретать линейно-геометрические орнаменты, объединенные общим названием «гирих».

В разработке арабесок мастера достигли изумляющей по своей технике исполнения виртуозности, создав большое количество вариативных композиций, которые можно встретить как на больших архитектурных плоскостях, так и на бытовых предметах. В них всегда можно прочитать логически выверенное строгое построение узора, который способен бесконечно множиться на плоскости без потери структуры, и большую силу одухотворенности мастеров, восхищенно творивших во славу Аллаха.

Часто неуловимая обычным зрителем особенность арабского средневекового искусства, которое также основывается на специфическом мусульманском мировоззрении, построена на использовании эпиграфики в качестве орнамента, но с сохранением важных семантических свойств. Ее особая значимость заключается в том, что она является единственным доступным способом изобразить Божество. Эпиграфический орнамент на спинке минбара может быть цитатой из Корана [7], или в редких случаях каллиграфическая надпись раскрывает имя мастера или халифа, владевшего им, поскольку довольно часто можно выявить в одном памятнике несколько видов почерка, что служит одной из причин установления разновременного характера рассматриваемого памятника [8]. Такой эпиграфический орнамент может существенно помочь в атрибуции.

Существует несколько типов почерков арабской каллиграфии. Самыми популярными принято считать куфи и его «последователей»: насх, сульс, насталик. Каждый из них складывался при учете исторических факторов и потребностей каллиграфов. Например, куфи, имеющий строгие и четкие геометрические пропорции, без плавных соединительных переходов достигает совершенства во второй половине VIII века и становится единственным вариантом почерка, которым до XI века переписывают Коран.

В XI столетии буквы куфического почерка стали усложняться и использовались в качестве украшений на керамике. Преувеличенное использование разнообразных переплетений значительно усложняло восприятие композиции и прочтение самой надписи (т.н. «растительный» куфи). Чуть позднее, в XIII–XIV веках, площадь распространения и популяризации куфического почерка сильно увеличилась, еще более сложные каллиграфические композиции стали применяться для покрытия больших архитектурных плоскостей.

Последующие почерки стали развиваться в связи необходимостью быстрой записи информации. Так, насх (что означает «копирование») был разработан в X веке, а затем усовершенствован турецкими каллиграфами в XVI в. В его написании преобладают вертикальные линии, сильно различаются высокие и низкие буквы; всегда заканчивается округлыми формами, напоминающими запятые.

Впоследствии насх был адаптирован в качестве наборного шрифта для типографской печати.

В качестве распространенного декорационного почерка, применяющегося на многих архитектурных памятниках, а также на многих предметах декоративно-прикладного искусства (керамика, текстиль, металл, дерево), использовали сульс. Он составлен из переплетающихся букв, похожих на загибающиеся петли, исполненные в виде длинных вертикальных линий и свободного росчерка. Именно сульс станет часто встречающимся почерком в эпиграфической программе минбаров. В частности, его можно обнаружить на «минбаре Саладдина». Он также станет одним из самых популярных почерков в период Мамлюкского султаната, в силу характерной пышности и эффектности.

Один из поздних почерков, насталик, разработанный иранскими каллиграфами в XIV–XV в., широко использовался при копировании романтических эпопей на персидском языке. Он имеет очень короткие вертикали и, в отличие от всех других стилей, наклонен вправо [1].

Помимо перечисленных четырех наиболее распространенных арабских почерков, существует бесчисленное множество их видов, в данном исследовании не имеющих решающего значения.

Стоит отметить особое отношение к материалу, используемому в конструкции минбара, — дереву. На территории Египта оно считалось дефицитным, редким материалом, поэтому его применяли только в тех предметах, которые обладали наибольшей ценностью, в том числе — минбаре.

Первым деревянным минбаром считается тот, на котором сидел Мухаммед во время своих проповедей примерно в 628–629 гг. По своей структуре он был предельно простым — высокое трехступенчатое сидение. По определенным данным, этим минбаром пользовались первые три халифа [10]. После него стали появляться минбары в Сирии и Египте, их значение было аналогично трону. Первое изменение произошло примерно в первой половине – середине VIII века, когда стало нивелироваться его значение в качестве символа политической власти, и минбар стал использоваться как кафедра для проповедника. После взятия Багдада сельджуками в 1055 г. значение власти халифа стало номинальным, и минбар перестал быть неким знаком исключительности, дарованным главой халифата.

Последующее изменение, произошедшее в IX столетии, повлияло на саму форму деревянного минбара. Он приобрел узнаваемую форму высокой многоступенчатой трибуны с небольшим деревянным навесом над верхним участком лестницы [11] с перилами и порталом. С этого времени начинается расцвет искусства оформления и усовершенствования многообразных деталей минбара (сень, двери, резные панели и пр.). В последующее время стали услож-

няться и рафинироваться черты деревянного минбара, мотивы орнаментики, мастера добивались большей декоративности за счет инкрустации породами черного дерева, слоновой кости, перламутра, драгоценных камней, позолоты. В позднем средневековье правителями и, соответственно, мастерами будет введен тип более долговечного мраморного минбара. Он становится монументальным воплощением религиозной мысли. Он практически всегда выполнялся из белоснежного мрамора, что позволило зрительно облегчить мощную каменную форму, с инкрустацией цветными породами (зеленый, розовый, красный мраморы), позолотой, драгоценными камнями, бархатом, но даже в них будут присутствовать резные деревянные панели.

Нередко бывали случаи, когда минбар, предназначенный для определенной мечети, становился «достоянием» совершенно другой [12] в результате политических репараций, в качестве предмета дарения. Позднее для сохранения многие деревянные минбары стали переноситься в музеи [13], что лишь отчасти хорошо, так как, потеряв «среду», объект теряет свое смысловое значение.

По-прежнему большая часть сохранившихся аутентичных образцов деревянных минбаров находится в крупных мечетях Египта, Сирии, стран Магриба, некоторых областей Турции и составляет ценный материал для изучения и с точки зрения искусства, так как его конструктивные элементы воплощают в себе малые формы архитектуры, и декоративно-прикладного искусства. Памятники «in situ» дают возможность рассмотреть их в совокупности со всем интерьером культовой постройки, который практически с той же силой изобиловал роскошью применяемых материалов, декоративных и конструктивных форм, а также с остальным декором и функционалом мечети (дорогими коврами, осветительными приборами, окнами, дверьми, арками и аркадами и пр.). Но, независимо от оформления, важность и главенство как в постройке, так и в религии, занимает минбар, наравне с михрабной нишей в качестве объекта-акцента в интерьере и конструкции всей мечети.

Примечания:

1. Милославский Г.В., Петросян Ю.А, Пиотровский М.Б. Ислам: Энциклопедический словарь. — С. 165.
2. Михраб, михрабная ниша — «ниша в стене, обращенной в сторону Мекки, обозначающая направление (кибла), в котором обращены лица молящихся. В Коране (34:13/12; 38:21/20) употребляется в смысле «алтарь», «святилище». Появление М. в мечетях точно не датировано, во всяком случае, в конце VII в. они уже существовали. Обычно — ниша с арочным или полусферическим завершением, фланкированная полуколонками или трехчетвертными колонками, облицованная штуком с резьбой или из резного камня. Иногда были пышно украшены, вплоть до инкрустации драгоценными камнями, но такая пышность порицалась благочестивцами». Там же. — С. 166.
3. Намаз — молитвенный цикл, состоящий из нескольких молитв (утренней, полуденной, предвечерней, вечерней, ночной).
4. «После египетского завоевания Амр-ибн аль-Асар был именем халифа Омара назначен губернатором. Затем Амр основал новую столицу Египта, Аль-Фустат, где в 642 г. возвел самую первую мечеть на территории Египта. В мечети в знак своего «правящего» положения он установил деревянный минбар. После того как халиф Омар узнал, что в маленькой мечети был поставлен минбар, с которого Амр читает проповеди и возвышает себя над всеми остальными, он незамедлительно направил к нему своего посланника с требованием срочно снести минбар.» (Олдридж Д. Каир. Биография города. — М.: Астрель, 2010).
5. Более всего ценилось дерево, в особенности, его редкие породы, в виду нехватки этого материала на Арабском Востоке.
6. Веймарн Б.В., Каптерева Т.П., Подольский А. Г. Искусство арабских народов (средневековый период). — М.: Искусство, 1960. — С. 14.
7. Там же.
8. Там же.
9. The Art of Arabic Calligraphy (Mamoun Sakkal, 1993). — URL: http://www.sakkal.com/ArtArabicCalligraphy.html
10. Был уничтожен пожаром в середине XIII века.
11. Данный участок никогда не занимали по религиозным соображениям. Таким образом чтили память Пророка.
12. Например, Минбар из Большой Мечети Кутубийя в Марракеше (1125–1130 гг.).
13. Например, Минбар из мечети Джами Нури в Хаме, Сирия (1163–1164 гг.). Музей Хамы; Минбар из мечети Кайт Бей (1474 г.), Музей Виктории и Альберта.

В.С. Муратова, 4 курс

Скульптура в формировании художественного образа общественных зданий 60–70-х гг. XX века

Руководитель: д. иск., проф. Н.К. Соловьев

Изменение социальных и политических условий в СССР в 60–70-е годы послужило переосмыслению архитектуры, появлению новых концептуальных решений. Не отвергая предшествующего опыта, связанного с так называемым «Сталинским ампиром», она начинает искать новые способы выполнения и совмещения функциональных, пространственных, эстетических и образных задач.

Особенности развития архитектуры рассматриваемого периода находятся в прямой зависимости от того, что было создано в первой половине XX века и первые послевоенные годы. В 30–50-е гг. в СССР утвердился стиль, который, используя современные конструкции

и учитывая предшествующий опыт архитектуры конструктивизма и рационализма, тяготел к усилению тенденций так называемой «красной дорики». В этот период архитектура становится особенно многодельной. При четкости всех членений, абсолютной геометрии, здания т.н. «Сталинского ампира» имеют сложную декоративную программу. Монументальный рельеф, круглая скульптура, декоративная лепнина — все служит задачам монументальной пропаганды и созданию уникальных пластически богатых ансамблей.

С середины 1950-х и, в особенности, уже в 1960-е годы архитектура стремится избавиться от «излишеств» и декоративности, которые появляются в последний сталинский период. Точкой отсчета для новой архитектуры стало Всесоюзное совещание строителей в декабре 1954 года и подписанное Н.С. Хрущевым Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» [1]. С этого момента пластическое решение фасадов зданий упрощается, на первое место выходят ритмические и метрические элементы, фактура материала, в первую очередь, бетона. Все богатое убранство, характеризующее предыдущий период в развитии советской архитектуры, «снимается», оставляя лишь гладкую поверхность стены.

Архитектура 1960–70-х годов характеризуется поисками нового образа, становлением иных принципов. Разрушенные во время войны города отстраивались заново, возникали постройки, которые все чаще имели типовой характер, в связи с крайней необходимостью обеспечения людей жильем. Многие из объектов строились в сжатые сроки и были рассчитаны на недолгую службу. Одновременно с процессом стандартизации жилищного строительства, его максимально возможным переводом на фабричное производство, создаются уникальные ансамбли общественных зданий. Увеличение числа жилых комплексов в период 1950–60-х годов привело советских архитекторов к необходимости создания общественных зданий, которые отвечали бы задачам экономии и удобства и, в то же время, были бы рассчитаны на индустриальные методы строительства [2].

В 1960–70-е годы наблюдается усиление тенденции к укрупнению общественных зданий. Она была связана не только с решением экономических и функциональных задач, но и с проблемой соотношения зданий общественного назначения и жилой застройки повышенной этажности. При этом при проектировании новых зданий важную роль стали играть проблемы органичного встраивания сооружения в существующую городскую застройку и согласования его конструктивных особенностей и декоративной программы с функциональным назначением [3]. Если предыдущее поколение общественных зданий ставилось зачастую по центральной оси

предоставляемого под строительство участка, что, с одной стороны, придавало репрезентативное звучание, но, с другой стороны, не всегда соответствовало градостроительным задачам и функции сооружения, то в 60–70-е архитектор становится свободнее в выборе, он может использовать асимметричные объемы, создавая ансамбли, корреспондирующие с особенностями конкретного участка.

Советские архитекторы и художники, воспитанные на традициях искусства сталинского времени, не отказывались полностью от использования декоративного искусства при создании ансамблей общественных зданий. В проектах создания построек большое значение имеет включение монументальной скульптуры, живописи, мозаики, художественного стекла. Пластика использовалась архитекторами и художниками 1960–70-х годов для того, чтобы придать постройкам зрительную капитальность, объем. Важную роль играют также эстетические черты: композиции, помещаемые на фасадах, способствуют усилению их выразительности.

Особенностью построек, создаваемых в 60-е, а затем и в 70-е годы XX века является изменение взгляда на роль художника в архитектурном ансамбле. Взаимодействие архитектурного пространства и монументально-декоративной скульптуры имеет особое значение в создании художественного образа построек. Задачей пластики является как декоративное оформление фасадов, так и конкретизация и усиление их идейно-художественного воздействия.

Развернувшееся в послевоенное время восстановление городов способствовало появлению новых задач монументально-декоративной скульптуры. Она стремится преобразить среду не только эстетически, но и связать ее с культурой, историей народа.

В 1960–70-е годы монументальная скульптура перестает играть роль исключительно декоративного убранства. Теперь она становится частью единого замысла как в плане композиции, так и тектоники зданий. Происходит изменение техники исполнения пластики, в проектах используются смежные виды искусств [4]. На плоских однотонных поверхностях стен общественных зданий появляются отдельные скульптурные композиции, рельефные панно. Пластика, помещаемая на фасады зданий, выступает как полноценное самодостаточное произведение скульптуры. Используется рельеф, зачастую выполняемый в тех же материалах, что и основной объем здания, круглая скульптура, помещаемая на фасады при помощи специальных «пьедесталов» и всегда имеющая определенное пространство вокруг себя, а также металлопластика, как правило, резко контрастирующая с поверхностями стен.

Внутренние, содержательные и пластические изменения в творчестве скульптора, работающего в 1960–70-е годы, предопределяют характер развития монументально-декоративной скульптуры.

Большое развитие получает лирико-романтическая линия, демонстративный разрыв с традицией велеречивого «театра скульптуры» сталинской эпохи [5].

Творческие поиски этого времени разрабатываются в двух основных направлениях. Первое подразумевает общие, стилевые, изменения. Они работают, прежде всего, с ансамблем, скульптура становится частью архитектурного сооружения. Второе направление подразумевает формально-композиционные поиски. Архитектурное начало, декоративность становятся главными характеристиками скульптуры. Строятся выразительные декоративные отношения скульптуры с окружающим ее пространством. В самой скульптуре применяются необычные сочетания материалов, цветов, фактуры. Позы фигур становятся выразительнее, каждая композиция демонстрирует стремление к созданию уникального произведения. Пластическое решение, в данном случае, становится главным выразителем поисков скульпторами новизны, «свежести» пластики, которая сделала бы их произведение неповторимым и неожиданным для зрителя [6].

Изменения претерпевают композиционные средства скульптуры, углубляется содержание произведений. Кроме того, важным явлением в 60–70-е годы является особое внимание к вопросам передачи движения в пластике, переосмысление роли атрибута, детали. Используются непривычные формы выражения авторского замысла — например, прием фрагмента: скульпторы изображают отдельные части определенного образа для усиления и сосредоточения художественного замысла.

На примере многочисленных объектов, созданных в это время на всей территории СССР, можно отметить то, как автор скульптуры, его собственный пластический язык, начинает играть важную роль в создании образа архитектурного сооружения. Пластика создает уникальный облик ансамбля не только композиционными и сюжетными качествами, но и пластическими.

Одним из характерных примеров создаваемых в период 1960–1970-х годов ансамблей является здание Дворца Культуры Металлургов в Ижевске (архитекторы В. Орлов, И. Керсантинов; скульптор А.Н. Бурганов). Здание было сооружено в 1973 году. В плане оно имеет Г-образную форму, основные крупные функциональные помещения расположены в главном объеме, чей прямоугольный фасад выходит на центральную площадь Ижевска.

В отличие от большинства зданий 1960–70-х годов, в которых материал строительства не скрыт, а порой подчеркнут (как правило, это бетон), наружные стены ДК «Металлург» в Ижевске покрыты белой штукатуркой. Многочисленные окна, разделенные простенками и высокими пилонами, создают быстрый ритм вытянутого горизонтально фасада. Его решение имеет асимметрию — вход в здание расположен в левой части, справа от геометрического центра расположен выступающий сверху параллелепипедальный объем, возвышающийся на целом конгломерате небольших горизонтальных платформ. Две стороны объема прорезаны многочисленными мелкими окнами, создающими практически сетчатую структуру. На третьей, наиболее репрезентативной — выходящей на центральную площадь, помещена скульптура работы А.Н. Бурганова. Она представляет собой изображение Музы на колеснице, запряженной тройкой лошадей. В руках Музы помещены лира и венок из листьев, символы театра. Главная фигура и ее колесница окружены развевающимися драпировками, в правой части рельефа присутствует изображение птицы, аллегории творческого полета мысли. Благодаря контрасту белой оштукатуренной стены и темного металла, а также плотности композиционного решения скульптурной группы, легкий просечной рельеф из кованой меди кажется тяжеловесным, что придает ему монументальность.

В пластическом решении скульптуры на фасаде Дворца Культуры в Ижевске наблюдается отчетливо выраженная основная тенденция в развитии скульптуры 60–70-х годов — внутренняя архитектурность. Фигура музы изображена в полный рост, ее руки распахнуты, пропорции несколько искажены — голова значительно меньше тела. Тело приближается к форме колонны, распахнутые массивные руки напоминают о стоечно-балочной конструкции. Фактура рельефа однородна, светотень выявляет лепку формы, силуэты и контуры. Складки драпировок создают быстрый ритм, движение. Кони трактованы более реалистично, нежели Муза или летящая птица. Скульптура имеет живописный силуэт и, в то же время, четкость и геометричность композиционного построения.

При относительной независимости рельефа и архитектуры здания, вследствие различия использованных авторами материалов, скульптура придает зданию Дворца Культуры Металлургов дополнительную тектонику, утяжеляет его. Использованный тип просечного рельефа органично взаимодействует с архитектурой, в промежутках появляется белый фон стены, таким образом, архитектура участвует в создании художественного образа скульптуры. В данном случае, можно говорить об архитектуре и скульптуре как взаимодополняющих друг друга самоценных структурах.

Скульптура является частью архитектурного ансамбля не только конструктивно, но и идейно. То же самое можно сказать обо всех архитектурных сооружениях рассматриваемого времени, в создании художественного образа которых участвует декоративное искусство.

Таким образом, в 1960–70-е годы в искусстве СССР обозначаются новые тенденции. Архитектура общественных зданий внешне

становится проще, при этом она отвечает нуждам человека, ее открытость, ясность, плавное перетекание внутренних пространств делает ее удобной и функциональной. В скульптуре в это время получает развитие лирическая линия, но важнее всего то, что в самой пластике усиливается внутренняя архитектурность, что способствует, в том числе, распространению монументально-декоративной скульптуры на фасадах зданий.

Примечания:

1. Н. Гаркуша. Приемы размещение монументально-декоративного рельефа в современной архитектуре // Синтез искусств и архитектура общественных зданий. — М.: Советский художник, 1974. — С. 114.
2. Современная советская архитектура 1955–1980 гг.: Учебник для вузов / Н.П. Былинкин, А.М. Журавлев, И.В. Шишкина и др.; под ред. Н.П. Былинкина, А.В. Рябушина. — М.: Стройиздат, 1985. — 224 с., Ил.
3. Всеобщая история архитектуры. В 12 т. Архитектура СССР. Т. 12 (первая книга). — М.: Издательство литературы по строительству, 1975.
4. Там же.
5. О.В. Костина. Скульптура оттепели. Смена вех: от пафоса к диалогу. Оттепель. — М.: Гос. Третьяковская галерея, 2017. — С. 512–529.
6. Воронов Н.В.. Советская монументальная скульптура. 1960–1970. Черты новой концепции // Советская скульптура 77., сост. И.Е. Светлов, ред. В.А. Тиханова. — М.: Советский художник, 1979. — С. 79–90.

Библиография:

1. Базазьянц С. Скульптура и среда // Советская скульптура 74 / сост. И.Е. Светлов. — М.: Советский художник, 1976. — С. 124–140.
2. Бурганова, М.А. Портрет и Символ. Монументальная скульптура России XX века. — М., 2012.
3. Воронов Н. Монумент в городе // Скульптура в городе / сост. Е. Романенко. — М.: Советский художник, 1990. — С. 6–22.
4. Воронов Н. Рельеф и монументальное искусство // Советская скульптура 78 / сост. В.А. Тиханова. — М.: Советский художник, 1980. — С. 166–170.
5. Воронов Н.В. Советская монументальная скульптура. 1960–1970. Черты новой концепции // Советская скульптура 77 / сост. И.Е. Светлов, ред. В.А. Тиханова. — М.: Советский художник, 1979. — С. 79–90.
6. Иванова И.В., Стригалев А.А.. Современная советская монументально-декоративная скульптура. — М.: Знание, 1967.
7. Кадина И.Г. Монументально-декоративная скульптура: Монография. В 2-х ч.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 1996. — 219 с.: 32 ил.
8. Костина О.В. Скульптура оттепели. Смена вех: от пафоса к диалогу. Оттепель. — М.: Гос. Третьяковская галерея, 2017. — 720 с., ил.

Бакалавриат
Кафедра истории и теории декоративного искусства и дизайна

9. Костина О.В. Скульптура в городе. К проблеме синтеза // Советская скульптура 77 / сост. И.Е. Светлов, ред. В.А. Тиханова. — М.: Советский художник, 1979. С. 60–77.
10. Лебедев В. О некоторых тенденциях нашей скульптуры // Советская скульптура 75 / сост. В.А. Тиханова. — М.: Советский художник, 1977. — С. 82–88.
11. Светлов И. Некоторые проблемы монументально-декоративной скульптуры // Советская скульптура 78 / сост. В.А. Тиханова. — М.: Советский художник, 1980. — С. 171–183.
12. Светлов И. Советская скульптура 70-х годов и ее критика. // Советская скульптура 74 / сост. И.Е. Светлов. — М.: Советский художник, 1976. — С. 6–18.
13. Синтез искусств и архитектура общественных зданий. Сборник статей. — М.: Советский художник, 1974.
14. Современная советская архитектура 1955–1980 гг.: Учебник для вузов / Н.П. Былинкин, А.М. Журавлев, И.В. Шишкина и др.; под ред. Н.П. Былинкина, А.В. Рябушина. — М.: Стройиздат, 1985. — 224 с., ил.
15. Соловьев Н.К. О структурной гармонии пластических искусств и архитектуры // Советское декоративное искусство'76. — М.: Советский художник, 1978. — С. 108–128.

Детская книга: текст в картинках
Серия эссе студентов 3 курса кафедры «Коммуникативный дизайн»

Руководитель: к. иск., доц. Е.А. Лаврентьева

Статья Эль Лисицкого «Наша книга», опубликованная впервые в Гуттенберговском ежегоднике за 1926/1927 год, является, по сути, предчувствием революции книжного дизайна. Речь идет не только о смене визуальной части книги, ее графическом устройстве, но и о восприятии книги, о новом качестве информации, которая может быть в ней заложена, о средствах, которые позволят вместить как можно больше различных слоев «текста» в книгу. Данная статья символична в контексте линейного развития истории графики: к моменту ее печати только-только сложилась ленинградская школа художников во главе с В. Лебедевым. Советская детская книжка-картинка, в свою очередь, через художника Наталью Челпанову и ее супруга Бриса Парена, культурного атташе французского посольства, стала широко известна в Европе. Первая выставка была проведена в книжном магазине в Париже в начале 1930-х— книжки Владимира Лебедева удивляли и завораживали публику лаконичностью и ясностью образного языка. Послевоенный взлет авторской детской книжки-картинки в Европе и Америке в лице Бруно Мунари, Поля Рэнда, Лео Лионни можно считать следующей ступенью развития «книжной формы», о которой пишет Лисицкий, продолжением экспериментов Галины и Ольги Чичаговых, Владимира Лебедева, Евгении Эвенбах, Николая Лапшина и других.

Студентам 3 курса кафедры «Коммуникативный дизайн» в рамках изучения дисциплины «История графического дизайна» было предложено выделить ключевые аспекты данной статьи, перечислить отличительные особенности «книги будущего», о которых говорит Лисицкий. Затем, на основе лекционного материала, посвященного истории детской книжки-картинки, выбрать одну из книг, выпущенных в период со второй половины XX века до настоящего времени, и, используя утверждения Лисицкого, проанализировать ее образно-графическую структуру. Особое внимание предлагалось уделить кинематографическому построению книги, переходу темы, сюжета от одного разворота к другому.

Е.А. Лаврентьева

Е.В. Косых

Эрик Карл. «Мечтательный хамелеон»

Эрик Карл — американский художник-иллюстратор, известный всему миру как создатель необычных познавательных книг для детей дошкольного и младшего школьного возраста. Я выбрала для анализа его книгу «Мечтательный хамелеон», потому что это произведение понравилось мне не только по оформлению, но и по сюжету. Книга написана для детей от 1 до 4 лет. Произведение повествует о маленьком хамелеоне. Хамелеон умел менять цвет, но жизнь его была скучноватой, пока однажды он не понял, что можно менять еще и размер и форму. Увидев в зоопарке замечательных животных, хамелеон немедленно пожелал быть таким, как они, — и стал таким, как все они сразу. Оформление обложки немного намекает на такой сюжет: на ней изображен хамелеон, стилизованный и поделенный ровными линиями на сегменты, которые окрашены в разные цвета, по цветам животных, которые использованы в книге. Форзаца у книги нет, сразу начинается повествование. Текст идет блоками, не более 10 строк текста на развороте. Для текста использована антиква. Текст не спорит с изображением, наоборот, иллюстрация занимает доминирующее положение на развороте. Да, именно на развороте, книжка развивается не постранично, а именно разворотами. Доминирование изображения над текстом предсказывал Э. Лисицкий в своей статье «Наша книга»: (мы в преддверии книжной формы, где изображение станет первичным, а литеры — вторичным). Иллюстрации расположены свободно, как правило, на белом фоне, с достаточным количеством воздуха вокруг. Исключение составляют лишь первый и последний развороты: на них есть плоскость земли. На первом развороте есть даже некая среда в виде почвы, ствола дерева и растений. Автору было это необходимо, по тексту, показать способность хамелеона к мимикрии. И это получилось очень понятно и доступно для ребенка. Интересны и наглядны развороты, посвященные основной задумке произведения: как хамелеон меняет внешний облик, добавляя к себе то, что ему нравится у других животных. Положение и масштаб хамелеона практически не меняется в этой части повествования. Изменяются его черты: сначала он становится большим, как белый медведь, затем у него появляются различные части тела других

животных, а в конце хамелеон хочет стать еще и человеком. Так из узнаваемого всеми нами существа на наших глазах хамелеон превращается в совершенно неузнаваемое творение. Также в этой части повествования на левой странице появляются небольшие, но очень наглядные и узнаваемые пиктограммы животных: тех, в которых превращается наш герой. Благодаря иллюстрациям, сюжет книги понятен и без текста, таким образом, книга может быть интернациональной, о чем тоже говорит Лисицкий в своей статье. Привлекает внимание необычное оформление текста.

А именно то, что вопрос находится на одном развороте или начало предложения — на одной странице, а ответ — на другом развороте, конец предложения — на другой странице. Это создает интригу повествования: не только ребенку, но и взрослому нескучно читать такой текст. Отдельное внимание стоит уделить технике исполнения самих иллюстраций. Они, с одной стороны, очень стилизованы, но, вместе с тем, доступны и понятны. Художник работает в технике коллажа из папиросной бумаги, которую складывает в несколько слоев и раскрашивает, придавая ей нужные оттенки и фактуру. Картинки, изготовленные таким образом, получаются воздушными и очень живыми, в иллюстрациях преобладают ломаные линии, однако силуэт изображения в целом пластичен и выразителен. Формат книги 125 x 180 мм. Книга сделана не из бумаги, а из картона. Это удобно, маленькому ребенку сложнее ее испортить или случайно порвать. Эрик Карл создал много таких интересных и увлекательных книжек, как «Мечтательный хамелеон». И все-таки это не просто книжки-игрушки с великолепными иллюстрациями. Это еще и крошечные энциклопедии о мире животных, насекомых и рыб, из которых даже самые маленькие читатели могут почерпнуть много любопытных научных сведений. Вот что пишет об этом сам писатель: «Большинство моих книг — это мостик, перекинутый от дома к школе. Для меня дом — это всегда тепло, игрушки, старший, который держит тебя за руку или качает на руках. А школа — это такое неизвестное, странное и немножко страшное место для ребёнка. Хорошо ли там будет? Новые люди, учитель, товарищи — понравлюсь ли я им?.. Ведь неизвестное часто несёт с собой страх. С помощью мостика, выстроенного из моих книжек, я пытаюсь бороться с этим страхом, предложив ребёнку что-то положительное, занимательное. Ведь в детях столько творчества, они по природе любопытны — и я хочу показать им, что учиться можно и интересно, и весело». Таким образом, книга «Мечтательный хамелеон» очень хорошая и отлично подходит для своей аудитории. В ней сочетается интересный и необычный сюжет с яркими и познавательными иллюстрациями. Через чтение или просто разглядывание такой книги ребенок развивает воображение и познает окружающий мир.

Библиография:
1. Э. Лисицкий. Наша книга.
2. URL: — http://hyperionbook.ru/books/1704/
3. URL: — https://www.pgbooks.ru/books/authors/272/

А.А. Куприна

Пол Рэнд. «Маленькая Единичка»

Вот уже не один век книга является важной частью жизни и культуры человечества. За свою историю она претерпела немало изменений, пройдя долгий путь от уникальных единичных огромных по размеру и толщине, доступных немногим рукописей до легких карманных и очень дешевых многотиражных изданий.

Жизнь современного человека наполнена множеством книг. Некоторые считают, что развитие электронных технологий вскоре вытеснит печатные издания, но пока все мы тесно связаны с ними. Книги сопровождают человека всю его жизнь.

Почему так важна именно детская книга? С самого детства книги являются важной частью развития ребенка. Они служат источником информации об окружающем мире. Книга должна рассказать ребенку, как устроен этот мир, как вести себя с другими людьми, «что такое хорошо, а что такое плохо». Помимо этого, книга несет в себе еще и эстетическую функцию. Ребенок рассматривает картинки, знакомится с отдельными буквами, словами, связным текстом, ищет взаимосвязь изображенного с тем, что ему прочла мама (или прочел уже он сам). Ведь книга — это далеко не только текст, который в ней содержится. В своей статье «Наша книга» Эль Лисицкий говорил: «Библия Гутенберга была напечатана только буквами. Однако библия нашего времени может передавать себя не одними лишь буквами. Книга находит свой путь к мозгу через глаз, а не через ухо; на этом пути струятся волны гораздо большей скорости и напряжения, чем на акустическом. Если только можно выразить себя при помощи языка, то выразительные возможности книги многообразнее».

На мой взгляд, на создателях детских книг лежит очень большая ответственность, ведь от того, какими будут детские книги, зависит, какими вырастут читавшие их дети и какими из них выйдут взрослые люди.

В качестве примера детской книги, я решила взять книгу Поля Ренда «Маленькая Единичка». На мой взгляд, это потрясающий пример внимательной работы и серьезного отношения к детскому предмету.

Пол Рэнд — настоящая икона графического дизайна. Многим известны его работы: логотип компании IBM, службы доставки UPS, телека-

нала ABC, школы English First, т.д. Рэнд связал работу графического дизайнера с бизнесом, превратил ее в мощный бизнес-инструмент, лишив статуса скромного оформительства. Пол Рэнд родился 15 августа 1914 года в Нью-Йорке. Интерес к дизайну он проявлял еще в юном возрасте. Он оформлял школьные праздники и даже рисовал вывеску для продуктового магазина своего отца. Дизайнер приобрел известность в конце 1930-х, когда начал создавать обложки для журнала Directions, — за эту работу Рэнду не платили гонорара, но взамен ему была дана полная творческая свобода. Даже после смерти в 1996 году Пол Рэнд остается одним из самых знаменитых графических дизайнеров в мире.

Книга Пола Ренда «Маленькая Единичка» — пример серьезной взрослой ответственной работы над милой детской книгой. Она была издана в 1962 году. Это история о маленькой Единичке, которая была совсем одна и искала себе друзей среди других цифр. Никто принимать ее не хотел, ведь прибавив к любому числу единицу, мы получим другое число. В конце истории Единичка находит друга, который так похож на цифру ноль, и вместе они складываются в число десять.

Главный прием этой книги — иллюстрация. Выполнена она, на мой взгляд, просто потрясающе! Это всегда взаимодействие простого графического рисунка с большой лаконичной цветной плашкой-заливкой. Общий вид иллюстраций сделан под наивное детское рисование, но, в отличие от настоящих детских рисунков, они по-взрослому чистые, выверенные композиционно.

В целом книга смотрится яркой и цветной, хотя, если присмотреться, можно обратить внимание, что цвета сложные, неяркие, ни один из них не взят в полную силу. Благодаря этому, на книгу приятно смотреть, она не раздражает глаз своей пестротой. Одновременно на странице использовано всего несколько цветов, если их становится больше, их форма уменьшается, давая работать белому пространству, тем самым не перебивая друг друга. Несмотря на это, цвета в книге довольно конкретные, ребенок без труда скажет, что это — желтый, а это — красный, не запутается в оттенках и сложных цветах.

Одна из важнейших составляющих большинства книг — конечно же, текст. Для «Маленькой Единички» Поль Рэнд использовал гарнитуру с засечками, но она не выглядит классической и излишне серьезной благодаря своей моноширинности и скругленности углов. Рисунок букв слегка неровный, словно на старом оттиске. Это придает тексту живой рукотворный характер. Но, несмотря на это, текст читается очень легко. Эмиль Рудер считал, что важно найти идеальный баланс между удобочитаемостью и художественным исполнением текста. На мой взгляд, Пол Рэнд очень точно нашел этот баланс. Графемы букв считываются легко, текст достаточно крупный и на странице его немного — все это очень важно для того, чтобы маленькому ребенку было удобно читать (или слушать, если он читать еще не умеет), и он не утомлялся от обилия текста на одной странице.

«Маленькая Единичка» — пример замечательной детской книги, в котором чувствуется внимание к ребенку, в чьи руки она попадет. К сожалению, сейчас вопрос детской книги стоит очень остро. Магазины наводнили ужасные книжки с безумно яркими цветами, налепленными друг на друга без всякого разбора картинками и страшными персонажами. Похоже, что создателям таких книг кажется, что раз ребенок ничего не понимает, можно дать ему яркую халтуру, и он будет рад. Мне кажется, это страшное наплевательское отношение к детям и к будущему. Думаю, нам стоит поучиться у Пола Рэнда его внимательности и ответственности к своему делу.

Библиография:
1. Пол Рэнд. Маленькая Единичка.
2. Эль Лисицкий. Наша книга.
3. Анна Савина. Икона эпохи.
4. Джон Клиффорд. Иконы графического дизайна.

А.Л. Щит

Атмосфера детской книги «Черная птица» Сьюзи Ли

Несмотря на бурное развитие информационного пространства, печатная книга сохраняет свои позиции. По словам Э. Лисицкого, «сегодня мы имеем для слова два измерения. Как звук — это функция времени, а как изображение — это функция пространства. Книга будущего должна быть и тем, и другим».

Тем самым художник обращает внимание на одну из важнейших частей книги — решение ее внутреннего пространства. Важно не только то, что написано, а как именно это сделано. «Вследствие этого автоматизм сегодняшней книги отойдет в прошлое. Поскольку достигшая автоматизма система мира прекращает существовать для наших чувств, и мы утопаем в пустоте. Энергетическая работа искусства состоит в том, чтобы превращать пустоту в пространство, то есть в доступное нашим чувствам упорядоченное единство». Таким образом, на сегодняшний день книга являет собой гармонию между типографической и изобразительной частями.

Наиболее выразительным и новаторским в этом плане было и остается искусство детской книги, где иллюстрации и пространство книги едины.

В детской книге очень важно донести не столько текстовую информацию, сколько атмосферу, образы, процесс происходящего. Работая

Бакалавриат Кафедра «Коммуникативный дизайн»

в паре, текст и иллюстрации способны наиболее полно погрузить в рассказываемую историю.

Одним из хороших примеров детской книги является «Черная птица» Сьюзи Ли. Эта книга, форматом 23 х 29,7, в твердой обложке, являет собой настоящий шедевр, выполненный в технике литографии. Это книга о незабываемом, но щемяще-грустном приключении маленькой девочки на гигантской черной птице. Это книга о непонимании в семье и детском побеге от реальности.

Уже на обложке Сьюзи знакомит нас с главными персонажами — огромной черной птицей и маленькой девочкой. Иллюстрация выполнена в полный разворот, таким образом, только взяв книгу в руки, зритель отметит для себя лишь птицу. Но, перевернув книгу или же раскрыв ее, ему представится наиболее полная картина.

Черно-белое решение книги позволяет автору мастерски играть на соотношениях пропорций цвета. На страницах обилие черного цвета давит на читателя, практически полностью вытесняя малейшие проявления света, противопоставляя огромную черную птицу и маленькую девочку — это вызывает восхищение свободой, размахом внутри изображения, однако навевает тревожные предчувствия, уносит в противоречивых эмоциях. Уже скоро черный совсем заполняет пространство, оставляя нам лишь девочку и ее мысли.

Текст аккуратно вписан в общую картину — он не перетягивает на себя внимание, но аккуратно дополняет общую картину. Все, что нам доступно, — это мысли девочки. О глупых взрослых, о чувстве легкости вдали от их разговоров. У взрослых есть свои секреты, а у нее — свои, которые не узнает никто, кроме черной птицы. Эти мысли являют собой короткие предложения, расположенные по одному на разворот и написанные антиквой, выверенные по местоположению.

В результате книга являет собой очень чувственную историю, способную чутко и точно тронуть читателя, благодаря симбиозу тихого текста и масштабных, проникновенных иллюстраций.

Т.А. Деваева

Беатриче Алеманья. «Лев в Париже»

Для того чтобы понять устройство этой книги, стоит познакомиться с историей самого автора, той эпохой, в которой она живет.

Беатриче родом из Италии: она родилась в 1973 г. в Болонье. В детстве она обожала все творения Джанни Родари, которые казались ей необычайно смешными. По ее собственному признанию, именно этот автор научил ее чувству стыдливости и представлению об абстрактном. Кроме того, она зачитывалась «Машинами» Мунари, книгами сумасбродно-веселых рассказов.

Бакалавриат
Кафедра «Коммуникативный дизайн»

Беатриче Алеманья закончила факультет графики в Высшей Школе Искусств и Индустрии в Риме. Более 10 лет она работала иллюстратором в детском киноцентре Бобур (знаменитый Центр Помпиду, Париж). Традиционные техники — карандаш, гуашь, коллаж. В своих книгах Беатриче описывает персонажей, отличных от других, не боящихся демонстрировать свою инаковость, ищущих свое место в мире: «Данная тема не перестает меня привлекать и завораживать...».

Если говорить о сюжете, то «Лев в Париже» — это история о неприкаянности. Дикий зверь бродит по музею, сидит в кафе, смотрится в Сену, и, даже когда он открывает пасть и рычит на всех в метро, никто не обращает на него внимания.

Но во всей этой истории он находит настоящего друга.

Книга выполнена в твердом переплете, в формате альбома. Всего в ней 32 страницы. Иллюстрация на обложке работает в едином стиле с изображениями внутри. На форзаце изображен маршрут, по которому следует главный персонаж — лев.

Структура книги практически неизменна: каждый разворот включает в себя одну страницу с иллюстрацией и один белый лист, на котором набрано одно или два предложения. Такая лаконичная структура, на мой взгляд, хорошо работает в союзе со сложными изображениями. Шрифт — контрастная антиква нового стиля. Также можно отметить, что иллюстрации выполнены в смешанной технике: коллажи, карандашные рисунки, гуашь, пастель. Люди отображены в виде кусочков фотографий настоящих людей, на фоне которых лев кажется персонажем из другого, нарисованного мира. Беатриче смело работает с пространством, искажая перспективу. На некоторых разворотах есть элементы абсурда: французские багеты в руках каждого из прохожих, огромные части тела.

Эль Лисицкий отмечает в своей статье: «Наши малыши уже учат при чтении новый пластический язык, они вырастают с другим отношением к миру и к пространству, к образу и краске, они, конечно, тоже создадут другую книгу». Вспоминая иллюстрации из моих детских книжек, я нахожу в своей голове не так много примеров, где автор экспериментирует с техниками и композицией в листе так, как это делает Беатриче.Интересно поразмышлять, какой же будет новая книга, созданная «детьми XXI века»...

Библиография:

1. illustrator.ru
2. beatricealemaana.com

Н.М. Фарамазян

Евгения Эвенбах. «Рынок»

Евгения Эвенбах (1899–1981) занимает особое место среди художников детской книги в 20–30 годы.

Начало 20-х годов было бурным расцветом русской графической культуры. И одной из лучших в этом поколении была Евгения Константиновна Эвенбах.

Ее творчество плодотворно и многогранно.

Она внесла огромный вклад в иллюстрирование детских книжек, анималистических книг, советских учебников, а также в сохранение памятников украинского народного искусства и древнерусской живописи.

Первым знакомством Евгении с искусством были росписи в крестьянских хатах, разноцветные, фантастические животные, сказочные цветы и причудливые орнаменты, запомнившиеся ей на всю жизнь. Это и помогло ей понять еще с детства, что она хочет быть художником. Из-за отсутствия материальных возможностей, она начала рисовать самостоятельно, а затем прошла длительный период своего творческого становления, проучившись у разных мастеров, таких как Николай Рерих, Василий Шухаев и Петров-Водкин, творчество которого положило начало формированию ее собственного неповторимого стиля.

После сотрудничества с журналами и мастерами детского цеха, одной из первых самостоятельных книг Евгении Эвенбах стала книга «Рынок». Она привезла свои рисунки из творческой командировки в Новгород. Как она говорила сама, «Новгород стал фундаментом всего моего творчества и здесь родились мои детские книги. Я не иллюстрировала, а брала жизнь и давала её в цветных рисунках».

Творчество художника и поэта всегда связано, как писал Лисицкий в статье «Наша книга»: «У нас в России новое движение, которое берет начало в 1908 г., с первого дня тесно связывало художника и поэта; почти не появлялось поэтических книг без сотрудничества с художником». В случае с Евгенией это тесное сотрудничество было обратным, она стала первым художником, для рисунков которого стали писать тексты, а не наоборот. При создании книги «Рынок» она сотрудничала с Евгением Шварцом, который под впечатлением от ее рисунков сразу же написал рассказ для книги.

Название «Рынок» книга получила благодаря подборке рисунков с изображениями новгородских рыбаков, продавцов-лоточников, покупателей, лавок с забитыми потешными игрушками. А изображение обложки — изогнутая щука, которую Эвенбах купила в Ленинграде на Андреевском рынке. Работа художника над созданием книги была очень кропотливой, известно около 10 вариантов обложки и по несколько вариантов каждой иллюстрации.

Бакалавриат
Кафедра «Коммуникативный дизайн»

Возвращаясь снова к статье Лисицкого, можно вспомнить слова: «Книга находит свой путь к мозгу через глаз, а не через ухо». И, действительно, книга «Рынок» говорит с читателем ярким плакатным языком: большие локальные изображения с сочетанием излюбленного колористического выбора Евгении — желтый, красный, синий. Насыщенные яркие цвета в ее иллюстрациях связаны с искусством Петрова-Водкина, ее главного учителя. Эвенбах сочетает яркие цвета, жесткий контур и свободную трактовку пространственных отношений, что приводит к удивительному впечатляющему результату. Рисунки в этом соединении, безусловно, главные, а наборный материал не играет основную роль. Эта яркая изобразительная история деликатно сочетается с небольшим текстом Шварца. Лисицкий писал: «Вплоть до сегодняшнего дня фотография является тем способом показа, который для всех понятен более прочих. Таким образом, мы в преддверии книжной формы, где изображение станет первичным, а литеры — вторичным». Тем самым можно подтвердить его слова книгой Евгении Эвенбах, которая стала примером для ее последователей.

Снова возвращаясь к книге, нельзя не заметить центральный разворот, где изображен рынок, палатки с товаром, толпа людей. Своей яркостью и декоративностью рисунок напоминает лоскутное одеяло, рассматривая которое глаз сначала воспринимает просто яркие, праздничные цвета, а уже потом начинает различать в этой массе, где «шум, гам, давка, что ни шаг, то лавка», отдельные фигурки, например, толстую женщину в полосатой юбке, детей, бабушек, и рассматривать все детали этого рынка.

Одной из отличительных черт художника является то, что, в отличие от других художников, которые вслед за Лебедевым избегали наложения одной фигуры на другую, Эвенбах не делала этого. Она каждый раз по разному накладывала фигуры друг на друга или немного заслоняла их. В ее книгах также можно найти отголоски творчества Лебедева. Помимо похожего стиля, на этом же центральном развороте можно заметить тележку мороженщика с надписью: «Мороженое Лебедева», что указывает на известную книгу Маршака «Мороженное» с иллюстрациями Владимира Лебедева.

В книге «Рынок» также присутствует «звук», что характерно для Эвенбах. Яркие цвета и ритм рисунков передают шум рынка, с выкриками торговцев, спорами. На последней иллюстрации этот веселый шум превратился в мелодию, которую играет гармонист, в сопровождении маленькой песенки Шварца. Художник сочетает то, о чем вновь говорил Лисицкий: «Сегодня мы имеем для слова два измерения. Как звук — это функция времени, а как изображение — это функция пространства. Книга будущего должна быть и тем, и другим».

Завершенность, ясность образов были также одной из главных составляющих ее книг в дальнейшем. Например, для оформления учебников народов Севера она отправилась на Дальний Восток — для глубокого осмысления образа народа, где начала рисовать обычных людей этой культуры, их быт, их жизнь.

Можно сделать вывод, что книга «Рынок» отображает очень яркий, локальный стиль творчества художника, который присутствовал в дальнейших ее работах. Иллюстрации Эвенбах — неотъемлемая часть истории детской книги того времени.

Эта книга, безусловно НЕ устарела, а, наоборот, находит интерес в современном читательском мире. Книги того времени начали переиздавать под твердым переплетом, в том числе и «Рынок», что означает востребованность и шарм этих книг и сегодня.

В переизданной версии книги есть послесловие от авторов, куда вошли несколько рисунков Эвенбах к «Рынку», не вошедшие еще тогда в книгу.

Примечания:

1. Биография Евгении Эвенбах из интернет статьи http://kid-book-museum.livejournal.com/151575.html
2. Статья Лисицкого: «Наша книга».
3. Послесловие в конце книги (переизданной) «Рынок».

А.А. Сметанкина

Петр Сис. «Три золотых ключа»

Задание с написанием эссе на тему детской книги сразу показалось мне крайне интересным, так как в подобных изданиях используются ярчайшие приемы для создания эмоциональной выразительности. В книгах для взрослой аудитории текст, как правило, доминирует над иллюстрациями и фотографиями, если там вообще имеются таковые. В детских изданиях же все с точностью наоборот, важнейшее — это передать ощущение, а не донести сухие факты. К тому же в статье «Наша книга» Эль Лисицкий писал, что «таким образом, мы в преддверии книжной формы, где изображение станет первичным, а литеры — вторичным», и был совершенно прав. Действительно, в наше время существует немало примеров, где авторы сознательно сводят текстовой объем к минимуму и предпочитают взаимодействовать с читателем посредством иллюстраций. Одной и таких книг является «Три золотых ключа» Петра Сиса, чешского художника, иллюстратора, режиссера и писателя, ныне проживающего в Америке и не так давно ставшего ее гражданином.

Петр Сис — человек крайне одаренный во многих областях. К настоящему моменту он написал двадцать и иллюстрировал более пятидесяти детских книг, а также снял 26 мультфильмов. Его подход к созданию книги крайне заинтересовал меня еще с момента первого знакомства. Это была «Мадленка», которую, как я выяснила позже, автор писал одновременно и для своей дочери, и о ней. Одним из наиболее любимых приемов в книгах Петра Сиса является частое изображение всевозможных карт, создание вольной, порой даже сказочной инфографики. Удивительно то, как легко художник справляется с далеко не самыми простыми иллюстративными задачами.

«Три золотых ключа», как и многие другие книги Петра Сиса, выстроена по кинематографическому принципу. Для понимания сюжета ни взрослому, ни ребенку особо не нужен текст, погружение в историю происходит очень легко и незаметно для читателя. И тут снова можно вспомнить крайне точные слова Эля Лисицкого: «Будущая книга будет анациональна; ибо, для того, чтобы ее понять, нужно изучить совсем немного».

Обложка книги выдержана в сдержанных тонах, лишь небо имеет яркий розовый цвет, и на его фоне один из соборов принимает очертания черного кота, который станет одной из ключевых фигур в истории. Также на обложке изображена абстрактная площадь в городе, так много значащем для автора, — Праге. Первым, что вызывает эмоциональный отклик у зрителя, является мельчайшая фигура человека, в растерянности находящегося посреди пустой площади. Остаться в полном одиночестве — довольно распространенный людской страх, поэтому персонаж сразу же вызывает острую эмпатию. Петр Сис не всегда использует наборные шрифты на обложках своих книг, и эта работа лишнее тому доказательство — иллюстрацию дополняют странные, явно декоративные буквы, а название книги так и вовсе повторяет форму скругленного окна, сквозь которое мы словно смотрим на происходящее: потрясающая способность автора создать ощущение личного присутствия благодаря мелочам, которые даже не сразу можно заметить.

Книга от Петра Сиса — это всегда сказка, однако я не могу назвать его книги исключительно детскими. Его иллюстрации зачастую создают легкое ощущение грусти, будто на них есть напыление ностальгии и тоски по прошедшему. В «Трех золотых ключах» это чувствуется особенно сильно. Каждая иллюстрация обрамлена состаренной рамкой, будто держишь в руках старинную и очень дорогую сердцу фотографию.

Техника автора, на мой взгляд, просто удивительна. Очень долгое время я не могла понять, каким материалом художник добивается такой детальной проработки и откуда появляется текстура. Выяснилось, что его иллюстрации создаются довольно необычно — это художественное масло на подложке, похожей на отштукатуренную стену. К сожалению, в интернете очень мало снимков хорошего качества, чтобы можно было детальней рассмотреть

каждое изображение, однако, мне кажется, что некоторым работам присуща акварельная легкость и мягкость. Главная отличительная черта картинок в этой книге — их цветовое решение. Практически все иллюстрации выполнены в холодной цветовой гамме, которая помогает усилить ощущение поиска и одиночества, лишь к концу книги небо начинает розоветь. Золотое же обрамление, о котором я писала ранее, красиво контрастирует с холодными оттенками. Работы получаются безумно трогательными, живыми и при этом заоблачно далекими, будто Петр Сис дает нам возможность тихонько заглянуть в другой, оторванный от реальности сказочный мир.

Как я уже писала, на страницах можно найти лишь небольшие блоки текста, зачастую картинки занимают большую часть разворота, привлекая все внимание. Конечно, автор использует антиквенный шрифт, который подходит к общему настроению данной книги. Представить на его месте гротеск невозможно, слишком гармонично вписалась старинная антиква в рассказ о старинном городе.

На мой взгляд, каждая книга Петра Сиса — это неподдельный шедевр, который стоит внимательно просмотреть не только детям, но и взрослым. Силу и глубину эмоционального воздействия посредством тончайших иллюстраций нельзя объяснить словами, надо хоть раз открыть книгу этого художника, чтобы уже никогда не хотеть покидать этот волшебный и полный чувств мир.

А.А. Гриб

Про то, как очень голодная гусеница прогрызла страницы книжки

Книжка про очень голодную гусеницу написана очень давно. Она пользуется большой популярность на Западе. Эта книжка сразу же завоевала любовь малышей и их родителей.

Однажды книжному графику Эрику Карлу в руки попал дырокол.

Он начал прокалывать дырочки в бумаге, эти дырочки вдруг показались чем-то интересным. Как будто маленький червячок прогрыз бумагу.

Текст в книжках Эрика Карла неотделим от иллюстраций. Те самые дырочки от дырокола нашли себе место в яблоке, груше, сливе, апельсине и многом другом.

А все вместе стало книжкой из толстого картона с необычно устроенными страницами, на которых каждый — и ребенок, и взрослый — ясно видит следы, оставленные голодной гусеницей. Видно, как она «ползет» со страницы на страницу и с каждым новым деянием по поеданию разных вкусностей становится все больше и больше, толще и толще. А в конце становится сытой и толстой гусеницей.

Она плетет себе кокон, а на последнем развороте превращается в прекрасную бабочку.

Сама сказка рассказывает о том, как на свет появилась гусеница. Она была очень голодной. Затем она начинает есть и расти. В понедельник она съедает яблоко, во вторник — две груши. В среду — три сливы и т.д. Собственно, в этом заключается и весь сюжет книжки. При этом все повествование обладает сильной динамикой. Создается она за счет нарастающего количества прогрызенных фруктов и других разных лакомств. В этой книжке присутствует вкусная сказочность: пирожное, мороженое, соленый огурец, кусочек колбаски, леденец на палочке, вишневый пирог, кекс, сарделька, ломтик арбуза — все съедает гусеница.

Все иллюстрации в книжке очень живописные. Кроме того, в ней есть страницы, не равные по размеру обложке: в понедельник гусеница съела одно яблоко — самая маленькая страница, во вторник — две груши — страничка чуть больше и т.д. В результате часть книжки выстроена ступеньками, напоминающими гусеницу. А дырочки, результат игры с дыроколом, сделаны в размер детскому пальчику. На короткой страничке — одна дырочка, на страничке побольше — две и т.д. Из крайней дырочки на каждой страничке вылезает гусеница. Только ее еще надо найти. С каждой страницей она становится все больше и больше.

В книжке есть еще один секрет. На каждом развороте съеденное на предыдущей странице можно суммировать со съеденным на следующей, чтобы потом насчитать десять видов лакомств, которые съедает гусеница. Очень важен ритм, четко ощущаемый в тексте, картинках и в размере страниц. Вот что привлекает, делает эту книгу по-настоящему волшебной и чудесной, занимательной, интересной не только для детей, но и для взрослых.

Подводя итог, хочется сказать, что все книги Эрика Карла уникальны.

Они созданы для обучения детей. Ребенок учится играя. Большинство книг — о животных, причем самых разнообразных. А ведь животные практически всегда пользуются популярностью у детей. Лексика очень разнообразна — и названия персонажей, описания и их действия. Есть и счет, дни недели, месяцы года, части дня и даже часы. Мне кажется, с такими книгами не нужны никакие иллюстрированные словари и детские энциклопедии.

В его книгах всегда есть мораль. Затрагиваются темы, очень важные именно для детей. «Наши малыши уже учат при чтении новый пластический язык». В нескольких книгах мысль о том, что мы замечательные и такие, какие есть, не нужно себя стесняться, не нужно бояться перемен, и многое зависит от нас. Глядя на такие книги, дети «вырастают с другим отношением к миру и к пространству, к образу и краске». Книги Эрика Карла можно назвать непринужденной игрой с обучением.

С.Г. Неверова

«Два трамвая». Текст: О. Мандельшам. Иллюстрация: Борис Эндер

Борис Владимирович Эндер (1893–1960) — художник-авангардист, иллюстратор, один из основоположников биоморфной абстракции.

Книга была издана в 1925 году в 10 000 экземплярах Государственным издательством (ГИЗ). Включает в себя 13 страниц вместе с форзацем, плюс обложка. Напечатана в технике хромолитографии: цветная литография, при создании которой для нанесения каждого цвета применялась отдельная печатная форма.

«Из-за скудости печатных возможностей и спешки самой лучшей в основном была ручная работа, самая благодарная для самых простых машинных способов тиражирования, несмотря на свою обыкновенность и лапидарность» (из статьи Лисицкого «Наша книга»).

Иллюстрации к книге отличает простота и безупречный вкус. Художник Борис Эндер играет весьма ограниченной палитрой: черный, красный и серый, к которым время от времени добавляется немного светло-коричневого цвета, и работает с простыми геометрическими формами, в частности, с параллельными изогнутыми линиями трамвайных путей. Это замечательный пример того, как значительный эффект достигается минимумом средств.

Любая книга начинается с обложки, и «Два трамвая» — не исключение. В отличие от последующих страниц, здесь намного меньше воздуха, много объектов и свойственная художнику типографика. Жирный гротеск обращает на себя внимание наравне с иллюстрациями, текст имеет одну направленность с рисунком. Обложку хочется рассматривать, любоваться ею.

Открывая книгу, мы замечаем, как форзац работает на контрасте с обложкой. Все, что мы видим, — небольшое изображение с названием типографии: «Печатный двор» и чистый свободный от всего лишнего лист.

На каждой странице книги отсутствует пустота. Есть только пространство. Четко рассчитанное, работающее на иллюстрацию и текст. «Поскольку достигшая автоматизма система мира прекращает существовать для наших чувств, и мы утопаем в пустоте. Энергетическая работа искусства состоит в том, чтобы превращать пустоту в пространство, то есть в доступное нашим чувствам упорядоченное единство».

«Книга находит свой путь к мозгу через глаз, а не через ухо; на этом пути струятся волны гораздо большей скорости и напряжения, чем на акустическом. Если только можно выразить себя при помощи языка, то выразительные возможности книги многообразнее» (из статьи Лисицкого «Наша книга»).

Соотношение блоков текста, рисунка и пространства маленького трамвайчика, огромных многоэтажных домов и шрифта — все это восхитительным образом работает между собой, заставляя радоваться каждому развороту. Текст где-то разбит на несколько частей, где-то разбросан по странице и слился воедино с иллюстрацией, где-то расположился единым небольшим блоком на листе. Заскучать не придется. Тем не менее, разные вариации игры текста с иллюстрацией и иллюстрации с пространством не создают ощущения отсутствия единства книги в целом. Все сделано в одном стиле и одном ключе, разнообразие только заинтерисовывает читателя сильнее, заставляет рассматривать дольше.

Весь текст набран классической антиквой, что логично, так как для детской книги важна читаемость. Сочетание тяжелого, массивного гротеска с легкой антиквой на первой странице создает интересную структуру плоскости листа.

«Наши малыши уже учат при чтении новый пластический язык, они вырастают с другим отношением к миру и к пространству, к образу и краске, они, конечно, тоже создадут другую книгу. Однако мы будем удовлетворены, если в нашей книге найдут выражение лирика и эпос, характерные для наших дней» (из статьи Лисицкого «Наша книга»).

«Два трамвая» — это именно та книга, после которой малыши учили и будут учить новый пластический язык. И та книга, которая научит любого взрослого видеть красоту в простоте, соотношениях и пространстве.

Библиография:
1. Эль Лисицкий «Наша книга».
2. www.raruss.ru
3. www.fairyroom.ru
4. ru.wikipedia.org/

А.В. Кириллова

Лео Лионни. «Маленький синий и маленький желтый»

Детская книга Лео Лионни «Маленький синий и маленький желтый» рассказывает историю жизни о двух противоположных цветах. Эта история проста и наивна, но, вместе с тем, фантастически привлекательна. Никогда раньше не обращала внимание на подобный жанр книг, но от этой книги на занятии сложно было оторваться — она отличалась от всех! Чем? Эль Лисицкий в своей статье «Наша книга» рассуждает на тему нового времени и места новой книги в этом времени. Какой она должна быть? «Таким образом, мы в преддверии книжной формы, где изображение станет первичным, а литеры — вторичным».

Я думаю, что произведение Лео Лонни «Маленький синий и маленький желтый» и является книгой нашего времени. Почему?

Итак, обложка. Она выглядит очень минималистично, нет лишних посторонних элементов, отвлекающих глаз читателя — только название и автор, написанные антиквой, что очень необычно для «дизайнерской» книги. Я уже знакома с различными гротесками и антиквой, и могу отметить, что для создания «чистой» вещи чаще всего дизайнеры используют гротеск, так как исторически осознано человечество откинуло ненужные засечки и оставило только скелет буквы. Но Лионни набирает в распор курсивным античным шрифтом название книги и это выглядит убедительно — так он выделяет главное. В поддержку главному от ставит свою фамилию меньшим кеглем с выключкой вправо. Так получается гармоничная шрифтовая композиция. А иллюстрация как раз цепляет взгляд своей мощностью, простотой и чистотой. Три горизонтальные оборванные плоскости поставлены ровно по золотому сечению и образуют одну треть от квадратного формата книги. Кстати, квадратный формат издания выбран не случайно — он также противопоставлен круглым персонажам, как и их цвета — синий и желтый. Два эти героя пересекаются в точном центре обложки, как бы формулируя главную мысль самой книги. Так получается идеально сбалансированная обложка.

Что касается форзаца, то он так же противопоставлен обложке — после крупных массивных кругов на обложке Лионни изображает рапортную историю из мелких разноцветных мазков кистью. Так он продолжает удерживать внимание читателя, не надоедая ему однотипностью композиции. При «входе» в книгу мы видим уже новый прием — неровный синий кружок четко по центру и интеллигентно сверстанную выносную информацию на левой полосе. Это еще один мощный удар.

«Внутренность» книги так же прекрасна, как и ее внешность. Новый разворот — новая история — смешная и интересная. Разноцветные каляки-маляки на белом фоне ритмично обыграны на каждом развороте и отражают содержание текста. Хотя я считаю, что эта книга понятна и на визуальном уровне, без слов — высший пилотаж. Так ее может понять и человек без знаний английского языка, и ребенок, который еще не имеет познаний в литературе и пожилые люди, которые далеки от мира дизайна. Текст выступает здесь в роли субтитров к фильму о забавной, а иногда и грустной истории двух цветов. Для информационной шрифтовой части автор выбирает антикву в поддержку обложке. Большую часть полосы занимают незамысловатые иллюстрации, ритмично обыгранные от разворота к развороту. Художник использует основные правила композиции, рядом с большим пятном ставит много мелких, рядом с пестрыми элементами появляются однотонные плашки. Он бережно относится к белому пространству листа, не захламляет его декоративными элементами, наоборот, пытается расчистить белое поле.

А текст на всех полосах не меняется — он прозрачный для читателя, не назойлив. Сюжет книги понятен без слов, об этом писал Лисицкий, предполагая, что «будущая книга будет анациональна; ибо, для того, чтобы ее понять, нужно изучить совсем немного».

Я считаю, что эта книга «гениальна» во всех смыслах. Лео Лионни показал как простыми средствами и мощной идеей можно добиться потрясающего результата и еще раз подтвердил, что «все гениальное — просто» Она изменила мое представление о детском книжном издании и о книге в целом. Упростив ее, он сделал шаг вперед во временных показателях, создав «новые важные изобретения в области изготовления книги, чтобы и здесь встать наравне со своим временем». Такие книги, нарисованные от руки, на мой взгляд, требуют особого внимания, ведь за каждым нарисованным элементом стоит человек, а это особенно ценно в современном цифровом мире.

А.О. Курилова

История старой квартиры

Первое, что хочется сказать, то, что «История старой квартиры» — это безусловый шедевр и любовь с первого взгляда для читателя любого возраста — «энциклопедия русской жизни» одного семейства в одной квартире на протяжении века, нарисованная в мельчайших подробностях, где каждый разворот — эпоха, поколение жителей, их разговоры, утварь, одежда. Слово и изображение здесь неразделимы. Это не только энциклопедия, но и своего рода роман, фамильная сага, семейный портрет в интерьере. Безупречная вербальная и визуальная стилистическая выверенность этой книги ставит ее в ряд большой литературы при том, что жанр ее определить непросто.

Визуальное решение книги — огромные развороты-разрезы внутренней жизни квартиры — это, прежде всего, эффект присутствия. Документально подробные, тщательные и при этом живые, в чем-то почти детские по манере, эти исторические, сменяющие друг друга в разные годы срезы жизни одной квартиры и населяющих ее персонажей сразу помещают читателя-зрителя внутрь. Такая манера изображения и повествование от первого лица не позволяют рассматривать происходящее с холодным любопытством. Один только свет на стенах делает отстранение невозможным.

Сама книга достаточного большого размера, что очень приятно, ибо иллюстрации в ней не приходится рассматривать под лупой. Обложка — в твердом переплете, книгу приятно дердать в руках.

Форзац представляет собой коллаж из старых писем, постановлений, вырезок из старых газет, причем достаточно древних (это первые дореволюционные годы, 30-е годы). Тем самым форзац нам уже намекает на то, что здесь будет разное, во всем многообразии будет пестрая история. Далее следует эпиграф, в который вынесено четверостишие Николая Глазкова:

Я на мир взираю из-под столика,
Век двадцатый — век необычайный.
Чем столетье интересней для историка,
Тем для современника печальней!

Титульный лист оформлен изображениями предметов мебели, уже тут Аня Десницкая и Александра Литвина вовлекают читателя в игру, в который он должен будет проследить историю этих предметов в повествовании всей книги.

Мы видим фантастические развороты, за разглядыванием которых вы проведете немало приятных минут. Построение книги — сначала разворот с текстом и срезом квартиры, т.е мы сразу можем посмотреть, что поменялось с предыдущей вехи, мы можем прочитать, что же произошло. Очень важно, что квартира всегда нам показана в разрезе, таким образом мы словно сами присутствуем в пространстве, словно вот она — эта квартира, в которой многие читатели после прочтения захотят побывать.

Следующий разворот — более энциклопедический, там и вырезки из газет, и стихотворения/песни, и одежда, и всевозможные талончики/билетики, посуда, книги — в общем, портрет эпохи. «Ведь предметы несут в себе отпечаток времени, хранят память и следы эпохи, в которую они были созданы и служили. Они — свидетели той истории, о которой не пишут в учебниках, но которая очень важна для каждого из нас, истории наших семей, наших друзей, истории нас самих».

Вообще, хочется просто сказать — эта книга очень нужная нашему обществу, я уверена, прабабушкам и прадедушкам, бабушкам и дедушкам, папам и мама будет очень приятно показывать, «как оно было» в их детстве, показывать, например, какие были елочные игрушки, или попытаться объяснить, почему на фотографиях зачеркнуты лица или почему, например, обычная квартира для одной семьи стала заселяться другими семьями.

Эта книга напоминает одновременно и иллюстрированный учебник истории, и семейный фотоальбом, и домашний архив со старыми документами, открытками и телеграммами, и графический мини-роман о жизни нескольких поколений семьи, что когда-то въехала в еще совсем не старую квартиру. Книжка — из тех, особенных, что хочется читать без спешки и в тишине. Хотя по первому разу без множества эмоций ее невозможно читать и разглядывать, особенно в присутствии детей.

Д.А. Струтинская

«Железный человек». Тед Хьюз

«До тех пор, пока книга будет необходима как осязаемый предмет, то есть еще не будет вытеснена самозвучащими или кинозвучащими формообразованиями, нам изо дня в день придется создавать новые важные изобретения в области изготовления книги, чтобы и здесь встать наравне со своим временем», — пишет Лисицкий, и данная книга продолжает традиции книгопечатания и дополняет новыми изобретениями творческое сообщество.

Я выбрала книгу, проиллюстрированную человеком, который вдохновлял и помогал мне не один год, спасал в моменты упадка творческой деятельности. «Книга станет самым монументальным шедевром, ее будут не только нежить ласковые руки немногих библиофилов, но и хватать руки сотен тысяч бедняков», и за такую книгу стоит бороться.

Будучи одной из наиболее драматических историй всех времен, эта классическая современная сказка Теда Хьюза, лауреата премий в поэтическом жанре, поднимает самую крупную тему всех эпох — спасение мира. В этом повествовании странный Железный человек, огромный железный колосс, неожиданно появляется и терроризирует общество, разрушая все, что встречается ему на пути. Однако позднее, когда из космоса прибывает ужасный монстр, Железный Человек сражается с ним, побеждает и становится героем, спасая планету от полного уничтожения.

Иллюстрации к данной книге делала Лора Карлин — современный британский художник и иллюстратор. Лора Карлин придумала иллюстрации к большому количеству детских книг издательства Walker Books. Комбинация в книге великолепных рисунков и гениального текста, а также удивительно удачные сочетания цвета, образа, формы, графики и акварельных красок, принесли создателям огромную популярность, а книга удостоилась особой премии, учрежденной Международной ярмаркой детской книги в Болонье, присуждаемой лучшим книгам в сфере графического оформления и дизайна изданий.

У художника довольно мрачное видение мира, что особенно проявляется в ее собственных работах — там всегда присутствует легкий оттенок грусти или тревожности. Несмотря на то, что на Лору Карлин сильное влияние оказали работы таких художников, как Эдвард Ардиццоне, Андре Франсуа и Клементин Хантер, её стиль можно

смело назвать уникальным — он озорной и дерзкий, с легким оттенком очаровательной детской наивности. Однако было бы ошибкой думать, что она просто имитирует детский стиль рисования или имитирует стиль художника-любителя, напротив, в своих работах художник старается запечатлеть ощущение энергии и живости, будто приглашая всех присоединиться к ней и увидеть мир таким, каким видит его она.

Лора отлично работает с пространством листа. Типографика работает как часть иллюстрации или работает с иллюстрацией на контрасте, а где-то гармонично сочетается. Некоторые страницы разворачиваются в длинное полотно — это создает коммуникацию читателя и книги, в нем — целое действие происходящего. Как будто мы разворачиваем кулису сцены. Используется как наборная так и ненаборная типографика. Текст не выставлен одинаково на каждой странице и не стоит четко по колонке, а плавает, в зависимости от композиционного решения. Цвет текста также меняется в зависимости от колористики разворота. Ненаборная типографика создает некую игру и придает книге эту детскую свободу действий. Я думаю, что ее удивительные, вызывающие воспоминания, акварельные рисунки со стилем 1950–1960-х годов очень хорошо справляются с настроением этой истории. Яркие, неповторяющиеся иллюстрации на каждом развороте отлично сочетаются со сказкой Теда Хьюза. Кроме работ, также есть вырезки насквозь к следующим страницам. Это создает дополнительный объем и задает какую-то игру с читателем. Лора Карлин движется с легкостью, но с большой осторожностью между разными настроениями, демонстрируя как чувствительность, так и чувство юмора. «Поскольку достигшая автоматизма система мира прекращает существовать для наших чувств, и мы утопаем в пустоте. Энергетическая работа искусства состоит в том, чтобы превращать пустоту в пространство, то есть в доступное нашим чувствам упорядоченное единство», — говорит Лисицкий в своей статье, и я считаю, Лора отлично справляется со своей ролью.

Книга издаётся в твердой обложке, что весьма практично для детских книг. Она выпущена издательством Walker Books и имеет стандартные европейские пропорции.

О технике исполнения Лора говорит: «Я использую смесь акварели, акрила и цветного карандаша. Для некоторых моих работ я использую картонные вырезы и небольшие 3D-модели. Я использую компьютер минимально в своей иллюстративной работе, отчасти потому, что я показываю реальное нежелание изучать новые вещи на нем (у меня нет желания, но я не против него). Но в основном потому, что я создаю образы в полном объеме на бумаге». Ее стиль — детский, но структурированный, и меня особенно привлекает ее цветовая палитра. Она рисует на приятной глазу старой бумаге.

Бакалавриат
Кафедра «Коммуникативный дизайн»

На одном из дневников в интернете я нашла комментарии к ее работе, которые были выставлены на Болонской ярмарке 2016: «Лора выиграла Гран-при Биеннале иллюстрации в Братиславе 2015, поэтому у нее на ярмарке была небольшая персональная выставка, она же автор обложки каталога болонской ярмарки этого года (2016). Очень здорово, что она 100 % делает на бумаге, и ничего не доводит в фотошопе (что в наше время большая редкость)». Это подтверждает ее высказывание выше.

«У нас в России новое движение, которое берет начало в 1908 г., с первого дня тесно связывало художника и поэта; почти не появлялось поэтических книг без сотрудничества с художником. Писали стихотворения литографским карандашом и, кроме того, рисовали. Резали их на дереве. Поэты сами набирали целые страницы. Так работали поэты Хлебников, Крученых, Маяковский, Асеев совместно с художниками Розановой, Гончаровой, Малевичем, Поповой, Бурлюком и другими». Уже тогда общество поняло всю ценность визуального изображения текста. Это дополнительная составляющая передачи эмоции, которая работает наравне с содержанием текста, дабы автор в полной мере был понят читателями. Лисицкий писал: «Библия Гутенберга была напечатана только буквами. Однако библия нашего времени может передавать себя не одними лишь буквами. Книга находит свой путь к мозгу через глаз, а не через ухо; на этом пути струятся волны гораздо большей скорости и напряжения, чем на акустическом. Если только можно выразить себя при помощи языка, то выразительные возможности книги многообразнее».

Для меня Лора Карлин — пример для подражания, я считаю ее работы очень выразительными, уникальными и весьма талантливыми. Иллюстрации к книге «Железный человек» полностью сделаны в ее неповторимом стиле, который вдохновляет на развитие в творческой деятельности. «Наши малыши уже учат при чтении новый пластический язык, они вырастают с другим отношением к миру и к пространству, к образу и краске, они, конечно, тоже создадут другую книгу. Однако мы будем удовлетворены, если в нашей книге найдут выражение лирика и эпос, характерные для наших дней». Иметь такую книгу в детстве было бы сокровищем, для меня точно.

М.М. Медведева

Визуальный дневник: история, рассказанная в фотографиях

С развитием современных цифровых технологий каждый получил возможность стать фотографом, и именно это обстоятельство делает фотографию близкой и понятной всем. Сегодня в представлении

многих фотография — это фиксация окружающих событий: неважно, где ты находишься — на улице, в транспорте, в помещении; неважно время суток — вокруг постоянно что-то происходит, и это хочется запомнить, удержать. Для человека, постоянно наблюдающего окружающую действительность, камера в руках — незаменимый инструмент.

А как же живопись? Быстрый рисунок? Неужели фотография их заменит? Ведь и этюд, и набросок точно также передают реальность — то, что происходит вокруг. Сюжет и эмоции эти искусства показывают даже лучше фотографии, поскольку позволяют использовать разные фактуры, техники, штриховки. Живописец может, например, изменить ракурс или пропорции «в лучшую сторону», откорректировать цветовую гамму, делая ее более «гармоничной», на свой взгляд. В этом, пожалуй, и состоит главное отличие фотографии, скорее, даже ее преимущество: в живописи и рисунке иногда слишком сильно чувствуется «рука автора», его отношение к героям и событиям, а фотография — документальна, она честнее передает реальность, а потому ей больше веришь. Очевидно, что зафиксированное на фотографии существует в реальной жизни, ведь даже фотоабстракции созданы на основе материальных предметов или оптических явлений, в отличие от живописи, где могут быть использованы одни мазки и цветовые пятна.

Если же говорить о фотографии как о виде искусства, а не просто о способе хранения информации, то в чем-то она даже близка к живописи. Их объединяет один стержень — мысль автора, которая должна прослеживаться и восприниматься зрителем. Однако многие живописные картины необходимо объяснять, идея художника может выражаться только техникой, часто неясной неподготовленной аудитории, а хорошая фотография понятна без дополнительных комментариев. Возможно, именно за счет своей достоверности и ясности фотография и оказалась более популярной среди массового зрителя.

Интересно, что родство трех видов изобразительного искусства стало основой для возникновения четвертого, объединяющего фотографию с живописью и рисунком. Фотографика — как трансформация фотографического изображения в графический художественный образ — позволяет сделать мысль создателя снимка еще более ясной для зрителя. Например, я делаю портрет какого-то человека — обычную цветную фотографию — и получаю просто снимок. С помощью редактора я убираю цвет — фотография становится черно-белой, а вместе с цветом со снимка уходят лишние пятна. Остаются лишь свет, тень и полутона. На этом можно и остановиться, но можно пойти дальше и убрать полутона, оставив только черный и белый. Я повышаю контраст фотографии до предела и, тем самым,

вывожу характер человека наружу, делаю его острее, понятнее для зрителя. Что-то, зацепившее меня в нем, до этого понятное только мне, теперь становится очевидным для многих. Правда, подобные приемы и средства улучшения снимка могут сработать не во всех случаях. При съемке стекла, например, где важны именно цветовые отношения и полутона, я должна подчеркнуть цвет и свет, проходящий через него, чтобы все увидели фактуру предмета. И это — только малая часть тех средств, которыми можно воспользоваться при обработке фотографии, а ведь есть еще кадрирование, экспозиция, работа со светом (направление, мощность), растрирование фотографии, различные фильтры, размытие и резкость. Необходимо уже при создании снимка попытаться представить себе итоговый результат, а при его обработке найти наилучший вариант, который подчеркнет характер объекта съемки.

Лично для меня, как и для многих, фотография в силу своей документальности, — это способ архивирования понравившихся мне событий и предметов. Если я хочу как можно быстрее и точнее зафиксировать происходящее, я беру в руки камеру. Это такой своеобразный дневник, который я веду каждый день, визуальный дневник. Сначала я делала ежедневные снимки по рекомендации моих преподавателей. Это было трудно, но чем больше я смотрела, тем больше видела и тем больше впечатлений мне хотелось сохранить на память. Обычная поездка от дома к академии постепенно превратилась в фотоохоту. Самое главное в этом дневнике — снимать все, что понравится: сюжеты, композиции, свет и тень, цвет — даже если я не могу объяснить, что именно меня привлекло. Это могут быть бытовые зарисовки, снимки, сделанные в спешке, или те, где приходится «выжидать момент». Следующий важный шаг — собрать мои визуальные впечатления воедино. Не произвольно, а так, чтобы разрозненные по времени, месту съемки, форме, цвету и т.д. вещи совпали, дополняя и подкрепляя друг друга.

Я собираю их вместе на одном листе бумаги, компоную определенным образом. Мало просто сделать фотографию, нужно пойти дальше и работать с композицией всего листа так, чтобы снимки собирались в развороты, а затем и в альбом. Фотографии должны быть схожи по цвету, сюжету или ассоциативно подходить друг к другу — иначе говоря, каждому развороту необходима своя тема, тогда в результате из них складывается «история».

Это — не обычный печатный текст, на прочтение которого требуется время, ведь его нужно осмыслить и понять. Это — «визуальный» текст, который считывается моментально, и если фотографии сделаны и расположены правильно, то такая визуально выраженная «история» становится понятна любому человеку, а альбом со снимками становится книгой. При прочтении такого текста человек

Бакалавриат
Кафедра «Коммуникативный дизайн»

испытывает и собственные эмоции, находит свои ассоциации. Так, из обычных фотографий, сделанных случайно, мимоходом, я получаю визуальный дневник, который повествует о моих буднях, вещах, привычных мне, но не знакомых и новых другим людям. Текст, который любой человек сможет прочесть и понять, благодаря возникшим лично у него ассоциациям без каких бы то ни было комментариев и разъяснений с моей стороны. Если использовать приемы фотографики, законы композиции и собственную интуицию, можно соединить самостоятельные снимки в подобие текста. И тогда зритель становится читателем.

А.В. Рогожкина, 1 курс, РМДЖ

Орнамент итальянских доспехов эпохи Возрождения

Руководитель: док. иск., проф. А.В. Трощинская

Среди сотен биографий художников, упомянутых в монументальном труде Джорджо Вазари в 1550 году, где рассказано о жизнях самых превосходных архитекторов, художников и скульпторов от Чимабуэ до середины XVI в., упоминается только один оружейник: — «Филиппо Негроли из Милана, чеканщик оружия в железе с листьями и фигурами». Несмотря на краткость ссылки, которая является первой (он опубликовал упоминание об оружейнике), включение Филиппо Негроли в число самых важных и знаменитых имен в мире современного искусства свидетельствует о превосходстве его таланта и его широко распространившейся известности. Филиппо работал вместе со своими младшими братьями — Джованни Баттиста (1511–1591) и Франческо (1522–1600) в семейной мастерской Негроли, которая принадлежала их отцу — Джану Джакомо Негроли (1463–1543). Филиппо специализировался на чеканке, в то время как его брат Франческо занимался инкрустацией доспехов золотом и серебром.

В Италии, с другой стороны, не существовало подобных ограничений, и мастерские могли расти, что улучшало скорость создания и количество продукции. Эти доспехи отличались особой роскошью. Широко распространено использование элементов растительного и животного мира, например листья аканта, дуба, виноградной лозы. Филиппо не просто копировал старинные образцы, он переосмысливал их. Его работы — яркий пример того, как эпоха Ренессанса открыла для себя все богатство античного культурного наследия.

Работы Филиппо Негроли выделяются не только великолепным владением материалом, но и сдержанностью в использовании украшений и исключительным вкусом. Излюбленным мотивом стали антропоморфные, мистические и мифологические существа, например,

русалки, грифоны, Медуза Горгона и другие. Броня, созданная итальянскими мастерами, несла в себе символическую роль, превращая рыцаря в героя древней истории, мифов или литературного персонажа.

В своей работе я хочу рассмотреть наиболее яркие и интересные произведения, созданные в итальянских мастерских.

Среди впечатляющих и уникальных произведений оружейной мастерской Негроли самыми лучшими произведениями были бургиньоты. Это военные шлемы с козырьком над лицом и гребнем, идущим ото лба до основания шеи. Бургиньот напоминает чашу, ближе к задней части головы, и вытягивается в точку по лицу и на затылке. Это одна из самых известных работ Негроли. Он выполнен из цельного стального листа и богато украшен. Некоторые историки видят в этих узорах мотивы фресок из Золотого дома Нерона, что в Риме. Гребень — в виде русалки или сирены, изображенной головой вниз. Хвост перекрывается листьями аканта, которые проходят вниз по спине. В ее распущенных волосах изображен пятилистный цветок, расположенный чуть выше лба. Она крепко держит вытянутыми руками волосы с головы Медузы. На кончике шлема появляется картуш в форме щита, который крепится тремя кольцами за змеиные хвосты. Мотив картуша возник в орнаментике готики как результат чрезвычайной популярности картушей — пергаментных свитков с изречениями — как в быту, так и в изобразительном искусстве.

Бургиньот

Щит Карла V в виде Медузы

На задней части шлема хвост сирены раздваивается вместе с толстым пучком листьев аканта. Обе стороны чаши имеют глубокие вырезы под выступы для щек.

В эту эпоху орнаменты копировали с многочисленных рисунков и гравюр. Бургиньот Филиппо был вдохновлен серией итальянских печатных изданий, традиционно приписываемых анонимному мастеру. Рядом с сиреной на бургиньоте изображена женская фигура, она держит руки над головой. Филиппо Негроли освоил «словарный запас» гротеска, он изобрел свой собственный язык — технику для нанесения орнамента на объемные, сложные поверхности, создавая при этом нечто совершенно оригинальное и неожиданное, виртуозно демонстрируя в эпоху Возрождения произведения, интерпретирующие памятники античного искусства.

Еще одним шедевром мастерской Негроли является щит Карла V в виде Медузы. Он выполнен из двух круглых пластин. Самая высокая точка в рельефе головы — это макушка, украшенная цветком, от которого в стороны расходятся вьющиеся локоны из волос. Две змеи переплетаются и облегают лицо Медузы, их головы связаны в узел, а хвосты переплетены под подбородком. С двух сторон от головы изображены симметричные крылья с тонко выгравированными перьями. Голова Медузы в рельефе высотой около 5 см, она хмурится, глаза закатаны, в то время как рот широко раскрыт. Работа в целом симметрично-ритмичная. Медуза является наиболее сильным и выразительным элементом; на фоне высокого рельефа лица контрастирует нижней рельеф и деликатная проработка инструментом прядей волос, крылья и змеи. Рамка выполнена с помощью золота и серебра, которые являются символами богатства. На внутренней поверхности щита, когда-то выстланного черным

Доспех Карла V

бархатом, сохранилась круглая металлическая лента, завинченная восемью винтами, которыми ткань была закреплена по краю. Щит утратил большую часть своего первоначального сине-черного цвета из-за повторной чистки в ходе реставрации, были обнаружены глубокие царапины, что свидетельствует о том, что щит пострадал от вандализма.

Некоторые детали щита выполнены в технике дамаскинаж (1). Стиль и качество дамаскинажа не оставляют сомнений в том, что Франческо был ответственным за этот аспект художественного оформления. Таким образом, Филиппо и Франческо Негроли провозгласили отцовство одного из великих шедевров европейской брони. Несмотря на утраты и повреждения, понесенные щитом в прошлом, его утонченный дизайн, мастерское исполнение и удивительное изящество орнамента до сих пор вызывают восторг, поражая зрителей своей красотой. Произведения братьев Негроли являются примером удивительного мастерства, владение техникой работы по металлу. Позднее создавались доспехи, подражающие знаменитым произведениям Негроли, но они уже не смогли превзойти творения этих чудесных итальянских мастеров.

Примичания:

1. Дамаскинаж (фр. damasquinage) — в оружейном деле искусство делать насечки на металле другим металлом; среднее между скульптурой и гравированием; насечка золотых, серебряных узоров на стальных изделиях. Эта декоративно-художественная техника была завезена в Италию в XV веке из Персии, её столицы Дамаска; отсюда её французское название.

Библиография:

1. Carolyn Springer, Armour and Masculinity in the Italian Renaissance. University of Toronto Press, 2010
2. Stuart W. Pyhrr and Jose-A. Godoy: Heroic Armor of the Italian Renaissance Filippo Negroli and his contemporaries. The Metropolitan Museum of art, New York distributed by Harry N. Abrams, inc., New York.
3. Троянская Е. История доспехов. URL: — http://utahch.blogspot.ru/2011/11/blog-post_20.html
4. arov. Рыцарские доспехи 16 века как произведения искусства: работы виртуозного оружейника. URL: — https://kulturologia.ru/blogs/131015/26690/
5. Энциклопедический словарь. Дамаскинаж. URL: — https://ru.wikipedia.org/wiki/Дамаскинаж
6. Клод Блэр. Рыцарские доспехи Европы. Универсальный обзор музейных коллекций. — М.: Центрполиграф, 2008.
7. Буткевич Л.М. История орнамента. — М.: ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2003.

С.Е. Позднякова, кафедра РХМ

Искусство металлического оклада. Оклад иконы «Успение Пресвятой Богородицы»

Руководители: к. иск., проф., зав. кафедрой РХМ Д.М. Чавушьян; к. иск., проф. кафедры РХМ Н.Ю. Красносельская

Металлические сплошные оклады для икон, в отличие от басменных окладов, бытовавших вплоть до конца XVII века, получили широкое распространение в России с середины XVIII столетия.

Отчасти это связано с влиянием, вследствие петровских реформ, западноевропейских образцов декоративно-прикладной пластики на русское декоративно-прикладное искусство, а также открытием собственных залежей серебра на территории России.

Особого расцвета искусство металлического оклада достигло в эпоху барокко и вплоть до середины XIX века, когда рельефные и плоскостные пространства металла богато украшались с помощью различных техник: резьбы, чеканки, гравировки, тиснения и золочения.

Чаще всего оклады были серебряными или имитировавшими серебро, латунными. Для позолоты использовалось ртутное золочение амальгамой (способ очень ядовитый, но дающий практически не истираемый слой золотого покрытия). Для обработки металла использовались различные штампы, пуансоны и штихели. Нередко оклады украшались также и драгоценными или имитировавшими их камнями, укрепленными на окладе. Редко встречаются оклады, украшенные унаследованной от XVI века техникой жемчужной низи.

Впоследствии, со второй половины XIX века, когда на смену ручному труду пришли машины и механизированные массовые производства, искусство оклада постепенно обезличивается, лишь изредка появляются образцы, вручную проработанные одной, реже несколькими техниками, как правило, гравировкой. Только в начале XX века, с возрождением интереса к русскому искусству, вновь появляются достойные образцы окладного декоративно-прикладного искусства, кроме того, и с применением элементов, украшенных многоцветной перегородчатой эмалью.

Рассматриваемый нами образец представляет собой оклад иконы «Успение Пресвятой Богородицы». Праздник Успения Пресвятой Богородицы — один их двунадесятых праздников церкви, поэтому икона Успения обычно находилась в ряду праздничных икон иконостаса. В честь этого праздника построено много монастырей и храмов, в этих храмах и монастырях икона становится храмовой и ставится уже не в ряду праздничных икон, а помещается в местный ряд или ставится в отдельном киоте. Размер оклада небольшой (530 × 540), икона могла быть храмовой или аналойной, или находиться в местном ряду.

Оклад с иконы Успения передает композицию иконы. В композиции прослеживается симметрия боковых частей относительно средней части.

В средней части, в середине, — изображение Богородицы Марии, со скрещенными руками, лежащей на одре. Выше изображен Христос, держащий на левой руке душу Марии. Вокруг Христа — мандорла, позади которой — два ангела со свечами.

Справа и слева от одра изображены две группы апостолов, по шесть. Выше апостолов, слева — группа оплакивающих женщин, выше апостолов, справа, — два святителя. Перед одром стоит аналой, покрытый тканью, на нем — раскрытая книга, рядом с аналоем — невысокая скамеечка, на которой — обувь Марии.

Пол изображен горизонтальными рядами квадратов с использованием перспективного сокращения, архитектурный фон организован тремя крупными фрагментами зданий, одно из них — с колоннами и аркой, другое с прямоугольным проемом, третье — с тремя окнами. Поля оклада украшены барочными завитками, по углам помещены барочные картуши, в центре нижнего поля — более крупный картуш. На верхнем поле — просечная надпись:

ОБЗЪ УСПЕНІА ПРЕТЫА БЦЫ (Образ Успения Пресвятой Богородицы), есть титла над словами «образ» и «Богородицы».

Из надписей есть еще одна, исполненная просеченными точками, на страницах раскрытой книги:

О ДИВНОЕ ЧУДО ИСТОЧНИК ЖИЗНИ ВО ГРОБЕ ПОЛ.

Это фрагмент из текста службы Успения: «О дивное чудо! Источник Жизни во гробе полагается и лествица к небеси гроб бывает...» [1]. Нимбы апостолов, ангелов и святителей прочеканены на окладе, нимб Богородицы накладной, крепится благодаря трем прорезям в окладе, в который вставлены три крепежа нимба, загнутые на обороте. На нимбе Богородицы — буквы МР θY. Нимб Иисуса Христа был тоже накладным и не сохранился.

Имена апостолов подписаны на нимбах, апостолы слева — С А ПЕТРЪ (святой апостол Петр) (с кадилом), С А ИОАННЪ (у изголовья), С А ФОМА (молодой, с левого края), С А МАТФЕЙ, С А ИАКОВЪ и С А МАРКЪ. Справа — С А ПАВЕЛЪ (у одра), С А АНДЪРЕІ (у ног), С А ФИЛИПЪ (молодой, с правого края), С А СИМОНЪ, С А ВОРФОЛОМЕІ, С А ЛУКА.

На нимбе одного ангела надпись: АНГГЕЫ (с ошибкой слово «ангелы»), на нимбе другого: ГДНИИ (Господни). Имена святителей подписаны на нимбах: ДИОНІСИ (Дионисий); ІЕРОФЕІ (Иерофей).

Благодаря пластике металла, оклад стремится придать иконографическому образу дополнительный объем, вывести его в пространство. В декорации поверхностей предметов и одежд использованы разные приемы чеканки, разные виды чеканов, этим сложным разнообразием создается вид богатства поверхности.

Судя по наличию медных окислов на обороте оклада, материал оклада — медь или латунь с серебрением на лицевой стороне. Накладной сохранившийся нимб более золотистого оттенка, чем оклад, можно предположить, что латунные или медные нимбы были позолочены.

Сама икона не сохранилась, но, судя по стилистическим особенностям аналогов — иконам с окладами «Кирик и Улита», XVIII в., «Никита Великомученик», XVIII в. [2, с. 242–243], эта икона, как и оклад, могла быть датирована XVIII столетием.

Библиография:
1. Минея праздничная. Служба Успения Пресвятой Богородицы.
2. 1000-летие русской художественной культуры. — М., 1988.

А.Ю. Зварич, 3 курс, кафедра «Дизайн» ТулГУ

Взаимовлияние общества и дизайна друг на друга и назначение дизайна в целом

Руководитель: д. тех. наук, проф., зав. каф. «Дизайн» ТулГУ С.А. Васин

Дизайн окружает нас везде, он уже стал неотъемлемой частью нашей жизни, и в настоящее время люди воспринимают его результаты как само собой разумеющееся, не догадываясь, насколько предметная среда влияет на их жизнь.

Роль дизайна в современном обществе огромна, благодаря ему создается окружающий нас мир, поэтому, в первую очередь, он должен быть современным, но, в то же время, направленным в будущее. Дизайнеру необходимо уметь ломать рамки устоявшегося, создавать новые формы на основе старых, видеть в сегодняшних буднях тенденции завтрашних. Но работа проектировщиков не может быть направлена в одну сторону, ей всегда требуется ответная реакция общества.

С первого взгляда может показаться, что дизайн-продукты создаются только с учетом желаний человека, с целью угодить большему количеству людей. Да, общество диктует свои критерии, которые дизайн должен учитывать и выполнять. Тот же промышленный дизайн направлен на разработку удобных, красивых и эргономичных вещей, которые бы люди хотели приобрести. Форма и конструкция предметов должны отличаться уникальностью, но, в то же время, угождать большинству покупателей. Промышленные дизайнеры, разрабатывая те или иные объекты, в первую очередь выбирают целевую аудиторию и подстраиваются под нее.

В то же время, если зайти с другой стороны, при помощи знаний о психологии людей можно внедрять свои идеи через работы, самим навязывать «необходимость» той или иной вещи. Здесь уже идет влияние обратное: дизайна на общество.

Курсовые работы Бакалавриат

С помощью дизайна можно формировать мнение социума. Именно графический дизайн, в первую очередь, располагает такой способностью. Мы видим продукт данного вида дизайна повсюду: в виде рекламных баннеров на улицах, упаковок продуктов в магазинах, иллюстраций к книгам и журналам. Именно это навязчивое присутствие во всех сферах жизни может подсознательно изменять мнение людей, вкладывать извне определенные, четко сформулированные мысли.

Однозначным остается одно: дизайн не может существовать без человека. Это бесконечный взаимный процесс, идущий по кругу: дизайн и общество дополняют друг друга, отражают черты другого, изменяют их и отдают обратно — и так до бесконечности.

Какое именно явление возникло первым: влияние дизайна на общество или общества на дизайн? Сейчас уже сложно ответить на этот вопрос, учитывая, что сам термин был принят не так давно, в 1959 году, тогда как нечто, похожее на дизайн, существовала еще раньше.

Если рассматривать начало XX века, когда появляются зачатки дизайна, как графического, так и промышленного, именно в том виде, который существует сейчас, то мы видим существенное влияние дизайна на общество. В графике такие яркие личности, как А.М. Родченко и В.В. Маяковский, начали создавать социальные и рекламные плакаты. В своих работах они не только отражали действительность, но и формировали ими настроение общества, внедряли свои мысли.

Промышленный дизайн, в свою очередь, развивался в другом направлении. Основоположник конструктивизма В.Е. Татлин считал: «Искусство — в жизнь, искусство — в технику, ни к старому, ни к новому, а к нужному». Это стало девизом проектирования того времени. Посуда, мебель, одежда создавались именно для человека.

Понимание того, что искусство можно и нужно трансформировать в проектную деятельность для создания и изменения предметной среды, что необходимо делать «нужное», — это, по моему мнению, стало началом для образования промышленного дизайна в привычном нашем понимании.

Одной из самых общих функций дизайна в целом является налаживание и формирование обратной связи между производителем и потребителем. «Новизна», которую вносит дизайнер в ту или иную вещь во время проектирования, является основополагающим фактором в появлении конкуренции. Людям хочется покупать новую продукцию, видеть свежие, современные графические решения, периодически менять интерьер жилища, поэтому конкуренция, по сути своей, проходит не между продуктами как таковыми, а между привнесенной новизной и необычностью в них.

Развиваясь неотделимо от общества, можно сказать, внутри него, дизайн стал не только опираться на личные человеческие качества и желания, но и учитывать веяния и цели социума в целом. Так, дизайн как явление нашел свою нишу в общественной жизни людей. Смысл его стал заключаться не просто в «слепом» проектировании ради проектирования и не в изобретении чего-либо нового, а в создании именно таких вещей (под ними подразумеваются продукты как промышленного, так и графического дизайна), которые бы активизировали различные области желаний человека: от приземленных, коммерческих (покупка вещи) до возвышенных, одухотворенных (стремление к совершенствованию).

Направляя на изменения каждого человека в отдельности, дизайнер имеет возможность поменять общество в целом. Ведь так дизайн и работает: нам кажется, что вещь создана именно для нас, что она уникальна, но на деле ее изобретение направлено на массовое производство.

Чем больше развивается сфера дизайна, тем лучше приходит осознание того, что она становится источником социальных перемен в государстве. Также дизайн несет в себе контролирующий фактор индивидуума в социуме. Это уже граничит с гуманизирующей функцией дизайна, представляющей собой объединение человека с окружающим миром вещей и сближение человека с человеком, то есть общества в целом.

Результат дизайна уникален по своей природе, так как он собирает и учитывает индивидуальные ценности каждого человека и формирует из них единую социальную среду.

Если рассматривать организующее назначение дизайна, то мы видим, что любое из его направлений проектирует пространственную среду, является частью единого целого. Например, помещение в целом, затем промышленные изделия, далее графические решения. Окружающее человека пространство, с одной стороны, создается и подстраивается под него с учетом его желаний, с другой — формирует поведенческую схему и эмоциональную составляющую индивидуума.

Ярким примером данного факта будет использование различных вариантов цветового решения в создании интерьеров. Разрабатывая помещение, дизайнер должен четко сформулировать, для чего оно будет предназначаться. Определенные цвета и их сочетания способны воздействовать на человека как позитивным, так и негативным способом. Это работает и в графическом дизайне, например, акцентирование внимания на определенной вещи в рекламе, и в промышленном — попытка заинтересовать продуктом и повысить продажи через цветовую гамму, но именно в разработке интерьеров это играет первостепенную роль.

Курсовые работы
Бакалавриат

Дизайн представляет собой многофункциональную структуру, он так же индивидуален и уникален, как и каждый человек в обществе. Дизайн стал дизайном и отошел от обычного проектирования, ремесленного и декоративного искусства именно тогда, когда в нем появился социальный контекст. В современном мире сложно переоценить его значение в жизни людей: продукты художественного проектирования настолько плотно переплелись с нашим бытом, скорее, даже уже создают его, что, несомненно, стало усиливать ответственность работы дизайнера.

На данный момент можно с уверенностью сказать, что социум и дизайн неразделимы. Они не только развиваются рядом, но и влияют друг на друга, подталкивают к развитию и совершенствованию. При этом нельзя точно определить, чье воздействие сильнее, дизайн и общество в равной степени формируют один другого.

Библиография:
1. Быстрова Т.Ю. Вещь. Форма. Стиль: Введение в философию дизайна. — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. — 374 с.
2. Розенблюм Е.А. Художник в дизайне. — М.: Искусство, 1974. — 176 с.

А.Р. Гончарова, 2 курс

Театр «декоративного конструктивизма» Г.Б. Якулова

Руководитель: Н.К. Соловьев, д. иск., проф., зав. каф. ТИИ

В языке все декоративно и все конструктивно.
А.Ф. Лосев

Первым художником, ознаменовавшим начало нового — конструктивного — периода в развитии отечественной сценографии, стал Георгий Богданович Якулов. По мнению Абрама Эфроса, именно с оформленного Якуловым спектакля «Обмен» по пьесе П. Клоделя (премьера — 20 февраля 1918 г. в театре А. Таирова) театральный конструктивизм начал свое шествие по театральным подмосткам.

Начинал Г. Якулов как живописец, с 1906 года участвовал в российских и международных выставках, однако в полной мере его таланту предстояло развиться и проявить себя не в станковой живописи, а в декорировании интерьеров и, как логическое развитие последнего, в сценографических работах. Среди самых ярких интерьерных работ мастера следует выделить оформление вечеров в Литературно-художественном кружке, интерьеры Охотничьего и Московского купеческого клубов и, пожалуй, самое главное — оформление интерьера кафе «Питтореск». Именно эта работа впервые предоставила в распоряжение художника пространство — поставила его перед проектной задачей: здесь впервые было применено отступившее от плоскости стен динамичное решение пространства интерьера, а не простое декорирование стен. «Это было мое первое декоративное произведение в конструктивном методе, тогда неведомом никому из художников» [1], — полагал он. Мысль, выраженная в этой цитате, глубоко характерна для творческого наследия мастера, его сознания и, соответственно, мироощущения: «декоративное — в конструктивном». Она, заметим, в корне противоречит принципам «ортодоксального конструктивизма», однако в оформлении интерьеров и театральных постановок превращается в поистине новаторское, уникальное ответвление этого направления русского авангарда.

Г. Якулов — «Обмен» (премьера — 20 февраля 1918 г.)

В январском номере московской «Театральной газеты» за 1918 год появилась заметка о том, что в Камерном театре режиссер А. Таиров, в соавторстве с режиссером Мейерхольдом, вскоре ставшим его главным оппонентом во взглядах на театральное искусство, готовит постановку пьесы П. Клоделя «Обмен» в декорациях и костюмах по эскизам Г. Якулова. Это была первая работа Якулова по оформлению спектакля, с которой началась его карьера художника театра.

Якулов действовал по-дебютантски осмотрительно: скупо вводил в оформление спектакля цвет, но уже отвергнув писаные декорации, уверенно использовал единую объемную сценическую установку на весь спектакль. Уже в первой своей постановке он начал, испытывая пространственные возможности сцены, искать взаимоотношения частей и целого. А. Эфрос писал, что в этом спектакле «он строил схему вещей. Предметные очертания сохранялись, но они были доведены до скелетного состояния. Мир состоял из ребер предметов. Природа, так сказать, голодала и высохла до прозрачности. Это был первый абрис конструктивизма»[2]. Безусловно, это утверждение не голословно, однако и согласиться с ним в полной мере не представляется возможным. Действительно, на лицо была схема, но схема, вовсе не утратившая ни изобразительной образности, ни явно выраженной декоративности. Это был первый абрис «декоративного конструктивизма». Установив новые пространственные связи между объемным телом актера и трехмерным оформлением сценической площадки, художник добился того, что декорации чутко реагировали на свет, благодаря своей фактуре (фанера, жесть), при этом сама сценическая установка неизменно оставалась неподвижной, соответствующим образом эмоционально окрашивая действие, происходящее где-то на восточном побережье Америки, в глубине бухты на фоне скал и холмов. Якулов нашел сценическое разрешение пьесы в композиционном сочетании условных по форме и динамичных по конструкции декорациях. Судя по единственному сохранившемуся эскизу, декорации к спектаклю носили аскетически лаконичный характер: на сцене был установлен невысокий, в четыре ступеньки, наклонный станок, левую часть которого занимала скала в виде усеченного конуса, а еще левей, на планшете сцены, находилось причудливое по конструкции дерево с длинными, перекинутыми через всю сцену ветвями. На нейтральном фоне были укреплены металлический диск солнца и острый по рисунку зигзаг, напоминающий контурную гряду холмов. Здесь все было условно: условное изображение скалы, ивы, солнца, условна была и их фактура — фанера, проволока, жесть. Якулов не иллюстрировал декорациями пьесу, а раскрывал ее идею в контурных очертаниях, в намеках на предмет, именно на предмет, а не отвлеченное понятие его. Лаконизм был и в цвете — краски заменили светофильтры [3].

Эскиз декорации к спектаклю «Обмен» по пьесе П. Клоделя, 1918. Московский государственный Камерный театр. Автор — Г. Якулов

Однако на дебют Якулова в театре обрушился шквал критики, которая, признавая отдельные удачи художника, отмечала, в то же время, отсутствие ясности в изобразительном решении спектакля, обособленность сценографического оформления от смысловой нагрузки пьесы. «Когда я смотрела генеральную, — вспоминает А. Коонен, — мне показалось, что оба режиссера и замечательный художник Якулов заблудились в этой постановке. Поражало полное отсутствие координации между отдельными элементами спектакля» [4]. Такая оценка была характерным фактом на то время — ведь премьера прошла в начале 1918 года, когда большая часть публики (и, пожалуй, актерского состава МКТ) все еще мыслила категориями дореволюционного театра и не признавала ни новых театрально-декорационных решений спектаклей, ни новой революционной роли художника в них. Так, «Обмен» принято считать серьезной неудачей таировской труппы. В. Березкин писал: «Спектакль не получился ни в каком отношении. Таиров был не похож на Таирова. Мейерхольд — на Мейерхольда. Якулов — на Якулова, каким он успел заявить о себе во всей его предшествовавшей живописи

и каким он стал затем, в последующем, уже театральном, творчестве» [5]. Несмотря на это, Якулов ясно увидел новое направление отечественного театра и смело бросил вызов засилию эстетского подхода в оформлении театральных постановок.

Именно в «Обмене» Якулов провозгласил превалирующее положение конструкции на театральньных подмостках, что спустя несколько лет позволило художнику стать участником полемики о «приоритете». Не теряясь от нападок критики, Якулов не только быстро завоевал славу новатора сцены, но и теоретически разработал новые принципы декорационного искусства. Якулов заявил: «Для того, чтобы эволюция театра пошла по своему правильному пути, необходимо начать строительство (!) совершенно на новом месте и ни в коем случае не производить надстроек над зданием старого театра. Дореволюционные постановки художников были созданы вне условий экрана современного театра. В них постановщики пользовались лишь теми способами, которые присущи станковой живописи. Таким образом, строя новый театр нужно проделать все с азов, целиком отбросив ветхие пережитые формы»[6].

Г. Якулов — «Жирофле-Жирофля» (премьера — 3 октября 1922 г.)

В постановке комической оперетты «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока, повествующей о приключениях двух сестер-близнецов, девушек на выданье, сценограф Якулов и режиссер Таиров создали «музыкальную эксцентриаду», целью которой стал «синтез различных составляющих актерского мастерства в пределах одной сценической композиции» [7], модернизирующий оперетту в эстрадное зрелище в духе французского кабаре и европейского ревю. Исходя из этого, задуманная художником сценическая установка была далека от традиционных опереточных декораций и базировалась на совершенно ином, новаторском принципе.

Перед зрителем открывалась предельно упрощенная симметричная, фронтально развернутая конструкция из нейтрально окрашенного плоского экрана, акцентированных локальным цветом элементов — полосатых шестов, ступенчатых платформ, проемов — и нескольких портативных приспособлений. Все вместе это представляло собой некую комбинацию из базовых цирковых или даже спортивных снарядов, которые, учитывая их «нейтральность», теоретически могли быть задействованы и в других постановках [8]. Однако с началом сценического действия — появлением актера — нарочитая «простота» декораций теряет свой статичный и нейтральный эффект, оголяя истинную сущность и назначение сценической установки, заключающиеся в возможности движения и трансформации всех ее элементов. Это — один из способов воплощения принципов игровой сценографии, связанный, с одной стороны, с игровым исполь-

«Жирофле-Жирофля», оперетта Ш. Лекока. Эскиз декорации, 1922. Камерный театр. Автор — Г. Якулов

зованием исполнителями всевозможных декорационных элементов (от занавесей до конструкций), а с другой — с обращением к традициям оформления цирковых представлений. И в том, и в другом случаях основу составляет единая сценическая установка, рассчитанная на ее пластическое обыгрывание в процессе сценического действия [9]. Так, «самоигральная» декорация, представшая перед зрителями «Жирофле-Жирофля», ничего конкретно не изображала, а была сконструирована в качестве красочного и эффектного аппарата для веселой театральной игры актеров.

По ходу действия сценическая установка беспрестанно трансформировалась, покорно подчиняясь режиссерской планировке мизансцен: в плоскости фасадной деревянной панели открывались проемы, выезжали и уезжали ступенчатые площадки, выдвигалась никуда не ведущая лестница, в верхней части распахивались люки и «форточки» и т.д. Разнообразно обыгрываемые ступенчатые станки и лестница позволяли строить выразительные мизансцены (в том числе, хоровые и танцевальные) по вертикали, согласно которым актеры то появлялись, то исчезали в стремительном ритме увлекательной эксцентриады. Основное действие разворачивалось на планшете

авансцены, куда оно как бы «выталкивалось» движением конструктивных элементов панели — станка. Таким образом, в спектакле Таирова соединились, с одной стороны, игра актеров с трансформирующейся установкой Якулова и, с другой, эстетика представления эстрадного типа: трюки гимнастического характера естественно переходили в певческие и танцевальные номера [10].

Спустя двенадцать лет после премьеры спектакля, Абрам Эфрос писал, что «для „Жирофле-Жирофля“ Якулов нашел формы, которые оказались долговечнее всего, что он делал раньше. Якуловская техника пошла по всем сценам» [11]. И действительно, ее развивал и продолжал сам Камерный театр в ряде следующих спектаклей, когда на смену Якулову пришли его ученики — братья Владимир и Георгий Стенберги, а также широко использовали молодые декораторы других сцен. Был запущен процесс «якуловизации театров», суть которого заключалось, как мы уже говорили, в появлении на сцене трансформирующихся декораций, точнее говоря — красочных декоративных конструкций. Впервые зритель познакомился с ними в «Обмене», но на этот раз, спустя четыре года, они получили иной облик и были наполнены иным смыслом. Это были формы в движении, работающие на актера, для актера, подающие ему то, что надо было по ходу игры : «Они выдвигали одни части, убирали другие, выкатывали площадки, спускали лестницы, раскрывали люки, строили проходы, находились всегда под рукой или под ногой, вместе с балюстрадой, ступенькой, штангой, прибором, к которым можно было прикоснуться, чтобы найти на мгновение точку опоры во время кабаретной эквилибристики или эстрадных перестроений, проводимых Таировым...» [12].

Театрально-декорационное решение «Жирофле-Жирофля» стало подлинным триумфом партнерства художника и режиссера: «изобразительный (декоративный) конструктивизм» Якулова здесь полностью отвечал намерению Таирова сделать декорации играющими «служебную по отношению к искусству актера роль», возникающими «не вследствие потребности той или иной видовой перемены, а вследствие предельного эмоционального насыщения, неизбежно стремящегося к динамическому разрешению» [13].

Не менее функциональным и, в то же время, зрелищным и эксцентричным элементом спектакля стал ряд костюмов, разработанных Якуловым для «Жирофле-Жирофля». Легкий, буффонный сюжет оперетты Лекока давал сценографу возможность вывести на сцену целый ряд комических персонажей, костюм каждого из которых был призван служить важнейшей обрисовкой роли. Трактуя костюмы как основное украшение облегченной сценической конструкции, Якулов в полной мере использует их изобразительный и декоративный потенциал [14].

Согласно решению, разработанному совместно художником и режиссером в эскизах и опробованному на специально изготовленных рельефных моделях, основой мужского костюма в «Жирофле-Жирофля» были фуфайки и трико, а женского — тенниски и короткие юбки. При выборе именно такой униформы спортивного характера Таиров, по его словам, учитывал прежде всего возможность показа выразительного тела актера и его движений. «Костюм сконструирован так, что тело актера освобождено от излишних мешающих его движению тканей, но в то же время заключено в нужную ему форму» [15], — объяснял избранный принцип режиссер в предпремьерном интервью корреспонденту журнала «Театр». Таким образом, «нужная форма» достигалась посредством добавления к этой «спортивной» униформе костюмных и аксессуарных деталей: надевая на униформу фраки, манишки, испанские жабо и цилиндры, актеры становились женихами и кузинами; одевали береты, матроски, широкие пояса и брюки-клеш — превращались в пиратов; черные маски, красные тюрбаны, белые перчатки, игрушечные деревянные лошадки — в воинство мавров [16], и т.д. Воплощенный в «Жирофле» принцип униформы (!) как единой основы игровых костюмов стал для Таирова реализацией того, что он понимал под «второй оболочкой» актера.

«Жирофле-Жирофля» стал «спектаклем типом» и был показан у нас и заграницей с неизменным успехом и принес громкую славу его художнику и режиссеру во всем театральном мире. «...Камерный театр показал наконец бесспорный, прекрасный спектакль... Конструктивизм торжествует здесь по всей линии, — почти по всей» [17] — писал В.И. Блюм.

Вообще 1922 год в Москве был знаменит выходом в свет трех блистательных спектаклей: 25 апреля — «Великодушный рогоносец» в театре Мейерхольда, 3 октября — «Жирофле-Жирофля» у Таирова и 24 ноября — «Смерть Тарелкина» у Мейерхольда. Таким образом, спектакль Таирова — Якулова был окружен постановками Мейерхольда, что позволило А. Эфросу вписать ее в следующий контекст: «Это был подлинный театральный конструктивизм, — писал критик о «Жирофле-Жирофля», — многокрасочный, живой и щедрый, в отличие от того кладбища голых и серых станков на сцене, которое стало именоваться „чистым конструктивизмом“ [18]. Безусловно, «кладбище голых и серых станков на сцене» — это камень в огород театра Мейерхольда, его спектаклей: «Великодушный рогоносец», оформленный Л. Поповой (ассистент — В.В. Люце), и «Смерть Тарелкина», где художником-конструктором была В. Степанова. Эфрос писал, что в этих спектаклях «чистого конструктивизма» доводилось до отрицания самого себя якуловское решение, ибо этот критик именно Якулова считал «пионером теа-

трального конструктивизма» и относил это якуловское пионерство к созданию спектакля «Обмен», которое происходило за три года до «объявленного» конструктивизма.

Таким образом, мы видим своеобразное разделение театрального конструктивизма на две ветви — «чистый», «ортодоксальный» «производственный», «архитектурный» «конструктивизм конструктивистов» и конструктивизм изобразительный, «декоративный», якуловский, ни на что не похожий и, пожалуй, единственный в своем роде. Жизнь якуловского сознания принадлежит смыслообразным, мировоззренческим пространствам, с установками общепринятого конструктивизма не совпадающим. По характеру своего мировосприятия он — не конструктивист. Это очевидно и проступает в его взглядах на искусство и на метод конструирования соответственно. Декоративное не просто не отрицаемо Якуловым, — оно полноправно присутствует в его сознании на равне с конструктивным и, несомненно, выводит этого художника из круга всплеска конструктивизма как «изма» — в свой отдельный слой, в массив тяготения к конструированию без преувеличения его в «изм». Другими словами, у Якулова конструирование обнаруживает себя в «известной мере» и до «известной степени» [19], не выходит за установленные автором границы, за пределами которых торжествует «сознательность», «организация», «научность», «точность» и подобные им категории западных ценностей, которые с готовностью принимались «чистыми» конструктивистами в качестве «диктуемых современностью».

В творческом сознании Георгия Якулова отпечатка, отметины конструктивистской идеологии — нет. Он мыслится нами как персонаж, сопричастный такому широко трактованному направлению, как конструктивизм, причем в концептуально ослабленном варианте широкого художественно-культурного феномена.

И все же, стоит понимать, что конструктивизм в театре и проявления этого стиля в других сферах искусства носят принципиально разный характер. В стенах Камерного театра именно Якулов персонифицировал с определенностью явления единства декоративного и конструктивного в искусстве, стал пионером конструктивизма, в первую очередь, для театральных подмостков, определив направление театра Таирова на последующие годы, богатые вариативностью конструкций, которые в будущем будут властвовать на сцене.

Примечания:

1. Якулов Г.Б. Моя художественная деятельность с 1918–1928 // РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 240. Л. 9. Цит. по: Костина Е. Георгий Якулов. — М., 1979. — С. 75.
2. Эфрос А. Камерный театр и его художники. 1914–1934. — М., 1934. — С. 27.

3. Аладжалов С. Георгий Якулов. — М., 1971. — С. 64–66.
4. Коонен А.Г. Страницы жизни. — М., 1985. — С. 239.
5. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 3. Мастера XVI–XX вв. — М., 2002. — С. 143.
6. Якулов Г. Театр и живопись. ГКГ. Ереван. Ф. 164. Ед. хр. 267. — С. 1–17.
7. Беседа с А.Я. Таировым // «Театр». 1922. — № 10. — С. 48–49.
8. Арутюнян А. Георгий Якулов в Московском Камерном театре // Георгий Якулов — мастер разноцветных солнц. — М., 2015. — С. 175.
9. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. — М., 1996, 2010. — С. 333.
10. Там же. — С. 334.
11. Эфрос А. Камерный театр и его художники. 1914–1934. — М., 1934. — С. 36.
12. Там же.
13. Таиров А.Я. О театре. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. — М., 1970. — С. 171.
14. Арутюнян А. Указ. соч. — С. 179.
15. Таиров А.Я. О театре. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма, — М., 1970. — С. 294.
16. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. — М., 1996, 2010. — С. 326–327.
17. Садко (Блюм В.И.) Оперетка в Камерном // «Правда», 1922. 11 октября.
18. Эфрос А. Камерный театр и его художники. 1914–1934. — М., 1934. — С. 37.
19. Сидорина Е. Конструктивизм без берегов. — М., 2012. — С. 555.

А.И. Чернышева, 2 курс

Рецепция теории Адольфа фон Гильдебранда русскими художниками первой половины 20 века (на примере произведений В.А. Фаворского, Н.К. Истомина, Н.Б. Розенфельда)

Руководитель: Н.К. Соловьев, д. иск., проф., зав. каф. ТИИ

Адольф фон Гильдебранд (1847–1921) — немецкий скульптор и теоретик искусства, его главный труд — книга «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893), где рассмотрены проблемы восприятия натуры и создания художественного образа. Вельфлин назвал воздействие этой книги «освежающим дождем, упавшим на сухую почву»[1] и «катехизисом новой большой художественной школы искусствознания». Исследователи 1920-х годов писали, что «Фидлера и Гильдебранда по праву можно рассматривать как основателей новой школы изучения искусства» [2].

В Мюнхенском университете, профессором которого Гильдебранд стал в 1906 году, существовал целый курс, построенный на основе

его теории и изданный позднее [3]. Именно в середине 1900-х годов там учился Фаворский, одновременно посещавший занятия в студии Шимона Холлоши вместе с художниками К.Н. Истоминым и Н.Б. Розенфельдом. Можно предположить, что именно Холлоши мог способствовать знакомству своих учеников с этой книгой, поскольку ключевыми аспектами его методики было соединение аналитического подхода вместе с цельным восприятием. Для того, чтобы увидеть и создать целое, необходимо искать различные соотношения, «не два соседних отношения, а все отношения в целом — 8–10 и больше моментов» [4], как вспоминал искусствовед и художник А.Н. Тихомиров, также один из учеников Холлоши.

Русский перевод книги Адольфа Гильдебранда был издан в 1914 году (тираж 1500 экз.), его осуществили В.А. Фаворский и Н.Б. Розенфельд. Следующее издание состоялось лишь в 1991 году.

Стоит отметить, что вплоть до середины 1920-х годов труд Гильдебранда активно обсуждался исследователями как за рубежом, так и в России. Некоторые отечественные авторы не соглашались с идеями, изложенными в книге Гильдебранда, и считали его теорию ошибочной [5]. Среди них бытовали различные мнения, однако, в основном, они положительно отзывались о теории Гильдебранда. Скульптор и искусствовед Б.Н. Терновец писал о ней как об «оказавшей сильнейшее влияние на художников и, в особенности, искусствоведов, новизной метода, энергией мысли железной логичностью построения» [6]. Искусствовед Б.Р. Виппер во «Введении в историческое изучение искусства» справедливо назвал Гильдебранда «главным теоретиком и пропагандистом» классического рельефа [7]. Упоминания теории Гильдебранда практически перестают появляться в печати во второй половине 1920-х годов, в 1930-х полностью отсутствуют в связи с развернувшейся борьбой с формализмом. В дальнейшем упоминание Гильдебранда и его метода можно найти в монографии М.Н. Яблонской о К.Н. Истомине, написанной в 1972 году. Она указывает, что «гильдебрандовская идея „формы бытия и формы видения“ легла в основу метода Шимона Холлоши» [8], который оказал решающее влияние на творчество Истомина. Фаворский в переписке с Тихомировым говорил, что Истомин «действительно холлошинец настоящий» [9], а среди работ Истомина «можно было бы найти много иллюстраций к холлошинскому методу и очень интересных иллюстраций», и отмечал, что Шимон Холлоши часто говорил о цельности восприятия и изображения.

Рассматривая влияние теории Гильдебранда на русских художников, первоначально стоит остановиться на творчестве Фаворского, Истомина и Розенфельда, знакомых с ней со времени обучения в Мюнхене. Необходимо раскрыть основные особенности трактовки художественной формы у Гильдебранда, выявить основные понятия и суть теории, проанализировать работы вышеупомянутых художников и определить, в какой мере теория Гильдебранда повлияла на их искусство.

Объектом исследования выступают книжные иллюстрации Фаворского, Истомина и Розенфельда. Предметом исследования является рецепция основных понятий теории Гильдебранда данными художниками и мера влияния этой теории на их творчество.

Книга Гильдебранда — это взгляд художника на процесс создания произведения искусства, в котором наиболее значительную роль играет восприятие натуры. Центральным понятием книги является понятие формы, которое автор связывает с восприятием (то есть особенным зрением). Гильдебранд подчеркивает, что художник должен переработать и сравнить несколько «восприятий», преобразовать их в одно целое, выделить главное и сформулировать представление о форме, которую затем создаст. Истинное художественное произведение является таким, поскольку содержит в себе совокупность объективных представлений о предмете или явлении. Объективность необходима для выявления типических черт, которые составляют основу формы и позволяют достичь цельности (это еще одно важнейшее понятие теории, которое встречается и у Холлоши, и в теории композиции Фаворского, и в записках Истомина). Интересно, что понятие типичности встречается в дальнейшем в теории композиции Фаворского, который связывал его с классикой в том понимании, что «классика — это типичность, поднятая на уровень совершенства» [10].

Гильдебранд выделяет два вида восприятия — зрительное, которое формируется при взгляде на предмет издалека и создает плоскостную (двумерную) картину, и осязательное (последнее он называет двигательным), которое формируется вблизи и связано с трехмерностью формы. Они взаимосвязаны, и именно двигательное восприятие дает материал для представлений о форме. Важное значение также имеет категория цельности. Гильдебранд отмечает, что цельность формы возможна только в двумерной картине, то есть при восприятии издалека (он называет это «далевым образом».) Далевой образ характеризуется цельностью, содержит в себе скрытые двигательные представления о форме. Гильдебранд отмечает: если при отдалении от произведения целостной картины не возникает, значит, «реальная форма не достигла настоящего единства» [11].

Достижение Гильдебранда в том, что он первым заговорил о бессознательном процессе восприятия, попытался его отрефлексировать и представить полученные выводы в письменном виде. Он

разделяет «форму бытия предмета», где сам предмет неизменен (например, сам по себе палец руки), и «форму воздействия», которая является относительной категорией (например, кисть руки, где палец будет в некотором отношении к целой кисти): «Художник, в зависимости от его индивидуального дарования, обогащает наше отношение к природе тем, что ставит форму бытия в различные ситуации, которые дают ей новые нормальные акценты воздействия» [12]. Художник, зрительно воспринимая «формы бытия», преобразует их и создает идеальные правдивые «формы воздействия». Речь идет не о простом копировании, а о преобразовании формы на основе аналитического подхода к восприятию и переработке наиболее важных особенностей этой формы таким образом, чтобы передать пространственное представление о ней. Таким образом, речь идет не о изображении частных случаев, а о поиске закономерностей и создании некоего общего объективного представления о той или иной природной форме. Именно преобразование действительности и является ключевым в работе художника. По мнению Гильдебранда, только после устранения всех случайных элементов, противоречащих природе, и обнажается духовная суть искусства, она не привносится в произведение извне, а является следствием особенного художественного зрения. Копирование и подражание противоположно изучению и анализу формы, а значит, таким образом нельзя достичь цельности и глубоко постичь природу.

Построение пространства — еще один немаловажный аспект теории Гильдебранда. Для него имеет большое значение расположение предметов на картине, свет и цвет, но особенно значимы взаимосвязи предметов, которые и составляют единое целое. Создавая свое произведение, художник преодолевает «раздробленное воздействие природы», очищает картину от сиюминутных изменений и представляет сконцентрированный обобщенный образ, который, по мнению Гильдебранда, является более ценным, чем сама природа. Поскольку живописная картина является плоскостью, она строится как далевой образ, и пространство становится открытым для восприятия только благодаря предметам, располагающимся в нем. Двигаясь вглубь картины, глаз натыкается на них, что приводит к изменению ритма движения и, соответственно, более полному восприятию пространства. Предметы в изображении должны располагаться определенным образом, «чтобы двигательное представление, которое возбуждается ими, не оставалось одиночным, но шло вперед и, связываясь с другими, все дальше и дальше проходило бы по всем измерениям общего пространства так, чтобы под руководством таких двигательных представлений мы могли бы пережить весь объем или общее пространство и

Магистратура
Кафедра истории и теории декоративного искусства и дизайна

воспринять его как нечто цельное и непрерывное» [13]. Создание подобного пространства и является одной из важнейших задач изобразительного искусства.

Понятия плоскости и глубины Гильдебранд тоже подвергает анализу, отмечая особенность нашего представления производить движение взгляда как бы вглубь явления соответственно, художнику необходимо применять это знание для создание целостного образа: «Ничто не должно двигаться на нас из картины, но мы должны входить в картину, чтобы сохранить целостное движение вглубь» [14]. При этом движение вглубь необходимо упорядочивать, чтобы оно не было слишком раздроблено, посредством объединения «плоскостных образов предметов» в общие планы, их пересечения или посредством направления света, который будет объединять эти планы. У Гильдебранда формулируется понятие акцента воздействия в художественном произведении: «Чем нормальнее и типичнее акцент, тем объективнее будет значение художественного произведения» [15].

Горизонтали и вертикали тоже должны быть уравновешены, два этих направления являются самыми привычными и естественными для глаза, а если их в природе в отдельном случае нет, художник должен «пересоздать» образ и определить каким-либо образом одно или другое направление, поскольку они несут в себе покой и гармонию.

Контрасты цвета тоже влияют на движение внутри картины, но самым главным являются отношения тонов между собой. Общее пространство создается и планами, которые строятся по типу древнегреческого рельефа, то есть фигуры располагаются на параллельных объединенных планах. Главной является передняя плоскость рельефа, которая ограничивает пространство и задает движение вглубь, не позволяя элементам выбиваться наружу. Интересно, что, по мнению Гильдебранда, круглая скульптура должна быть сделана таким образом, чтобы она непременно «выполняла задачу рельефа, с какой бы стороны на нее ни смотрели»[16], то есть любой ракурс должен «представлять ясный предметный образ, как целостный плоскостный слой».

В 1925 г. в Москве в издательстве М. и С. Сабашниковых была выпущена «Книга Руфь», украшенная ксилографиями Фаворского, которые считаются лучшими в его творчестве. Стройные, изысканные и виртуозные гравюры иллюстрируют новаторские пространственные концепции этого художника.

Буквы названия на титульном листе помещены по соседству с облаками, из разрыва которых видно сказочное солнце. Вокруг множество декоративных элементов: точки, спирали, цветы и растения. На фронтисписе изображено «древо жизни», уходящее корнями в почву. Образ Руфи — женственен и мягок. Ее фигура — мера и

центр всех композиций. Иллюстрации к главам располагаются на форзацах, в них кратко пересказывается основное содержание главы. Так, на иллюстрации к первой главе изображен печальный рассказ о судьбе Нооми-Любезной и двух ее овдовевших невесток. Вьющаяся дорога, по которой одинокие женщины уходили в Иудею, идет снизу вверх, фигуры строго разделены по планам. Спокойный ритм, размеренное движение и виртуозный штрих характерны для всех изображений. Они вне времени; пространство в гравюрах Фаворского совершенно реально при том, что сами изображения предельно условны. Старая Нооми призывает Руфь последовать за другой своей снохой — удаляющейся прочь Орфой-Своевольной: «Вот твоя невестка вернулась к своему народу и к своим богам, — пойди и ты за твоей невесткой!». А верная коленопреклоненная Руфь говорит ей: «Куда ты пойдёшь, туда и я пойду».

Обстоятельность повествования отражается в гравюрах Фаворского, их композиции монументальны и, при этом, очень нежны, деликатны и поэтичны. Они вписаны в прямоугольник со скругленными углами, в них чувствуется сильное влияние древнегреческих рельефов.

Остальные листы строятся по тому же принципу: первый план, подчеркнутый черным штрихом, и более дальние, призрачные, планы, которые Фаворский располагает над первым. Во всех изображениях преобладает вертикаль. Иллюстрация ко второй главе наиболее статична, в центре композиции — монументальная и статная фигура Бооза, рядом с которым стоит покорная и скромная Руфь. На следующей иллюстрации Фаворский изображает, как Руфь последовала совету Нооми. Фигуры героев вместе со спящими жнецами вокруг переплетаются в изысканном ритме невероятно тонкого штриха. Плавное движение соединяет все части изображения в одно целое, ни одна деталь не выбивается из композиции. На последней иллюстрации показано, как Нооми поднимает вверх рожденного Руфью ребенка. Здесь снова пространство одновременно и реально, и условно, Фаворский мастерски размещает комнату на плоскости, подчеркивая одновременно и плоскостность изображения, и определяя глубину пространства. Все гравюры соединяются в единое повествование, они иллюстрируют древнюю книгу и полностью передают ее содержание благодаря художественному образу, созданному Фаворским, но, при этом, они самостоятельны и являют миру свой собственный рассказ. Свежесть и нежность гравюр роднит художника с мастерами раннего Возрождения, поэтическое любование миром Руфи, Нооми и Бооза сочетается с рациональным и взвешенным подходом к конструированию пространства. Оформление «Книги Руфи» стало важнейшим этапом в творчестве Фаворского, он смог передать чувство первозданности этого произведения и его красоту, но

самым главным достижением является разработка пространства, где прошлое связуется с будущим.

Разрабатывая собственную теорию композиции, Фаворский прибегнул к некоторым категориям теории Гильдебранда. Он говорил о построении пространства параллельными поверхности картины планами, использовал и понятие цельности, которое также является одним из ключевых, причем различал не только зрительную цельность, которая возникает при восприятии далевого (двумерного) образа, но и осязательную цельность, которая ощущается при созерцании статуй и рельефов и представляет собой «организованное во времени движение» [17], то есть конструкцию предмета. Время и движение — два взаимосвязанных понятия теории композиции Фаворского, поскольку они отражают пространственную цельность. Конструктивность тоже была очень важна как для него, так и для Истомина, для произведений которого очень важно конструктивное построение. Оба художника строят свои произведения через движение, благодаря чему и возникает художественный образ их произведений. Однако стоит различать конструкцию и композицию: если первая является своего рода переводом трехмерной фигуры на плоскость, то вторая призвана организовать различные элементы таким образом, чтобы полученный образ был цельным и по форме, и по наполнению.

Мерой вещей в теории композиции Фаворского является человек, и именно его фигура является точкой отсчета для выстраивания соотношений в произведении, она задает преобладающую вертикаль, а ведь, по Гильдебранду, при создании произведения художник обязательно должен определиться с преобладающим направлением. Взаимоотношения элементов произведения между собой также направлены на создание целостного пространства.

Структура лекций Фаворского в чем-то сходна со структурой книги Гильдебранда. Фаворский выделяет отдельные категории и посвящает время разбору их на примерах, говорит о пространстве, о природе, о цельности, о ритме, который, с одной стороны, задает темп движения и таким образом влияет на восприятие пространства картины, а с другой — не может существовать без метра, который делает движение равномерным. Также ритм характеризует саму суть предметов, характеризует их основополагающие черты. Он подробно разбирает отличия конструкции от композиции (этого не было в теории Гильдебранда), приводит множество примеров из истории искусства, анализирует время, движение, влияние рисунка на композицию и взаимоотношения элементов.

Крайне интересное для анализа произведение Истомина — это иллюстрации к книге С.М. Степняка-Кравчинского «Ольга Любатович» [18] (о революционерке из «Народной воли»). Четыре выразитель-

ных и изящных иллюстрации построены на основе диагонали, которая усиливает их динамику, однако при сопоставлении иллюстраций становится видно, что в них преобладает горизонталь. В первой иллюстрации Истомин строит композицию планами, пространство полно воздуха, фигуры выглядят легкими, несмотря на заметную статичность. Художник обобщает силуэты и лица, в них нет выраженной индивидуальности, главным оказывается не создание портрета главной героини, а изображение окружающей ее среды и атмосферы.

На второй иллюстрации обращают на себя внимание персонажи на заднем плане. Во-первых, их тринадцать, во-вторых, они разбиты на несколько групп по три человека, с одной стороны, в соответствии с текстом, а с другой стороны, в тексте не обозначено их число, поэтому такое расположение фигур совершенно точно является авторским. Если анализировать положение этих фигур, то можно найти аналогии с «Тайной Вечерей» Леонардо да Винчи, за исключением отдельных фрагментов, например, самая левая группа расположена иначе (только самый крайний слева персонаж — в профиль и таким образом повторяется аналогичное положение апостола из Тайной Вечери), зато самая правая поворотами головы персонажей совпадает. Центральная группа, которая выглядит монолитной, также может быть разделена: композиция немного сдвинута влево к фигуре Ольги, а за ее спиной группа из трех человек фактически повторяет вторую слева группу «Тайной Вечери». То же можно сказать и о второй справа группе. Таким образом, расположение фигур отсылает нас к «Тайной Вечере», что, безусловно, весьма иронично по отношению к книге о пламенных революционерах. Конечно, в расположении фигур есть отличия, более того, центральная группа скорее сливается в одну, состоящую из шести человек, однако все равно прослеживается композиционный ход, который акцентирует внимание на главной героине, окруженной двенадцатью персонажами. Самые крайние фигуры изображены в профиль, они замыкают движение и обращают его к центру. Три человека на переднем плане отделены от них, они как будто обсуждают то, что видят перед собой, и также направляют движение к центру, то есть к фигуре главной героини. Истомин хорошо знал «Тайную вечерю», и подобный выбор композиции, вероятно, являлся осознанным.

Созданные Истоминым иллюстрации по своим художественным качествам намного превосходят очерк Степняка-Кравчинского. Если посмотреть на них по порядку, то можно заметить использование однотипных приемов: так, главная героиня изображается практически в одном и том же ракурсе, ее голова обращена к зрителю. Художник ставит ее на второй план и лишает характерных

портретных черт. Диагональ, присутствующая во всех четырех рисунках, постепенно становится все более выраженной: на первом и втором она присутствует, поддерживает ритм, но не является главным композиционным элементом. Третий рисунок — кульминация, четвертый — финал. Диагональ объединяет все рисунки в одну волнообразную линию, которая сначала постепенно растет от левого нижнего угла направо и вверх (первая и вторая иллюстрации), достигает максимума на третьем и в нем же начинает гаснуть и постепенно уменьшаться, уходя к правому нижнему углу. Таким образом, если рассматривать иллюстрации отдельно от текста, они создают собственный целостный рассказ, в котором считывается персона главной героини и происходящие с ней события. Истомин строит иллюстративный ряд на нюансах, его интересуют краткие мимолетные сцены, которые и создают ощущение постоянной смены декораций, немного напоминают театр и, при этом, вполне точно отражают драматизм, наполняющий жизнь революционеров-народовольцев, вынужденных скрываться, жить по поддельным документам и постоянно быть настороже.

Методика построения пространства такова: «Истомин выстраивает композиционную коробку — „прозрачный ящик“: фиксирует первый план у переднего края листа или картины линией или предметом — это вход в картину. Делая отступ, фиксирует второй план (выстраивает следующую плоскость), чтобы подчеркнуть движение вглубь, и так далее до крепко выстроенной задней плоскости». Эти методы помогают художнику развернуть перспективу в пейзаже в ширину и в глубину [19]. Таким образом, пространство произведения оказывается единым и одновременно содержит в себе выраженную динамику. Фрагмент здесь служит кулисой, которая отделяет пространство, в котором находится зритель, от пространства произведения и задает движение вглубь. Этот принцип работы является основополагающим в творчестве Истомина, он всегда работает с глубиной пространства. Истомин явно позаимствовал этот прием из знакомой ему теории Гильдебранда.

Одна из самых загадочных фигур из упомянутых ранее — это Николай Борисович Розенфельд. Известно [20], что он учился у Холлоши вместе с Истоминым и Фаворским в 1900-е годы, работал иллюстратором в издательстве «Academia», где оформил ряд книг, среди которых «Очарованный странник» Лескова [21], преподавал во ВХУТЕМАСе, был членом объединения «Четыре искусства». В 1935 году Розенфельд был арестован по «Кремлевскому делу» и погиб в заключении. До нашего времени дошло очень мало его работ, однако по ним можно говорить о следовании некоторым принципам теории Гильдебранда при построении пространства.

На фронтисписе «Очарованного странника» зритель видит сцену чаепития, среди которой выделяется главный герой — по виду «типический богатырь» Иван Северьяныч. Пространство иллюстрации отделено от зрителя спиной женщины, которая сидит за столом и обращена лицом к главному герою. Ее фигура и оказывается той самой передней плоскостью, которая не позволяет действию выплеснуться на зрителя, все движение внутри иллюстрации развивается вдаль от нее. Пространство разделено на четкие планы, которые находятся в определенных отношениях друг к другу, как и элементы внутри них. Композиция выглядит достаточно динамичной, в ней присутствует определенный ритм. Всего в книге 14 литографий, каждая соответствует определенному этапу повествования. Иллюстрации выполнены в цвете, но главным выразительным средством является силуэт, пространство изображения условно и разделено на планы, причем главный герой всегда находится на первом плане. Все планы параллельны друг другу и выделены цветом, при этом элементы изображения не взаимодействуют друг с другом.

Первая иллюстрация отражает бескомпромиссный и гротесковый характер главного героя. Вторая иллюстрация посвящена моменту, когда главный герой «смеха ради» забивает насмерть монаха на возу. Заложенная в этом изображении динамика подчеркивается построенной на основе круга композицией, которая одновременно усиливается колоритом: несколько пар лошадей одного цвета создают своего рода обрамление для сценки на первом и втором плане, где неестественностью позы резко выделяется фигура монаха. Рамка изображения несколько сдвинута, она фрагментирует фигуры лошадей и таким образом усиливает динамику.

На третьей иллюстрации изображено всего четыре фигуры, условный фон разделен цветом на две части, где желтый — это берег, а синий — лиман, над которым спал наш герой. Изображение статично, только фигура улана, который, подбоченясь, направляется к герою, выделяется своим силуэтом.

Целый блок иллюстраций (6 единиц) посвящен приключениям главного героя в степи у татар. На одной из них мы видим хана Джанкара, который продает своих лошадей, на другой — как Иван Северьяныч борется с татарином за одного из коней. Интересно, что на этой иллюстрации присутствует тот же прием, что применял Истомин в иллюстрациях к «Ольге Любатович»: два изумленных зрителя изображены в профиль на первом плане, причем рамка изображения фрагментирует их фигуры, и эти фрагменты фиксируют первый план и являются входом в изображение. Второй план — два персонажа стегают друг друга плетьми, третий план — лаконичные и обобщенные фигуры зрителей. В следующих иллюстрациях читатель видит жизнь Ивана Северьяныча в плену у татар. Все фигуры размещены в условном пространстве, только костюмы связывают их с повествованием. И снова на первый план выступает силуэт, который отражает все изменения, происходящие с главным героем, статичность его фигуры и неизменность положения. Благодаря колориту здесь выражена связь между планами изображения. Следующая иллюстрация — фейерверк ночью, который предварял побег героя из плена, — выделяется еще большой условностью и локальным колоритом, построенным на сочетании двух цветов: синего и желтого. Стоит отметить, что колорит всех иллюстраций строится на сочетании 5 основных цветов: красного, синего, желтого, зеленого и белого. Внешняя простота сочетаний и лаконичный несложный колорит отражают народность иллюстраций, поскольку именно эти цвета и их контрастные сочетания являются основой народного искусства.

Предпоследняя группа иллюстраций, состоящая из трех единиц, повествует о финальных событиях в жизни героя перед уходом в монастырь послушником. На первой видится хаос и беспорядок, однако все фигуры строго распределены по трем планам, причем главный герой с купюрой 100 руб. — на первом, а цыгане и музыканты — на втором. Затем читатель видит встречу с магнетизером, которая происходит в трактире. Интерьер столь же лаконичен, как и пространство других изображений, здесь непременно присутствуют характерные детали, но их очень мало. Этот подход сближает Розенфельда с Истоминым и Фаворским, в их работах также заметен интерес к изображению отдельных, важных для понимания сюжета, деталей, но, при этом, отсутствует тщательная детализация, художники больше внимания уделяют настроению и передаче эмоционального состояния, необходимого для восприятия иллюстраций вместе с текстом. При этом иллюстрации оказываются достаточно самостоятельными, они привязаны к тексту сюжетом, но по своему наполнению оказываются самостоятельными произведениями, которые легко воспринимаются отдельно от текста, а также выделяются своими художественными качествами. Предпоследняя иллюстрация, на которой читатель видит падающую в реку Грушеньку, построена на противопоставлении горизонтали и вертикали и на контрасте цветов. Изображение проработано тщательнее, чем обычно. Если в других изображениях Розенфельд помещает героев в крайне лаконичное условное пространство, то здесь он прорисовывает фактуры, снабжает их определенными соотношениями и вновь обрезает рамку изображения, так что в нижней части изображения акцент на фигуре Ивана Северьяныча, а в верхней — на фигуре цыганки, причем их направление прямо противоположно друг другу.

Последняя иллюстрация: Ивану Северьянычу, который к тому моменту уже побывал на войне и ушел в монастырь, а потому изображен в одежде послушника и с атрибутами своего прежнего занятия (подкова и деталь упряжи), является бес. Любопытно, что художник изображает главного героя в одежде того же цвета, как и у монаха, которого он убил в начале повести. Здесь снова заметен сильный контраст цвета, а сюжет изображения роднит его с первой иллюстрацией, где главный герой объезжает свирепого коня, сходным колоритом и неким абсурдом. Как в начале, так и в конце повествования главный герой имеет дело со своими страстями, что подчеркивается гротесковостью и дикостью рисунка.

Работы Николая Розенфельда очень интересны с точки зрения художественного стиля. Многие аспекты теории Гильдебранда заметны в иллюстрациях к «Очарованному страннику».

Рассмотрев основные категории, которые выделяет в своей теории Гильдебранд, его собственные работы и работы художников К.Н. Истомина, В.А. Фаворского и Н.Б. Розенфельда, познакомившихся с его трудами непосредственно в Мюнхене, можно сделать вывод о довольно большом влиянии его теории на творчество вышеупомянутых художников. Однако стоит отметить, что оно не является прямым, хотя, безусловно, на рассмотренных примерах можно увидеть и буквальные заимствования, заметные в конструкции произведений и работе с пространством. И Истомин, и Фаворский, и Розенфельд обладали выраженной индивидуальностью, которая явно проявлялась в их работах, поэтому влияние теории Гильдебранда становится заметно только при тщательном исследовании композиции и структуры их работ. При анализе их подхода к построению пространства становится заметно, что оно основано на базе теории Гильдебранда. Художники используют параллельные планы, акцентируют их цветом, обязательно определяют господствующее направление и задают размеренное ритмичное движение внутри произведения. Однако его теория не содержит готовых решений, поэтому каждый художник по-своему подходит к этой задаче. Фаворский двигается от реального пространства, окружающего человека — меру всех вещей, к условному пространству белого листа, которое представляет собой особую, залитую светом среду на границе между реальным и условным. Теория оформления книги Фаворского постулировала, что книга — это целостный организм, где эстетическое начало и декоративность оформления должно быть напрямую связано с ее функцией. Лаконичность и монументальность его иллюстраций подчеркивают замкнутость форм. Истомин также исходит из определенных аспектов теории Гильдебранда, однако совершенствует и преобразует их, в зависимости от стоящих перед ним задач. В основе его художественного почерка — целостное восприятие натуры, отражение наиболее типичных и потому важных для создания образа характеристик. В его работах обращают на себя внимание особенный ритм и своеобразная динамика, взаимодействие предметов и межпредметного пространства между собой, построение пространства параллельными поверхности холста и друг другу террасами, которые последовательно развертываются одна за другой. Характерно внимание к определенной структуре пространства, выбор наиболее характерных деталей, которые позволяют подчеркнуть целостность и единство образа. Розенфельд, если можно судить по рассмотренным произведениям, менее других следует буквальным указаниям Гильдебранда, однако дух его работ вполне соответствует тем задачам, что считал важными Гильдебранд. При этом теория Гильдебранда предоставила художникам достаточно понятный инструментарий, который они могли применять при создании произведений всех жанров и видов искусства. Она позволила обозначить принцип соотнесения пространства и рисунка на плоскости через движение, которое продолжается во времени. В своих лекциях по теории композиции Фаворский объяснял работу этого принципа на примере египетского искусства, где отсутствует построение пространства вглубь, а движение развивается вдоль плоскости. Изображенные предметы объединяются посредством осязания, и именно это делает египетское искусство пространственным, по его мнению. Фаворский, развивая идеи, озвученные Гильдебрандом в его теории, сочетал в своем искусстве конкретику и условность. Этот подход оказался новаторским, и его влияние прослеживается в творчестве многих из учеников Фаворского, например, Эрика Булатова, который называет Фаворского одним из своих учителей: «В сущности, своим творчеством в смысле понимания картины, понимания пространства, я обязан именно Фаворскому» [22]. Цельность, разговор о которой впервые начал Гильдебранд, стала основополагающей категорией, она постулирует неразрывность формы и содержания. Понятия, что впервые сформулировал и озвучил в своей теории Гильдебранд, оказали исключительное влияние на художественное мышление его современников как в Германии, так и в России.

Примечания:

1. URL: http://www.adolf-von-hildebrand.de/seiten/index1.htm
2. Задачи и методы изучения искусств. — Пг.: Academia, 1924. — С. 32.
3. Cornelius. Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlage einer praktischen Aesthetik, 2-е изд. (Leipzig, 1911).
4. Молева Н., Белютин Э. Школа Антона Ашбе: К вопросу о путях развития художественной педагогики на рубеже XIX–XX веков. — М.: Искусство, 1958. — С. 92.
5. Мейман, Введение в современную эстетику (Москва, 1919). — С. 105.
6. Большая Советская Энциклопедия. — М.,1929. — Т. 16. — С. 815–816.

7. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — М., 1985. — С. 145–146.
8. Яблонская М.Н. Константин Николаевич Истомин. — М.: Советский художник, 1972. — С. 6.
9. Яблонская М.Н. Указ. соч. — С. 124.
10. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. — М.: Советский художник, 1988. — С. 27.
11. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве. — М., 1914. — С. 15.
12. Указ. соч., — С. 20.
13. Указ. соч., — С. 27.
14. Указ. соч.,— С. 37.
15. Указ. соч., — С. 31.
16. Указ. соч., — С. 50.
17. Литературно-теоретическое наследие. — С. 14.
18. Степняк-Кравчинский С.М. Ольга Любатович. Рассказы о смелых женщинах. — М.: Молодая Гвардия. 1930.
19. Гощанская О.А. Влияние немецкой и французской художественных школ на рисунок Константина Истомина. // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. статей. Вып. 2. под ред. А.В. Захаровой. — Санкт-Петербург: НП-Принт, 2012.
20. Камерный театр и его художники: каталог-резоне из собрания Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина. 1914–1949. — М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2014.
21. Лесков Н. Очарованный странник с 14 литографиями Н.Розенфельда. — М.–Л.: ACADEMIA, 1932.
22. URL: https://philology.hse.ru/news/167650949.html

Е.О. Мошонкина, 2 курс

Академия художеств в советский и постсоветский период

Руководитель: д. иск., проф. каф. ТИИ М.Т. Майстровская

В 2017 году исполняется 260 лет со дня основания Российской Академии художеств — старейшего государственного художественного учреждения в России. Сегодня академия художеств — крупнейший центр отечественной художественной культуры. Она объединяет знаменитых мастеров изобразительного искусства и архитектуры, внесших весомый вклад в развитие отечественной и мировой культуры. Среди них З.К. Церетели, Т.Т. Салахов, В.И. Иванов, В.М. Сидоров, А.Д. Шмаринов. Многие известные зарубежные мастера удостоены звания почетных членов академии.

Драматичным периодом в истории Академии стали события 1917 года. В это время Академия художеств была полностью упразднена. На следующий год в ее стенах начали работу Высшие художественно-технические мастерские [1], в которых К. Малевичем, В. Татлиным, П. Филоновым проводился эксперимент по созданию нового искусства. Так как необходимость изучения художественного наследия полностью отвергалась, ценнейшие собрания живописи, рисунка, скульптуры были расформированы. Основная их часть распределилась между Русским музеем и Эрмитажем. Академической коллекции был нанесен непоправимый урон, от которого отделы рисунка, скульптуры и живописи так и не смогли оправиться.

В 1932 году в Ленинграде открылась Всероссийская академия художеств, которую возглавил И. Бродский. В конце 1920-х в институте вновь начались изменения, проводимые новым ректором Ф.А. Масловым, чье имя в истории Академии стало нарицательным [2].

В начале 1930-х годов в созданной Всероссийской Академии художеств начинается возрождение классической системы подготовки. Но добиться возврата произведений, ранее принадлежавших Музею, практически не удается [3]. В стенах Академии начинают изучать теорию искусства. Преподают студентам и сотрудники Эрмитажа, и талантливый художественный критик Николай Пунин, муж Анны Ахматовой.

После Великой Отечественной войны Постановлением Совета министров СССР от 5 августа 1947 года Академия получила всесоюзный статус и разместилась в столице. В ее состав вошли два художественных института [4], научно-исследовательские институты, музеи и художественные лицеи, а также руководство учебно-методической деятельностью институтов в России и республиках Советского Союза. В 1947 году Всероссийская Академия художеств преобразована в Академию художеств СССР [5]. Музей получил автономию и смог более профессионально решать стоящие перед ним задачи.

Высшим органом Академии художеств СССР являлось общее собрание действительных членов и членов-корреспондентов Академии. В период между сессиями работой Академии руководил Президиум. Президентами Академии в разное время были признанные мастера изобразительного искусства. С 1947 по 1957 Академию возглавлял А.М. Герасимов, с 1958 по 1962 — Б.В. Иогансон, с 1962 по 1968 — Вл.А. Серов, с 1968 по 1982 — скульптор Н.В. Томский, с 1983 по 1991 — художник Б.С. Угаров. В 1991–1992 последним президентом Академии стал художник Н.А. Пономарёв.

В течение первых лет 21 века Российская академия художеств после длительного советского периода в своих международных художественных связях, полвека бывших формальными, вновь активно вышла на мировую арену. Выставки многих членов Академии прошли на всех континентах. Стремясь к новому, Академия художеств сохраняет свои традиции и сложившуюся исторически

структуру. Сейчас в нее входят, отделения Живописи, Скульптуры, Архитектуры. К ним добавились отделения Графики, Театрально-декорационного искусства, Декоративно-прикладного искусства, Дизайна, Искусствознания и художественной критики [6]. Деятельность академии сегодня охватывает все виды и жанры пространственных искусств на территории нашей страны.

Примечания:
1. ВХУТЕМАС.
2. Проходил разгром всех фондов и окончательное разорение Музея.
3. В Эрмитаже остались произведения старых мастеров и коллекция Мусина-Пушкина-Брюса.
4. В Ленинграде и Москве.
5. В ее состав на равных вошли художественные институты Ленинграда и Москвы.
6. rah.ru

Ю.Е. Поспелова, 2 курса

Структура фасада в перпендикулярную готику

Руководитель: В.С. Ярных

В отечественной историографии тема английской готики развита очень слабо, хотя представляет большой интерес для исследования, поскольку в Англии появляются довольно неординарные решения в рамках стиля. Они проявлялись, в том числе, и в западном фасаде, на протяжении всего стиля. Но наиболее интересную и устоявшуюся форму он приобрел в «перпендикулярную» готику.

На фоне французского западного фасада структура фасада «перпендикулярной» готики смотрится слишком простой и элементарной. Но интерес к ней, на наш взгляд, в первую очередь, состоит в том, что именно в это время можно обнаружить сложившуюся схему решения западного фасада в Англии. Например, во Франции подобная схема сложилась довольно рано: впервые сложившаяся композиционная система была использована в соборе в Лане, в XII веке [1]. Потом она повторялась с некоторыми изменениями в других крупных соборах вплоть до «пламенеющей» готики. В свою очередь, в Англии была совершенно иная ситуации с самого начала. Во-первых, решение фасада было отлично от того, что можно увидеть во Франции, хотя культурные связи того времени были чрезвычайно сильны. В ранних фасадах трудно даже найти намек на попытку как-либо следовать французским образцам. В эпоху «украшенной» готики существовали фасады, которые были построены в соответствии с «французской системой», как, например, собор в Йорке, но даже в этом случае схожесть касается лишь

каких-то общих вещей, и при детальном изучении раскрывается именно «английскость» данного фасада. Во-вторых, как таковой общей композиционной системы западного фасада в Англии в течение ранней и высокой готики не было. Разумеется, была определенная связь в решении фасадов. И существовал ряд черт, относящихся как конструктивному, так и декоративному, решению, которые объединяли данные фасады в общую группу. Но при этом каждый фасад все же развивался по своей системе и был «индивидуален», особенно в период ранней готики.

Именно о «перпендикулярной» готике можно в принципе говорить о какой-либо общей схеме решения фасада. Таким образом, можно проследить одну из линий развития готического западного фасада в Англии — от индивидуальности к унифицированности.

Как мы уже сказали, структура западного фасада «перпендикулярной» готики очень проста. Это касается как ее конструктивных особенностей, так и декоративных. При этом невозможно отрицать ее определенной эффектности.

В первую очередь, стоит обговорить общий характер фасада. Силуэт фасада в точности соответствует структуре самого здания, повторяя его базиликальный разрез с повышенной центральной частью и более низкими боковыми. Если снова обратиться к французским образцам, то стоит вспомнить, что членение фасада было в сильной связке с внутренней структурой собора. Англии поначалу такая идея была не близка, и, например, фасады ранней готики в своем большинстве — «экранного» типа и были структурно обособлены. Постепенно это изменилось, и фасад пришел к интеграции с общей структурой собора. Но в Англии, в отличие от Франции, сделали не систему, которая вторит внутреннему пространству, а буквально отобразили его на фасаде.

Здесь же можно сразу отметить и отсутствие фланкирующих башен, которые можно считать важным элементом в общем образе западного фасада готического [французского] собора и которые чаще всего может представить себе человек. Но это достижение не «перпендикулярного» фасада: отказ от фланкирующих башен в их типичном виде произошел, гораздо раньше, еще в раннюю готику. Например, собор в Солсбери, где есть две небольшие башенки по двум сторонам, не выступающие сильно от общего объема фасада. Здесь можно вспомнить и соборы в Питерборо и Линкольне. В последнем были две башни старого романского фасада, но из-за перестроек XIII века они оказались смещены к центру [2]. При этом «новый» фасад также имел свои башни, но они были решены подобным образом, как и в Солсбери. Стоит отметить, что будет неправильно утверждать, что двухбашенный фасад был несвойственен английской готике, поскольку существует ряд фасадов

подобного типа, например, соборы в Рипоне или Йорке. В фасаде «перпендикулярной» готики башни сохранятся, но будут решены ближе к первому варианту.

Фасад преимущественно имеет трехчастное вертикальное членение. Это часто соответствует трехнефному пространству собора. Но здесь можно вспомнить фасад Королевской капеллы в Кембридже. По первоначальному плану это строение представляло собой однонефную восточную часть (хор) и западную часть, фланкированную капеллами, но в ходе строительства линия боковых капелл продолжилась практически по всей длине здания. Фасад все же соответсвует основному однонефному пространству. Конечно, его можно также условно разделить на три части (центральная часть и боковые башни), но, рассматривая в целом, можно говорить, что данный фасад все же соответствует центральной части фасада крупного собора того времени.

Как было уже сказано, центральная часть отличается в высоте и имеет башни по бокам. Они, в соответствии с общей композицией, не массивны и визуально выглядят достаточно декоративно, хотя имеют и функциональное значение. Но данный элемент не является обязательным, что можно увидеть в Глостере, где центральная часть имеет лишь небольшие пинакли.

Горизонтальное членение также можно представить как трехчастное: нижняя часть с входными порталами, основная центральная и верхняя, где располагаются фронтон или башни. Но данное деление вряд ли возможно применять ко всем фасадам, поскольку не каждый фасад имеет фронтон или слишком выступающие башни. И, скорее, большинство имеет двухчастное деление: с уровнем порталов и основной частью.

В нижней части располагаются традиционно входные порталы. Их количество зависимо от структуры здания. Решение порталов вряд ли можно назвать визуально эффектным. Это соответствует английской традиции в решении фасадов. Практически не на одном готическом фасаде в Англии мы не найдем развитых перспективных порталов, как во Франции. Чаще всего они имели скромный размер и оформление, за что долгое время английский фасад подвергался жесткой критике. Подобное решение в некоторых фасадах, как в Солсбери и Уэлсе, связывают с литургической практикой, но это вряд ли можно считать основной причиной, и, скорее, это просто соответсвует эстетическому вкусу, поскольку даже на фасадах, которые достаточно близки к французским образцам, как, например, в Йорке, порталы решены в духе английской готики. Входные порталы имели довольно единообразное типичное решение в стилистике того времени. Чаще всего входной портал фланкировался несколькими скульптурами. Посвящение могло быть различным, но

говорить об этом достаточно проблематично, так как оригинальная скульптура сохранилась в крайне малом количестве. К тому же какой-то явной системы скульптурного декора в Англии не было, как во Франции. Наиболее интересным скульптурным декором этого времени можно считать ансамбль собора в Бате. По башням, фланкирующим центральную часть, идет резьба в виде приставной лестницы, по которой поднимаются и спускаются ангелы, а во фронтоне расположился целый их сонм.

Существует две наиболее распространенные трактовки данного сюжета. Первая была изложена сэром Джоном Харигтоном, поэтом XVII века. Она основывалась на истории о том, что епископу Оливеру Кингу был сон, в котором он видел в высоте Небесное Воинство — восходящих и нисходящих по лестнице ангелов. Он также видел Святую Троицу и оливковое дерево с короной. Глас сказал ему: «Пусть олива возвысит корону, а Кинг перестроит церковь» [«Let an Oliva establish the Crown and let a King restore the church»]. Это толкование имеет связь с идей поддержки епископом Оливером Кингом королевской власти Генриха VII. Дерево оливы можно интерпретировать как символ мира (наиболее распространенное значение), пришедшего с воцарением Генриха VII. «King» в данном случае может иметь два прочтения: непосредственно как фамилия епископа, а также как отсылка опять-таки к «королю» — Генриху VII. Идеологический подтекст, связанный с утверждением власти Тюдоров, явно проглядывает в этой легенде. Однако здесь необходимо все же помнить, что эта история известна из источника XVII века. По этой причине ряд исследователей (например, Синтия Хаммонд и Джулиан Луксфорд) склоняются к тому, что это не первоначальная идеологическая символика композиции, а позднейшая «поэтическая выдумка». Джулиан Луксфорд считает, что сюжет скульптурного ансамбля связан, скорее, с «Лестницей Иакова» (Быт. 28: 12–16). Версия, восходящая к Харигтону, также имеет явные переклички с этим библейским сюжетом, поскольку сон Оливера Кинга практически копирует сон Иакова. Ряд аспектов делает вторую версию более убедительной [3].

Столь развитый скульптурный декор был не столь типичен для фасадов перпендикулярной готики в целом и получил такое развитие лишь к концу периода. Изначально фасады имели очень сдержанный декор, как, например, в Винчестере.

Именно в этом соборе можно увидеть наиболее интересное решение входного портала. Центральный входной портал по ширине практически равен центральному окну. Его высота все же не настолько велика, как у французских порталов. Но при этом он производит большое впечатление. Портал имеет четырехцентровую форму — в центре расположены две двери, чей каркас украшен каменной резь-

бой. Над этим высится свод украшенный сложным рисунком льерн. Боковые порталы решены схоже, но их размеры пропорциональны окнам над ними. Такие углубленные в плоскость стены порталы не новый ход для английской готической архитектуры. Подобное решение можно найти в соборе в Личфилде (центральный портал), хотя там общая плоскость фасада не нарушалась. Более близкое решение можно увидеть в Эксетере. Углубление портала возможно за счет того, что фасад в Винчестере «многослойный» — наиболее выступающей частью как раз является нижний ярус. Эта «многослойность» видна при боковом взгляде на фасад. Схожее решение можно увидеть в более раннем фасаде в Экстере. Портал традиционно фланкируют две ниши, в которых располагались часто скульптурные изображения святых.

Основной ярус «перпендикулярного» фасада отдан «*great window*», который станет неотъемлемой частью фасада. Он занимает практически всю плоскость фасада и становится его главным выразительным элементом. Благодаря ему фасад теряет массив стены, что было свойственно фасадам ранней готики в Англии. Идея освобождения от стены является основной для готической архитектуры в целом. И если ранее в английской архитектуре эта идея проявилась не так ярко, то, начиная с «украшенной» готики, эта идея проявлялась все отчетливее, в том числе, и в решении фасада. Ранние фасады были, проведены лишь несколькими ланцетовидными окнами. При этом предпосылки подобного решения можно найти именно в ранний период — это прекрасно демонстрирует фасад собора в Рипоне. Сам фасад имеет традиционную двухбашенную форму. В отличие от других фасадов того времени, где основным мотивом декора становится повторяющиеся ленты арок, здесь им является сгруппированные в несколько рядов ланцетовидные окна, которые занимают всю плоскость центральной части фасада. Таким образом, мы видим, что окно получает выразительную роль на фасаде. Увеличение самого окна и его значения в общем строе фасада видно в фасаде собора в Экстере эпохи декоративной готики.

Впервые «*great window*» появляется в соборе в Глостере, но не на западном фасаде, а на восточной стене хора. Первым фасадом нового типа является фасад собора в Винчестере, который мы уже упоминали. Как пишет Уте Энгель, «западное окно было задумано как версия восточного окна в Глостере» [4].

Как элемент фасада, подобное окно становится очень распространенным и включается в фасады более ранних эпох — например, в романские фасады собора в Рочестере и церкви в Тьюксбери.

Конечно, более выразительно окно прочитывается в интерьере. Оно также способствует, как отмечено нами ранее, интеграции фасада. В интерьере также развивается один интересный мотив, связанный с взаимодействием западного и восточного концов собора, решение которых очень схожее. Подобный прием можно увидеть еще в раннеготическом соборе в Солсбери, где западная и восточные стены нефа имеют общую композицию, благодаря чему создается перекличка между западным и восточным концом. Выше мы упоминали, что в соборе в Глостере «*great window*» появился сначала в восточной части собора, а затем и на фасаде. В некоторых случаях, когда здание в целом строилось в один промежуток времени, как, например, церковь в Бате, западный и восточный конец собора имеют перекличку не только в интерьере, но решены практически идентично и в экстерьере. Самым показательным примером такого рода является капелла Королевского колледжа в Кембридже.

Детальное рассмотрение «перпендикулярного» фасада не только указывает очевидные отличия английских образцов от континентальных, но и показывает, что ряд этих черт имел истоки в ранние периоды, что говорит о том, что в Англии изначально складывалась своя система восприятия готических форм.

Примечания:

1. Bony J. French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries. — Berkeley: University of California Press, 1983. — P. 192.
2. Sekules V. Architecture and Pattern: the Western Façade of Lincoln Cathedral and Modernist Reference Points for its Interpretation // Architecture and Interpretation. Essay for Eric Fernie / ed. by J. A. Franklin, T. A. Heslop & C. Stevenson. — Woodbridge: The Boydell Press, 2012. — P. 131.
3. Hammond, C. I. Architects, Angels, Activists and the City of Bath, 1765–1965: Engaging with Women's Spatial Intervention in Buildings and Landscape. — Farnham: Ashgate, 2012. — P. 81.
4. Энгель У. Английская готика // Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись / под ред. Р. Томана. — Кёльн: Könemann, 2006. — С. 148.

Д.Н. Поленкова, 2 курс

Интерьер в композиции русского романтического портрета

Руководитель: к. фил. наук, доц. Н.Н. Ганцева

Романтический портрет принимает различные оттенки в работах разных мастеров [20, с. 4]. В этой статье мы рассмотрим портреты таких художников, как О. Кипренский, В. Тропинин, К. Брюллов, А. Варнек и других.

Романтизм имеет определяющую особенность — познание конкретного человека, личности [1, с. 18].

Интерьер — это изображение внутреннего пространства комнаты или здания. При этом не стоит путать интерьер с фоном. Фон — более широкое понятие, включающее в себя интерьер.

Портретная живопись романтизма — большое достижение русской культуры [1, с. 18]. Одним из известных представителей портретной живописи указанного периода является Орест Адамович Кипренский, в творчестве которого ярко выражены тенденции романтизма [2, с. 6]. Художник писал портреты с людей разных народностей, выделяя национальные особенности. Ниже мы дадим характеристику интерьера в его портретах.

Большей частью задний план оттеснен в тень, и на первое место выдвигается фигура человека. Роль играет при этом его поза, одежда, нижняя часть туловища, а не только лицо. Портрет Давыдова Е.В., лейб-гусарского полковника (1809 год), характеризуется актуальным на тот момент образом героического пафоса. Но этой темой художник не ограничивается. В портрете присутствуют черты романтической мечтательности мужественного человека. Герой стоит, облокотившись одним локтем на основание колонны. За героем зритель видит часть стены, возможно, арки, за которой начинается сад. Интерьер данного портрета проникнут таинственностью: темные углы сглажены, тени плавно ложатся на предметы. Интерьер словно затягивает в себя героя.

Портрет Сергея Семёновича Уварова отличается более детальной прорисовкой интерьера, пространство за героем освещено, не заполнено ненужными деталями, гладко. Герой стоит, скрестив ноги, наклоняясь немного в бок и упираясь локтем о стол, покрытый роскошной красной скатертью. С другой стороны от героя располагается колонна. Автор прорисовал ее достаточно детально, играя светом и тенью.

Портрет А.С. Пушкина (1827 год) не отличается богатством интерьера. Зритель замечает только небольшую статую, прорисованную, но отодвинутую автором в тень.

Автопортреты Кипренского написаны практически без намека на интерьер. За героем портрета находится, чаще всего, пустой, затемненный фон.

Портрет А.О. Смирновой-Россет (ок. 1830 года) — ещё один из многих портретов Кипренского, где интерьер отсутствует. Подобная тенденция прослеживается во многих других работах автора.

Заслуживает внимания портрет 1819 года «Девочка в маковом венке с гвоздикой в руке». Девочка опирается двумя локтями на предмет, похожий на стол. Детали не различимы, сказать доподлинно, на что именно облокотилась девочка, практически невозможно. Интерьер «смазан» и имеет сине-фиолетовый оттенок. Вообще, в творчестве Кипренского интерьер, чаще всего, имеет только один цвет.

Примечательно, что художник, талантливо пользуясь различными оттенками цвета, умело передает объекты.

Портрет Семёновой Н.С. в роли Сивиллы Дельфийской в оп. Г. Спонтини «Весталка» передает зрителю одну размытую деталь на заднем плане: тяжело сказать, что это: фрукты, цветы или что-то иное. Дама восседает на стуле, изогнутость которого передана автором при помощи света и тени.

Немного больше деталей интерьера можно увидеть в портрете М.В. Шишмарева (1827 год). Мы видим и рисунок на плитке пола, открытую дверь, за которой улица, стул и стол, отодвинутые в темноту. Интересно, что в данном портрете художник передавал интерьер не при помощи света и тени, используя лишь один цвет, а передавал предметы гаммой цветов: это и зеленоватый, и красный, и желтый и серый. По цветовой гамме разнообразен интерьер и в портрете Екатерины Сергеевны Авдулиной: справа мы видим часть накидки на кресле, на котором сидит героиня. Слева подоконник, на котором стоит прозрачный стакан с белыми маленькими цветами. За окном — небогатый пейзаж.

У Тропинина в портретной живописи интерьер занимает немного больше внимания зрителя, чем в портретах Кипренского. Обширная цветовая гамма и детали бросаются в глаза в потрете Протасьевой Е.П. (1840-е гг.). Мы видим выступающий подлокотник кресла, на котором сидит героиня, красную штору, прикрывающую часть окна, за которым светлый пейзаж, видим поверхность стола, книгу на столе, маленькую статую рядом. Портрет Воейкова Д.П. с дочерью Варварой и англичанкой мисс Сорок (1842 год) также отличается деталями интерьера и цветовой гаммой. Мы видим подлокотник кресла, окно, настольную статую лошади на подоконнике, часть рамки картины. Портрет супругов Н.И. и Н.М. Бер (1850 год) отличается от предыдущих полным интерьером, которому автор уделил достаточно много внимания. Почти целиком выступает кресло, на котором сидит дама, видим статую, драпировку, вазу с цветами, цветной ковер, окно, стены, на которых без труда можно различить обои. К этой же категории портретов можно отнести и портрет «Женщина в окне» (1841 год), где героиня выглядывает из окна. Деталей интерьера практически нет, но ему уделено больше внимание — женщина неотъемлема от окна. Подоконник и стекло в раме детально прорисованы и освещены так же ярко, как и сама героиня. Хотелось бы выделить, что у Тропинина в некоторых портретах присутствуют те же тенденции, что и у Кипренского: темный фон интерьера, почти неразличимые детали, загадочность, игра света и тени, использование только одного цвета для изображения помещения, в котором находится героиня или герой. К таким портретам можно отнести портрет «Девушка со свечой» (1840-е гг.),

«Девушка с яблоком» (1840 год), портрет Каратыгина В.А., портрет Сапожниковой П.И. и другие.

Портреты К. Брюллова словно говорят нам о том, что интерьер дополняет облик героя и раскрывает его. Интерьер наполнен деталями. Мы видим четкий рисунок обоев (портрет военного со слугой, 1830-е гг.), детально прорисованный кальян, скатерть на столе, узор на подушке, на которую облокотился герой, вышивку накидки на диване. Обилие деталей и цветов невозможно не заметить. В творчестве Брюллова встречаются портреты, где художник уделяет внимание обоям как одной из характеристик интерьера (портрет М.А. Бек, 1840 год, портрет военного со слугой, 1830-е гг. и др.). Большого внимания заслуживает портрет великой княгини Елены Павловны с дочерью Марией. Мы видим множество деталей интерьера: колонну, драпировку, плитки пола, перила лестницы… Портрет, благодаря детальной прорисовке интерьера, выглядит достаточно пестрым. То же можно сказать и о портрете детей Волконских с арапом. Мы видим шкуру леопарда на полу, плитку пола, перила балкона, на котором находятся герои. Большое значение в портрете придается накидкам героев: рисунок на ткани, складки, игра света и тени. При этом, встречаются и портреты, обделенные деталями интерьера, где интерьер становится неразличим и уходит в мрак, сглаживает помещение, превращая его в фон. К таким портретам можно отнести портрет В.А. Жуковского (1837 год), портрет Джульетты Титтони в латах (1850–1852 гг.), портрет М.А. Кикиной и другие.

Портреты А. Варнека не отличаются преобладанием деталей интерьера. Он выглядит однообразным, тем самым, подчеркивая героя. Внимание зрителя обращено непосредственно на позу героя, на его выражение лица, на детали — предметы быта в руках героя.

Многие портреты имеют однотонный задний фон («Портрет гравёра Николая Ивановича Уткина» (1802 г.), «Портрет Александра Христофоровича Востокова» (1803–1804 гг.)» и др. Исключением являются несколько работ автора. К примеру, «Автопортрет с палитрой и кистями в руке» (1805–1806 гг.). Герой стоит перед распахнутым окном, в помещении. Внимание зрителя направлено, в первую очередь, на самого героя, а затем — на пейзаж за окном. Или, например, «Автопортрет в бархатном берете, с рейсфедером в руках» (1814 г.), где деталям интерьера уделено внимание. Мы видим холст, нижнюю часть статуи, приглушенно-темные стены комнаты.

Итак, мы сделали попытку раскрыть особенности интерьера в портрете периода русского романтизма и пришли к выводу, что портреты можно распределить по критерию использования художником цветовой гаммы и детализированности в изображении интерьера. Мы ясно видим, что портреты можно поделить на несколько групп:

— те, в которых интерьер углублен в саму картину, практически не имеет никаких деталей, таинственен и темен; художник использует свет, тень и оттенки основного цвета, чтобы передать только лишь мутный образ интерьера;
— те, в которых для изображения интерьера используются несколько цветов, но основную роль по-прежнему играют свет и тень, за счет чего передается облик помещения; при этом художник использует некоторые детали, такие как: колонна, статуя, стул, подлокотник кресла, часть окна, часть картины и т.д.;
— те, в которых интерьер дополняет образ героя, имеет множество деталей, герой вписан в интерьер, неотъемлем от него и частично характеризуется интерьером; в таких портретах используется обширная цветовая гамма и раскрывается множество деталей.

Таким образом, роль интерьера может быть дополняющей героя, может быть выделяющей героя. То есть, в первом случае, интерьер характеризует героя картины, а во втором — направляет внимание читателя только на героя, тем самым, выражая основную тенденцию романтизма — интерес к личности, к персонажу.

Библиография:

1. Белицкий А.И. Очередные вопросы изучения русского романтизма // Русский романтизм. — Л.: Academia, 1927.
2. Берковский Н.Я. О романтизме и его первоосновах // Проблемы романтизма. — М.: Искусство, 1971. — С. 5–19.
3. Галич А.А. Опыт науки изящного. — СПб, 1825.
4. Герчук, Ю. Век портрета // Панорама искусств: 1977. — М.: Советский художник, 1978. — С. 60–78.
5. Гончарова Н.Н., Перевезенцева Н.А. Образ предметного мира в народном бытовом портрете конца XVIII — середины XIX века // Труды ГИМ. Вып. 75: Памятники русской народной культуры XVII—XIX веков. — М., 1990.
6. Государственный русский музей. Живопись. Первая половина XIX века. — М.: Советский художник, 1980. 31 л.
7. Гуржиева И.П., Соколенко М.Е. Донской портрет XVIII века: Из собрания Новочеркасского и Старочеркасского музеев Ростовской области // Музей-9: Художественные собрания СССР. — М., 1988.
8. Даен М.Е. К проблеме изучения вологодского живописного портрета XIX века // Музей-9: Художественные собрания СССР. — М., 1988.
9. Евангулова О.С. Портрет петровского времени и проблема сходства // Вестник Московского университета. — Серия 8. История, № 5.
10. Карпович Т.А. Портреты из Несвижа и Гродно в собрании Государственного художественного музея БССР // Музей-1: Художественные собрания СССР. — М., 1980.
11. Лебедев А.В. Купеческий портрет: истоки, становление, историческая судьба // Труды ГИМ. Народное искусство России: Традиция и стиль. — М., 1995.
12. Маркина Л.А. От барокко к рококо. Эволюция конного живописного портрета в России // Барокко в России / отв. ред. Г.Г. Поспелов. — М., 1994.

13. Метальникова В. В. Портреты наивных художников // Декоративное искусство. — 1993. — № 1–2.
14. Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников / вступ. ст. Я.В.Брука, Е.Н.Петровой. — СПб.: Искусство, 1994. — 768 с.
15. Романтизм в России. К 100-летию Государственного Русского музея. 1898–1998: Каталог выставки. — СПб.: Palace Edition, 1995. — 454 с.
16. Русское искусство конца XIX – начала XX века: Живопись. Графика. Скульптура: Каталог Алтайского краевого музея изобразительных и прикладных искусств / вступ. ст. Н.П. Гончарик. — Барнаул, 1982. — 52 с.
17. Русское искусство XIX века. Живопись. Графика. Скульптура: Каталог выставки к 20-ю Алтайского краевого музея изобразительных и прикладных искусств / вступ. ст. Т.М. Степанской. — Барнаул, 1980. — 48 с.
18. Тананаева Л.И. Портретные формы в Польше и России в XVII веке: Некоторые связи и параллели // Советское искусствознание-81. — Вып. 1. — М., 1982; Польский портрет XVII—XVIII веков: К вопросу о «примитивных» формах в искусстве Нового времени // Советское искусствознание-77. — Вып. 1. — М., 1978; Портретные формы в Польше и России в XVII веке: Некоторые связи и параллели // Советское искусствознание-81. — Вып. 1. — М., 1982.
19. Чежина Ю.И. Образы всадниц в русской культуре XVIII в. К типологии конного портрета // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей. Вып. 2 / под ред. А.В. Захаровой. — СПб., 2012.
20. Эрнст С. Старые портреты // Старые годы. — 1916.

М.А. Дидрих, 1 курс, кафедра РХМ

Исследование художественных особенностей и техники изготовления скани села Красного-на-Волге в XX веке

Руководители: к. иск., проф. Красносельская Н.Ю., зав. каф. проф. РХМ Чавушьян Д.М.

Проведенное исследование посвящено комплексному изучению художественно-стилистических и технико-технологических особенностей скани села Красного-на-Волге в XX веке.

В наше время этот небольшой населенный пункт Костромской области широко известен в качестве главного центра по производству сканных изделий. Но поразительным является тот факт, что сканная технология появилась в Красном-на-Волге только 113 лет назад, хотя этот ремесленный центр был известен, начиная с XVI века. Здесь работали кустари-серебряники, в основном в ризо-чеканных и литейных мастерских.

Письменные источники и сохранившиеся памятники ювелирного дела свидетельствуют, что древняя технология скани, получившая широкое развитие в селе Красное-на-Волге в XX веке, не имела здесь исторических корней, не вышла из народной традиции этого региона, а была насаждена искусственно. Именно поэтому особый интерес представляют связи художественного образа и технологического подхода с прежними главенствующими школами и центрами золотого и серебряного дела, среди которых выделяется одна из генеральных линий — связь с Москвой. Поэтому дальнейшее исследование было направлено по пути сравнительного анализа в художественно-стилистическом и технико-технологическом аспектах двух этих центров сканного дела на протяжении двух последних столетий.

Взаимосвязи села Красное-на-Волге с Москвой объяснялись экономическими особенностями функционирования ювелирного производства в этом регионе и наиболее ярко проявились в начале XX века. Усилению московского влияния и в области стилистических направлений этого центра послужило открытие в 1897 г. на

территории села первого художественного учебного заведения: в изделиях учащихся появились признаки модерна и русского стиля, что говорило о широком влиянии вкусов московских художников. Интересно, что многие руководящие должности в этом учебном заведении занимали выпускники Строгановского училища.

Именно в стенах этой учебной мастерской сканная технология сделала свои первые шаги. Но, не получив должного внимания в начале XX века, она стала активно развиваться в период становления советской власти.

Самостоятельное значение, в качестве ведущей техники, скань приобрела в 1934 году, когда был открыт специализированный цех по производству филигранных изделий. С этого времени и по сей день красносельская скань является главным направлением в деятельности художественных и экспериментальных мастерских села Красного-на-Волге.

Нужно отметить, что постановка изготовления сканных изделий на промышленную основу дало вторую жизнь этой редкой и умирающей технике ручного ювелирного труда. Более того, продолжение художественных традиций Москвы и других местных центров прошлых веков, синтез искусствоведческих исследований, сохранение собственных традиций и авторский подход к изготовлению сканных изделий — все это способствовало рождению собственного неповторимого образа красносельской скани.

Для полноценного погружения в историю и атмосферу этого края, для подробного и планомерного изучения памятников красносельской скани в ходе совершенной научной командировки было посещено несколько музеев села Красного-на-Волге: фонды КУХОМ, Красносельский музей ювелирного и народно-прикладного искусства, Интерактивный музей ювелирного искусства, Музей современного ювелирного искусства при «Ювелирпроме».

В процессе исследования особенностей красносельского кустарного промысла была изучена специальная, краеведческая литература, архивы местных музеев и отчеты учебных заведений и земских управ. Без этой ценной информации невозможно всесторонне рассмотреть историю красносельской скани. В дальнейшем исследовательская работа была развернута на основе полученной информации из литературных источников, проведения фотофиксации и обмеров наиболее характерных памятников в собраниях местных музеев.

В данной работе впервые проведено типологическое изучение элементов сканного орнамента села Красного-на-Волге. Типологический разбор характерных для красносельской скани элементов и композиций показывает отличительные особенности орнаментики этого центра.

В этом исследовании выделены десять характерных черт скани села Красного-на-Волге:

- изогнутые спиралевидные завитки в лепестках;
- плотно набранные спиралевидные завитки в лепестках и листиках;
- завитки с тройной головкой;
- плотный набор круглых косичек;
- завитки с туго скрученной головкой и зернью в центре;
- зигзагообразная проволока;
- плетеная коса из трех косичек;
- плотный набор различных видов проволоки в ряд;
- использование зерни;
- спиралевидные завитки в свободном наборе.

Таким образом, постепенно раскрывается и систематизируется творческий потенциал и самобытность скани красносельских кустарей.

Художественно-стилистические особенности памятников красносельской скани ярко выражаются на протяжении всего процесса развития этого промысла, начиная с 1930–1940-х гг.

С каждым десятилетием сканные изделия села Красного-на-Волге меняли свою направленность, композиционные решения и основной ассортимент, в зависимости от экономических, политических условий и влияний моды. 1960–1980-е годы считаются временем расцвета и небывалой популярности этой техники. Именно в этот период ярко проявляет себя авторский почерк художника. Но так как красносельская скань отличается промышленными масштабами, авторство имеет свои особенности. Традиционное разделение труда, существовавшее в обычаях красносельских кустарей, перенеслось и на производство скани. Поэтому, говоря об авторском почерке, необходимо подразумевать только художника, разработавшего проект изделия, а сам предмет мог быть сделан поэтапно несколькими мастерами.

Сканные работы мастеров и художников периода расцвета производства скани в селе еще раз подтверждают глубинную связь с Москвой. Более того, что с каждым десятилетием появлялось все больше и больше схожих черт московской и красносельской скани. Художники неоднократно обращались к творческому наследию Москвы для создания самостоятельных и авторских образов своих изделий.

Московская скань сама по себе является собирательным образом филигранного мастерства нашей страны. В ней встречаются черты Востока и Запада, северного и центрального Поволжья. Здесь выделяются разнообразные композиции и трактовки традиционных мотивов. И красноселы восприняли эту эклектическую направленность московской скани XIX века, проявив интерес к соединению контрастных и различных по своей тематике образов.

Сравнительный анализ позволяет выделить восемь схожих черт сканной орнаментики двух центров:

- линейные композиции;
- геометрические композиции;
- использование зерни;
- применение зигзага;
- использование дорожки;
- использование спиралевидных завитков;
- использование плотно скрученных головок завитков с зернью по центру;
- применение ленивца.

Технико-технологическая составляющая данной исследовательской работы представлена, в первую очередь, наглядной периодизацией истории развития красносельской скани. Здесь выделяются четыре периода: 1904–1918 гг., 1930–1940 гг., 1950–1960 гг., 1970–1980 гг. Соответственно этим временным рамкам были подобраны четыре памятника: подвеска работы К.А. Апухтиной, шкатулка-ларец работы В.А. Каретина, кубок, созданный работниками КЮЗ, и ваза работы П.И. Чулкова. На основе этих изделий были произведены практические работы в металле: детальный анализ и подбор видов, размеров и особенностей проволоки, видов и характерных черт элементов, а также вариантов композиционных решений, созданных по мотивам частей орнамента исследуемых предметов. Итогом этого этапа стали четыре плоскостные композиции, наглядно показывающие эволюцию сканной орнаментики с 1904 г. по 1986 г. От воздушных и волнообразных линий модерна начала XX века скань красноселов перешла к строгим и геометрическим мотивам 1930-х гг. В середине века сканный орнамент приобрел многослойность и реалистичность природных форм. А на пике своего развития, в 1960–1980-х гг., скань села Красного-на-Волге раскрыла новые возможности витой проволоки в монументальных композициях, запоминающейся анималистике и тончайших ювелирных украшениях.

Второй частью технико-технологических экспериментов стал сравнительный анализ скани Москвы и села Красного-на-Волге. Для переноса основных особенностей орнаментики, передающих сходства и различия красносельской и московской скани, на металл было изготовлено двенадцать сканных модулей, иллюстрирующих основные габариты и композиционные решения в скани двух центров золотого и серебряного дела. На их примере были разобраны четыре вида мотивов, чаще всего встречающихся в изученных памятниках: дорожка, ленивец, завитки с плотно скрученной головкой и зернью в центре и спиралевидный завиток, заполняющий лепестки и листики. Каждый мотив был выполнен в трех композициях: одна иллюстрирует скань Москвы, две остальных — скань села Красного-на-Волге в разные периоды. Представленный способ наглядного сравнения орнаментов позволяет проследить путь развития характерных черт московской скани в предметах красносельских мастеров. Традиционные орнаментальные приемы московских сканщиков XIX века местные ювелиры XX столетия могли применять в своих работах без существенных изменений или же, наоборот, трансформировали в зависимости от идейного образа и конструктивного решения собственного изделия. Так элемент, выполняющий в московской скани лишь функцию обрамления или дополнения основной композиции, в работах красноселов часто выходил на передний план и обыгрывался с разных сторон. А крупные и воздушные элементы растительного узора московских изделий перерабатывались в мельчайший и плотный набор скани в работах местных ювелиров.

Подводя итоги, можно сказать, что составление наглядной периодизации, подробное изучение и выявление характерных черт сканных изделий села Красного-на-Волге, а также сравнительный анализ с филигранными памятниками Москвы дали возможность создать общую картину развития искусства скани в этом местном промысловом центре ювелирного искусства.

Т.А. Левыкина, 1 курс, кафедра РХМ

Исследование серебряных серег конца XVII в. Натальи Кирилловны Нарышкиной, из собрания Государственного исторического музея

Руководители: к. иск., проф. Н.Ю. Красносельская, к. иск., проф., зав. каф. РХМ Д.М. Чавушьян

В истории России XVII век является временем важнейших политических, социально-экономических и культурных перемен, временем расцвета национального искусства. Произведения ювелирного искусства этого времени демонстрируют широту профессионального мастерства, художественного вкуса и творческой фантазии их авторов.

В данном исследовании рассматриваются серьги конца XVII столетия из собрания Государственного исторического музея, по легенде принадлежавшие царице Натальи Кирилловне Нарышкиной, второй жене царя Алексея Михайловича и матери Петра I (ил.1).

Серьги (общий вес: 10,87 гр., размер: 6,1 х 3,1 см) выполнены в форме опрокинутых лунниц с двумя роговидными лепестками у концов и двумя овальными — между шарниром и подвеской, с белой, бирюзовой, зеленой и желтой эмалью. Рентгено-флюорисцентный анализ поверхности металла серег показал, что серьги сделаны из сплава, который соответствует сплавам золота зеленого оттенка [1].

На лунице серег шарики из белой стекловидной массы заложены в основу без жемчужников, образовывая объемную зернистую поверхность. Возможно, этот прием был использован с целью имитации зерни или повторяя декоративный эффект популярного в XVII

Курсовые работы Магистратура

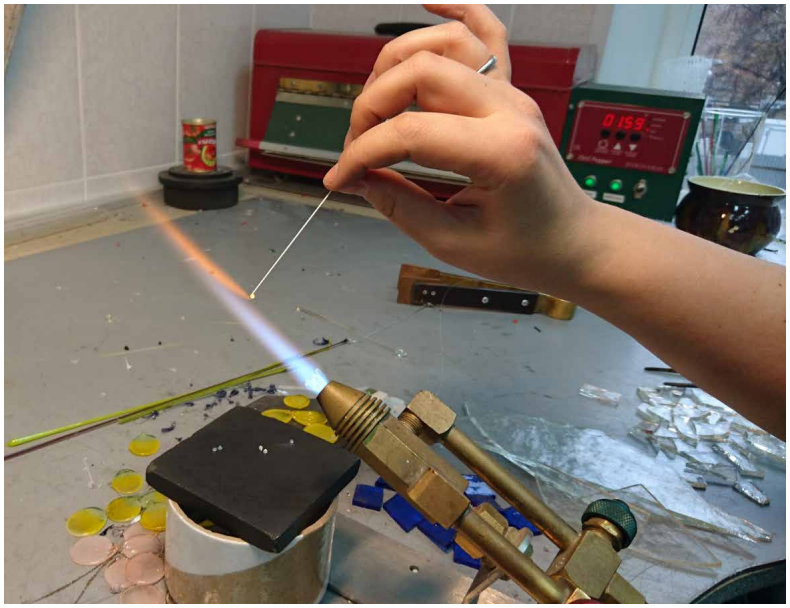
Ил. 1. Серьги Натальи Кирилловны Нарышкиной. Серебро, эмаль, жемчуг, перламутр, стекла. Вторая половина XVII в. Москва. ГИМ

веке жемчужного шитья. Примерами разнообразия декоративного жемчужника являются предметы из собрания Музеев Московского Кремля [2]. Для украшения представленных серег использованы шарики, отличающиеся от известных образцов жемчужника. Наиболее близкий аналог — серебряные двусторонние серьги XVII века — находится в отделе Драгоценных металлов ГИМ [3].

Для проведения экспериментов со стеклом мы обратились за помощью на кафедру художественного стекла. Были взяты консультации у преподавателя кафедры Галины Анатольевны Криволаповой. В ходе эксперимента было выдвинуто две гипотезы, как можно получить шарик из стекла.

Согласно первой гипотезе, стекло вытягивают в тонкий прут, а потом нагревают его кончик в пламени горелки, после чего капля под своим весом падает, образовывая шарик. В результате мы получили заготовку неправильной округлой формы. Шарики на серьгах Наталии Кирилловны правильной формы и в несколько раз мельче полученной заготовки.

Согласно второй гипотезе, заготовка шарика могла не отделяться от стеклянного прута и оставалась на палочке, а перед закладыванием в серьгу ее просто отламывали. Оказалось, что таким образом можно получить мелкие заготовки правильной формы, по своим размерам близкие к шарикам, использованным в декорировании серег (ил. 2).



Ил. 2. Процесс изготовленя стеклянных шариков

Затем было решено сделать заготовки шариков из эмали, которые изготовлялись двумя способами. Первый способ был предложен заведующим кафедрой реставрации художественного металла Даниилом Михайловичем Чавушьяном. Комочки из эмали, смешанной с 10 % раствором траганта, просушивались в сушильном шкафу и запекались, затем медная пластина с шариками вынималась и резко остужалась в холодной воде. Чтобы комочки эмали отделились от пластины, потребовалось натереть ее графитом. Мы получили маленькие полусферы неправильной формы.

Для второго способа, предложенного Натальей Юрьевной Красносельской, профессором кафедры реставрации художественного металла, было решено провести эксперимент по разогреванию и протягиванию эмали, по аналогии со стеклом, и изготовлению схожих заготовок «на ножке». Несмотря на хрупкость прутиков эмали, в итоге нам удалось получить заготовки в виде шариков.

Важная составляющая изучаемого декоративного приема — масса-основа, в которую погружались стеклянные или эмалевые шарики. Одна из первых консультаций была взята на кафедре монументально-декоративной живописи у кандидата искусствоведения Орловского Николая Петровича. Было выдвинуто предположение, что мастиковочной массой мог быть битум. Другой состав, который мог использоваться, — воско-канифольная мастика.

Под руководством реставратора первой категории Светланы Леонидовны Чавушьян были взяты пробы подложки. Результаты анализа показали, что подложка выполнена из стекла темно-синего цвета, на его поверхности сохранились следы органического связующего вещества, которое могли использовать во время закладывания эмали.

При создании экспериментальных моделей с имитацией техники декорирования стеклянными сферами была проведена работа по подготовке пробников в виде декоративного элемента лунницы. Для создания экспериментальных пробников было произведено запекание шариков из стекла в эмали. В результате мы получили пробник, визуально наиболее приближенный к оригинальной технике. Также проводилось запекание заготовок из эмали на эмалевой подложке двумя способами, подтвердившее, что данные материалы не подходят для воспроизведения этой техники.

Экспериментальное использование воско-канифольной подложки показало, что данный способ дает лишнюю толщину, кроме того, при сравнительно небольшом нагревании масса начинает подтапливаться. Применение подложки из битума также обнаружило, что подобный способ фиксации недопустим в нашем случае. Таким образом, эксперименты показали, что необходимого визуального и технического эффекта можно добиться только методом запекания стеклянных шариков в основу из эмали.

Предположение об использовании стекла в русских ювелирных украшениях в XVII столетии требует обращения к истории стеклоделия в России, которое переживало возрождение в рассматриваемый период. Мы знаем о деятельности Духанинского, Измайловского и Черноголовского заводов, которыми ограничивался объем русского стекольного производства во второй половине XVII в. Первый из них пользовался правами монополиста, другие два были царскими. Конкурировать с этими заводами было трудно, и новых предприятий не возникало. Через работавших на них иностранных специалистов были получены сведения о новейших достижениях европейской стеклотехники и подготовлены первые русские кадры первоклассных мастеров стекольного дела, проверены отечественные сырьевые ресурсы, найдены хорошие пески и гончарные глины. Так российская стекольная промышленность вступила в петровскую эпоху, где продолжила свое развитие. Можно утверждать, что русские стеклоделы способны были производить материалы, использовавшиеся при изготовлении ювелирных украшений в XVII столетии.

Принадлежность серег Наталье Кирилловне Нарышкиной на данный момент остается гипотетической и требует дополнительных доказательств. Однако с уверенностью можно сказать, что данные серьги являются уникальным произведением своего времени. Этот образец ювелирного искусства конца XVII века был создан с использованием дорогого материала — драгоценного электрона. Важно отметить, что мастера в своей работе обратились к новаторской технике декорирования, подтвержденной в данном исследовании. Результаты историко-художественного и технико-технологического изучения позволяют предположить вариант бытования серег в царской семье, использование их в качестве нарядного аксессуара повседневного костюма царицы.

Примечания:
1. Крылов А.П. Рецептурный справочник сплавов. Учебно-методическое пособие для студентов, обучающихся по специальности «Реставрация художественного металла». — М.: Издательство МГХПА им. С.Г. Строганова, 2016. — С. 27.
2. Там же. — С. 121.
3. Отдел Драгоценных Металлов ГИМ. Инв. № ГИМ 13063щ ОК 14856/1,2.

А.А. Савельева, 1 курс, кафедра РХМ

Исследование панагии XVII века из коллекции Государственного исторического музея

Руководители: к. иск., проф. Н.Ю. Красносельская, к. иск., проф., зав. каф. РХМ Д.М. Чавушьян

Настоящая работа представляет собой комплексное изучение панагии XVII в., в которую входят технико-технологические эксперименты резьбы по кости старых мастеров и анализ художественного образа резного медальона панагии, а также способы реставрации и имитации музейных памятников из кости.

Панагия представляет большой интерес, во-первых, памятники из собрания музеев со вставками из кости имеют утраты, поэтому актуальным вопросом для исследовательской работы и научной реставрации становится реконструкция утраченных фрагментов этих шедевров, во-вторых, очень важным и актуальным направлением в исследовании и реставрации становится использование имитации при реставрации музейных памятников.

Панагия — нагрудная иконка в виде медальона с изображением Богоматери, является знаком архиерейского достоинства. Панагия нередко представляла собой выдающееся произведение мелкой пластики, исполненное из металла (литые и чеканенные, с эмалью, сканью, чернью), слоновой кости, дерева, мягких пород камня.

Панагия, изучаемая нами, была создана в России мастерами из Великого Устюга, имеет овальную форму, с фигурным ребром, посередине — глухой каст с резным бивнем моржа. Панагия покрыта эмалью по скани: эмаль — глухая черная и белая с точками,

Курсовые работы Магистратура

витражная — темно-синяя, изумрудная, цвет морской волны — бирюзовая. На костяной вставке — сюжет «Вознесения Господне». На первом плане — апостолы, которые стоят в два ряда, с Богоматерью посередине композиции. Позади Богоматери — ангелы. Фон — гладкий, позади святых — символическое изображения горы. Над ними — «Христос в Силах», по бокам от него — летящие ангелы, поддерживающие его.

Панагии известны с глубокой древности. В XV–XVI веках они состояли из двух половинок, соединенных шарниром. На створчатых панагиях изображали внутри «Знамение» и «Троицу», а снаружи — «Распятие» или «Вознесение»; такие панагии носили название путных.

«Вознесение Господне», вспоминаемое на сороковой день по Пасхе, является одним из древнейших христианских праздников, установленным, по всей видимости, уже в IV веке. Источником иконографии Вознесения Господня являются тексты Евангелия и Деяний святых апостолов. Древнейшие дошедшие до нас изображения Вознесения относятся к V веку.

XVII век в России начинается голодными годами, заканчивается борьбой Петра с противниками его преобразований, «бунташный» век, смутное время. России пришлось пережить трудные времена. Рюриковичей на русском троне сменила новая династия — Романовых. Закрепляется сословное неравенство. XVII в. был пропитан духом крепостничества, усиленным Соборным уложением 1649 г. Преодолевая все трудности, наше отечество превращается в мощное централизованное государство с огромной территорией. Происходит слияние почти всех древнерусских земель. Расширение торговли повлияло на появление в России западноевропейской культуры. Все новшества XVII века повлияли на изменения мировоззрения россиян: развитие промышленности, городов, появляются первые высшие учебные заведения. В противоречиях старого и нового рождается искусство нового времени.

Активная художественная жизнь в столице оставила после себя большое количество художественных памятников с ярко выраженными стилистическими особенностями. Пышность, яркость, пестрота и богатство декора этого периода были объедены искусствоведами-исследователями термином «московское узорочье». Изучаемая нами панагия включает в себя различные техники: эмаль по скани, резьбу по кости. Художественный строй представленной панагии отражает оригинальную трактовку работы Оружейной палаты, выполненной мастерами из Великого Устюга.

С древнейших времен в художественной промышленности слоновая кость играла важную роль. По цвету, тонкой и плотной структуре и значительной твердости она всегда представляла собой один из прелестнейших материалов для художественных работ.

Экспериментальная модель панагии XVII в.

Лучшие традиции древнерусского косторезного творчества были переняты и развиты холмогорскими мастерами XVII–XIX веков. Глядя на их произведения, отмечаешь общую завершенность работы, цельность художественного образа, совершенной по исполнению орнаментации, сплетаемой воедино с сюжетными сценками или отдельными фигурками.

Во 2-й пол. XVII века Оружейная палата становится центром общерусского изобразительного искусства, в стенах которой объединились художественные силы, существовавшие до этого на Руси лишь в виде разрозненных местных художественных школ и направлений. Различные художественные приёмы «переплавлялись» здесь в единое общерусское национальное искусство.

В научно-исследовательской работе для создания имитаций кости, используя имитационные массы и орех «тагуа», мы опирались на литературные источники — «Справочник Кустаря. Рецепты» [1] и статью барона А.И. Фелькерзама «Слоновая кость и ее применение в искусстве» [2], также были проанализированы характерные сколы и утраты на костяных памятниках из музейного собрания.

Из «Справочника Кустаря. Рецепты» мы выбрали по Гаррасу имитационный состав, в основу которого входит вода, целлюлоза, столярный клей, алебастр.

1 эксперимент (целлюлоза, вода, столярный клей, алебастр).

В целлюлозу с водой добавили столярный клей с водой и алебастр (строительный). В результате строительный алебастр дал темно-серый оттенок массы. Алебастр в этой массе не растворяется, остается комками.

2 эксперимент (целлюлоза, вода, столярный клей, тальк).

В целлюлозу с водой добавили столярный клей с водой и тальк. В результате тальк дал светлый оттенок массы.

3 эксперимент (целлюлоза, вода, столярный клей, мел).

В целлюлозу с водой добавили столярный клей с водой и мел. В результате мел дал бело-серый оттенок массы, он так же, как и алебастр, остается в массе комками.

Курсовые работы
Магистратура

4 эксперимент (целлюлоза, вода, столярный клей).

В целлюлозу с водой добавили столярный клей с водой. В результате столярный клей дал бело-желтый оттенок массы.

Для реставрации важной является проблема поиска натуральных материалов, которые можно применять для имитаций. Для нас стал интересным один натуральный материал, о котором мы узнали из статьи барона А.И. Фелькерзама. Он пишет: «Остается сказать несколько слов о подделках слоновой кости и её суррогатах. Плоды одной южноамериканской пальмы (Phytelephas macrocarpa) дают так называемую «растительную» слоновую кость; плоды эти, величиной с куриное яйцо, состоят из твердого, белого вещества, и хорошо поддаются обработке» [3].

Орех тагуа, который очень часто называют «растительной слоновой костью», — это высушенный орех из пальмы тагуа (Phytelephas macrocarpa), которая растет в тропических лесах Южной Америки.

Являясь альтернативой слоновой кости, тагуа помогают сохранить популяцию слонов в мире, использование тагуа помогают сохранить тропические леса, потому что растения обеспечивают устойчивый источник корма для лесных животных. Продажа орехов и продуктов из тагуа также помогает жить бедным обитателям джунглей. Орехи тагуа собирают вручную, после того как плод падает на землю, без ущерба для дерева.

Нами был выполнен ряд экспериментов. Прежде всего орех тагуа мы отбелили в трех составах: перекись водорода, «белизна», каустическая сода.

1. В перекись водорода 3 % опустили распиленный орех при температуре жидкости 61 градус. Такое отбеливание дает отбеленную поверхность на 2–3 тона.
2. В «Белизну» (средство «Белизна» представляет собой супер-дезинфицирующее и отбеливающее средство, благодаря своему составу: в состав продукта входит гипохлорид натрия) опустили орех, не нагревая. Почти сразу происходит реакция — на поверхности ореха появляются многочисленные пузыри.
3. Каустическую соду 3 % нагрели до 55 градусов, опустили в нее орех, после орех пожелтел.

Результат через неделю.

Перекись водорода. Орех не поменял своего цвета.

«Белизна». Орех так же не поменял своего цвета

Каустическая сода. Орех стал коричнево-оранжевого цвета.

Распиливание ореха.

1. Распиливание ореха при помощи лобзика достаточно проблематично, так как орех сложно зажать в тисках из-за круглой формы.
2. Наилучший способ распиливание ореха — при помощи алмазного диска с постоянным попаданием на место распила воды.

Резьба по ореху «тагуа».

Резьба по отбеленной поверхности ореха очень сложна, так как после отбела поверхность ореха становится прочнее.

Резьба по неотбеленной поверхности ореха достаточно легка, орех внутри похож на вяжущую массу, схожую с воском.

В ходе работы мы проанализировали основные повреждения на поверхности кости: царапины, сколы, трещины, утраты. Экспериментами показываем, как можно устранить повреждения кости.

Царапины. Показываем на примере глубоких царапин вдоль строения кости, в которую можно сделать вклейку кости, с подгонкой под размер царапины.

Сколы. Склейка с костью, подогнанной под размер; возможно подтонирована в тон кости.

Глубокая трещина. Глубокую трещину заполняем костяной пылью с клеем.

Утрата. Пробуем склеить кость с орехом «тагуа». Поскольку мы используем уже отбеленный орех, то он прекрасно подходит по тону к кости.

Проведенная нами работа основывалась на ряде технико-технологических экспериментов, были выполнены экспериментальные образцы и экспериментальная модель.

Из трудов барона А.И. Фелькерзама мы узнали, что старые мастера часто для подделок кости использовали орех пальмы тагуа, то есть, как его часто называют, растительную кость. Мы проанализировали и поэкспериментировали с имитацией слоновой кости, прежде всего, с орехом «тагуа» после отбеливания его поверхности, экспериментами с резьбой по ореху: распиливание его, склеивание его с костью; нам удалось доказать, что этот материал подходит для имитации и реставрации изделий из слоновой кости.

Эксперименты с имитационными массами дали как положительный результат, так и отрицательный. Например, состав, в который входит алебастр и мел, не подходит, так как в нем остаются эти материалы в комочках и не растворяются, а состав, в который входит тальк, наоборот очень хорошо подходит, так как тальк имеет более мелкое зерно и хорошо растворяется в массе.

Таким образом, технико-технологические эксперименты дали возможность глубоко изучить тему, объяснить некоторые интересующие нас вопросы.

В данной работе мы постарались максимально подробно изучить культурно-историческую ситуацию, сложившуюся в России в XVII столетии. Это было важно для того, чтобы понимать динамику развития резьбы по кости в этот исторический период.

Показаны результаты данного исследования по изучению, хранению и возможной реставрации памятников, выполненных в технике резьбы по кости, с помощью экспериментов, основанных на литературных источниках. Данная работа представляет интерес для музейных хранителей, искусствоведов, реставраторов и коллекционеров.

Примечания:
1. Бродерсен Г.Г. Справочник Кустаря. Рецепты. — М., 1992. — С. 65.
2. Фелькерзам А.И. Слоновая кость и ее применение в искусстве // Старые годы. — Октябрь. — 1915. Ежемесячник для любителей искусства и старины. — Петроград: Тип. Сириус, 1915. — С. 5.
3. Там же.

В.Е. Якушкина, кафедра «Дизайн-текстиль»

Школьная форма как корпоративный стиль

Руководитель: к. иск. доц., зав. каф. «Дизайн-текстиль» Е.В. Полякова

Многие считают, что школьная форма представляет собой некое подобие воспитательной меры, кто-то вовсе к ней никак не относится. В России устраивают дебаты о положительных и отрицательных сторонах единообразия в одежде школьников. Эксперты уверены: дело в том, что дети не отвлекаются на обсуждение одежды, что школьная форма настраивает на серьезное поведение и усиливает дисциплину в учебных учреждениях, сокращает время, которое ученик тратит на выбор того, в чем сегодня пойти на занятия. Другие эксперты считают, что на успеваемость влияют другие факторы, так что понять, насколько именно ученикам помогает форма, невозможно.

Что такое школьная форма? Это обязательная повседневная форма одежды учеников во время их нахождения в школе и на официальных школьных мероприятиях вне школы. Есть перечень условий, как должна выглядеть школьная форма:

- школьная форма — это атрибут дисциплины и порядка, эстетичный и аккуратный вид, комфортная и удобная одежда;
- школьная форма дает возможность детям ощутить свою причастность к школе и помогает почувствовать себя учеником и членом определенного коллектива;
- школьная форма позволяет избежать соревновательности между детьми в одежде;
- школьная форма дисциплинирует, помогает создать деловую атмосферу.

Вот основные критерии, на которые опираются учебные заведения. Но так ли это на самом деле? Хотят ли дети носить школьную форму? Считают ли они, что она удобная и практичная? Помогает ли форма избежать соревновательности и создает ли деловую атмосферу?

Есть также много других нюансов и моментов, на которые не обращают внимание при создании школьной формы.

Почему возник вопрос о дизайне детской школьной формы?

Школьная форма в России существует очень давно, считается, что впервые форма для учащихся была внедрена в 1834 году, когда был принят закон, дифференцирующий различные виды гражданских мундиров, в том числе гимназические и студенческие. Все образовательные учреждения тогда были государственными, а государственные служащие обязаны были носить униформу, в соответствии с чином и званием, прописанными в «Табеле о рангах». Форма гимназиста была свидетельством сословного превосходства, ведь в те времена возможность получать образование была только у дворян, интеллигенции и промышленников. По внешнему виду школьная форма была похожа на одежду военных. В комплект входила фуражка, гимнастерка и шинель. Зимой к школьной одежде добавлялся капюшон, который крепился прямо к шинели. Форма могла отличаться цветом, пуговицами, эмблемами, сообщающими принадлежность гимназиста к конкретному образовательному учреждению. После распада СССР школьная форма была упразднена, дети посещали школы в свободной одежде вплоть до 2013 года. Мотивацией к введению школьной формы стал скандал в одной из школ Ставропольского края, где преподаватели не пустили ученицу в хиджабе к занятиям. Чтобы сгладить социальные, религиозные и прочие различия, президент Российской Федерации Владимир Путин предложил восстановить школьную форму. Фасон одежды выбирается общим решением педсовета и родительским комитетом. Однако власти предполагают, что в ближайшие годы будет учреждена единая школьная форма для всех учащихся РФ.

Я провела опрос по поводу детской одежды среди родителей, у которых дети разных возрастов, и, подведя итоги, поняла, что почти всем не нравится школьная форма на отечественном рынке. После был проведен опрос среди детей и их родителей: что они думают насчет школьной формы, что им нравится в ней и что не нравится. Результат показал, что взрослым не нравится дизайн, качество и цена. Дизайн они хотели бы видеть более современный и практичный. Качество оставляет желать лучшего, потому что проходит месяц с покупки новой формы, и она уже не выглядит презентабельно. А цена достаточно высокая, потому что не каждая семья может позволить купить форму, если школа не возмещает ее стоимость. Также насчет качества: форма носится каждый день, ткань имеет свойство деформироваться, и родителям приходится ее часто гладить и стирать, поэтому

она быстро снашивается, а менять форму два раза в год не каждый может себе позволить. Дети ответили, что школьная форма некрасивая и неудобная, у одной девочки случилась аллергия на жилетку и ей разрешили ее не носить.

На мой взгляд, школьная форма должна быть современная, интересная, чтобы детям нравилось ее носить. Мода не стоит на месте, каждый сезон дома моды диктуют тенденции и тренды. Взрослые люди стараются им следовать и хорошо выглядеть. Дети тоже хотят выглядеть стильно и модно, как взрослые. Вопрос: взрослые и родители могли бы носить сами ту форму, которую носят дети? Думаю что нет. Дети всегда смотрят на взрослых (у них школа ассоциируется со взрослой жизнью), ориентируясь, в первую очередь, на своих родителей. В большинстве случаев у родителей есть право выбора, где и какую покупать одежду на работу, а у детей — нет. Каждый родитель сталкивался с тем, что по утрам ребенок не хочет надеть форму. Поэтому моя задача состоит в том, чтобы разработать коллекцию детской школьной формы, чтобы она была современная, стильная, модная, соответствовала деловому стилю, была удобна, нравилась родителям и детям, а также соответствовала требованиям ГОСТ по пошиву детской одежды.

В 2013 году модельер Вячеслав Зайцев выпустил школьную форму для учеников 1–4 классов, разработанную его модельным домом. «Исходя из материальной обеспеченности родителей, они могут позволить разные варианты комплектаций», — сообщила глава информационного агентства Зайцева Елена Лейман.

На мой взгляд, дизайн выглядит достаточно просто и ничего нового Вячеслав Зайцев не добавил в школьную форму, мне кажется, она осталась такой как прежде. Я помню, как сама носила школьную форму в начальных классах, она была зеленая, с зеленной клеткой (это были 2001–2005 гг.) Поэтому я считаю, что нужно разработать новую форму, не похожую на предыдущие коллекции, в состав которой будет входить повседневная, праздничная и спортивная форма.

В состав повседневной формы будут входить джинсы, свитшот — джемпер и кардиган.

Праздничная — пиджак, рубашка и брюки.

Спортивная — штаны, футболка, шорты и куртка.

Художественный источник вдохновения для коллекции — это дома высокой моды, такие как Balmain, Prada, Balenciaga, Kenzo и прочие именитые дизайнеры: и коллекции, которые они выпустили на весну–лето 2018. Основываясь на их коллекции, проанализировать их деловой и повседневный стиль. Еще на создание фирменного стиля вдохновляет американская форма черлидеров. Чистые и лаконичные цвета, с динамикой формы, на одежде выглядит очень цельно и интересно.

Если задуматься, то школьная форма — это как часть корпоративного стиля. Для детей ходить в школу — как для родителей ходить на работу, только дети получают знания. Работа состоит в том, чтобы создать комфортный образ (как восприятие в целом) через дизайнерское решение. Грамотно разработанная стилевая коллекция поможет получать детям больше удовольствия, когда они будут находиться в стенах учебного заведения, появится больше уверенности в себе и стремление хорошо учиться.

П.С. Горюнова

Актуальность развития ветроэнергетики в России

Руководитель: к. иск., проф. Е.А. Заева-Бурдонская

В настоящее время общество очень обеспокоено двумя серьезными проблемами: ограниченностью запасов органического топлива и неблагополучной экологической обстановкой. Уже давно известны сроки, когда запасы нефти и газа подойдут к концу, а это означает и конец традиционной энергетики, основанной на применении этих видов топлива.

Использование сил природы для извлечения собственной выгоды является показателем развития человека. Наибольшее внимание уделяется таким вариантам получения энергии, которые базируются на возобновляемых ресурсах. К таким вариантам относится ветроэнергетика. Энергия ветра, дешевая и возобновляемая — вот главная причина привлекательности этого природного явления.

Ветроэнергетика — это отрасль энергетики, которая специализируется на преобразовании кинетической энергии воздушных масс в атмосфере в электрическую, механическую, тепловую или в любую другую форму энергии, удобную для использования в народном хозяйстве. Такое преобразование может осуществляться такими агрегатами, как ветрогенератор (для получения электрической энергии), ветряная мельница (для преобразования в механическую энергию), парус (для использования в транспорте) и другими [1]. На сегодняшний день использование ветрогенераторов является очень распространенным способом получения электрической энергии. Лидерами в применении ветряных электростанций являются США и Китай, но другие страны также понимают, что преимущество ветровых электростанций заключается в возможности получения дешевой энергии, и эта отрасль энергетики получает значительное развитие. Если же говорить о Европе, то лидерами в этой сфере являются Дания, Нидерланды, Германия и Великобритания [2].

Ветрогенератор — это прибор для превращения энергии ветра в электроэнергию. Сначала он превращает кинетическую энергию ветра в механическую энергию ротора, а затем — в электрическую энергию. В упрощенном виде принцип работы ветрогенератора можно представить следующим образом. Сила ветра приводит в движение лопасти, которые через специальный привод заставляют вращаться ротор. Дальше сила вращения преобразуются в электричество, которое аккумулируется в батарее. Чем сильнее поток воздуха, тем быстрее крутятся лопасти, производя больше энергии, поскольку работа ветрогенератора основана на максимальном использовании альтернативного источника энергии [3].

Преимуществами ветрогенераторов являются:

- простота конструкции, что позволяет обслуживать и эксплуатировать подобные объекты людям, не имеющим специального образования;
- неиссякаемость источника вырабатываемой энергии. Самое главное преимущество ветровых электростанций над тепловыми в том, что для их работы используется энергия ветра, который относится к возобновляемым источникам. Эксплуатация тепловых станции (ТЭЦ) требует постоянного использования топлива, а ветер есть всегда;
- экономичность. Использование ветряной станции это уникальный случай получения максимальной выгоды при минимальных затратах. Один генератор способен выдавать от 10 до 1000 Вт;
- экологичность. Для работы ветряка не требуется переработки топлива, а соответственно, не загрязняется атмосфера;
- применение ветрогенераторов особенно оправдано для изолированных территорий, куда обычными способами электроэнергию не доставить, и автономное обеспечение для таких территорий является, пожалуй, единственным выходом [4].

Также преимуществами ветровых электростанций, по сравнению с ТЭС, являются компактность, автономность, доступность.

У ветрогенераторов также существуют свои недостатки, а именно:

- ветряная зависимость. Этот недостаток вытекает из преимущества, поскольку при отсутствии ветра выработка энергии полностью прекратится;
- большая площадь, требуемая для установки целого блока генераторов [4].

Применение ветряных электростанций обладает большим количеством преимуществ, нежели недостатков.

К сожалению, в России этому альтернативному источнику энергии уделяется мало внимания, поэтому все перечисленные плюсы ветроэнергетики, которые присутствуют в других странах, в нашей стране работают слабо, однако, учитывая общую направленность энергетической области на использование возобновляемых, а, желательно, и неисчерпаемых источников энергии, развитие ветроэнергетики будет постоянно ускоряться во всем мире, в том числе и в России. Разрабатываются новые модели ветроустановок, в которых усиливаются плюсы и минимизируются минусы.

Перспективы дальнейшего развития российской ветроэнергетики в значительной мере зависят от государственной поддержки. В условиях России в настоящее время автономная ветроэнергетика — это то направление использования энергии ветра, в развитии которого больше всего нуждается страна. В России 70 % территории с населением более 10 млн человек не имеют централизованного электроснабжения. Использование новых технологий позволяет за счет работы ВЭУ экономить не менее 50 % топлива на дизельных электростанциях. Применение таких технологий могло бы существенно снизить энергетическую напряженность, наблюдаемую в таких районах, как Приморье, Сахалин, Камчатка, Чукотка [5].

Параллельно с развитием новейших технологий ветроэнергетики имеет место развитие эстетического фактора данной отрасли: ветрогенераторы могут стать не просто объектами промышленной среды, но и привлекательными для человеческого глаза арт-объектами, с разнообразием форм и цветовых решений, принося не только пользу для природы, но и для визуальной экологии.

Библиография:

1. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ветроэнергетика
2. URL: https://altenergiya.ru/veter/energiya-vetra-plusy-i-minusy.html
3. URL: https://tcip.ru/blog/wind/printsip-dejstviya-i-raboty-vetrogeneratora.html
4. URL: http://madenergy.ru/stati/preimushchestvo-i-nedostatki-vetrovyh-ehlektrostancij-po-sravneniyu-s-teplovymi-tehs.html
5. URL: http://greenevolution.ru/enc/wiki/razvitie-vetroenergetiki-v-rossii/

Н.В. Гордюкова

Зонирование и планировка специализированных городских парков. Основные принципы проектирования этнографических парков

Руководитель: к. иск., проф. Е.А. Заева-Бурдонская

Специализированные парки — особый тип парков, характерный для крупнейших городов, имеющих определенную функциональную направленность. Функциональная и планировочная организация территории специализированного парка осуществляется с его целевым назначением. Прежде всего, это спортивные, детские, мемориальные парки, ботанические сады и парки.

Состав и количество парковых сооружений, элементов благоустройства в специализированных парках зависят от тематической направленности, содержания парка и определяются заданием на ландшафтное проектирование [2].

При ландшафтном проектировании специализированного парка, как правило, рекомендуется примерное соотношение элементов территории, т.е. баланс территории, процент от общей площади (рис. 1).

Зеленые насаждениями и водоемы	65–70
Аллеи, дорожки, площадки	25–28
Сооружения и застройка	5–7

Рис. 1. Примерное соотношение элементов территории, в процентах от общей площади парка

Этнографический парк — одна из разновидностей музея под открытым небом, парк культуры и отдыха, главным ориентиром которого является сохранение мировидения и культуры традиционных народов с помощью современных технологий. Возникновение первых этнопарков ознаменовано «бережным отношением к культурному наследию народа, заботой о сохранности уникальных памятников истории, архитектуры, культуры для последующих поколений» и уходит корнями в 19 век [4].

Современные этнографические парки принято относить к таким типам парков, как парки культуры и отдыха, и потому зонирование и планировка подобных парков носит традиционный характер.

Территорию таких парков целесообразно членить на зоны с преобладающим характером использования, в том числе: массовых мероприятий (зрелища, аттракционы и пр.) — 5–17 % общей площади парка; тихого отдыха — 50–75; культурно-просветительных мероприятий (требующих изоляции от шумных форм отдыха) — 3–8; физкультурно-оздоровительную — 10–20; отдыха детей — 5–10; хозяйственную — 1–5 %.

К размещению и планировке каждой из перечисленных зон предъявляются специфические требования. Зона массовых мероприятий обычно размещается вблизи главного входа в парк, чтобы уменьшить потоки посетителей через другие зоны парка. Она может включать театр, кино, танцевальные площадки, аттракционы, поля для фестивалей, массовых игр и др. Благоустройство зоны рассчитывается на высокую плотность посещения, движение посетителей предусматривается только по аллеям и дорожкам.

Зона тихого отдыха занимает большую часть парка и характеризуется естественным пейзажем. Какие-либо сооружения, кроме малых архитектурных форм типа беседок, трельяжей, садовой мебели, здесь исключаются, при условии проведения необходимых мер по защите растительности разрешается отдых на газонах, под деревьями, на полянах. Зеленые насаждения и водоемы должны занимать не менее 90 % площади зоны. Такие сооружения, как лектории, небольшие выставочные павильоны и кафе, читальни, помещения для любительских занятий, могут быть выделены в особую культурно-просветительную зону или свободно размещаться по территории парка.

Физкультурно-оздоровительные сооружения (спортивные площадки и залы, бассейны, солярии, катки, пункты проката инвентаря) желательно объединять в один комплекс в открытых местах с относительно ровным рельефом и водоемами, но лыжные, велосипедные маршруты, купальни могут размещаться децентрализованно.

Зона детского отдыха обычно располагается обособленно, на незначительном удалении от входов в парк, с помощью зелени тщательно защищается от шума, пыли и солнечного перегрева.

Для хозяйственной зоны отводится участок на периферии парка со своим выездом на прилегающую улицу.

В каждой зоне парка преобладают сооружения соответствующего функционального профиля, которые должны дополняться необходимыми обслуживающими объектами (площадками для отдыха, туалетами и пр.) [5].

В зависимости от местных условий, в парке может преобладать какая-либо одна или две зоны за счет сокращения площади других (при сохранении минимальных размеров зоны тихого отдыха). В небольших по размерам парках (менее 30 га) предпочтительнее не рассредоточенное размещение парковых сооружений, а создание единого паркового центра, приближенного к главному входу. Он может состоять из одного развитого архитектурно-планировочного комплекса, например компактной группы зданий вокруг парадной площади для массовых мероприятий. В этой зоне необходим наиболее высокий уровень благоустройства — плиточное мощение, декоративные водоемы в цветниках, газоны и пр.

Ширина аллей и прогулочных дорожек колеблется от 3 до 10 м в зоне массовых мероприятий и от 1,5 до 5 м в зоне тихого отдыха.

Главный вход в парк располагается с учетом архитектурно-планировочной организации городского района и направления потоков движения посетителей. Перед парком предусматривается площадь для остановок общественного транспорта, распределения посетителей и стоянки автомашин. Кроме главного, рекомендуется устраивать дополнительные входы, положение которых увязывается с подводящими к парку улицами и бульварами.

В наиболее крупных парках, площадь которых превышает 200 га, целесообразна организация маршрутов внутрипаркового пассажирского транспорта (троллейбуса, электробуса, подвесных дорог),

связывающего основные функциональные зоны, входы крупных сооружений и наиболее посещаемые места отдыха.

Планировка парка должна учитывать круглогодичное его использование. С этой целью те сооружения, которые эксплуатируются и зимой, должны тяготеть к основным центральным аллеям парка, функции некоторых открытых площадок переносятся в холодный сезон в закрытые помещения, меняется направление работы пунктов проката инвентаря, прогулочные маршруты.

Современные многофункциональные парки часто рассматриваются как специфические учреждения культуры под открытым небом, что приводит при ограниченных размерах к перегрузке их территорий строительными объектами различного назначения. Желательно, в связи с этим, чтобы их размеры, как правило, были не меньше 20 га. Можно рекомендовать такой баланс территории парков, при котором обеспечивается преобладание «естественных» компонентов среды над «искусственными», т.е. сохранение той основы, которая и выделяет парк на фоне городской застройки.

Как показывает анализ практики, попытки повсюду регламентировать содержание и функциональное зонирование современного парка в настоящее время не оправданы. Жесткие нормативы сковывают творческие возможности проектировщиков и не могут во всех случаях отвечать действительным потребностям, сложившимся в конкретном городе или районе. Функциональный профиль парка и его архитектурно-ландшафтный облик должны определяться индивидуально, в соответствии с многообразными местными условиями, размерами парка и характером формирования всей общегородской системы мест отдыха.

В настоящее время, наряду с традиционным подходом к функциональному зонированию парков, развиваются и другие тенденции. Исследования показывают, что в ходе проектирования парков в целях сохранения и усиления их природного начала необходимо, помимо функционального зонирования и расчетного баланса территории (процентное соотношение площадей, занятых дорогами, зданиями, насаждениями), дифференцировать территорию по степени насыщенности ландшафта искусственными сооружениями и выделять следующие укрупненные зоны:

а) зоны, где концентрируются основные парковые сооружения и места сосредоточения публики, территории с повышенным уровнем благоустройства, рассчитанным на рекреационные нагрузки свыше 100 чел/га. Сооружения, дороги, аллеи и площадки всех видов занимают до 30% площади зоны. Композиция строится на гармоничном сочетании архитектуры с растительностью, водоемами, рельефом;

б) зоны массового посещения (примыкающие к указанным) с обычным парковым уровнем благоустройства и необходимым оборудованием для различных видов массового отдыха. Рекреационная нагрузка — 50–100 чел/га. Искусственные компоненты ландшафта композиционно подчинены природным;

в) природные зоны, обособленные от городского окружения, с минимальным уровнем благоустройства, где по возможности исключаются любые сооружения (кроме прогулочных дорог, скамей, мостиков, навесов и т.п.). Рекреационная нагрузка — до 50 чел/га. Относительно свободный режим пользования полянами, водоемами и лесными массивами (с поэтапным чередованием эксплуатируемых и восстанавливаемых участком и другими природно-охранительными мерами). Композиция строится полностью на основе природных факторов ландшафта [3].

Теоретические проработки вариантов зонирования и кооперации функций обслуживания многофункциональных парков, а также анализ практики проектирования позволяют рекомендовать следующие три основных их типа в зависимости от величины парка.

При размерах до 70 га наиболее рациональна организация комплексного паркового центра, смещенного к периферии участка; такое размещение освобождает основной массив от крупных сооружений и, в то же время, обеспечивает приемлемую пешеходную доступность центра (не более 15 мин) из любой точки парка. Вокруг центра создается зона наиболее активных форм отдыха с интенсивным благоустройством.

В парках средних размеров (до 50 га) желательна организация трех–четырех специализированных центров, к которым примыкают соответствующие функциональные зоны. Оптимальное размещение центров — вне природного ядра, но на некотором отдалении от границ парка для создания большего микроклиматического и санитарно-гигиенического комфорта в активных зонах и сокращения расстояний между ними до 15-минутного радиуса доступности.

В крупных парках размером 200–500 га целесообразно создавать несколько крупных комплексных центров, в каждом из которых преобладает какая-либо одна или две функции, но в определенной мере присутствуют и остальные. Такая многофункциональность центров вызывается тем, что расстояние между ними в крупных парках, как правило, будет превышать радиус пешеходной доступности, поэтому в центрах необходимо учитывать разнородные интересы отдыхающих, которые возможно ограничатся посещением одной зоны парка [1].

Разумеется, эти рекомендации ориентировочны и рассчитаны на компактную форму плана, однохарактерное окружение парка. При вытянутой форме плана даже в небольших парках трудно сосредоточить обслуживание в едином узле, потребуется несколько фокусов тяготения. Одностороннее примыкание парка к городской застройке или крупному водоему вызовет соответствующее смещение центров в направлении массовых потоков посетителей или основных мест их длительного пребывания (рис. 2).

Курсовые работы Магистратура

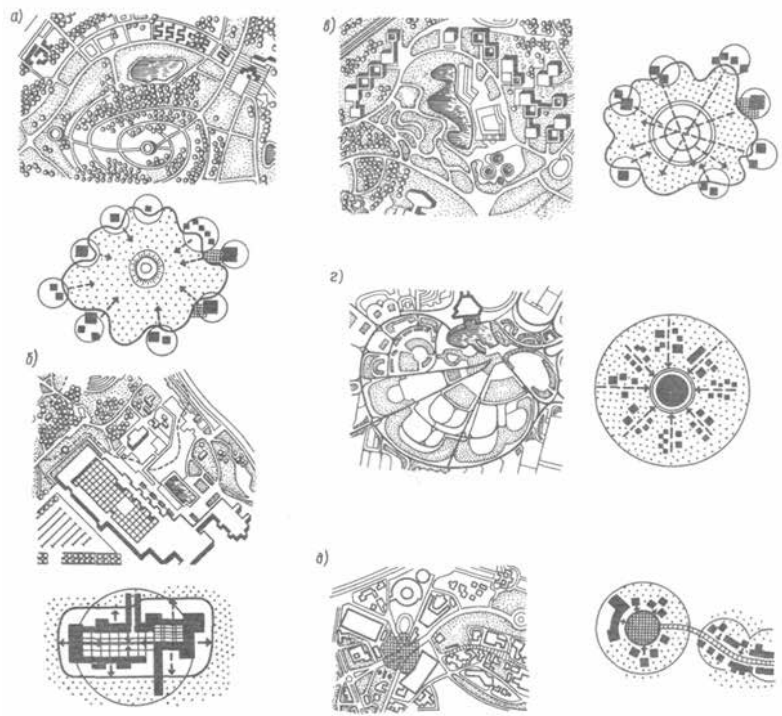


Рис. 2. Система ансамблевой застройки парковых центров: а — кольцевая без сквозных визуальных связей через центр (парк «Фридрихсхайн» в Берлине); б — компактная с замкнутым центральным пространством (Груга-парк в Эссене); в — кольцевая с объединяющим открытым пространством в центре (парк «Флоралье Интернационале», Париж); г — лучевая с доминирующим в пространстве центральным сооружением (парк в Трамбле, Франция); д — центрическая

Итак, при планировании парка культуры и отдыха необходима его интеграция с городским окружением. Это предполагает согласование строительства парка с общими планами развития сети культурно-бытовых учреждений города, учет расположенных вблизи объектов обслуживания массового отдыха населения, транспортных коммуникаций.

Библиография:
1. Зеленое строительство и садово-парковое хозяйство. Проектирование садов и парков: парки культуры и отдыха. — URL: http://www.bibliotekar.ru/spravochnik-49/18.htm
2. Озеленитель строй. Ландшафтное проектирование и дизайн территорий, 2018. — URL: http://ozelenitel-stroy.ru/specializirovannye-parki
3. Технология строительства. Типы зонирования парков и принципы расположения основных зон, — URL: http://www.construction-technology.ru/landiz/5/2.php
4. TOTALARCH. Зеленое строительство: этнографические парки. — URL: http://landscape.totalarch.com/node/49
5. TOTALARCH. Зеленое строительство: многофункциональные городские парки. — URL: http://landscape.totalarch.com/node/71

Б.Д. Винокуров, 2 курс, кафедра «Средовой дизайн»

Современный музейный кластер в контексте дизайна

Руководители: к. иск, проф., зав. каф. «Средовой дизайн» Е.А. Заева-Бурдонская, Е.И. Рузова, проф. каф. «Средовой дизайн»

В контексте идеи города как сцены и музейного кластера как части этого города возникает ряд вопросов о взаимоотношении основных элементов этой структуры с учетом их особенностей. Кластерное развитие основано на предпосылке, что музей может реализовать более высокий уровень компетентности, когда он выходит за рамки своих ограниченных возможностей для решения задач и преодоления проблем [9, с. 157]. Так как музейный кластер представляет из себя не только полноценную городскую среду, но и по сути является музеем, возникает вопрос о том, как концепция города как сцены может быть применена к музею? Что общего между средой музейной и сценической? Каким образом историческая среда может быть представлена как сцена в современном музее?

В наши дни современный музей — это музей, где новейшие и инновационные технологии выступают средством репрезентации как самих объектов экспонирования, так и пояснительной информации о них. Взглянув на современную выставочную среду, можно обнаружить огромное количество примеров применения новейших цифровых технологий. Первым выставкам такого рода было присуще использование цифровых нововведений ради самих технологий и эффекта новизны, но современные музеи используют технологии для расширения круга потребителей. Сегодня музей становится максимально демократическим, это значит, что каждый может взаимодействовать с выставочным пространством. Благодаря медиа, экспозиции становятся доступными большей аудитории: детям, взрослым, людям с ограниченными возможностями.

Реализуя интерактивность, технологии создают различные степени вовлеченности посетителя в выставку. Например, такой объект экспозиции, как кинотеатр с 3D изображением, стерео, механическими креслами, воздушными потоками и водными распылителями, имеет куда более существенный эффект вовлечения зрителя, чем простое настенное проецирование видео. Чем технологии выше и сложнее, тем больше потенциал музейной среды в том, чтобы захватить внимание посетителя с помощью зрелищности,

Курсовые работы
Магистратура

повлиять на его эмоциональное состояние — в этом и состоит спектакулярность музея.

До появления современных технологий в музеях уже присутствовал театральный момент. На этом основана существующая традиция западных исторических музеев под открытым небом, где экскурсоводы и работники музея переодеваются в народные костюмы, демонстрируют ремесла и промыслы, отыгрывая роли местных жителей той эпохи, о которой музей повествует. Технологии же позволяют переместиться в исторический контекст не столько благодаря актерам, так как этот способ может быть воспринят с недоверием, как фальшь, китч, а благодаря разнообразным инновационным приемам медиа.

Говоря о музее как о сцене, необходимо обратиться к истории театра. На протяжении всего XX в. во всех сферах искусства шла обширная теоретическая работа, не сравнимая по своему разнообразию и глубине с предыдущими эпохами. Одним из главных теоретиков и театральных режиссеров XX в. можно по праву считать Бертольда Брехта. Он как на бумаге, так и на сцене противопоставлял зрелищности и спектакулярности театра метод очуждения, который позволял достигнуть отстраненности аудитории от происходящей драмы на сцене. Показываемый объект больше критикуется, чем имитируется; он «демонтируется», отстраняется, благодаря своему необычному виду и эксплицитной референции к его искусственному и художественному характеру [5].

Дихотомия вовлеченности и очуждения приводят Брехта к осмыслению принципиального отличия двух типов театра, драматического (аристотелевского) и эпического. «Драматический театр стремится покорить эмоции зрителя, чтобы тот „всем существом“ отдался происходящему на сцене, утратив ощущение границы между театральным действом и реальностью. Результат — очищение от аффектов (как под гипнозом), примирение (с роком, судьбой, „человеческим уделом“, вечным и неизменным). Эпический же театр, напротив, должен обращаться к аналитическим способностям зрителя, пробуждать в нем сомнение, любопытство, подталкивая к осознанию стоящих за тем или иным конфликтом исторически обусловленных общественных отношений. Результат — критический катарсис, осознание несознательности („зрительный зал должен осознать несознательность, царящую на сцене“), желание изменить ход событий (уже не на сцене, а в реальности). Искусство Брехта вбирает в себя критическую функцию, функцию метаязыка, которая обычно отводится философии, искусствознанию или критической теории, становится самокритикой искусства — средствами самого же искусства» [6, с. 56].

В искусстве очуждение — авангардный жест, обнажающий технологию производства того или иного произведения. Классическая живопись старалась нивелировать плоскость холста с помощью перспективы, светотени, дымки, сфумато и т.п., создавая эффект реального пространства. Искусство авангарда, наоборот, раскрывало перед зрителем способ и метод создания живописного полотна. В этом смысле Кандинский раскрывает базовые живописные движения. Малевич, в свою очередь, создал в черном квадрате прообраз любой картины, представляющей собой полотно и раму, черное и белое. Таким образом, черный квадрат является метакартиной.

Такое очуждение в искусстве — это анализ самого искусства. Оно ставит зрителя непосредственно перед его формой, стилем, историей. Исторический анализ как искусства, так и неискусства в выставке представляет собой встраивание объекта экспонирования в конкретный исторический контекст. Произведение искусства или быта, некогда бывшее ритуальным, религиозным, после помещения в музей становится не больше, чем одной из частей истории. Так же, как некогда религиозные ритуалы превратились в театр. Такая секулярная трансформация справедлива как для нерелигиозного искусства, так и для предметов быта власти.

Экспонирование одного объекта искусства, наряду с другими, создает контекст, по мнению многих, мешающий чистому восприятию конкретного произведения. Как пишет Хайдеггер в своем эссе «Исток художественного творения» эгинские мраморы Мюнхенского собрания, Антигона Софокла в лучшем критическом издании — как творения всякий раз вырваны из присущего им бытийного пространства. Как бы ни было велико производимое ими впечатление и как бы ни было высоко их достоинство, в какой бы хорошей сохранности они ни были бы, как бы ни верна была их интерпретация, само перенесение в художественное собрание уже исторгло их из их мира.

И даже попадая в историческую среду, приезжая, например, в Пестум, чтобы увидеть здесь стоящий на своем месте храм, или в Бамберг, чтобы увидеть здесь стоящий на своем месте собор, — «сам мир наличествующих творений уже распался».

«Отъятие мира и распадение мира необратимы. Творения уже не те, какими они были. Правда, они встречаются с нами, но встречаются как былые творения. Былые творения, они предстают перед нами, находясь в области традиции и в области сохранения» [8, с. 135].

Борис Гройс в эссе «Публичное пространство: от пустоты к парадоксу», рассматривая понятие «публичное пространство», замечает, что привычный, повседневный опыт, связанный с предзаданным публичным пространством, не соответствует представлению о публичном пространстве как о месте, где человек переживает опыт взаимодействия, сотрудничества, конфликта и экспонирования себя, а также ощущение того, что в этом пространстве он становится частью общества. Город, улица воспринимаются не как пространство, где общество может конституировать себя, а как место,

Курсовые работы
Магистратура

мешающее добраться из одной точки в другую, наполненное не обществом, а толпой.

Автор отмечает, что общественное пространство парадоксально, так как для его создания необходимо построить пустоту, вакуум, приводя в пример уже упомянутое эссе «Исток художественного творения». По мнению Хайдеггера, задача архитектора в том, чтобы создать пространство, которое позволит увидеть мир в его цельности, истинности, «несокрытости», и позволит, как открытый греческий храм, создать «мир» человека через «землю» и конституировать общество.

Архитекторы старались обходить этот парадокс с помощью прозрачных конструкций, например, стекла. Одним из первых примеров такой архитектуры был Хрустальный дворец Джозефа Пакстона, построенный для Всемирной выставки в Лондоне. Именно он стал той отправной точкой, тем пространством экспонирования, где люди осознали себя как профессиональное сообщество дизайнеров.

Но на сегодняшний день публичное пространство создается, скорее, медиа и современным туризмом — медиальным освещением и взглядом туриста, нежели прозрачностью архитектуры. Медиа и туризм создают виртуальную среду, где все является экспонатом, подчиняясь требованию аутентичности, истинности, честности, несокрытия и разоблачения самого себя [2].

Подобный поворот к истине намечается в начале XX в., его свидетельством можно считать знаменитое эссе архитектора Адольфа Лооса «Орнамент и преступление» (1908). Эстетическое и этическое Лоос понимает как неделимое, осуждая любое украшение тела человека и предметов татуировками и орнаментом, так как человек должен представать перед взглядом Другого как честный и чистый объект, неприукрашенный и не «обработанный» дизайном, то же касается и его вещей. По Лоосу, такой дизайн, орнамент скрывает возможные недостатки этической стороны вещи, а этически безупречную делает нераспознаваемой.

Такое стремление к антидизайну — созданию чистых вещей — есть стремление изменить взгляд человека, наделить его взором Бога, способностью видеть истинную природу объектов. Модернистский дизайн следует этой стратегии, очищая вещи от внешней шелухи и представляя их людям такими, каковы они есть, для того, чтобы новое очищенное видение превратило каждого в Нового Человека здесь и сейчас.

Такую же цель преследовал Бертольд Брехт, применяя эффект очуждения, — он хотел изменить видение человека, сделать его неподдающимся эстетическому обману и обману так называемой «объективной видимости». Мир должен предстать не как схемы его объективного описания, способные подчинить себе «весь строй обиходного языка и сознания» [1, с. 389], а в истинном свете. Для этого необходимо было продемонстрировать схематичность постановки зрителю, преобразовав чувства, эмоции актера лишь в знак, чтобы впоследствии прийти к подлинному.

Художественный авангард стремился к созданию зон, которые были бы свободны от эстетики прикладного искусства, традиции и которые воспринимались бы как зоны честности и открытости. Сегодня дизайн понимается не как редукционистский дизайн модерна, а, скорее, как эстетизация мира, товаров, человеческих тел, зданий и пр. Цель такой эстетизации заключается в соблазнении, фетишизации, «манифестации власти вездесущего рынка» [2, с. 13].

В крайнем своем проявлении модернистский дизайн — это дизайн субъекта, то каким он хочет предстать перед взглядом Другого. В конце XX – начале XXI века с приходом интернета самодизайн получил массовое производство. Социальные сети позволяют каждому создать свой образ, своего двойника. Современный дизайн дает возможность спроектировать свои квартиры и рабочие места как художественные инсталляции. А диета, фитнес и косметическая хирургия позволяют говорить о преобразовании своего тела как художественного объекта. В такой парадигме можно сказать, что каждый человек стал художником.

Борис Гройс отмечает, что в ситуации тотального производства интернет-образов нет того, кто мог бы отследить все эти образы, чтобы увидеть настоящих нас. В свою очередь, наши же реальные тела, наш взгляд не способны отследить те визуальные каналы медиа, которые мы используем, когда смотрим за другими, они находятся вне поля нашего зрения, и взгляд субъекта на другом конце остается неидентифицируемым. Критерием же честности, истинности в массовом сознании становится негативное: катастрофа, заговор, антипиар. Репрезентация объекта в негативном ключе вызывает у нас больше доверия, так как мы склонны к подозрению [2].

Из-за этого вера в потенциальную честность, искренность авангардистского дизайна в наши дни становится все слабее. Это не единственная и не самая важная причина потери своей привлекательности модернистского дизайна для этой работы. Сегодня медиа во многом руководствуются политикой идентичности. Медиа фиксируют свое внимание не на универсальном, редуцированном и минималистском, а на культурных идентичностях, традиционных верованиях и региональных кодах.

«Универсальность медиа пришла на смену универсальности авангарда, а универсальность модернистской редукции сменилась требованием признать в качестве означающего аутентичности культурное многообразие и локальные традиции. (В этом смысле нулевой дизайн начинает, в свою очередь, восприниматься как сокрытие региональных идентичностей — как нейтральная корпоративная архитектура.) Требования медиа в сочетании с туристическим спросом на культур-

ные различия производят то, что мы часто определяем как постмодернизм, то есть ироничную игру с взглядом туриста» [2, с. 22].

Несмотря на туристическую нацеленность, в музеях частично сохраняется модернистская традиция экспонирования. Выставляя объект наряду с другими, музей не только встраивает его в исторический контекст, но и пересказывает историю. Подлинность документов, предметов экспозиции, работа профессиональных историков должны гарантировать истинность, честность, несокрытие исторического процесса. В отличие от читателя, посетитель музея сохраняет определенную отстраненность от представленных в экспозиции событий, смотрит на них из сегодняшнего времени. Кроме реконструируемых связей исторической действительности, музей транслирует надвременные связи, содержащие оценку значимости события с точки зрения сегодняшнего дня [3, с. 33]. Интересно, что термин «брехтовский» часто употребляется по отношению к стилю режиссуры, которая подчеркивает историчность представляемой реальности (историзация) [5]. То есть выдвижение принципа очуждения (призыва зрителя не поддаваться сопереживанию трагичности драматизма или просто иллюзионистского характера спектакля) — это принцип видения истории — историзм.

Историзм как методологический принцип предполагает рассмотрение любого явления прошлого и настоящего в системе связей с другими явлениями и общими условиями конкретной эпохи. Это означает ориентацию на изучение главных периодов в развитии явления, учет своеобразия каждой социальной структуры, отдельные элементы которой могут быть поняты только через соотнесение с целым, признание единства и поступательности исторического процесса.

Сам историзм с идеей линейности и тотальности появляется с приходом христианства, где причина всего и цель едины, в конечном итоге оформляясь в эпоху Просвещения такими философами, как Кант и Гегель. Они говорят об общих исторических законах, где факт — это совершенное, имеющее причину, индивидуальное проявление общих закономерностей. У Канта природа хитростью повелевает историей, сталкивая народы, заставляя идти к лучшему будущему. Для Гегеля хитер — Мировой дух, а природа — это лишь момент Мирового духа.

В противовес тотальному всеобщему историзму, его значимости Мишель Фуко в эссе «Ницше, генеалогия, история» (1971) противопоставляет генеалогию. В отличие от привычной истории, генеалогия не ищет первоистока, наоборот, тщательно работая с документами, она находит лишь историю бесконечных следов. Следы могут запутывать, ломать линейность, обрываться. Генеалогия противостоит метаисторическому разворачиванию идеальных значений, подчеркивая свою фрагментарность, бессвязность, неоригинальность (непервоисточность). Метаистория трансцендирует следы, факты к истоку, созданная связь, которая в документах не содержится. Первоисток можно только выдумать, добраться и подтвердить его невозможно, в него необходимо поверить, сделав метафизический прыжок Кьеркегора.

Источник, происхождение, как Herkunft, — это давняя принадлежность к одной группе — крови, традиции, равных по положению. Там, где историзм ищет единообразие, там, где Я изобретает для себя идентичность, когерентность, генеалогист приходит к поиску множества начал, растворяя тем самым Я как идентичность среди тысячи ныне утраченных событий [7].

В этой связи интересно формирование музейного подхода к истории, основанное не на идеях Просвещения, а романтизма конца XVIII – начала XIX в. Рационалистическая трактовка исторического процесса с присущим ей признанием единства судеб человеческого рода не могла в силу своего универсализма и пренебрежения конкретикой удовлетворить полностью запросы музея. Напротив, романтизм с его призывами изучать качественное своеобразие истории различных народов, искать проявления «духа народа» давал в руки музея ключ к решению уже не общих, а практических задач атрибуции и систематизации материала. Романтическое отношение к истории задавало и определенный настрой, смыкаясь с эмоциональным восприятием героических деяний предков и одновременным «любованием стариной» [3].

Фуко же говорит о невозможности для генеалогии романтического подхода к истории. Для нее значимы лиши факты, которые отсылают к другим фактам, не создавая своей связью сверхсмыслы традиций, народов, наций.

Вырванность из исторического контекста объектов экспозиции, монументов, наследия прошлого, разрыв, потеря связей уже не играют роли. Вопрос об их истинности, аутентичности, подлинности снимается. На первый план выходит взгляд туриста. Именно он создает монументы, достопримечательности, наделяя их незыблемостью, постоянством. Модернистское очуждение становится туристической эстетической дистанцией.

В модели «город — музейный кластер — музей» городская среда в меньшей степени подвержена историческому и эстетическому анализу. Несмотря на туристическую экспансию, город все еще существует, в первую очередь, для жизни. Именно на его улицах мы переживаем то «неисторическое чувство», базовое чувство жизни, которое Ницше противопоставлял чувству историческому [4]. Эту чувственную драматическую вовлеченность, погруженность в жизнь, вне общественного пространства, вне медиа и туризма реализует современный музей за счет технологий. Объединяя интерактивность и пассивность, шоу и анализ, неисторическое и историзм (рис. 1), музей проигрывает городу не столько из-за своей искусственности, сколько из-за более внимательного и притязательного взгляда туриста.

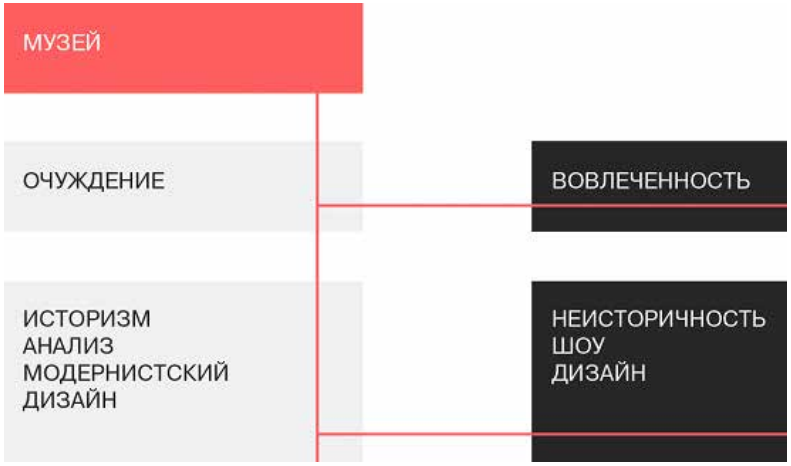


Рис. 1. Музей: очуждение и вовлеченность

В свою очередь, музейный кластер, совмещая в себе как городскую, так и музейную среды, уравновешивает отношение вовлеченности в чувственной жизни, технологического шоу и очуждения эстетического, исторического взгляда туриста (рис. 2). Таким образом, музейный кластер видится как идеальная площадка для исследования роли дизайна в формировании принципов реконструкции исторической музейной среды города.

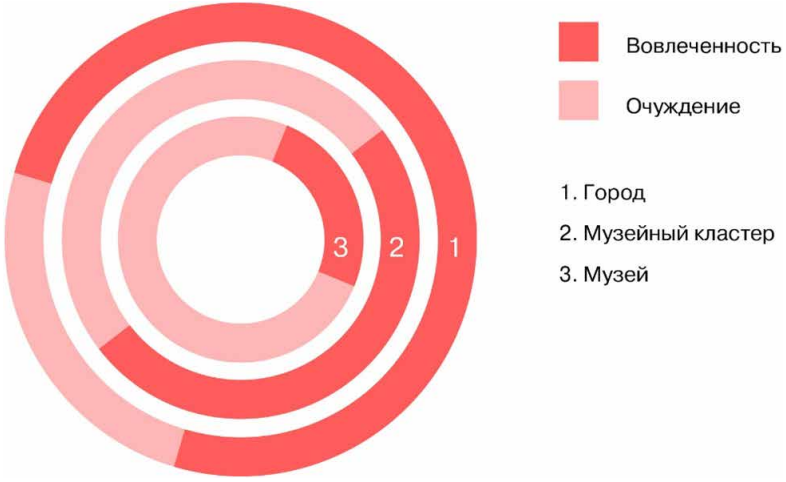


Рис. 2. Схема соотношения вовлеченности и очуждения

Библиография:
1. Генина И.Г. Павлова Н.С. Брехт // История западноевропейского театра. Т. 7 / под общ. ред. А.Г. Образцовой, Б.А. Смирнова. — М.: Искусство, 1985. — С. 389.
2. Гройс Б.Е. Публичное пространство: от пустоты к парадоксу. — М.: Strelka Press, 2012.
3. Дукельский В.Ю. На пути к музею XXI века // Музейная экспозиция / под ред. М.Т. Майстровской. — М.: РИК, 1997.
4. Ницше Ф. Несвоевременные размышления: О пользе и вреде истории для жизни. — Лениздат: Команда А, 2014.
5. Пави П. Словарь театра. — М.: Прогресс, 1991.
6. Скидан А.В. Пригов как Брехт и Уорхол в одном лице, или Голем-советикус. Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов. — М.: Новое литературное обозрение, 2010.
7. Фуко М. Ницше, генеалогия и история // Философия эпохи постмодерна: Сборник переводов и рефератов. — Мн.: Изд. ООО «Красико-принт», 1996. — С. 74–97.
8. Хайдеггер М. Исток художественного творения / пер. с нем. Михайлова А.В. — М.: Академический Проект, 2008. — С. 528.
9. Janes R.R. Museums without Borders. — Oxford: Routledge, 2015. — С. 157.

А.А. Коротков, 2 курс, кафедра «Средовой дизайн»

Исторический аспект концепции среды набережной в городе Ульяновске

Руководители: проф. каф. «Средовой дизайн» Е.И. Рузова,, к. п. н., доц. каф. «Средовой дизайн» Г.З. Спектор

Активно используемые набережные стали отличительной чертой Российских городов. Их роль в городском планировании можно сравнить лишь с временами, когда они служили коммерческими портами и транспортными узлами. Современные прибрежные зоны рек — это самая востребованная земля в городе, которая используется не только под парки, но и под туристские объекты, места отдыха, музеи, а также коммерческую и жилую застройку. Реконструированные набережные волжских городов (Нижний Новгород, Самара, Чебоксары, Казань) занимают важное место среди туристических достопримечательностей. В процесс включаются даже те города, прибрежные зоны которых прежде не использовались, превращаясь в крупнейшие городские парки.

Набережная города Ульяновска имеет богатую историю, неразрывно связанную с градостроительными идеями XX века (для них характерно практически полное отсутствие внимания к прибрежным зонам). В «Современном городе на три миллиона жителей» Ле Корбюзье (1887–1965) одна из промышленных зон обслуживается большим каналом, соединенным с рекой, которую он намеренно

В.Н. Филимонов. «Симбирск-Ульяновск»

расположил в отдалении от городского центра. «Река представляет собой своего рода „жидкую железную дорогу», товарную станцию и сортировочную базу, — отмечал он. — В приличном доме лестница для прислуги не проходит через гостиную, даже если горничная очаровательна (или если маленькие лодки радуют своим видом зеваку, облокотившегося на перила моста)».

В «Городе широких горизонтов» Фрэнка Ллойда Райта (1867–1959) река протекает через промышленный район, за придорожным рынком, через зону отдыха, неподалеку от здания окружной администрации и за автостоянкой у стадиона [2].

Потенциал городских прибрежных зон оценили и использовали лишь приверженцы идеи «красивого города». Масштабные меры по благоустройству, включавшие осушение речных берегов, строительство дамб для борьбы с наводнениями, создание канализационной системы, мощение улиц и разбивку парков, предпочтение «живописному» подходу — тезисы, ставшие оплотом движения «За красивый город». Ярким примером служат работы бостонского ландшафтного архитектора Уоррена Х.Мэннинга (1860–1938).

Проанализировав тенденции и подходы великих архитекторов, можно провести параллели с Симбирском (Ульяновском).

В дореволюционной России город имел важное стратегическое значение, являясь центром хлебной торговли. Все погрузочно-разгрузочные работы в порту на тот момент велись вручную из-за сильной степени крутизны берега.

После окончания строительства Волжской ГЭС, который привел к углублению и расширению русла Волги, на территории порта развернулась стройка по возведению современного приёмно-отправочного речного пункта. С 1952 по 1961 года возвели дамбу и плотину высотой в 12 метров. Уже в 60-е годы прошлого столетия начался расцвет речного порта Ульяновска, и его стали звать портом пяти морей. Строительство «водных ворот» — речного вокзала, повлекло за собой масштабное благоустройство прилегающей территории. Город стал «разворачиваться» к зеркалу водной глади. Набережная приобрела значение визитной карточки города и привлекала большое количество горожан для прогулок. В 1990-е, порт и прилегающая территория стали приходить в упадок.

Великолепная зеленая полоса с прекрасным панорамным видом на реку, остров-волнорез — все перечисленное является удобным местом, где множество Ульяновцев и гостей города может подышать свежим воздухом, насладиться эстетикой живой природы в антропогенном пространстве — это сегодняшние реалии.

В исследуемой ситуации следует обратить внимание и воспользоваться возможностью спланировать комплексную сценарную составляющую проектной реконструкции набережной, с расширением и модернизацией функций пространства, в котором обязаны появиться прогуливающиеся и бегущие трусцой люди, семьи за столами для пикников, рыбаки, сидящие на ступеньках набережной и др. Конечно, создавая коммерческие площади необходимо, одновременно, позаботиться об эстетической стороне вопроса, которое тесно связано с художественно-образным решением пространства.

Прослеживая параллели с мировыми тенденциями в проектировании набережных, анализируя историю, «дух места» набережной реки Волги в городе Ульяновске (Симбирске), изучая архивные фотографии старого Симбирска и акварели Д.И.Архангельского (1885–1980), учителя А.А.Пластова (1893–1972) — можно принять решение о «девизе» проектируемого пространства: «Пески времени».

Для подтверждения и большей наглядности концептуальной идеи проектируемого пространства, интересна работа почетного архитектора России В.Н.Филимонова (1935–2015), в которой запечатлена архитектурная история города Ульяновска (Симбирска). На ней представлены два вида со стороны водной глади Волги на абрис города с временным промежутком в 70 лет [3]. Изменения колоссальны. В них отражены история города, история страны.

Необходимо сохранить и адаптировать к современным требованиям общественных рекреационных пространств набережную реки Волги в городе Ульяновске (Симбирске).

Библиография:

1. Королёва Н.В. «Концептуальные основы моделирования направлений развития туризма в рекреационных зонах в условиях рыночной экономики» / Н.В. Королева // Общество: политика, экономика, право. — 2011. — № 2. — С. 110–116.
2. Рыбчинский В. «Городской конструктор»: Идеи города / 2-е изд. — М.: Strelka Press, 2015. — 232 с.

3. URL: https://ulpressa.ru/2017/09/23/brandergofer-arhitektor-ob-arhitektorah/
4. URL: http://vivovoco.astronet.ru/vv/papers/history/simbirsk/simbirsk.htm/

С.Н. Фараносов, 2 курс

Исследование проблем и тенденций проектирования кабин дальнобойных магистральных тягачей в контексте разработки авторского проекта

Руководитель: к. иск., проф., зав. каф. «Дизайн средств транспорта» Н.Е. Розанов

История магистральных тягачей восходит к тем временам, когда был изобретен паровой двигатель, и самый первый тягач был именно паровым. Для того чтобы сократить длину машины и облегчить маневрирование, была предложена схема седельного тягача. Появилась возможность использовать различные полуприцепы, выпуская одну единственную модель автомобиля.

Магистральный тягач является разновидностью седельных тягачей и предназначен для работы в составе автомобильного поезда. Грузовые автомобили подобного типа применяются для доставки крупногабаритных грузов на дальние расстояния, то есть для магистральных перевозок. На тягаче размещается силовой и преобразовательные агрегаты, ходовой механизм, трансмиссия, кабина водителя и система управления.

В большинстве случаев кабины магистральных тягачей отличаются повышенной комфортабельностью и кроме, собственно, комфортной езды, предусматривают наличие автономного отопления, спальных мест, зону отдыха и приема пищи.

Более чем столетняя история становления развития приемов формообразования этого транспортного средства иллюстрирует этапы эволюции формы и образных решений.

Обитаемое пространство магистрального тягача определяется, с одной стороны, рациональными требованиями технической целесообразности — удобства, эргономики, безопасности, технологии производства и т.д., а с другой — эстетическими критериями, общими социокультурными запросами. При этом соотношение двух обозначенных факторов в процессе развития транспортного средства постоянно меняется.

В будущем машины будут оснащаться системами автопилота, которые помогут водителю управлять автомобилем, а это, в свою очередь, может радикально повлиять на обитаемое пространство тягача. Многие из услуг уже стали и вскоре станут роботизированными и выведут человека из многих звеньев алгоритма доставки груза, что, в свою очередь, повлияет на смену пластического языка, на котором изъясняется современный автомобильный дизайн.

Автомобильный транспорт часто называют кровеносной системой экономики страны, которая пронизывает все отрасли промышленности и сельскохозяйственного производства, сферу оказания услуг и т.д. Неслучайно с помощью этого вида транспорта осуществляется перевозка 70 % всех производимой товаров в нашей стране. При этом свыше 80 % товаропроизводителей не имеют других способов доставки продукции, кроме автомобильного. При этом значительная часть грузов транспортируется автомобильными поездами. Велика их роль в междугороднем и международном транспортном сообщении, при перевозке крупногабаритных тяжеловесных грузов в нефтегазовом комплексе, строительстве, лесозаготовительном и сельскохозяйственном производстве.

Магистральными называют перевозки, связанные с перемещением груза на большие расстояния — между городами или даже между странами, именуемые часто линиями междугородных сообщений. Магистральные перевозки — самый востребованный вид услуг при перемещении грузов, товаров и оборудования.

Эксплуатация подвижного состава на таких линиях связана с более сложными, чем при обычных перевозках, условиями работы водителей, координацией водителей из-за постоянного управления автомобилем, работой погрузочно-разгрузочных пунктов, техническим обслуживанием. В крупных ТК перевозка грузов на большие расстояния отличается необходимостью принятия дополнительных организационных мер, связанных с заменой водителей на линии.

Существуют две схемы (системы) работы автомобилей (тягачей) на больших расстояниях: сквозная и участковая. При участковой системе движение каждого автомобиля происходит только на одном из участков, на которые разбит весь маршрут. На границах участков производится перегрузка груза различными способами: из автомобиля на склад и затем в другой автомобиль или непосредственно из автомобиля в автомобиль. Рационально использование при этом съемных кузовов, контейнеров в комплексе с быстродействующими погрузочно-разгрузочными механизмами. Наиболее целесообразным является применение тягачей с полуприцепами или прицепами, благодаря чему почти устраняются потери во времени на перегрузку грузов.

При сквозной системе автомобили движутся с грузом от начального до конечного пункта линии и обратно без перегрузок. Сквозное движение осуществляется путем одиночной, сменной или турной работы водителей. При одиночной работе водитель ведет автомобиль на протяжении всего маршрута до возвращения в начальный пункт, останавливаясь только для приема пищи, кратковременного

или продолжительного отдыха. Турная работа во время сквозного движения автомобиля осуществляется двумя водителями, один из которых ведет автомобиль, а другой отдыхает.

Обитаемое пространство кабины условно можно разделить на четыре функциональные зоны:

— рабочее место водителя (кресло с пневматической подвеской, плоскость размещения контрольно-измерительных приборов, регулируемые блоки ручных и ножных органов управления, объем центральной консоли с включателями работы системы регулировки микроклимата и аудио системы, охлаждаемым боксом для напитков);
— зона отдыха с поворачивающимся на 180 градусов трансформируемым креслом и опорой для ног;
— зона приема пищи с откидным столом, двумя сиденьями и холодильником;
— зона ночного отдыха с верхней откидной кушеткой и со складным нижним сиденьем, превращающимся в кушетку.

Главной проектной задачей является создание интерьера кабины с учетом частичной передачи управлением автомобилем роботу.

Подобные разработки могут сделать грузоперевозки полностью автоматизированными, реальный водитель будет задействован только на нескольких километрах пути в рамках городов и населенных пунктов.

Перспективным направлением дизайна магистральных тягачей является создание беспилотных транспортных средств.

В рамках создания беспилотного магистрального тягача для междугородных дорог сейчас ведутся компоновочные работы, в скором времени должно начаться его детальное проектирование. Тестовый образец беспилотного КамАЗа был выпущен летом 2015 года, и в течение года шли испытания автомобиля. Результаты показали, что оснащение машины только видеокамерами не обеспечивает требуемой точности и надежности.

Российская компания Cognitive Technologies разработала технологию искусственного интеллекта, позволяющая автороботу видеть и понимать участников дорожной сцены по тем же принципам, как это делает человек.

Технология успешно работает на всех элементах дорожной сцены, находящихся как на близком, так и на далеком расстоянии от наблюдателя это так называемое техническое зрение обладает лучшими показателями, чем физическое зрение человека.

В основе предложенного метода лежит принцип цифрового моделирования дорожной сцены. Разработчики научились выявлять наиболее общие, фундаментальные признаки, присущие дорожному полотну, будь это автомагистраль, проселочная или грунтовая дорога. Это позволяет распознавать дорожное полотно с высокой точностью и обеспечивать устойчивую работу разработанных на основе новой технологии Cognitive Technologies алгоритмов на различных конфигурациях дороги и в различных условиях: поворотах в разные стороны, подъемах, спусках, в ночное время, зимний период, а также в неблагоприятных погодных и климатических условиях.

Важнейшей особенностью проекта является возможность реальной работы в российских условиях. В отличие от зарубежных разработчиков, ориентирующихся во многом на идеальные условия дорожного движения (качественную разметку, благоприятные погодные условия и т.д.), подход российских разработчиков к созданию системы машинного зрения позволяет распознавать дорожную сцену (в том числе границы дороги, ширину полос движения и т.д.) при отсутствии какой-либо разметки.

Среди перспективных зарубежных разработок стоит упомянуть концепт Inside Future BMW. Inside Future имеет развитую мультимедиа-систему с голографическим дисплеем HoloActive Touch, при этом все это — без привычных всем «физических» кнопок. Со слов ее разработчиков, виртуальный экран может объединить в себе все плюсы проекционного дисплея, а также технологии управления жестами, голосом и «интуитивного» тачскрина. В основе этой системы управления лежит превращение приборной панели автомобиля в единый экран задней проекции, на который будет транслироваться вся информация о машине, необходимая водителю. Причем, человек сам сможет запрограммировать, какие именно параметры он хотел бы видеть. Во время движения на этом экране будут появляться кнопки, необходимые в этот конкретный момент. Специальная система будет следить за физическим состоянием человека. Она не пустит его за руль в тот момент, когда он пьян или испытывает серьезные проблемы со здоровьем, которые могут сказаться на процессе вождения. Более того, она будет отслеживать все изменения, происходящие в организме во время езды, и сообщать о каких-либо критических процессах водителю, когда его состояние грозит опасностью ему и пассажирам, предусматривает передачу управления автомобилем другому человеку.

Швейцарская компания Rinspeed представила свое видение того, каким в будущем может быть интерьер легкового автомобиля с полностью автономным управлением. Концепция получила название XchangE. Она подразумевает наличие четырех кресел, установленных в два ряда. Причем передние сиденья, по усмотрению пассажиров, могут располагаться либо в традиционной конфигурации по направлению движения, либо могут быть повернуты на 180 градусов. Во втором случае люди в салоне будут сидеть лицом друг к другу, что повысит комфорт общения.

По удобству сиденья, по задумке Rinspeed, должны соответствовать креслам на местах бизнес-класса в современных самолетах. Если на заднем ряду в автомобиле XchangE никого нет, передние пассажиры смогут занять практически лежачее положение, вытянувшись в

Курсовые работы Магистратура

полный рост. Как и полагается автомобилю будущего, концепция XchangE предусматривает наличие мультимедийной системы с широкими возможностями. Она позволит работать в интернете, организовывать сеансы видеосвязи, просматривать фильмы, запускать игры и пр. При желании пассажиры XchangE смогут взять управление на себя, активировав рулевую систему. Она будет выполнена по технологии Steer-by-Wire, которая предусматривает отсутствие механической связи между рулем и колесами. Это позволит перемещать рулевую колонку в левую, центральную или правую часть передней панели. В движение автомобиль должна приводить электрическая силовая установка.

В основе концепции интерьера магистрального тягача Камаз 2020, разработанной автором, использованы наработки дизайна корпусной мебели Boxetti 2008 года, выполненные латвийским дизайнером Роландом Ландсбергом на основе сложных современных технологических решений, сочетании высококачественных отделочных материалов. В 2014 году была представлена новая коллекция Boxetti. Структура мебели, состоящей из геометрических форм и неровных углов объединенных, в один шедевр, создает совершенную кинетическую систему. Продукты Boxetti являются сложными и, в то же время, очень «чистыми». Тонкий дизайн и функциональность лежат в основе творения Boxetti.

В оборудовании интерьера кабины тягача заложены три основных принципа — функциональность, передовые технологии и современная эстетика минимализма. Модульная компоновка обитаемой среды магистрального тягача предоставляет возможность получить беспрепятственное и комфортное пребывание в ограниченом пространстве.

При изменении способа комфортной работы и отдыха в рабочей и жилой зонах создается абсолютно новое обитаемое пространство, сочетающее в себе утонченную скромность минимализма и интегрированные технологии.

Обитаемое пространство каждого водителя должно соответствовать индивидуальным качествам его личности, порядку его собственной жизни и той работы, которую он выполняет. Для того чтобы создать такое ощущение, необходимо изучить его потребности, желания и увлечения, приспособить их к единому организму домашней жизни, поэтому среда обитания, содержащая в себе черты приватного, индивидуально и освоенного, усилив личностность переживания, дает возможность человеку идентифицировать себя с ней. Следовательно, для достижения гармонии и единства интересов водителя в кабине предусмотрены обособленные пространства как для индивидуальных потребностей, так и для выполнения его работы, с изоляцией одной зоны от другой. Кроме того, существует качество «домашности» внутреннего пространства кабины, которое предполагает «овладение» пространством, уединенность, особый

«порядок вещей», столь необходимое для комфортного пребывания в ограниченном пространстве кабины.

Трансформирующаяся задняя стенка и передняя панель имеют встроенное оборудование, убирающееся в специальные «запасники» — все это делает «трансформационные» решения ступенью на пути к работе уже не с элементами пространства, а с дизайнерской составляющей кабины, к сращиванию предметного и пространственного начала в единое материально-физическое целое, «обслуживающее» жилые функции со всех сторон одновременно.

Гибкость, многовариантность использования обитаемого пространства — важнейшее свойство жилой среды, отражающее принципиальное стремление любого человека. Это, в первую очередь, «личное пространство» водителя и индивидуально-человеческое начало, определяющее все дизайнерские свойства рабочей и жилой зоны.

Процесс проектного формирования среды этого уровня раскладывается на ряд стадий, отражающих последовательность «вживания» автора в суть стоящих перед ним проблем.

Первая стадия — образование и локализация в средовом пространстве функциональных «полюсов деятельности», сосредотачивающих различные процессы, протекающие в кабине. Формируются эти «полюса» всегда вокруг соответствующих органов управления и оборудования: передняя панель, блок приборов, тахограф, водительское сиденье, спальное место, кухонная плита, холодильник, микроволновка, мультиварка, чайник или кофеварка, стол, раковина, поверхность для приготовления пищи, место для принятия пищи, место для отдыха. Все это оборудование притягивает к себе пространство, необходимое для нормального осуществления процесса. В результате образуются характерные предметно-пространственные единицы (зоны, блоки), запрограммированные на целенаправленную реализацию отдельных житейских надобностей, составляющих вместе целостную жилую ячейку.

Вторая стадия — соединение «первичных блоков» в укрупненные взаимосвязанные системы: зоны, комнаты, помещения, группы помещений.

Компоновка первичных элементов кабины, таких как водительское сидение, руль, педальный узел, передняя панель, блок приборов и т. д. как правило, чрезвычайно жестко привязана к наиболее устойчивым вариантам соподчинения ведущих для данного типа кабины функциональных процессов. Обитаемое пространство МТ, как и квартира, должно начинаться с прихожей, которая служит распределительным узлом всех перемещений водителя, связывая все другие зоны — кухонную, санитарно-гигиеническую, спальную, рабочую и т.д. Другими словами, на этой стадии работ господствует не функционально обоснованная связка «пространство — оборудование»,

а функционально оправданное соединение нацеленных на то или иное использование самих этих пространств. Дизайн — предметное наполнение — почти не присутствует в этой работе, здесь решаются задачи по планировке: зонирование пространств кабины.

Задняя трансформируемая стенка — это настоящая «кинетическая скульптура»: она спроектирована как специализированная зона, которая вмещает в себя несколько блоков. Можно представить, как развитый набор самостоятельных пространственных блоков «заводится» от легкого нажатия в определенной области, после чего меняющееся пространство превращается в ту зону, которую вы выбрали. Механизм работает от силы тяжести противовесов, расположенных в определенных местах, и пружин, натягиваемых во время механической установки всех элементов в первичное положение. В дальнейшем детали приводят в движение другие детали, и так по цепочке трансформируется вся кабина.

Третья стадия — художественно-творческая работа по созданию:

а) отдельных самостоятельных функционально ориентированных зон, каждая со своим эмоционально-эстетическим климатом, оборудованием и графическим решением;

б) комплекс этих зон, образующих обитаемое пространство МТ: средовую композицию, где все компоненты кабины соединены конкретной предметно-пространственной, дизайнерской идеей, в которой, подчеркивая достоинства друг друга, наиболее полно и интересно проявляются свойства ее элементов, всех вместе и каждого по отдельности.

При разработке концепции автономной системы управления была поставлена основная задача создание интерьера кабины с учетом частичной передачи управления автомобилем роботу. В проекте салона применяются различные передовые технологии с использованием сенсорного дисплея и системы рулевого управления, использующей автопилот.

Загляните внутрь кабины грузовика «Камаз», и вы поймете, что их интерьер практически не изменился по сравнению с 1950-ми годами: это говорит о том, что эргономика не развивалась на протяжении десятилетий. И причина этому-то, что эти кабины не были предназначены для длительного пребывания в них человека. Но с появлением флагманского магистрального тягача «КАМАЗ-5490», построенного на базе Mercedes-Benz Axor, ситуация изменилась, и обитаемое пространство стало более «дружелюбным» к его обитателю. Тенденции автомобильного дизайна последних лет подтверждают правильность выбранного направления в проектировании интерьера кабин магистральных тягачей.

В процессе работы над проектом было проведено исследование в области магистральных перевозок, зарубежных и отечественных аналогов магистральных тягачей, их развитие в области роботизированной системы управления и непосредственно самих потребителей — водителей-«дальнобойщиков»; затем, по мере развития проекта, уточняются все детали кабины и в конце работы итог представляется внутреннему взору автора как сложная, перетекающая система разного рода впечатлений и детальное представление о каждом конкретном элементе кабины. Противопоставляя друг другу контрастные функции и действия (движения и покоя), складывается однонаправленная система обитания водителя в данном пространстве; суммируя все тенденции и требования, используя дизайнерские средства выразительности, разработчики создают единая идейно-эмоциональную концепцию, образующую суть данной среды.

Изучение специальной литературы по проблеме исследования позволило нам сделать вывод об актуальности в современном проектировании ТС, выбранного нами применительно к рабочей и жилой среде обитаемого пространства и комплексного решения кабины автопоезда «Камаз».

Перед нами стояла цель поиска инновационных решений развития стиля и дизайна обитаемого пространства магистральных тягачей, активно работающих на отечественных и мировых магистралях современной транспортной инфраструктуры, а также — проектная апробация компоновочной концепции кабины типа «Monoposto», направленной на повышение эффективности и обеспечение максимального удобства работы одного водителя. Еще одна задача — рассмотреть метод трансформации как средство проектирования субъектно-ориентированной жилой среды.

Благодаря подбору и изучению аналогового ряда, нами была сформулирована концепция кабины, ориентированная на среднестатистического потребителя — водителя-«дальнобойщика». При выполнении проекта был построен макет кабины в масштабе 1:1, имитирующий модель поведения водителя во время длительных рейсов.

А.А. Дудина, 1 курс, кафедра «Художественная керамика» факультета МДПИ

Мусор как средство образно-пластической выразительности в творчестве Леонардо Дрю (в контексте развития художественных практик авангарда)

Руководитель: к. иск. Е.А. Юдина

Леонардо Дрю — современный американский художник, получивший мировое признание и успешно работающий в области нефигуративного искусства. Исследование его творчества, до настоящего времени остающегося вне поля внимания отечественной художе-

ственной критики и историографии, представляется важным для понимания тенденций развития американского искусства конца XX – начала XXI в. как части мирового художественного процесса.

В своих ассамбляжах и инсталляциях Леонардо Дрю активно использует отбросы, реди-мейд [1] и природные материалы. В связи с этим, анализ его творчества необходимо предварить краткой историей включения этих ранее нетрадиционных материалов в художественный контекст.

Феномен использования мусора в качестве художественного материала своими истоками восходит ко второму десятилетию XX века. Исследователи (В.В. Бычков, В.Д. Седельник, Х. Рихтер) связывают это явление с поисками нового визуального языка в условиях глобального кризиса европейской цивилизации представителями художественного направления дада, особенно Куртом Швиттерсом (хотя следует отметить, что еще раньше элементы мусора — куски старых газет и афиш, фрагменты этикеток от бутылок — включали в свои коллажи основатели кубизма Пабло Пикассо и Жорж Брак).

Обращение к такому нехудожественному, подчеркнуто низменному материалу, как мусор, — отбросам, остаткам ранее представлявших ценность вещей, лишенных их формы и смысловой составляющей, полностью укладывалось в контекст лозунгов дадаистов о смерти старого искусства, их отказа от буржуазных ценностей, эстетики, памяти и морали (по определению теоретика направления Тристана Тцара, «дада — антиискусство, антиобщество, антисистема») [2].

Для Швиттерса мусор — не просто доступный материал, это и метафора безвозвратно утраченного прошлого, и прием, позволяющий соединить искусство с реальностью. Для определения своих работ, постепенно выходящих из границ плоскости в пространство, Швиттерс использовал классические художественные термины, добавляя к ним приставку merz (возникла из обрывка листовки с рекламой «Коммерц-унд-приватбанка») — мерц-рисунок (коллаж), мерц-картина (ассамбляж). Следуя этой логике, представляется, что масштабную инсталляцию Merzboy допустимо соотносить с эволюционирующей архитектонической пластикой. Постоянное изменение, сам процесс, становится произведением искусства в такой же степени, как материализованный конечный результат. Вопреки антиэстетическим идеями дадаистов, гармонизирующей основой построения мерц-объектов Швиттерса является композиция. Как отмечает В.В. Бычков, «в этом плане Швиттерс был маргинальной фигурой в движении дадаистов, но его технические приемы создания артефактов имели большое будущее в искусстве XX в.» [3].

В дальнейшем использование мусора в качестве средства художественной выразительности получило развитие в творческих экспериментах представителей различных авангардистских течений.

В частности, один из основателей поп-арта Роберт Раушенберг, работая в «прорыве между искусством и жизнью» [3], в определенной степени продолжает пространственно-образные эксперименты Швиттерса, создавая путем сочетания живописи с различными предметами комбинированные произведения. Однако мусор в его работах не ассоциирован с обломками прошлого, это привычные и узнаваемые фрагменты повседневности, реди-мейд, привнесенный в художественный контекст для его нового осмысления.

Родоначальник автодеструктивного искусства Густав Мецгер в саморазрушающихся работах воспроизводит «одержимость уничтожением, которой люди подвержены как по одиночке, так и в массе», утверждая, что «саморазрушающиеся живопись, скульптура и конструкция — это полное единство идеи, места, формы, цвета, метода, времени и процесса разложения» [5].

«Ожившие» мета-объекты [6] из деталей сломанных механизмов и металлолома художника нового реализма Жана Тэнгли — примеры самосоздающихся и самоуничтожающихся произведений, пародия на техническую цивилизацию с ее ценностями, рушащимися «сами по себе», которая со временем сменяется размышлениями о судьбах мира, стоящего на пороге ядерного коллапса. Представитель того же направления Арман создает «портреты»-ящики, наполненные принадлежавшим «моделям» мусором, а затем и аккумуляции [7] социологической реальности, полагая, что «именно разнообразный мусор может лучше всего рассказать о повседневной жизни общества».

Миммо Ротелла изобретает технику деколлажа, основывающуюся на обнажении слоев при отрывании кусков от массивов наклеенных на рекламные тумбы старых киноафиш, вычленяя и комбинируя фрагменты некогда единого целого; позже «афишисты» переходят к практике сохранения формы фрагмента реальности, являющегося плодом коллективного творчества и дополняющегося как обществом, так и художником.

Представитель джанк-арта [8] Ричард Станкевич обращается к эстетике ржавого металла и создает окрашенные тонким юмором абстракции, тяготеющие к фигуративности конструкции на стыке скульптуры и ассамбляжа. Джон Чемберлен исследует пластические возможности старого металла, который красит, а затем моделирует путем его сочетания новые объемы и формы.

Художники итальянского арте повера [9], пытаясь «сбросить» искусство с пьедестала, видят в мусоре не только антипод коммерчески благополучным художественным материалам, но и носитель экзистенции простого человека, и концентрируются, в отличие от представителей минимализма, на поэтике артефакта.

В творчестве представителя московского концептуализма Ильи Кабакова мусор имеет коннотации с «образом советской действи-

Курсовые работы
Магистратура

тельности», «архивом воспоминаний» и современной культурой, характеризующейся «недоделанностью, незавершенностью форм, непродуманностью» [10].

Британские художники Тим Ноибл и Сью Вебстер, работающие в жанре трэш-арта [11], посредством ассамбляжей-«обманок» из мусора, своеобразного иронического театра теней, исследуют оптическую природу восприятия искусства и способности человеческого глаза к самообману.

Вик Мунис, создавая из мусора реплики известных произведений, и ХА Шульт, экспонируя по миру «мусорную армию», занимаются, как и другие представители эко-арта, «художественной утилизацией» мусора, пытаясь решать экологические и гуманистические задачи.

Таким образом, мусор со временем стал для художников универсальным синтетическим материалом, готовым — в зависимости от решаемых задач — к порождению многовариативных форм и смыслов.

Одним из современных художников, активно использующих мусор в своих работах, является Леонардо Дрю. Причины выбора данного средства художественной выразительности становятся понятными при обращении к его биографии.

Леонадро (Лео) Дрю (1961 г.р.) — афроамериканец, его детство прошло в жилищном проекте Бриджпорта (такие кварталы-гетто в США прочно ассоциированы с нищетой, жилищной сегрегацией, наркоторговлей, отсутствием социальных лифтов), в доме, окна которого выходили на мусорную свалку. С раннего возраста его отличали способности к рисованию. Свои работы на местной выставке он представил в 13 лет, а через два года попал в зону интересов DC Comics и Marvel Comics. Дрю изучал дизайн в Новой Школе дизайна в Нью-Йорке (Parsons School of Design), в 1985 году получил степень бакалавра изящных искусств в колледже Купер Юнион (Cooper Union). Вскоре после этого он обращается к нефигуративному искусству (по собственному признанию художника, под влиянием творчества Джексона Поллока и Пабло Пикассо). Материал для своих работ он находит на свалке, где прошло его детство.

Первое состоявшееся и получившее признание арт-критиков произведение «Номер 8» (1988) — окрашенный в черный цвет ассамбляж из дерева, бумаги, веревок, перьев и шкур, скелетных останков животных и мертвых птиц — воплощало «циклический характер существования». Эту работу в интервью Дрю именует «Матерью», он оставляет ее в личной коллекции, а тема рождения, смерти и последующего перерождения становится основополагающей для художника.

Дрю создает сложносочиненные плоскостные и пространственные инсталляции из предметов, прошедших через процессы окисления, горения и гниения. Все это позволяет достичь видимого эффекта разложения, столь натуралистичного, что зрители начинают принюхиваться, ожидая почувствовать запах распада. Однако специфический запах существует лишь в воображении, порожденный мастерски созданной художником атмосферой зловещего очарования смерти, одновременно притягивающей и пугающей. Вид отживших свой срок предметов и материалов, останков живых существ вызывает мысли о неизбежном конце жизни, прощании навсегда, невозвратном прошлом. Однако, как отмечает американский искусствовед Лорейн Эдвардс, у Леонардо Дрю «жизнь и смерть идут в тандеме» [12], и, следовательно, смерть является лишь стадией циклического существования, вызывающей резонанс жизни.

Примечательно, что составные части «мусорных» инсталляций после экспонирования не выбрасываются, а служат основой для новых работ. Этим Леонадро Дрю не просто подтверждает исповедуемую идею о цикличности существования, но органично встраивает в нее — в качестве бесконечно эволюционирующей категории — процесс ресоздания произведения искусства.

Художник не дает своим работам названия, он лишь присваивает им номера (добавление к номеру буквы указывает на место создания: L — Лондон, T — Техас, S — Сан-Франциско). Этот прием не только облегчает каталогизацию, позволяя проследить хронологический порядок создания произведений, но избавляет их от давления авторской идеи, неизбежно закладываемой в названиях, оставляя простор для свободной зрительской интерпретации, основывающейся на индивидуальном опыте.

Как отмечает Дрю, «скульптуры можно рассматривать как упражнения в формализме, с другой стороны, эти работы исследуют человеческую память, с помощью широкого спектра материалов отсылая как к общим элементам человеческого опыта, так и к разнообразной истории общества» [13].

В поисках новых средств художественной выразительности Леонардо Дрю дополняет список используемых материалов старым металлом, который собирает по улицам Нью-Йорка и химически обрабатывает в студии, часто используя полученную ржавчину как краску. Первая подобная работа — «Номер 14» (1990) — остается в его личной коллекции, как и «Номер 8».

Поездка в Сенегал, во время которой Дрю посетил бывший рабовладельческий пост на острове Горе, послужила для художника поводом к художественному осмыслению родовой исторической травмы, характерной для афроамериканского населения США. С 1992 года он создает ряд работ, содержащих хлопок-сырец, — подвешенные к деревянной балке грязные белые мешки, напоминающие то ли саваны членов общества Ку-клукс-клана, то ли рубища рабов («Номер 29»), штабели массивов хлопка («Номер 25»), груда хлопковых ящиков («Номер 28»). Самой впечатляю-

Курсовые работы
Магистратура

щей работой становится ассамбляж «Номер 43» (1992), в котором Дрю соединят материалы, подобные использовавшимся ранее в «Номере 8» и «Номере 14». Восемьсот коробок, плотно «утрамбованных» в ячеисто-сетчатую стену, вызывают ассоциации с переполненными клетушками, в которых рабы ожидали отправки к своим новым хозяевам, или с грязными домами-сотами современных негритянских гетто. Какие-то коробки закрыты ржавым железом, из других торчат веревки или тряпки, часть зияет пустотой.

Использование этих материалов символично и содержит напоминание о беспощадной эксплуатации человека человеком на хлопковых плантациях американского Юга, о работорговле, борьбе за свободу и гражданские права. Также здесь явственно просматривается параллель с ситуацией в современной Америке, где значительная часть афроамериканцев по-прежнему испытывает тяготы социального и расового неравенства.

При беглом взгляде стена-сетка сливается в своеобразный единый узор, отдаленно напоминая тканое полотно, однако более пристальная концентрация на деталях — кусочках хлопка, веревках, ржавом металле — подвигает к пониманию их образной ассоциативной связи с микрокосмами, «заключенными» в соты-ячейки. В этом прослеживаются определенные реминисценции Луизы Буржуа («Клетки») и Луизы Невельсон («Небесный собор», «Посвящение шести миллионам»). «Сетка — это моя основа здравомыслия, иначе это был бы просто шум. <...> …Но если вы знаете, что слушать, они (детали — А.Д.) будут говорить с вами», — отмечает Дрю [14].

Прием с «клетками» и «ящиками» художник применяет достаточно часто, используя ритмику модульной структуры (подобной графической сетке Пита Мондриана) в качестве организующей основы своих ассамбляжей и инсталляций. Такие конструкции, выполненные из дерева, металла, стекла или плексигласа, могут располагаться на стенах или в пространстве, наполняться самым разным предметным содержанием. Чаще всего это обломки материальной человеческой культуры, несущие личные ассоциации и отпечаток культурной памяти, выброшенные на свалку, которые Леонардо Дрю, в соответствии со своей идеей о цикличности существования, возрождает в произведениях искусства — метафорически и визуально.

Минимализм в колористических решениях его работ (белый, черный, синий, «цвет ржавчины», «цвет земли», «цвет пепла») ассоциируется с «монохромами» Раушенберга, техникой сплошного цвета Джексона Поллока и «живописью цветового поля» Роберта Мазарвелла.

Дрю много путешествует по миру: после поездки в Бразилию в его работах появляются цветовые акценты; во время путешествия в Японию в философии дзен-буддизма он находит подтверждение своим идеям о цикличности существования; в Китае овладевает техниками обработки бумаги.

С начала 2000-х годов артефакты со свалки художник начинает заменять их образами (подобный прием с муляжами использовали, в частности, Марсель Дюшан и Клас Олденбург) из папье-маше и литой бумаги. Первая подобная работа «Номер 80» (2002) представляет собой своеобразный мемориал из 400 призрачных образов когда-то существовавших вещей — игрушек, предметов быта, одежды.

В «Номере 92» (стеклянный куб, в прозрачные пронумерованные ячейки которого помещены бумажные оттиски вентилей кранов, инструментов и выполненных в форме автомобилей флаконов для одеколона, 2003), «Номере 14F» и «Номере 15F» (3d-образы искореженных детских игрушек из литой бумаги в плексигласовых ящиках, 2015), «Номере 90» (2004) прослеживаются параллели с «портретами»-объектами и аккумуляциями Армана и «Витриной Референций» Кристиана Болтански.

Эксперименты со скульптурными формами из модифицированной бумаги Леонардо Дрю продолжает печатными рельефными картинами-коллажами, созданными в сотрудничестве со студией Pace Prints. Применяя техники глубокой печати, а также прибегая к тиснению пигментированной бумажной масссы, он получает текстурные пласты, которые соединяет между собой и закрепляет на пространстве стены.

Части коллажа с бумажными рельефами и контррельефами могут соседствовать с закрепленными на пластах сплетениями настоящих корней и кусками древесины («Номер 186», 2016).

Подвергшиеся повторному уничтожению, лишенные физического естества, но получившие прежнюю форму в ином материале, деревянный мусор и найденные природные объекты обретают новую эстетику, визуально подчеркнутую ценность (триптих «Номер 26P», 2014).

Имитируя результаты процессов разрушения и коррозии, которым время подвергает материалы, Дрю проявляет их скрытые слои («Номер 3P», 2012; «Номер 32P», 2014; «Номер 48P», 2014). Это делает его сборные объекты визуально похожими на работы афишистов.

Большинство работ Леонардо Дрю связано с пространством стены. Масштабные пространственные инсталляции, такие как «Номер 161» (2012), побуждающий зрителя идти мимо нагромождения фанерных обрезков и сухих веток — образов опустошенных трущоб или сгоревших лесов, пробираться под почерневшими от огня балками, в промежутках между которыми пробивается свет, и уже упомянутые ранее «Номер 28» и «Номер 80», не получили значительного распространения в его творчестве.

Возможно, причина кроется в прошлом Дрю как традиционного графика и живописца. Однако такой способ пространственной организации работ является оправданным для решения многих задач художника. Монументальные ассамбляжи и «печатные» сборки могут закрывать огромные площади стен (так, например, размеры «Номера 129» (2009) составляют 457,2 х 1747,5 х 160 см, «Номера 77» (2000) — 426,7 х 1706,9 х 147,3 см).

Во многих работах тысячи подобных друг другу составных элементов напоминают очертания перемещенной на вертикальную плоскость плотной городской застройки. Драматическую динамику композиции придают диагонали — ощетинившиеся сплетения корней («Номер 134D», 2009) или куски дерева, вырывающиеся из «равнинного рельефа» картины в пространство «Номер 185», 2016). Соединяя искусственные и естественные материалы и формы, художник исследует взаимодействие природной сущности и индустриального мира, внутренние конфликты, неизбежно порождаемые их симбиозом.

Гипертрофированное выражение этот прием получает, когда Дрю добавляет в работы фигурные объемы из скрепленных болтами алюминиевых листов.

«Номер 35S», «Номер 37S» (оба 2014) и «Номер 158» (2012), собранные из множества обработанных вручную и идеально подогнанных друг к другу брусков древесины, продолжают тему своеобразных архитектурных метафор, порою представляя собой узнаваемые фрагменты капителей и пилястров, символизирующие с помощью своей волнообразной формы периоды расцвета и заката цивилизаций.

Еще одним интересным приемом, используемым Леонардо Дрю, является «деконструкция» работ**.** Извлекая элементы ассамбляжа из сетчатого каркаса («Номер 62», 2012; «Номер 123», 2009), он размещает их на стенах галереи. Однако, разрушив формальную структуру, ранее являвшуюся средством организации привнесенных в произведение найденных материальных объектов, художник создает из фрагментов хаоса со свалки безупречно ритмически выверенную композицию, одновременно добиваясь концентрации зрительского внимания на деталях. В эпическом ассамбляже «Номер 190» (2016) он в определенной степени продолжает эту практику, создавая своеобразный каталог, который содержит части всех работ, созданных Леонардо Дрю за его карьеру.

Развивая традиции авангарда, творчески переосмысливая приемы, введенные в художественную практику представителями нефигуративного искусства прошлого, обращаясь к реди-мейду, мусору и природным материалам как к универсальным средствам художественной выразительности, Леонардо Дрю последовательно вырабатывает свой узнаваемый образно-пластический язык. В своих работах, объединенных идеей цикличности существования, он исследует вопросы культурной памяти и самоидентификации человека и общества. Его ассамбляжи и инсталляции, которые отличают мощная эмоциональная выразительность и глубина художественного высказывания, занимают важное место в современном американском искусстве, формируя один из векторов его развития.

Примечания:

1. Термин «реди-мейд» ввел художник Марсель Дюшан для обозначения предмета утилитарного обихода, изъятого из среды обычного функционирования и выставленного в качестве произведений искусства. См.: Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В. Бычкова. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. — С. 379.
2. Цитируется по: Галеева А.А., Хан-Магомедова В.Д. Культура в современном мире. — 2010. — № 5–6 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM_archive/articles/2010/05-06/2010-05-06_r_kvm-s5.pdf (дата обращения: 10.05.2017).
3. Бычков В.В. Эстетика: Учебник. — М.: Кнорус, 2012. — С. 367.
4. Там же. — С. 390.
5. Цитируется по: Wilson. A. Gustav Metzger's Auto-Destructive/Auto-Creative Art an Art of Manifesto, 1959–1969. An Art of Manifesto, 1959–1969 // Third Text. — 2008. — Vol. 22. № 2. — P. 184.
6. Приставку мета по отношению к объектам Тэнгли ввел шведский историк культуры Понтус Хультен см.: Херрманн Х-К. Мета-механика. Театр машин Жана Тэнгли. //Логос. — 2010. — № 1 (74). — С. 133–134.
7. Аккумуляция — ассамбляж из однотипных предметов, помещенный в закрытые ящики из прозрачного оргстекла. См.: Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В.Бычкова. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. — С. 29.
8. В 1950-х годах критик Лоренс Эллоуэй впервые употребил термин джанк-арт (от англ. junk — «мусор, отбросы, отходы»). См.: Peter Selz // Architectural Design (London). — Vol. 31. — № 3 (March 1961). — P. 122.
9. Термин «арте повера» (с итал. arte povera — «бедное искусство») ввел в 1967 году критик Джермано Челант. См.: Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года: Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. — М.: АдМаргинем Пресс, 2015. — С. 553.
10. Кабаков И. Гройс Б. Диалоги. — Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. — С. 73.
11. Трэш — «мусор» интеллектуального производства» (от англ. trash — «мусор»). См.: Фуртай Ф.В., Кребель И.А. Мусор истории и мусор масс: аксиологические перспективы современной культуры // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. СПбГУ. — 2009. — № 3. — С. 298.
12. Edwards. L. Navigating a Sea of Chaos // Sculpture Magazine. Washington DC. 1997. — Vol 16. — № 2. — P. 20.

Курсовые работы Магистратура

13. Цитируется по: Официальный сайт Леонардо Дрю. — [Электронный ресурс]. — URL: http://leonardodrew.com/ (дата обращения: 04.05.2017).
14. M.O'Sullivan. A Trash Course in Sculpture: Leonardo Drew Elevates the Value of Junk // Washington Post. Washington D.C. — 2000. — March, 26. — P. G01.

Библиография:
1. Андреева Е.Ю. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. — СПб., 2011.
2. Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. — СПб., 2007.
3. Бычков В.В. Эстетика. — М.: Кронус, 2012.
4. Гончаренко. Н. Мусор и его изображение в творчестве художников поп-арта и «нового реализма» // Искусство и образование. — 2015. — № 5. — С. 7–17.
5. Кабаков И. Гройс Б. Диалоги. — Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010.
6. Краусс. Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М.: Художественный журнал, 2003.
7. Седельник. В. Д. Дадаизм и дадаисты. — М.: ИМЛИ РАН, 2010.
8. Рихтер Х. Дада. Искусство и антиискусство. Дада — искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века / пер. с нем. Т. Набатниковой). — М., Гилея, 2014.
8. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года: Модернизм, антимодернизм, постмодернизм / пер. с англ. Абдушелишвили Г., Бобриков А., Гаврикова О., Ермакова П., Курова Е., Охнич В., Рябухин О., Фоменко А., Шестаков А. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
9. Ceyan.T. Leonardo Drew in Conversation with Tasha Ceyan // NYAQ, 2016/17. — № 6. — P. 4–9.
10. Dobrzynski. J.H. Extracting Metaphors from «Life's Detritus»: A Sculptor Entwines Found Objects with His Experiences and Human History // New York Times. — 2000. — February, 2. — P. E8.
11. Proenza. M. Leonardo Drew review//Art in America Magazine. 18 Ian. 2013. — [Электронный ресурс] — URL: http://www.artinamericamagazine.com/reviews/leonardo-drew-1/ (дата обращения: 04.05.2017).
12. Schmuckli C., Weiss. A.S. Existed: Leonardo Drew. — Houston: D. Giles Ltd., 2009.
13. Weiss H. Leonardo Drew and The Mother. — [Электронный ресурс] — URL: http://www.interviewmagazine.com/art/leonardo-drew# (дата обращения: 04.05.2017).
14. Whiteley. G. Junk: Art and the Politics of Trash. — New York: I.B. Tauris, 2011.

М.Р. Сайфудинова

«Малые музеи» в контексте современной музейной практики и проектирования айдентики

Руководитель: доц. К.Ф. Пармон

Хотя понятие «малый музей» и известно с момента зарождения музея как культурной институции, но до конца XX века не рассматривалось как отдельный тип музейного учреждения. Малый музей — относительно новое явление, появившееся с распространением открытых для узкого круга посетителей частных коллекций, не имеющих собственного музейного пространства. До сих пор в музейном сообществе нет договоренности о том, что лежит в основе определения малого музея: размер пространства, принцип удаленности музея от центра, тип коллекции и наличие музейного фонда, профиль.

Как правило, к числу «малых музеев» относятся общественные или частные (узкоспециализированные) музеи. В их числе также и созданные на общественных началах («народные музеи») музеи, функционирующие под научно-методическим руководством государственных музеев, например, краеведческих.

На данный момент в Москве существует около двухсот зарегистрированных малых музеев. Большинство из них появилось в 1980–1990-х гг. в результате частного или коллективного собирательства, как правило, бытовых предметов, одежды, полиграфии, т.е предметов материальной, визуальной культуры XX вв. С 2005 года начался своего рода музейный бум, в Москве стали открываться новые малые музеи, посвященные предметному миру СССР или XX в.

Следует отметить, что многие профильные музеи Москвы (как правило ведомственные) являются «закрытыми» от большинства посетителей. О подобных музеях сегодня можно легко узнать на форумах, в социальных сетях, но попасть в них достаточно проблематично, т.к. в музеях действует система предварительной записи на экскурсии,

которые проводятся, как правило, смотрителями или владельцами коллекций.

Экономические трудности, отсутствие ясной программы развития музея и коммуникации с посетителем (непонимание своей целевой аудитории) приводят к тому, что часть малых узкопрофильных музеев закрывается. Если профильный музей умирает, в лучшем случае коллекционер продолжает заниматься просветительской деятельностью, отдавая свои экспонаты в аренду на временные выставки или как реквизит для съемок (например, Музей истории велосипедного дела), в худшем — коллекция бесследно исчезает, а в месте с ней и знания о истории XX в.

К сожалению, на данный момент в Москве нет какой-то определенной программы, которая поддерживала бы профильные малые музеи (программа «Музейный гид», фонда В. Потанина закрылась в 2014 г.). Многие из них живут самостоятельно и с энтузиазмом, в поисках своего посетителя, участвуют в различных государственных проектах («Ночь в музее», Олимпиада «Музеи, парки, усадьбы» и т.д.), многие так и остаются за закрытыми дверями.

Руководствуясь тем, что сегодня в Москве уделяется огромное внимание отечественной истории, архитектуре, дизайну, сохранению визуальной культуры, для более глубокого исследования были выбраны следующие малые музеи, вход в которые не требует предварительной записи:

— Государственный краеведческий музей «Дом на Набережной»;
— Музей авангарда на Шаболовке;
— Музей детства в Центральном Детском Магазине;
— Музей индустриальной культуры;
— Музей пассажирского транспорта Москвы;
— Музей кино;
— Музей Московского метрополитена;
— Музей натурной железнодорожной техники;
— Музей «Огни Москвы»;
— Музей истории телефонной связи.

На основе исследования профильных музеев Москвы можно сделать вывод, что все они обладают рядом характерных особенностей. Прежде всего, это узкоспециализированные музеи, предметом экспонирования которых является история города и его жителей (визуальная культура прошлого столетия). Подобные музейные коллекции формируются, как правило, благодаря горожанам (личные материалы, частные коллекции, переданные в дар музею). В некоторых случаях, коллекции хаотичны по своему составу (пример: музей «Билет в СССР», Музей индустриальной культуры). Коллекции зачастую представлены в постоянной экспозиции не полностью из-за небольшой выставочной площади. Большая часть

малых музеев участвует в ежегодных культурно-образовательных акциях: «Ночь в музее», «Ночь искусств», «Библионочь», «Ночь музыки». «Ночь искусств», Олимпиада «Музеи, парки, усадьбы». Основная цель акций — предоставить гражданам возможность бесплатно побывать в малоизвестных музеях, театрах, библиотеках и познакомиться с культурным пространством РФ.

Следует отдельно отметить, что ранее созданные общественные музеи («народные музеи»), такие как музей «Дом на Набережной» и музей авангарда на Шаболовке, сегодня являются филиалами и партнерами музейного объединения «Музей Москвы», который превратился в многопрофильный музей городской истории, присоединяющий в свою сеть узкоспециализированные малые музеи. Подобная стратегия развития определяет и характер создания систем графической коммуникации, издательские и информационные материалы как печатного, так и электронного характера.

В связи с этим, для дальнейшего исследования следует более подробно рассмотреть, как функционируют такие типы музеев, как музеи городской истории (музейные объединения) в Европе и России.

Образ Музея Москвы

В октябре–ноябре 2014 года в рамках проекта «Идеальный Музей Москвы», инициированного сотрудниками Музея Москвы и проведенного с помощью Московского центра музейного развития, прошла серия видео опросов посетителей, гостей и экспертов во время Первого Московского международного форума «Культура. Взгляд в будущее» (15–18 октября 2014 г., ЦВЗ «Манеж») и «Ночи искусств» (3 ноября 2014 года, Музей Москвы). Опрос должен был помочь найти ответы на принципиальные вопросы, касающиеся характеристик Музея Москвы.

- Какой? Экспозиционная среда, создаваемая музеем вне и внутри музейных помещений, форматы и принципы музейной деятельности.
- Для кого? Аудитория музея, ее структура, система коммуникаций музея.
- Для чего? Социальная функция музея, его место в городской культурной инфраструктуре.
- О чем? Содержательная концепция музея, постоянная экспозиция, векторы выставочной политики.
- Как? Конкретные проектные предложения.

На основе этих ответов можно выделить актуальные проектные направления и качества коммуникационной среды Музея Москвы.

Интерактивность как главная привлекательная черта среды любого музея и, в первую очередь, будущего Музея Москвы, упоминают более 70 % респондентов и участников мастерских. При этом в большинстве случаев речь идет о взаимодействии с предметами из экспо-

зиции (возможность потрогать экспонаты, примерить костюмы, поучаствовать в ролевых играх), а также об интерактивных элементах экспозиции (информационных киосках, картах, схемах, этикетках и т.п.) и технологиях, позволяющих самостоятельно добывать информацию (QR-коды).

Дружественный интерфейс — важнейшая и ожидаемая характеристика среды обновленного музея. Все категории опрошенных — от студентов до профессиональных краеведов — настаивают на том, что музей должен стать местом проведения многочасового досуга. В это понятие входят:

— доступность — скидки для разных категорий посетителей, бесплатный вход на постоянную экспозицию для всех;
— удобные часы работы для разных групп посетителей — вплоть до круглосуточной работы некоторых зон;
— наличие мест, где можно оставить детей на время посещения выставок;
— насыщенная досуговая инфраструктура;
— легкость получения информации;
— наличие мобильных приложений.

Музей должен идти в ногу со временем, быстро реагировать на изменения, планировать актуальные выставки, изучать меняющийся город и свою аудиторию.

Главный экспонат Музея — сама Москва. Музей Москвы — не коробочка, в которой заперта Москва. Музей должен выйти в город. Он должен быть мобильным, перемещаться, оккупировать улицы, искать по городу свою аудиторию. Не горожане должны ходить в музей в гости, а музей должен приходить к городу. (Ambient advertising / media.)

Музей Москвы — это именно Музей Москвы, а не музей истории Москвы. Это музей и о прошлом, и о настоящем, и о будущем. Не только о следах древних цивилизаций, но и об огромной работе во всех сферах городского хозяйства, которая делается сегодня. Как работает метро, торговля в шаговой доступности, водопровод — все это интересно всем. Хочется увидеть перспективу города и себя в этой перспективе, понять свое место и в истории, и в будущем. Музей Москвы — не только культурно-досуговый центр, но и информационный сити-центр. Его аудитория — не только те, кто приходит ностальгировать о своей молодости и родителях. Молодежь придет, когда поймет, что Музей Москвы расскажет не только о прошлом, но и о будущем, то есть о них самих.

Темы и сюжеты, которые могут использоваться в работе над концепцией постоянной экспозиции, комплектовании коллекции, организации образовательных программ (ниже используются некоторые формулировки участников проекта):

Культурная жизнь Москвы 2-й пол. XX – нач. XXI в.

Магистратура
Рефераты на основе предпроектных исследований студентов
1 курса кафедры «Коммуникативный дизайн»

Культурно-историческая геолокация Москвы — культурная история города и страны, привязанная к московским территориям (Лианозовская группа, Трехпрудный переулок), места съемок культовых фильмов (Тропарево — «Ирония судьбы») и т.п.

История Москвы — история неформальных сообществ.

История московских укладов (сельский уклад в городе, рабочие поселки и слободы, «спальные районы» вчера — сегодня — завтра).

Московская эклектика: вчера — сегодня — завтра.

История Москвы как история миграций (миграционные потоки — национальные (татары, армяне, евреи, постсоветские потоки из СНГ и др.) и социальные (крестьяне) — с XVIII в. до наших дней и связанные с ними культурные трансформации).

История быта и повседневности (жизнь в коммуналках, хрущевках, московский частный сектор при Советской власти, социальное расслоение в реконструкциях быта).

История Москвы через частные истории.

Московские тайны (подземные ходы, клады, тайники, секретные пространства и т.п.).

Культурно-историческая идентификация окраин и новых московских территорий (Новая Москва, история спальных районов с древнейших времен до наших дней, перспективы развития этих территорий).

Как устроен и как функционирует город: вчера — сегодня — завтра («Дети в городе», «Городская торговля», «Дороги и транспорт в городе» и т.п.).

«Обратный нарратив» (историческая Москва — 10 % территории города). Немногие проживают на этой территории. История, рассказанная музеем, может начинаться с сегодняшнего дня, современной Москвы, а потом постепенно погружаться в прошлое и показывать. Это позволяет работать со всей территорией города.

Стратегия музея включает центростремительную составляющую — презентацию отдаленных районов на центральной площадке музея; и центробежную — продвижение проектов, сформированных на центральной площадке, в отдаленные районы Москвы.

Интеграция в городскую среду: музей стремится к тому, чтобы его проекты выходили за стены музея, внедрялись в городскую среду, и таким образом способствовали формированию у горожан потребности в историко-культурной рефлексии. Музей транслирует знания о городе — через экспозиции, публикации, образовательные программы, конференции, СМИ, интернет и т.д.

А.К. Рысухина

Учебник или электронное приложение? Учебные пособия по астрономии для учащихся старших классов

Руководитель: доц. К.Ф. Пармон

На протяжении тысячелетий основы астрономических знаний входили в систему подготовки подрастающих поколений. Астрономия, наряду с арифметикой, геометрией и музыкой, входила в «квадривиум» — высшую ступень семи свободных искусств, обязательных для изучения предметов, еще в эпоху Средневековья.

Изучение астрономии необходимо современному человеку в силу важных социальных функций. Во-первых, это разработка методов ориентации во времени и пространстве, что является необходимым условием производственной деятельности человека, его социального бытия и его повседневной жизни. Во-вторых — общекультурная функция: определение места и роли человека в структуре Вселенной. Астрономическая картина мира на протяжении тысячелетий была и есть неотъемлемой составной частью научной картины мира в целом.

В новом учебном году (2017/2018) в учебный план среднего общего образования вносятся изменения — среди обязательных для изучения предметов появится «Астрономия». Объем часов должен быть не менее 35 за 2 года обучения в 10 и 11 классе. (Приказ Министерства образования от 07.06.2017.) Основной задачей астрономии становится формирование естественно-научной грамотности. Следовательно данный проект потенциально может быть осуществлен на уровне государственного заказа.

«Школьникам нужно изучать астрономию как отдельную дисциплину. Причина кроется в большом объеме взаимосвязанной информации, которую невозможно внятно передать детям в виде отдельных „кусочков“, разбросанных по курсам физики и географии», — считает Евгений Щербаков, астрофизик, сотрудник Московского планетария.

Астрономия — это междисциплинарный, но тем не менее единый и неделимый школьный предмет.

Дети получают основные знания о планетах и о том, как действие различных механизмов во Вселенной привело к эволюции самой Вселенной, Земли и, в конечном счете, человека. Россия — космическая держава. Изучение астрономии, астрофизики и исследование вселенной — важный пункт не только для понимания физических, химических и иных процессов, но и неотъемлемая часть истории нашей страны.

Итак, курс астрономии появится в школьной программе в 2017 году и будет рассчитан на 35 часов. Данное количество времени недостаточно для формировании астрономических знаний и целостной естественно-научной картины мира учащихся. Проблема современных учебников по астрономии не только в том, что материал написан сложно и неинтересно, но и в оформлении материала. Электронное приложение могло бы помочь подросткам легче воспринять курс по астрономии, сделало бы обучение более легким, интересным и интерактивным.

В наше время передовых технологий для качественного преподавания не хватает классических ресурсов (учебники, учебные пособия, методические пособия, рабочие тетради, практическое пособие, сборники тематических заданий), поэтому дополнительно нужны другие современные материалы и источники. Тем более, в последнее время вся методика преподавания движется в сторону компьютеризации и интернет ресурсов. Стали популярными онлайн-курсы, электронные книги, интернет-приложения с обучающими программами и различные видеоуроки. В учебный план среднего общего образования планируют вводить такое понятие, как «Электронная школа».

Использование электронных пособий в учебном процессе дает ряд существенных преимуществ, например, оперативность обновления информации, доступность образовательных материалов в любое время и в любом месте, возможность общения между преподавателем и учеником, расширенный функционал. Важный плюс состоит в том, что учащиеся и педагоги работают по удобному для них графику, имея возможность не перегружать себя большим количеством бумажных пособий. Также стоит учесть тот факт, что бумажные учебники ограничены в представлении визуального материала, когда электронные версии могут быть не только интересно написаны, но и необычно и занимательно визуализировать предоставленную информацию.

Так как курс стал обязательным для всех учащихся средних общих образовательных учреждений, а из учебных материалов к нему существует только учебник и методическое пособие, дидактические пособия к нему все еще требуют доработки, и в связи с этим данный проект и анализ тех проблем, которые он затрагивает, необходимы для качественного улучшения как уровня преподавания, так и образования. Также в Министерстве образования и науки активно ведется программа по модернизации образовательного процесса, чтобы сделать образование более доступным для учеников, которые по тем или иным причинам не могут присутствовать в классе на занятиях (например, дети с ограниченными возможностями или дети, живущие в удаленных от школ населенных пунктах). Это подразумевает под собой перенос учебного процесса из школьной обстановки, с традиционными для нее учебниками и преподавателями, в медийное пространство интернета.

Сейчас в России стараются возродить частично утраченную методику преподавания астрономии, при этом стараясь привнести в данный

предмет дополнительные электронные технологии, такие как сайты и видеоматериалы. Но, к сожалению, на данный момент, нет четкой структуры дополнительных материалов, и обе стороны, участвующие в образовательном процессе (и ученик, и учитель), должны приложить немало усилий для того, чтобы предмет стал нагляднее и понятнее.

Что касается проблемы современных учебников по астрономии, она не только в том, что материал написан сложно и неинтересно, но и в оформлении материала. Многие схемы и пояснения почти невозможно понять с помощью картинок, в этом случае нужны менее функционально ограниченные материалы, чем учебник.

На интернет-рынке существует множество предложений по различным приложениям, посвященным астрономии. Но, к сожалению, по сути своей они не являются образовательными, а уж тем более адаптированными под современные методики образования. В основном, эти приложения делятся на два типа — визуально-ознакомительные и игровые. Есть также приложения типа Star Walk 2 (приложение, которое позволяет «гулять» по звездному небу). В нем можно посмотреть, какие созвездия находятся сейчас над головой и «под ногами», то есть те, что видны на другом полушарии. И при этом таких приложений много, и они, зачастую, кросс-платформенные. Что же касается образовательных приложений по астрономии, а тем более приложений, которые бы могли взаимодействовать с учебником, то их просто нет.

В данном случае, электронное учебное пособие при грамотном использовании может стать мощным инструментом в изучении астрономии. Важно отметить, что электронное пособие — это не электронный вариант книги (PDF или HTML файл), функции которой ограничиваются возможностью перехода из оглавления по гиперссылке на искомую главу. В зависимости от вида изложения (текст, поясняющее видео, интерактив, инфографика, фотоматериалы, тест, самостоятельная работа), сам ход занятия должен быть соответствующим образом адаптирован для достижения наилучшего эффекта от использования такого пособия, а само пособие должно поддерживать те режимы обучения, для которых его используют. Как правило, электронные учебные пособия строятся по модульному принципу и включают в себя текстовую (или аудио) часть, графику (статические схемы, чертежи, таблицы и рисунки), анимацию, натурные видеозаписи, а также интерактивный блок.

Использование компьютерной анимации позволяет визуализировать сложные схемы, процессы и явления макро- и микромира, заглянуть внутрь планеты или звезды, прогуляться по галактике и многое другое. Все это делает учебный процесс увлекательным, ярким и, в конечном итоге, более продуктивным.

Именно поэтому я считаю необходимым разработать электронное пособие по астрономии, которое поможет легче и интересней воспринимать информацию получаемую учениками.

Преимущество данного электронного пособия заключается в том, что образовательному учреждению и муниципальному бюджету не нужно будет выделять деньги на осуществление дорогостоящей программы, т.к. доступ к цифровому пространству есть сейчас у 90% населения, и любой ученик может скачать приложение или открыть сайт и ознакомиться с материалом, который представлен в данном проекте. Электронное пособие по астрономии является расширенным иллюстративным дополнением к учебнику, включающим в себя интерактив, таким образом, данный материал не только полезен для учеников и учителей и тех, кто только окончил среднее специальное образование, но и интересен для тех, кто заинтересовался астрономией уже после окончания школы, так как является общедоступным наглядным пособием и визуально не имеет ничего общего с обыденными в глазах потребителя образовательными материалами.

Стратегия развития электронного пособия

Существует множество путей разработки электронных пособий, таких как виртуальная реальность, pdf, сайт или приложение. Важно определить, в каком формате оно будет существовать. Проведенный предпроектный анализ показал, что виртуальная реальность на данный момент не является настолько актуальной формой (несмотря на то, что в ближайшие 3–5 лет ожидается активное ее развитие, но она еще долгое время не будет являться общедоступной и рентабельной), а формат pdf, хоть и очень распространен, но не имеет таких обширных возможностей, как сайты и приложения. Следовательно, на данный момент эта группа (сайт или приложение) является самым выгодным и перспективным вариантом, к тому же, эти форматы дают возможность работы с дополненной реальностью.

В рамках проекта «Электронная школа» планируется закупка планшетов в школы, чтобы избавиться от бумажных носителей. Однако приложение не должно стать основой этого проекта пособия по астрономии (да и по другим предметам), поскольку планшеты не должны покидать территорию класса. В связи с этим основой проекта должен стать сайт, чтобы была возможность использовать его ресурсы не только в школах и на определенных носителях (телефоны, планшеты), но и дома на компьютерах.

В то же время нельзя отказываться и от приложения. По данным Flurry Analytics и comScore, владельцы смартфонов и планшетов пользуются браузером только 14 % от общего времени работы с

девайсом. А 86 % времени они тратят на разные приложения. Что же тогда говорить о старшеклассниках, для которых, зачастую, большая часть жизни проходит в этаком «электронном формате». По сути, приложение — это мобильный браузер, в котором открывается один единственный сайт. Один из ярких примеров удачного симбиоза сайта и приложения — социальные сети «В контакте» или «FaceBook», где оба формата создают одинаково удобное рабочее пространство для общения. Также удачным примером может стать приложение «Tour the Universe», который существует как в оболочке Windows, так и Android, и являет собой взаимное дополнение одной системы. В таком случае, логичнее главным сделать приложение.

На данном этапе было бы сложно сказать, какой формат должен стать основным, поскольку оба аргумента равносильны, и пока нельзя выделить какой-то из них, если бы не одно «но». И это «но» заключается в том, что сайт все-таки чуть более ограничен по функционалу, чем приложение. Главным аргументом в сторону приложения становятся пункты:

— возможность интеграции стороннего приложения в приложение;
— возможность взаимодействия со встроенными устройствами портативных устройств (гироскоп, аксилирометр, фотокамера, динамик и т.д.);
— работа с VR-устройствами и прочими аксессуарами (очки виртуальной реальности, объективы для камеры и прочее).

Данные функции очень важны для такого проекта, как «Электронное пособие по астрономии для учащихся старших классов», так как оно обязано быть наглядным и познавательным, и зачастую наглядность достигается не только за счет фотографий и видеозаписей, но, в большинстве случаев, за счет интерактивности. Таким образом, несмотря на все плюсы системы сайтов, все же основой моего проекта должно стать приложение за счет его функциональных особенностей. Тем более, очень редко встречаются удобные мобильные версии сайтов.

Ниже приведу список актуальных тенденций развития сайтов и приложений.

Видео как функция. Вкупе с возрастанием роли анимированных элементов в веб-дизайне, широкоформатное видео займет то место, на котором сейчас расположены широкоформатные фотографии. Пользователи привыкли к фото и статике. Видео вызывает удивление и притягивает к себе внимание за счет того, что визуально «оживляет» страницу.

Синемаграмма вместо фото и видео. Зрители фильма «Гарри Поттер» наверняка обратили свое внимание на волшебные фотографии, где оживали изображения. Синемаграмма — это еще одна отрасль современного фотоискусства. Это гармоничное сочетание видео и фотографии. Вы делаете обычное фото, но ключевой объект в нем остается подвижен, в нескольких кадрах циклически меняется. Обычно присутствует в GIF-формате.

Жесты вместо кликов. Раньше было сложно прокручивать страницы. Приходилось тащить курсор к правому краю, чтобы пользоваться такой древней штукой, как полоса прокрутки. Длинный скроллинг — это появление отдельных элементов страниц только по требованию. Популярность связана с ростом посещаемости сайтов с мобильных устройств.

Упрощение сайта. Сайты должны стать не только быстрее технически, но и проще для понимания. Задерживающие пользователя дизайны подобны сайтам, которые медленно грузятся. Легкие дизайны проще окинуть взглядом. Проще увидеть, какой из этих дизайнов более новый, — тот, от которого быстрее можно получить удовольствие.

Шрифтовая графика. Еще одна альтернатива видео и изображениям — шрифтовая графика. Она одновременно украшает сайт и делает его информативнее. Тут главная забота — качественный контент.

Инфографика. Это идеальный формат для распространения собственного контента. Такой контент легко воспринимается аудиторией, хорошо запоминается и долгое время остается актуальным. Читатели могут делиться им недели, месяцы, иногда даже годы после публикации. Качественную инфографику отличает высокая степень распространения и кликабельности, по сравнению с текстовым контентом. За счет этого повышается рейтинг сайта в поисковых системах.

Комбинированная навигация. Способ навигации, когда некоторые основные навигационные ссылки видны, а некоторые скрыты под меню.

Мобильная версия сайта. Чтобы сделать сайт удобным для мобильных пользователей, часто создают также отдельные версии сайтов — специально ориентированные на пользователя со смартфоном / планшетом. Наиболее распространена практика — перенаправление мобильных пользователей на специальный поддомен (m.example.com, mobile.example.com и т.д.). Наверное, в 99 % случаев мобильная версия представляет собой урезанную основную версию — лишь с тем функционалом, который, по мнению разработчиков, будет необходим и полезен пользователям мобильных устройств и планшетов. Также мобильные приложения опережают веб-сайты, предлагая минималистичные и красивые интерфейсы.

Больше интерактива и взаимодействия сайта с человеком.

Иконки как главный декоративный элемент.

Почти виртуальная реальность. VR — одна из наиболее актуальных нынче тем, несмотря на то, что реальная ситуация в данной сфере менее оптимистична многих прогнозов. В некоторых макетах можно встретить разные приемы, которые бы создавали для пользователя «эффект присутствия»: 360-градусные видео и панорамы, видеовставки «как в кино», игры и т.п.

Таким образом, складывается еще одна задача приложения — структурировать разные типы информации так, чтобы ее (информацию) было просто искать, а также, чтобы она не путалась и не прыгала из рубрики в рубрику. Также необходимо найти такой общий стиль, чтобы каждая тема (вне зависимости от того, иллюстрация это, инфографика или поясняющая анимация, и т.д.) могла быть интересно и индивидуально визуализирована. Несомненно, не будет лишним в некоторые темы подтягивать иные уже созданные ресурсы, которые позволят расширить кругозор учеников (например, как я уже упоминала ранее, Star Walk 2, приложение, которое позволяет «гулять» по звездному небу) или помочь понять, как устроен телескоп (например, Optics).

Всепоглощающее пространство Вселенной покоряло умы человечества с самого начала существования нашей цивилизации, и вот, наконец, будет создано приложение, которое откроет глаза людям на мир за пределами стратосферы.

А.Д. Шаронина

«LizaAlert»: проблемы айдентики

Руководитель: к. иск., проф., зав. каф. «Коммуникативный дизайн» В.А. Музыченко

Многим запомнился 2010 год не только пожарами и аномальной жарой, но и поисками Лизы Фомкиной, пропавшей в Орехово-Зуево 13 сентября. Когда информация о пропавших попала в Интернет, сотни неравнодушных людей откликнулись и начали поиски своими силами. Лизу нашли, но было уже слишком поздно... Если бы поиски начались хотя бы на день раньше, финал этой истории мог бы быть совсем другим.

Потрясенные этой трагической историей волонтеры — простые люди, откликнувшиеся на крик о помощи и практически самостоятельно организовавшие поиски, решили объединиться, чтобы подобное больше не повторилось. В современном обществе эпизоды безвозмездной помощи нередко становятся сродни волшебству. В них не верят, не видят, но вспоминают, оказавшись в непростой ситуации. Таким добрым волшебником стал для тысяч россиян Григорий Сергеев — основатель поисково-спасательного отряда «LizaAlert».

За время существования отряда накоплен практический опыт проведения широкомасштабных поисковых операций с привлечением сотен добровольцев, специалистов, средств массовой информации и Интернет сообществ. В рядах отряда — кинологи и следопыты, джипперы и квадроциклисты, воздухоплаватели и водолазы и просто неравнодушные люди, без специальных и поисковых навыков.

Отряду важен каждый доброволец. «LizaAlert» просит помочь в поисках пропавших людей всех неравнодушных, даже если кто-то и считает свою помощь незначительной. Они готовы помочь 24 часа в сутки, без выходных и праздников. В случаях пропажи ребенка на территории Москвы и области — развернуть поисковую операцию на месте, в других случаях — оказать широкую информационную поддержку. Чужих детей не бывает.

Таким образом, ПСО «LizaAlert» занимается важным делом, имеющим большое значение для каждого из нас. Однако существующая визуальная, коммуникативная сторона взаимодействия организации с потенциальными помощниками, государственными службами, современной информационной средой не соответствует значению и особенностям ее деятельности. Предпроектный анализ существующей графической информационной структуры позволяет выявить проблему: отсутствие универсального проектно-графического решения, которое не только представляло бы организацию достойным убедительным образом, но и решало бы проблемы поисков, облегчало бы координацию, ускоряя поиски.

Отсутствие широкодоступных информационных материалов, узнаваемого стиля (айдентики) приводит к тому, что многим до сих пор не знакома деятельность организации. А наличие яркого запоминающегося образа, грамотно организованной информационной системы — важный фактор формирования доверия и осведомленности как широкой аудитории, так и участников поисковых операций и государственных служб.

К.В. Глинская

Проблемы разработки серий печатных изданий кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова

Руководитель: старший преподаватель Е.А. Сиверс

За долгие годы существования академии в ее стенах было накоплено значительное количество произведений прикладного искусства и дизайна, значимых документов. В музее МГХПА хранятся архивные исторические документы, фотографии мастерских и экспонатов с выставок, работы учеников XX века, дипломные и курсовые работы, работы выдающихся преподавателей вуза. Часть произведений оказалась в музеях других вузов, возникавших в процессе многократного переформирования учебного заведения:

например, собрание образцов дизайна текстиля перешло в музейный фонд РГУ им. Косыгина.

Избранные курсовые и дипломные работы последних лет хранятся на кафедрах. В учебном фонде кафедры «Коммуникативный дизайн» (КД) находятся плакаты, многостраничные издания, буклеты, в шкафах и на полках — объемные материалы (примеры упаковки, POS-материалы и т.д.). Очевидно, что с каждым годом количество материалов, достойных попадания в фонд работ становится все больше, в то время как пространство ограничено.

С недавнего времени (ориентировочно 2013–2014 гг.) все студенты обязаны предоставлять развески своих курсовых работ по проектированию для электронного хранилища кафедры (ранее развески фотографировались преподавателями, по возможности). Это значительно упростило процесс сбора и хранения работ, однако доступ к ним студентов не стал проще.

В 2017 году был создан сайт кафедры КД, куда помещаются лучшие курсовые работы по проектированию. Был сделан большой шаг навстречу не только студентам, но и всем заинтересованным в деятельности кафедры. Аналогичные фонды на других кафедрах нередко формируются в рамках страниц социальных сетей или сайта академии, где речь идет, чаще всего, о самопозиционировании, но не об архивации.

Ресурс, подобный существующему на кафедре КД, подразумевает сосуществование разных форм: печатной и электронной. Печатное издание, в отличие от динамичных интернет-ресурсов, является слепком, фиксацией состояния кафедры во времени, что необходимо для архивации данных.

Как это ни парадоксально, но иногда даже для студентов академии становится проблемой подробно ознакомиться с материалами последних лет. Это необходимо, чтобы кафедра в целом не стояла на месте, чтобы новоприбывшие студенты основывались не только лишь на своем видении какого-то задания, но и имели в качестве базы опыт предыдущих поколений студентов. Эго дает возможность не повторять из раза в раз одни и те же ошибки, обучаясь на собственном опыте, а ознакомиться заранее с возможными вариантами развития, трудностями и приемами проектной работы. Это полезно также и для понимания «хорошего» и «плохого» в формате учебного заведения. Вышесказанное относится к ситуации, когда студент заинтересован в деятельности коллег со своей кафедры. Когда же возникает желание или необходимость приобщиться к материалам с других кафедр, задача становится сложнее.

Помимо создания учебно-методической базы для собственных студентов, издание курсовых работ было бы полезно студентам и преподавателям из других вузов, в особенности региональных. Не всегда

Магистратура
Рефераты на основе предпроектных исследований студентов
1 курса кафедры «Коммуникативный дизайн»

вузы имеют возможность качественно готовить специалистов в области художественного проектирования, в основе чего порой лежит элементарное отсутствие четкой программы подготовки. В некоторых программах нет ключевых для специальности дисциплин, нелогично распределены учебные курсы. Также в целом подобные учебные заведения весьма изолированы. В этой ситуации могут помочь методики, выработанные академией за долгие годы. Печатное издание в таком случае — это один из способов поделиться накопленным опытом, а также дать исчерпывающее представление о деятельности кафедр. Подобные издания служат в качестве справочных учебных материалов, пособий по дизайну и по обучению дизайну. Развернутый анализ учебных программ с пояснениями и примерами студенческих работ, рассказы о преподавательской среде дают представление о возможностях этой системы и результатах, к которым приводит ее использование.

В последние годы «внешняя» активность МГХПА все возрастает. Проводятся открытые конференции и выставки. Открываются дополнительные возможности в образовании. Академия становится все более открытой для сторонней публики. Проявляется новый интерес к «строгановской школе».

Печатное издание для учебного заведения — это не просто один из способов подачи информации. В зависимости от вида издания, оно носит информационный, ознакомительный, рекламный характер и даже является своего рода статусным объектом.

Для МГХПА им. С.Г. Строганова этот момент имеет достаточно большое значение. Находясь в числе ведущих художественно-промышленных вузов, академия не всегда соответствует этому статусу при позиционировании себя широкой общественности.

Задачи, решаемые изданием:

— создание «пособий» для студентов и преподавателей других вузов со схожими специальностями;
— средство сохранения и каталогизации информации о состоянии академии;
— создание «справочного материала» для будущих поколений студентов МГХПА, общедоступной кафедральной «базы»;
— сбор, отбор, систематизация и фиксация данных о происходящем на кафедрах МГХПА для возможности последующего анализа накопленных данных;
— внедрение информации в профессиональную среду;
— коммуникация с общественностью.

Анализ аналогов, как российских так и зарубежных, позволил выявить структурные и образные особенности подобных изданий и показал возможности создания печатного издания для академии, способы подачи информации и варианты визуальных решений.

Исходя из вышесказанного были сформулированы следующие проектные задачи.

1. Спроектировать единое издание, рассказывающее о кафедре с момента ее основания до настоящего времени;
2. Разработать форму, дающую возможность фиксировать текущие события/проекты кафедры и впоследствии их архивировать. При этом подобное издание должно быть довольно гибким и максимально бюджетным, чтобы его выпуск был постоянным и не зависел от количества собранной информации и финансовых трудностей;
3. Разрабатываемая система должна работать в рамках одной кафедры и, при необходимости, охватывать факультет или всю академию. Однако в данном проекте подробно рассматривается только кафедра КД.

Содержание издания

Необходимо опубликовать накопленный за годы работы кафедры материал, который, по большей части, не был ранее опубликован. Это, в первую очередь, студенческие работы: дипломные, квалификационные и курсовые. Также необходимо осветить работу сегодняшнего дня.

На кафедре КД все преподаватели, помимо педагогической, ведут и проектную деятельность. Это говорит о постоянном развитии их как профессионалов, о нахождении в специальности и понимании ее сегодняшних тенденций. Все это бесценно при работе со студентами и позволяет проследить влияние личности и деятельности педагога на работы учеников. Необходимо дать подробное представление о деятельности педагогов кафедры, их личных принципах проектирования и преподавания. Также ценна информация о том, почему определенные работы являются лучшими, с точки зрения педагогов, и по каким критериям дается общая оценка проекта. Все это в сумме проясняет принципы обучение на кафедре и результаты ее работы.

Полезной информацией является также справка о дисциплине, требованиях, предъявляемых профессионалу сегодня, о навыках, которыми необходимо обладать для успешной деятельности.

Так как издание предполагает в том числе учебный характер: в частности, для других вузов и студентов требуется показать программу, по которой проходит обучение, и пояснение значимости каждого элемента (проектирование, практические дисциплины и теоретические дисциплины). Важно разъяснение задач, которые ставятся перед кафедрой, и пути, которыми они решаются.

Сбор как текстовой, так и изобразительной информации доступен непосредственно на кафедре. Источниками информации и визуального материала служат кафедральный и личные архивы, интервью с преподавателями и заведующим кафедрой, фотографии с итоговых просмотров личные или студенческие, а также официальная документация, в частности, ведомости.

С.Р. Рыбина

Исследование информационных ресурсов высшего учебного заведения в области искусства. (На примере сайта МГХПА имени С.Г. Строганова.)

Руководитель: старший преподаватель Е.А. Сиверс

Значимость веб-пространства растет с каждым годом.

В настоящий момент сайт любой организации, в том числе вуза, является основным средством ее презентации в сети интернет. Сайт вуза на сегодняшний день — это единственное средство полномасштабной и оперативной коммуникации с абитуриентами (в том числе из самых удаленных уголков страны и зарубежья). Это важный инструмент коммуникации со студентами, также важный элемент позиционирования вуза среди прочих образовательных организаций.

Изначально стандартный сайт высшего учебного заведения имел простую структуру и предназначался, в первую очередь, для привлечения студентов в вуз. Сайт имел целый ряд преимуществ, по сравнению с другими способами: как реклама и дни открытых дверей.

Во-первых, содержание сайта обходится дешевле, чем реклама в СМИ и мероприятия по привлечению студентов, которые нужно проводить регулярно.

Во-вторых, важную роль играет доступность информации, которую можно получить в любое время в любой точке земного шара.

В-третьих, это удобство и быстрота размещения информации, благодаря чему появляется возможность оперативно предоставлять актуальную информацию.

Со временем, под влиянием экономических, политических и технологических факторов, перед сайтом вуза встали новые задачи:

— привлечение спонсоров;
— создание привлекательного образа учебного заведения.

Как следствие, возникла тенденция усложнения структуры сайтов высших учебных заведений. Так, на сайтах появились специальные фильтры / разделы для студентов, абитуриентов, преподавателей, ученых. Появился блок библиотеки. Отдельным и важным разделом стали новости, события и мероприятия, информация об общежитии, практике и трудоустройстве. Все чаще стали размещаться интервью с преподавателями, ректором, выпускниками, появилась информация об участии вуза в различных, например, благотворительных кампаниях.

В практике зарубежных вузов присутствует выделение целого блока для размещения информации о спортивных секциях, театральных, художественных и прочих кружках, действующих на базе данного учебного заведения.

Для зарубежных учебных заведений (преимущественно, американских университетов и колледжей) нововведением стали виртуальные прогулки по территории университета. Это используется, в первую очередь, для рекламы собственных возможностей и ресурсов, таких как территория, здания, кампус, лаборатории и прочее.

Одна из новых тенденций — это разработка и использование технологии порталов. Это актуально, так как на сегодняшний день большая часть университетских сайтов представляют собой набор огромного количества веб страниц, что является неэффективным в плане скорости поиска затребованной информации.

Принципиально различные группы пользователей сайта вынуждены проходить достаточно много слоев «общей» информации, прежде чем дойдут до необходимой им. При этом огромное количество ценной информации может так и не достичь целевой аудитории.

Обычные сайты не обладают эффективными средствами адаптации или сужения огромного объема информации применительно к запросам и к интересам конкретного пользователя.

Также они не обладают процедурами и средствами быстрого и эффективного поиска необходимой информации для типовых пользовательских групп и отображения найденной информации в удобном для пользователя виде.

Переход на технологию порталов связан с тем, что порталам присущи следующие технические возможности, которые характеризуются персонализацией данных: собственный календарь событий, динамический перечень интересных сайтов, перечень групп электронных обсуждений, в которых пользователь принимает участие, перечень объявлений интересующей тематики. Для студентов технология портала открывает такие возможности, как отображение текущих оценок, текущие культурные мероприятия, вакансии работодателей и т.д.

Учитывая все вышеперечисленное можно сделать вывод, что технология порталов удобна в использовании и актуальна на сегодняшний день. Университетский портал можно рассматривать как мощный PR инструмент, так как он позволяет специализировать информационное воздействие на целевые группы пользователей и направленно доносить информацию до тех или иных категорий пользователей портала.

Актуальность сайта для МГХПА им. С.Г. Строганова

Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова (МГХПА им. С.Г. Строганова) — одно из старейших в России художественных учебных заведений в области промышленного, монументально-декоративного и прикладного искусства и искусства интерьера.

На данный момент практически все вузы страны имеют веб сайты. Так как приоритетным направлением использования веб сайта является привлечение студентов, то на сайтах преобладает информация для абитуриентов.

Но в целом структура сайтов российских вузов достаточно проста, оформлению не уделяется должного внимания, поэтому оно не вызывает интереса у пользователей. Информация на таких сайтах обновляется редко, а посещаемость, вследствие всего вышеперечисленного, оставляет желать лучшего. Следствием «неинтересности» официальных сайтов вузов стало появление феномена неофициальных сайтов учебного заведения.

Так например у МГХПА имени С.Г. Строганова есть отдельные сайты нескольких кафедр: коммуникативного дизайна, дизайна мебели, которые в несравнимо большей степени отражают состояние кафедры и происходящие там процессы, позволяют ознакомится с последними работами студентов, а также узнать больше о преподавателях. По результатам опроса около 15 % студентов узнают о мероприятиях в академии из аккаунта в инстаграмме.

Также отдельно существует сайт Лаборатории искусственного интеллекта и нейронных сетей Центра исследований и инновационных разработок МГХПА им С.Г. Строганова. Лаборатория создана совместно с кафедрой «дизайн-текстиль», но ее существование никак не отражено на основном сайте.

На сегодняшний день сайт МГХПА им. С.Г. Строганова не отвечает необходимым критериям, за исключением лишь размещения информации, необходимой по требованию законодательства РФ. Визуальное решение никак не отражает богатую историю учебного заведения, не отражает и его художественную направленность, связь с миром искусства, а также не показывает масштаб академии, который виден уже по одному списку кафедр. Все выше перечисленное подтверждает актуальность выбранной мною темы и необходимость перемен.

Выбор проектной стратегии

Позиционирование учебного заведения на рынке образовательных услуг, привлечение абитуриентов, спонсоров, партнеров, обеспечение узнаваемости «марки» учебного заведения в мире — вот основные цели, для достижения которых сегодня используется веб-сайт.

В результате анализа истории академии и существующего сайта, анализа сайтов учебных заведений во всем мире, а также проведя опрос пользователей, я могу выделить ряд пунктов, которые должны быть присущи новой концепции сайта МГХПА им. С.Г. Строганова:

Во-первых, сайт должен отражать образ академии, показывать ее связь со сферой искусства. Должен быть разработан принцип

создания иллюстраций для сайта, чтобы при необходимости их размещения была возможность создать картинку по алгоритму, минимизировав творческий процесс и сократив время создания. В данном случае можно рассматривать классические варианты маскирования формой или тонирования, а также и более современные методы создания иллюстративного материала, например, при помощи программных продуктов, основанных на работе искусственного интеллекта.

Некоторые из интернет-сервисов позволяют загружать собственные «стили», на основе которых может быть создано новое изображение, тем самым расширяя творческие возможности пользователей. К ним относятся очень востребованный зарубежный проект https://deepart.io/ и российский сервис http://ostagram.ru/. Функциональные принципы данных ресурсов идентичны. Заключаются в поэтапном выполнении ряда действий, после регистрации на сайт можно загрузить два типа изображений (основное — «контент» и «стиль»), на основе которых будет сгенерирован результат.

Стиль сайта должен сочетать в себе образ современного учебного учреждения и образ учреждения с богатой историей.

Во-вторых, сайт должен стать содержательным и интересным, должна появиться информация, которую хотят видеть студенты, родители, абитуриенты. Она должна преподноситься не в виде pdf, а в удобной и понятной форме. Для этого может использоваться видео формат, интервью и репортажи, правильно и подробно заполненные разделы сайта.

В-третьих, на сайте должна быть удобная и быстрая навигация, потому что, даже при самом качественном контенте, ее отсутствие портит впечатление у любого пользователя. Сайт должен иметь информативные и лаконичные названия разделов, меню, заголовков страниц.

В-четвертых, должна быть современная организация поиска информации, включающая, помимо стандартного поиска по ключевым словам, фильтры по типу пользователя (абитуриент, студент, родитель и т.д.). Любой посетитель должен максимально быстро найти нужную ему информацию, пользуясь всеми современными способами навигации, различными видами отражения данных на главной странице (меню, карты, анонсы, хроники последних событий, заголовки, ссылки на тематические страницы).

В-пятых, любая составляющая, — будь то учебная, научно-исследовательская деятельность, культурная и внеучебная сторона жизни академии, — активно изменяется с течением времени, и, соответственно, информация на сайте, отражающая все изменения, должна обновляться достаточно оперативно. Должны появиться удобные календари событий и отчеты с выставок и мероприятий. Ведь, помимо всего прочего, регулярно обновляющийся контент повышает уровень посещаемости сайта, а значит выше и уровень в поисковиках, что опять же привлекает новых посетителей.

Магистратура
Рефераты на основе предпроектных исследований студентов
1 курса кафедры «Коммуникативный дизайн»

В-шестых, следует особое внимание уделить рассказу о богатой истории академии. По результатам опроса, 99 % студентов интересуются ею. Также история МГХПА им. Строганова является одним из ключевых факторов при выборе академии в качестве учебного заведения. Сегодня технологии позволяют рассказать и показать историю крайне интересно и красиво, поэтому пренебрегать данной возможностью безусловно не стоит.

В-седьмых, хорошим дополнением станет создание карты академии, так как большинство гостей и абитуриентов испытывают сложности с перемещением в стенах здания из-за переходов между корпусами. Возможность заранее посмотреть маршрут, по которому нужно пройти, например, при подаче документов о поступлении, сделает жизнь абитуриентов намного легче.

Одним из возможных и интересных, на мой взгляд, дополнений может стать профориентация, осуществляемая в рамках сайта или дополнительной платформы. По мнению педагога Н.Ф. Родичева (Академический Вестник, Академия социального управления, 2014 г.), «перспективной является идея дистанционных конкурсов с профориентационным содержанием и „событийным“ очным финалом». Данная модель была отчасти реализована в системе «Открытое Образование», но при всех преимуществах она не может быть осуществлена в рамках одного учебного учреждения в связи в высоким уровнем затрат, необходимых на ее реализацию.

Многие сегодняшние студенты признают тот факт, что при поступлении смутно представляли себе специфику той кафедры, на которой проходят обучение. Кто-то наугад подает документы на несколько кафедр, которые, по их мнению, схожи. Фаворитами в этом являются кафедры коммуникативного дизайна и искусства графики, многие студенты не знают и не могут объяснить, в чем состоит различие (даже те, кто поступает на эти кафедры), в то время как кафедру скульптуры и средств транспорта никто не путает.

Профориентация может состоять из практической и теоретической части, с которыми абитуриент может ознакомиться самостоятельно и также самостоятельно выполнить задания, определив для себя, что ему ближе и интереснее. Результаты своей работы абитуриент потенциально может взять на день открытых дверей и показать их преподавателям той кафедры, куда он хочет поступать.

Наличие подобного профориентационного блока поможет абитуриентам не только разобраться в своих предпочтениям, но может помочь и преподавателям увидеть склонность у абитуриента к тем или иным направлениям, заметить молодые таланты.

В.Д. Кузнецова

Экспедиционная группа «Арктика без границ». Проблемы создания визуального образа организации

Руководитель: доц. И.Б. Трофимов

Арктика является ярким примером того, насколько стремительно меняется современный мир. Еще совсем недавно в общем периферийный в контексте мировой политики, этот регион буквально на глазах превращается в один из основных объектов повышенного внимания государств, а также крупнейших национальных и транснациональных корпораций. Здесь, в самой северной точке планеты, как ни в одном другом регионе, в наиболее концентрированном виде столкнулись геополитические, геостратегические и экономические интересы ведущих мировых держав. Обусловленное глобальным потеплением таяние многовековых арктических льдов освобождает доступ к его богатейшему потенциалу (транспортному, продовольственному и т.д.) и открывает огромные перспективы разработки энергоресурсов. С точки зрения специалистов, Арктика имеет и большое военностратегическое значение. Ключевые игроки в регионе — пять литоральных государств (Дания, Канада, Норвегия, Россия и США) и прилегающие к нему страны (Исландия, Швеция и Финляндия) — пытаются воспользоваться новыми возможностями в Арктике.

Более того, в последнее время все больший интерес к безграничным ресурсным богатствам и стратегическому потенциалу региона проявляют и т.н. нерегиональные страны, в первую очередь, страны Восточной Азии. Общественно-политическая дискуссия по поводу освоения Арктики во многом сводится к главному вопросу — сотрудничество или противостояние? Событиями, придавшими этой дискуссии мощный импульс, стали российская экспедиция «Арктика-2007», снаряженная для уточнения границ шельфа на дне Северного Ледовитого океана, и символическое водружение флага Российской Федерации под водой на Северном полюсе. Комментируя это событие, политики и журналисты наперебой пытались привлечь внимание яркими, зачастую пугающими речами и заголовками о «начале схватки за Арктику».

Впрочем, несмотря на обострение конкуренции, новая холодная война не разразилась — страсти довольно быстро улеглись, и центральное место занял диалог по волнующим все стороны вопросам. Россия однозначно была склонна воспринимать международное взаимодействие в Арктике как сотрудничество и называть регион «территорией диалога». Неслучайно под этим девизом проходило множество форумов, в которых принимали участие представители высшего руководства страны. Но почему в фокусе их внимания находится именно Арктика? Очевидно, что главный ответ на все эти вопросы — огромный, один из последних не освоенных и не поделенных государствами арктический потенциал, который становится жизненно необходимым для развития современной экономики.

Ввиду таких политических дискуссий все больше встает вопрос о сохранении как флоры, так и фауны арктического региона. Также ученые доказали, что глобальное потепление действительно существует. Льды уже уменьшили свое существование в течение года, а к 2030 году ученые полагают, что снега в Арктике летом и вовсе не будет.

Группа «Арктика без границ» (AWB) пытается объединить народы арктических регионов, зафиксировать и сохранить их культуру, найти решения социальных проблем.

«Арктика без границ» — это некоммерческая международная организация, созданная в рамках народной дипломатии.

Инициатива родилась в 2012 году на севере Гренландии в городе Qaanaaq, и вскоре была поддержана старейшинами и молодежью всех без исключения арктических регионов, от Чукотки до Нунавута.

Проект реализуется, во многом благодаря социальным медиа: на страницы проекта на фэйсбуке подписано более 20 000 человек. Проект поддерживается правительствами арктических государств. В России его персонально курирует постоянный представитель Президента РФ по вопросам Арктики Артур Николаевич Чилингаров.

Экспедиционная группа пытается провести социальные возможности, которые могли бы изменить жизнь людей в отдаленных и изолированных регионах Арктического круга. Они делают это с помощью исследований, образовательных программ, культурных проектов, ориентированных на возрождение и сохранение традиций, ценностей и искусства.

На протяжении последних 5 лет AWB была постоянной частью крупнейших мировых встреч по вопросам Арктики.

Апрель 2018 года — AWB будет одним из организаторов (совместно с The Explorers Club) первой в истории детской научной экспедиции на Северный Полюс. Дети со своими родителями, в числе которых астронавты, известные всему миру музыканты и ученые-океанографы, отправятся на полярную станцию Барнео, где будут работать под руководством известных ученых, при этом прямая трансляция через спутник будет вестись в 20 арктических регионах, а также в мировых столицах. В состав экспедиции войдут эскимосские дети из самых маленьких арктических деревень, которые впервые расскажут миру о подвиге своих дедушек, приведших экспедиции адмирала Роберта Пири и других на Северный Полюс в начале 20 века.

Август 2018 года — AWB будет в числе организаторов Четвертого Арктического Детского Фестиваля, Children of the Arctic / Дети Ар-

ктики, в рамках которого пройдут экспедиции, форумы и научные конференции подростков из 28 арктических регионов мира. Фестиваль поддерживают Русское Географическое Общество, WWF, Green Cross и Paulsen Foundation.

19–21 октября 2018 года, 11–13 октября 2019 года — планируется проведение Международного ежегодного форума «Арктический круг» в Рейкьявике.

В настоящее время готовятся публикации о деятельности AWB в The New York Times, Forbes, а также в лидирующих СМИ Норвегии, Дании и Японии.

Цели организации

Организация не преследует мысли о том, чтобы предотвратить вмешательство внешнего мира в Арктику, и не пытается отстоять ее природные ресурсы. Эта экспедиционная группа — реалисты. Они лишь хотят зафиксировать и запечатлеть культуру и быт местных жителей, красоту природы и ее обитателей. Они понимают, что все это под угрозой исчезновения, поэтому они и активизировали свою деятельность именно в этот отрезок времени.

Чтобы идеи организации были эффективными они поставили перед собой следующие цели:

— сохранение культуры и традиций малочисленных народов;
— помощь художникам, живущих в самых изолированных населенных пунктах мира;
— борьба с эпидемией самоубийств среди подростков в северных поселениях, вызванной резкими климатическими и социальными переменами;
— обмен опытом между самыми труднодоступными и изолированными поселениями Арктики.

Целевая аудитория

По факту у организации есть четыре целевые аудитории. Первая — это, безусловно, сами местные жители этих отдаленных регионов. Они одновременно становятся как участниками, так и зрителями процесса. Вторая категория — это департаменты и министерства, перед которыми отчитывается организация и которые спонсируют ее, в зависимости от успешной или неуспешной деятельности.

Ну и конечно же, самой желанной аудиторией становятся обычные люди современного мира. Но и их можно разделить на две категории: дети и взрослые. Взрослые интересуются искусством и также могут интересоваться климатическими вопросами.

Для детей проводятся и детские мероприятия, как, например, экспедиции на север для знакомства с такими же детьми, но живущими в совершенно иных условиях.

Проблемы организации

Коммуникация и информация для широкой аудитории — одна из проблем экспедиционной группы, так как полностью отсутствует фирменный стиль. Набирая обороты и выступая на международных форумах, группе необходимо представлять некие материалы о себе и утверждаться визуально среди своих коллег.

Более того, группа ежедневно работает со своей аудиторией через социальные сети (у нее 20 тысяч подписчиков). Подписчики в разных странах мира узнают об организации, в основном, через портреты людей и рассказы о них в сети.

При разработке айдентики AWB необходимо учитывать и то, что эта международная организация охватывает разные культурные и языковые сообщества, поэтому она нуждается в общепонятной графике. Более того, культура арктического региона нетипична, например, для европейского жителя, поэтому она нуждается в некоей адаптации, когда выходит во внешний мир.

Исходя из проблемы организации, связанной с коммуникациями между группой и зрителем, задача графического дизайнера в данной ситуации заключается в создании визуального образа для экспедиционной группы, который бы отвечал определенным культурным и визуальным требованиям, а также был бы применим на всех необходимых носителях.

Философия проекта исходит из культуры самого региона. Арктика — специфическое место для среднеевропейского человека, нам непонятно не только как коренные жители могут выжить в таких условиях, но и их философия. Мировоззрение северных народов отражает условия жизни (окружающая среда, возможности) и вековые традиции.

Основным моментом, выделяющим северные народы, является гармония человека с природой. Люди Арктики не отделяют себя от природы или животных, они живут одним целым. В фольклоре есть множество сказок, где, например, эскимосская женщина выходит замуж за кита, и их ребенком становится ветер. Гармония с окружающей средой возникает не только в фольклоре, но и в реальной жизни. У северных народов до сих пор сохраняется поклонение духам и стихиям.

Важнейшим фактором природной среды Арктики является холод. Температуры в этих регионах порой достигают –60 градусов по Цельсию. Холод здесь одушевлен, потому что он имеет непосредственное воздействие на жителей. Он, словно рентген, раскрывает истинное человеческое лицо. Такая погода обнажает душу и выводит наружу все первобытные инстинкты.

Одним из основных стереотипов представлений об Арктике является белизна. И, действительно, на Севере практически отсутствует растительность (за исключением мелких кустарников), а живот-

ные вынуждены маскироваться в белом пространстве. Поэтому, действительно, в Арктике можно найти множество белых воздушных пейзажей, которые, как белый лист, наполняются уникальной информацией культуры региона.

В современном мире время летит очень быстро, мы всячески пытаемся ускорить все жизненные процессы и как можно больше всего успеть. Это совершенно не укладывается в мышление северных народов. Для тех, у кого день длится полгода, а вторые полгода — ночь, время останавливается. Все длится очень размеренно и медленно, со вкусом к жизни и с наслаждением времени.

Больше всего в Арктике айсбергов. Но айсберг — это не просто лед — это целый мир. В айсбергах живет множество микроорганизмов, они наполнены жизнью, постоянно движутся, меняются. Но главное — мы никогда не видим айсберг целиком, основная его часть скрыта под водой. По такому принципу же мы можем осознать и всю Арктику — мы знаем об этом регионе лишь малую часть, а основная — все еще скрыта от внешнего мира.

В Арктике есть свое чудо — северное сияние. Это до сих пор не до конца объяснимое явление, которое завораживает и словно открывает окно в другую реальность.

В связи с глобальным потеплением, льды в Арктике активно тают, открывая новые возможности для освоения этого региона великими державами. Все это, безусловно, вносит изменения в жизнь местных жителей. Возможно северные народы доживают последний век в тех условиях, в которых жили их давние предки.

Е.С. Кузнецова

Брендинг города Юрьев-Польский

Руководитель: доц. И.Б. Трофимов

Наряду с Москвой и Санкт-Петербургом, наиболее популярными в России у туристов и перспективными в плане дальнейшего развития являются маршруты Золотого кольца — уникального историко-культурного сообщества городов Центральной России, в которое входят города и прилегающие к ним поселения с хорошо сохранившимися памятниками старины и культуры и центрами народных ремесел, дающие наглядное представление об архитектуре, быте и народных традициях исторического прошлого страны. Изначально разработанные в 60-х годах прошлого века для иностранных туристов с целью ознакомления с историей, культурой и самобытностью русского народа и народностей, населявших в древности этот регион, маршруты постепенно завоевали чрезвычайную популярность среди отечественных любителей познавательного туризма.

Ежегодно города, входящие в «большое» Золотое кольцо, и примыкающие к ним города «малых колец» принимают более миллиона туристов. Переориентация туристского потока с выездного на внутренний, всплеск интереса к российской истории и ее материальным и духовным памятникам может значительно увеличить турпоток, став локомотивом в развитии местных экономик.

Тем не менее, экономические проблемы всей страны конца XX – начала XXI века затронули и популярные памятники и города, а современные запросы туристской индустрии выявили отставание в удовлетворении запросов потребителей туристских услуг.

На сегодняшний день туристические кластеры Золотого кольца имеют проблемы, общие для всей отечественной туристской индустрии, а именно:

— недостаточно развитая туристская инфраструктура;
— недостаточная предпринимательская активность населения в сфере туризма;
— недостаточный уровень специалистов, работающих в сфере туризма;
— традиционность подходов к формированию туристских программ, отсутствие клиентоориентированной политики управления учреждениями культуры, необходимость модернизации их услуг, недостаточное продвижение туристского продукта на зарубежный рынок;
— низкая осведомленность россиян о туристских возможностях регионов Российской Федерации, разрозненность информационных ресурсов в сфере туризма и отсутствие единой системы информационной поддержки внутреннего и въездного туризма.

Проблемы малых городов. Согласно последней переписи населения, 25 % граждан нашей страны проживают в малых городах России. По наблюдению экспертов, именно эта социальная группа особенно остро ощущает на себе все проблемы, характерные для нашей страны: отсутствие дорог, упадок образования и здравоохранения, низкие доходы населения, недостаток рабочих мест, падение культуры и т.д.

Для успешной реализации программы развития сельского туризма, в первую очередь, надо привести в порядок хотя бы трассы, соединяющие районные центры, хотя бы в пределах основных туристических маршрутов Золотого кольца. Это не только проблема комфорта, но и безопасности.

Отсутствует единый туристический интернет-портал о региональных достопримечательностях. Как правило, местные достопримечательности не известны неподготовленной массе туристов из городов, годами предпочитавших отдых за границей.

Туризм неразрывно связан с экскурсионной программой. Существующие штатные экскурсии архаичны и мало интересны. Для этого также был бы полезен единый портал для размещения бесплатных предложений по экскурсионному сопровождению по региону.

Стоит отметить и слабую поддержку краеведческой деятельности. Во Владимиро-Суздальском регионе есть только одно регулярное периодическое краеведческое издание — Краеведческий сборник «Наше Ополье». Официальные профильные организации (Юрьев-Польский музей) отказываются брать на реализацию литературу без заключения договора, а его заключение обяжет издателя еще уплатить подоходный налог на и так потраченную им сумму на издание сборника.

Вывески над купеческими лавочками в торговых рядах смотрятся не единым торговым ансамблем, как это было, думается, в XIX веке, а совершенно чуждой наклейкой.

Малый бизнес, к сожалению, практически не развивается, а он как раз и мог бы давать рабочие места. Малый бизнес может работать внутрь, то есть обеспечивать продукцией внутренний рынок.

Необходимо реализовывать культурно-социальные проекты. Поскольку в любом случае проблема депопуляции и индифферентности жителей к развитию города связана не только с рабочими местами и зарплатой, но еще и с тем, что в жизни подобных городов мало событий и изменений.

Обновление бренда города повлияет, в первую очередь, на самих жителей. От этого зависит то, как они будут себя чувствовать и станут ли поддерживать и вовлекаться в реализацию стратегии позиционирования бренда города. Счастливые жители работают как самые эффективные средства продвижения. Именно они, чувствуя гордость за свой город, будут способствовать его развитию. Любовь жителей к своим городам — то, что отличает города от товаров. Все больше городов осознают важность не просто репрезентации особенностей города в той или иной форме, но и в позиционировании с учетом существования тысяч других городов.

Цель разработки дизайн-проекта заключается в создании бренда города Юрьев-Польский, который будет ориентирован, в первую очередь, на эмоциональное восприятие, который определит новое общее эмоциональное пространство для всех жителей и гостей города. Устойчивый рост туризма позволит привлечь дополнительное финансирование и инвесторов, что повлечет за собой строительство гостевых домов, кафе и прочей соответствующей инфраструктуры, что, как следствие, будет иметь положительный экономический эффект, появление новых рабочих мест для местного населения, повышение благосостояния. Это позволит сдержать и остановить убыль населения. Все это вместе повысит «конкурентоспособность» города, по сравнению с другими городами Золотого кольца, укрепит краеведческую и историко-культурную деятельность, направленную на сохранение, возрождение и развитие традиций. Увеличение туристического потока в город будет способствовать развитию малого бизнеса, повышению социального уровня жителей региона.

Проект предполагает разработку, помимо посещения традиционных памятников культуры района города Юрьев-Польский, и таких форм туризма, как паломничество (путешествие по православным храмам и святым местам), а также «агротуризм».

Агротуризм — достаточно молодое направление туризма для России. В настоящее время данный вид отдыха пока не столь популярен среди россиян, как в Европе. Интерес к нему обусловлен вниманием к экологическим проблемам, спросом на экологически чистую продукцию, небольшими затратами и близостью к природе, по сравнению с другими видами отдыха. Туристы некоторое время ведут сельский образ жизни, знакомятся с местной культурой и местными обычаями, принимают участие в традиционном сельском труде. Положительная социальная составляющая сельского туризма заключается в обеспечении занятости сельского населения в сфере услуг на селе, поэтому развитие данного направления можно рассматривать как путь социального развития депрессивных сельских районов, который позволяет остановить деградацию сельской местности, страдающей от постоянного оттока населения, в частности, по причине отсутствия работы.

Т.А. Монина, проф., Т.В. Литвина, к. иск., проф.

Цифровой контент и аудиовизуальная среда

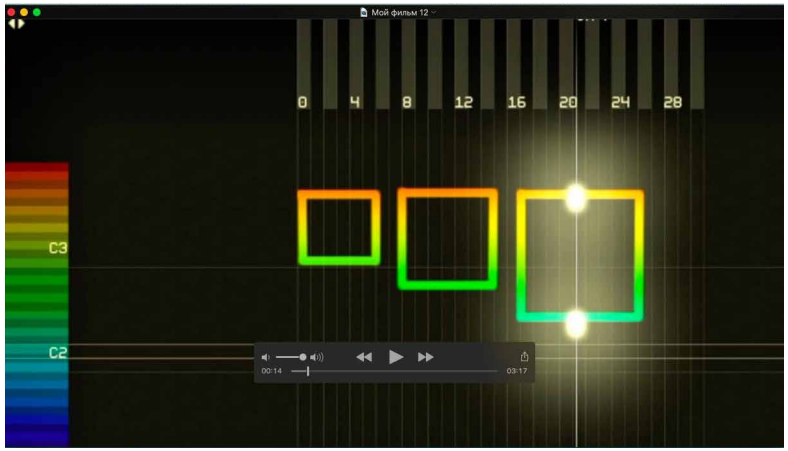
Подготовка магистров в области цифрового искусства и дизайна затрагивает ряд новых творческих проблем работы не только с визуальным, но и звуковым материалом.

Развитие навыков использования различных средств и цифровых технологий при выполнении индивидуальных задач, связанных с формированием аудиовизуального контента с учетом психологии создания современных медиа моделей, является первоочередной задачей в обучении современного дизайнера.

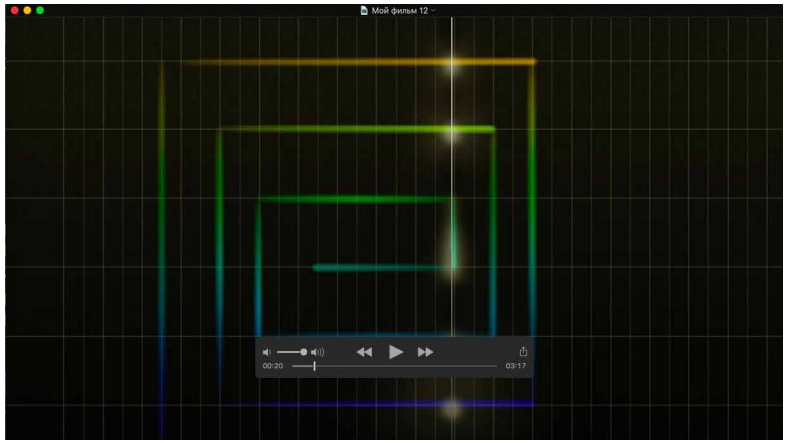
В ходе изучения дисциплины «Цифровой контент и экранные виды коммуникаций» в рамках нового направления экспериментальной лаборатории «Цифровое искусство и дизайн» в МГХПА им. С.Г. Строганова магистр получает знания и опыт работы со специальной и научной литературой, умения и навыки по разработке аудиовизуального контента с целью их использования при выполнении выпускной квалификационной работы.

Целью освоения дисциплины «Цифровой контент и экранные виды коммуникаций» является подготовка будущего магистра к решению профессиональных задач в сфере цифровых коммуникаций с опорой на формирование аудиовизуального контента.

Профессионально-образовательная программа магистерского уровня подготовки ставит цель — развитие «дизайн–мышления» будущего магистра, понимания существа проблем создания аудиовизуального контента в современном цифровом пространстве дизайна с учетом инновационных технологий. Дисциплина «Цифровой контент и экранные виды коммуникаций» является неотъемлемым компонентом профессиональной подготовки магистра в области цифрового проектирования и формирует у студентов художественные и технологические инструменты программирования виртуальных образов, а также дает представление о закономерности сочетаний цвета,

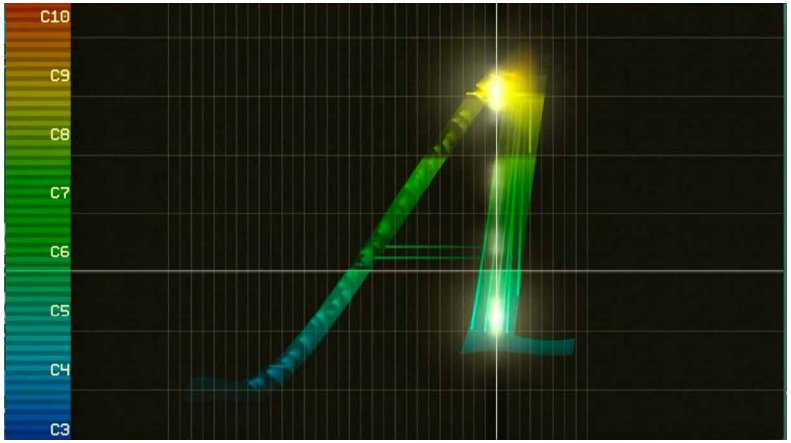


Изучение закономерностей звуковых интерпретаций визуальных материалов. Работа в программе Virtual ANS. Линия воспроизведения звука двигается слева направо, переводя формы и изображения в звук. Звучащие в данный момент элементы формы программа выделяет светящимися областями



Порядок упражнений отражает характер заданий. Линейные и замкнутые формы как источник звука

света, звука с учетом специфики проектирования аудиовизуального контента, дает понимание о методике концептуального проектирования в цифровой среде, способствует грамотному применению специализированного программного обеспечения для выполнения поставленной проектной задачи, работать с различными носителями информации, проводить аналитическую работу с полученной информацией и обрабатывать ее с помощью современных цифровых



Шрифтовые формы и их звуковая интерпретация, влияние характера графических композиций на итоговый звукоряд

технологий. Предлагаемый курс формирует способность выбирать наиболее подходящие для работы с аудиовизуальным контентом цифровые технологии, а также применять современные цифровые технологии в проектной и информационно-коммуникативной деятельности и решать проектные задачи организации аудиовизуальной информации согласно своей проектной концепции.

Дисциплина «Цифровой контент и экранные виды коммуникаций» формирует системный подход в работе с аудиовизуальной информацией, помогает применять современные инновационные технологии для создания цифровых объектов, выбирать необходимые проектные методы при решении проектных задач, учитывая специфику цифрового искусства и дизайна. Решая проектные задачи организации аудиовизуальной информации согласно своей проектной концепции, студенты учатся применять системный подход в проектировании аудиовизуального контента, овладевать методикой выполнения системного виртуального (программируемого) объекта, используя профессиональный арсенал художественно-выразительных средств и проектных методов.

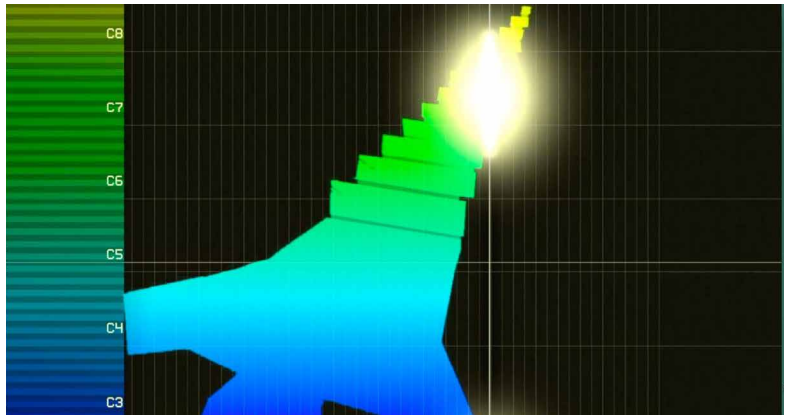
Дисциплина включает в себя несколько методических аспектов:

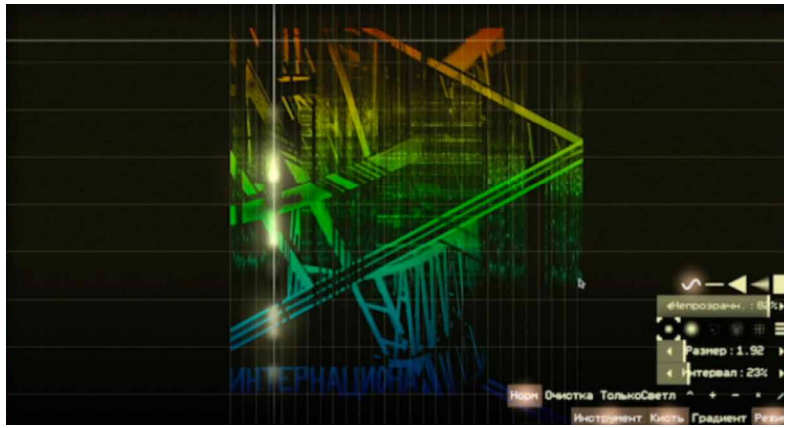
научно-исследовательский:

— обучение методике проведения самостоятельного создания аудиовизуального ряда в пространстве цифрового дизайна;

информационно-коммуникативный:

— обучение пользованию инновационными технологиями при создании аудиовизуального контента, используя в том числе интернет и другие информационные ресурсы;





Примеры студенческих упражнений. 2017/2018 учебный год, 1 семестр

проектный:

— изучение различных приемов, используемых при создании аудиовизуального контента в сфере цифрового дизайна.

В рамках данного курса изучаются такие вопросы, как освоение цифрового пространства с точки зрения аудиографических приемов, влияние звука при взаимодействии с визуальной информацией. Универсальным инструментом исследования, проектирования и коммуникации в области звуковой среды становится специализированная компьютерная программа Virtual ANS. Система заданий построена на основе экспериментального знакомства с возможностями программы Virtual ANS, изучения основных приемов работы с данной программой, апробировании ее основных функций при помощи создания геометрических и шрифтовых структур, создании различных графических элементов с учетом их звуковых характеристик. На

Имитация звука пропеллера вертолета на основе построения ритмического графического ряда (А.С. Сумароков)

основе текстового фрагмента студенты пробуют создать звуковой ролик, учатся учитывать временные характеристики при создании звукового ряда, основанного на графическом изображении. Даже короткий хронометраж заданий 15–20 секунд позволяет не только освоить функциональные возможности программы, но и создавать собственные звуковые файлы для самостоятельных видеоматериалов, получая навык работы в цифровой среде и овладевая новыми технологиями обработки и моделирования звуковой и визуальной информации. Главным же итогом освоения дисциплины становится понимание корреляции графических элементов со звуковым рядом.

Студентам предлагаются задания следующих типов:

— анализ влияния звуковых характеристик на графический видеоряд на основе собранного материала по выбранной тематике. В итоге: форма подачи — презентация;
— разработка сценарной структуры ролика;
— создание концепции звучания своего видеоряда с учетом выбранной тематики на основе подобранного видеоматериала, создание графического контента видеоряда;
— дорисовка графических элементов по подготовленному видеоматериалу, с учетом ранее созданной звуковой композиции;
— синтез созданного видеографического контента со звуковым рядом.

На основе этих заданий создается видеопрезентация с использованием двух- и трехмерных графических моделей, полученных в результате концептуального проектирования в одном из изученных в процессе обучения видеоредакторов.

Таким образом, освоение программы «Цифровой контент и экранные виды коммуникаций», несомненно, актуально для современного медиа дизайнера, активно осваивающего сферу цифрового пространства.

Л.Г. Мясникова, преподаватель, лаборатория «Цифровое искусство и дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова

Сценография экранного искусства

Одной из вспомогательных историко-теоретических и методических дисциплин в программе подготовке магистров цифрового искусства и дизайна является курс «Сценография экранного искусства». Курс знакомит с историей в разрезе использования проектных методов и средств создания кинодекорационного пространства, формирования экранного образа фильма и видеоматериалов.

Целью освоения дисциплины «Сценография экранного искусства» является формирование у будущих дизайнеров в области видео и медиадизайна целостного системного представления об использовании базовых принципов кинодекорационного искусства в создании визуального пространства в современных экранных искусствах и дизайне на основе изучения исторического опыта кинематографа. Курс нацелен на подготовку будущего выпускника магистратуры к решению профессиональных задач в кинематографе, на телевидения, в видеопроектах, а также в области критики и искусствоведения. Кроме того, он вооружает работников музеев, организаторов выставочных пространств и досуговых мероприятий знаниями и приемами сценографического принципа организации пространства.

Задачами освоения дисциплины «Сценография экранного искусства» является:

— изучение исторического опыта, теории и практики кинодекорационного искусства;
— умение анализировать экранное произведение со структурно-конструктивных, формально-стилевых и изобразительно-декорационных позиций, выявлять элементы предметно-пространственной среды и их организацию в кадре;
— освоение базовых принципов сценографических решений в рамках сценарно-монтажного подхода экранного произведения;
— знакомство с этапами работы, функциональными и творческими особенностями деятельности сценографа/художника-постановщика, медиадизайнера;
— освоение закономерностей синтетической динамической изобразительно-монтажной композиции с точки зрения сценографии экранного искусства;
— изучение вклада Строгановской школы в сценографию экранного искусства, в первую очередь, творчества основоположников-практиков и теоретиков отечественного кинодекорационного искусства Владимира Егорова, Алексея Уткина и Александра Родченко.

Актуальность дисциплины «Сценография экранного искусства» обусловлена возросшей коммуникативной ролью экрана во всех областях жизни общества и принципиальными изменениями в модели восприятия современного человека, выразившимися в переносе акцента со словесного образа на визуальный. Сценография как главная составляющая визуального языка экрана представляет, таким образом, важный элемент в подготовке магистров-дизайнеров, а также исследователей, искусствоведов, критиков и экспертов в области теории и истории искусств.

С точки зрения содержания программа охватывает период от зарождения кинематографа до наших дней. Программа делает акцент на кинодекорационном искусстве, поскольку из экранных искусств именно кино обладает самой длительной и богатой историей. Кроме того, в период немого кинематографа была сформирована теоретическая база, накоплен практический опыт перевода суждений и понятий с вербального языка на визуальный, сформированы проектные методы наиболее эффективной визуальной презентации смысловой информации, переводя ее в план эстетически выразительного экранного образа. На базе усвоения общих для всего экранного искусства принципов кинодекорационного искусства учащимся предлагается ознакомиться с широким спектром современных возможностей сценографии экрана: от цифрового кино и виртуального пространства видеоигр до мультимедийной проекционной декорации в реальном пространстве театра.

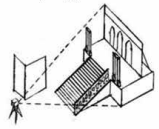
Структура указанной дисциплины опирается на теорию поэтапного формирования знаний, разработанную в трудах Л. Выготского, А. Леонтьева, Н. Талызиной, П. Гальперина и др. в рамках деятельностного подходя в психологии и педагогике. Основной формой учебной работы в аудитории по курсу являются историко-теоретические лекционно-практические занятия, где рассматриваются творческие вопросы кинодекорационного искусства в тесном взаимодействии с другими аспектами синтетического экранного произведения: сценарием, монтажом, движением и ракурсом аппарата, звуком, особенностями актерской игры. Чрезвычайно важным для студента являет умение мыслить сценографическим кадром как проектной категорией, видеть крупность, ракурс и движение внутри и вне кадра, определять принципиальную схему декорационного объекта. С этой целью теоретический материал по дисциплине «Сценография экранного искусства» дополняется самостоятельной работой учащегося двух типов: покадровым разбором сценографии (аналитическая деятельность) и покадровой разработкой сценографии (продуктивная деятельность). Результатом успешного выполнения всех трех этапов обучения является устойчивое формирование компетенций, заявленных в программе.

Магистратура
Лаборатория «Цифровое искусство и дизайн»

Первый тип самостоятельной работы — покадровый анализ сценографии

Покадровый анализ является основной формой развития абстрактного мышления, способностей к анализу и обобщению у специалистов, работающих в области экранного искусства. Он совершенно необходим в самом начале курса сценографии для того, чтобы сформировать у учащихся навык видеть кадр, его стык с другим кадром, определять крупность плана, замечать движение аппарата. Для сценографа, художника-постановщика, медиадизайнера и исследователя экранных искусств монтажное мышление является базовым, поскольку монтаж является базовым приемом сценографии экранного искусства. Преподаватель предлагает схему, согласно которой разбирается сценография каждого кадра фильма: (1) изображение кадра (2) описание: № кадра, его название, план, движение камеры и ракурс, мизансцена, вид декорации, место съемки — павильон или натура; (3) анализ конструктивно-изобразительный: тип и конструкция декорации, деталь, реквизит, свет, тон, фактура, контраст; анализ образно-смысловой: соответствие месту и времени действия, эпохе, социальному статусу; присутствие образа, метафоры, символа в сценографии кадра. Такой анализ является сырьем для общих выводов о стилистике, композиции и художественно-изобразительном строе фильма в целом. В таком анализе студентам не следует описывать игру актеров, передавать их переживания и драматургию фильма, а следует сосредоточиться на монтажной и декорационной конструкции, изобразительном ряде и образности предметно-пространственной среды, т.е. на сценографии экранного произведения.

Фильмы выдающегося русского художника и режиссера Евгения Бауэра — экранные произведения с длинным кадром. Магистры имеют возможность отработать навыки общей атрибуции кадра и деталь-

Кадр	Описание кадра	Анализ сценографии
	Кадр № 15. Благотворительный базар герцогини Дирнштейн. ОП, статичная камера. Интерьер, павильон. 	Разомкнутая многоплановая двухуровневая декорация с боковым светом. Контраст на переднем плане максимальный. На переднем плане используется диковинка – резной элемент ворот. Актерская мизансцена подчеркивает глубинную перспективу – актеры выстроены в глубину кадра по лестнице. Главные герои движутся из глубины на аппарат – происходит внутрикадровый монтаж.

Пример покадрового анализа сценографии из к/к Е. Бауэра «Король Парижа» (1917), выполненного магистром 1 курса

но проанализировать его сценографию. При изучении сценографии русского авангарда, отличающегося коротким кадром и быстрым темпом монтажа, главной задачей покадрового анализа становится изучение монтажных ритмов и использование детали в общем предметно-пространственном решении эпизода.

	Кадр 7. Ворота. ОП Камера статична Натурный объект — ворота дачи на Французском бульваре в г. Одесса.	Кадры 7, 8, 9 — взрыв главных ворот «Штаба буржуазии» в результате выстрела с броненосца «Потемкин». Причем кадр 8 является зеркальным отражением кадра 7. Кадр 9 несет в себе тот же объект, что и кадр 7, но камера отъезжает, план ворот становится более дальним. Очевидно, что кадры 7 и 8 сняты двумя разными камерами с одной и с другой стороны ворот одновременно. Это видно по тому, как подскакивает башенка ворот. О другой точке съемки говорят и неожиданно появившиеся деревья в кадре 8. Судя по поведению дыма, кадр 9 снимался одновременно с кадрами 7 и 8, возможно, третьей камерой.
	Тот же кадр, тот же натурный объект ОП Камера статична	
	Кадр 8. Тот же объект. ОП Камера статична	
	Кадр 9. Тот же объект. ОП Камера статична	
	Кадр 10. Первый лев. Деталь Статика Натурный объект — скульптуры львов сняты в Воронцовском дворце в г.Алупка.	Кадры 10, 11, 12 — каменные львы. Длительность 3х кадров — около 2 секунд. Крупные планы каменных львов выражают движение и тревогу. Таким стремительным монтажом Эйзенштейну удалось оживить скульптуру: лев спящий, лев пробужденный, услышавший резкий звук, лев вскочивший от испуга. Снова работает «эффект Кулешова» — каждая скульптура по отдельности не содержит идеи тревоги и резкого движения. Испуганный вскочивший лев получается только в результате сопоставления трех тщательно подобранных скульптур в определенной монтажной последовательности и в быстром темпе. Кроме того, скульптура в кадре сохраняет единство и оживает благодаря освещению: ко всем львам применено одно и то же освещение по направлению света и его интенсивности.
	Кадр 11. Второй лев. Деталь Статика	
	Кадр 12 Третий лев. Деталь Статика Нижний ракурс	

Пример покадрового анализа эпизода «Каменные львы» из к/к С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» (1926), выполненного магистром 1 курса

Магистратура
Лаборатория «Цифровое искусство и дизайн»

Второй тип самостоятельной работы — покадровая разработка сценографии

Самостоятельная покадровая разработка сценографии экранного произведения студентами является третьим звеном обучения в русле деятельностного подхода. Первый этап — лекции о сценографии экранного искусства, второй этап — покадровый анализ готового образчика сценографии, третий этап — деятельность учащегося по созданию своего собственного произведения экранной сценографии. В первом семестре студентам предлагается в качестве задания разработать сценографию эпизода с использованием параллельного монтажа. Первое задание — параллельный монтаж по одновременности действия. (Темы: Авария на перекрестке. Случайная встреча. Встреча старых друзей. Разговор по телефону. Разлука друзей. Расставание влюбленных. Погоня. Ограбление. Фантастическое приключение героя.) Второе задание — параллельный монтаж по метафоре (Темы: Одиночество. Горе. Отчаяние. Начало любви. Первый поцелуй. Расцвет любви. Радость. Гнев. Презрение. Величие. Вера. Эгоизм. Доброта. Прощение. Свобода.) Студенты вольны выбрать любой сюжет, любых персонажей и любое место действия, придумать сценарий самостоятельно или воспользоваться классической литературой или поэзией. В случае использования литературного источника текст оригинала подвергается необходимым сокращениям и переделке. Однако сценарий сам по себе играет вспомогательную роль. Главная задача студента заключается не в составлении сценария, а в точном выполнении задания — разработать сценографию с использованием приема параллельного монтажа в виде раскадровки. Студенты могут использовать любую графическую стилистику в раскадровке. Единственным требованием к раскадровке является ясное, однозначное обозначение крупности кадра, композиционного центра и конструкции декорационного объекта. Движение камеры в сценографической среде передается путем словесного описания. Но большие панорамы, длительные наезды, проезды и другие значительные перемещения камеры фиксируются начальным и конечным кадром или удлиненным форматом раскадровочного рисунка.

Ниже даны несколько примеров студенческих работ по теме «Параллельный монтаж».

Часть I. Сценарий
За основу сценария взят один из литературных анекдотов Даниила Хармса из цикла «Веселые ребята».

Однажды Пушкин решил испугать Тургенева и спрятался на Тверском бульваре под лавкой. А Гоголь тоже решил в этот день испугать Тургенева, переоделся Пушкиным и спрятался под другой лавкой. Тут Тургенев идет. Как они оба выскочат!..

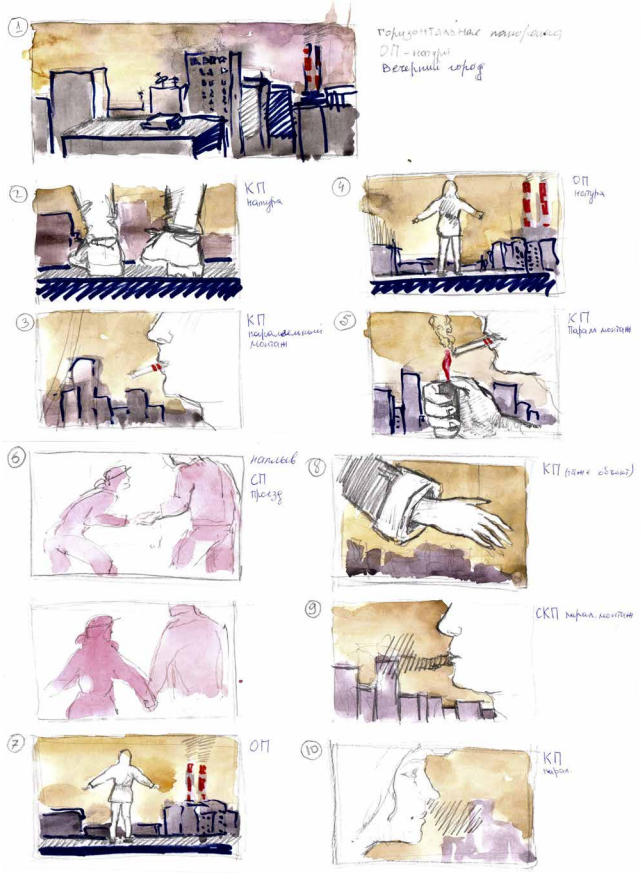
Часть II. Покадровая разработка сценографии экранного произведения

Номер кадра и Текст сценария	Описание кадра	Раскадровка
Кадр 1 *Однажды Пушкин решил испугать Тургенева...*	Кабинет Пушкина. ОП. Камера статична. Движение в кадре отсутствует. Интерьер, павильон. Декорация «углом». Пушкин сидит за столом перед окном с пером в руке, подперев голову рукой. Перед ним чистый лист бумаги. Глаза опущены вниз. Слегка верхний ракурс.	
Кадр 2 *Однажды Пушкин решил испугать Тургенева...*	Кабинет Пушкина. СП. Камера статична. Движение в кадре отсутствует. Интерьер, павильон. Смена ракурса. На гения снизошло озарение. Он выпрямился, сел ровно, убрал руку от лица. Глаза, сверкающие идеей, смотрят в окно (и в камеру).	
Кадр 3 *Однажды Пушкин решил испугать Тургенева...*	ОКП. Камера статична. На лице Пушкина появляется коварная улыбка. Он прикусывает перо.	
Кадр 4 *А Гоголь тоже решил в этот день испугать Тургенева...*	Гостиная Гоголя. Наезд камеры (ОП — СП). Движение в кадре — поворот головы. Интерьер, павильон. Декорация «стена». Гоголь сидит у камина и кидает в огонь страницы второго тома «Мертвых душ». Съемка «со спины», затем съемка профиля в контр-ажуре.	
Кадр 5 *А Гоголь тоже решил в этот день испугать Тургенева...*	Гостиная Гоголя. СП. Камера статична. Движение в кадре отсутствует. Интерьер, павильон Смена ракурса. Камера «в камине». Лицо Гоголя меняется, брови поднимаются вверх от пришедшей на ум идеи.	
Кадр 6 *А Гоголь тоже решил в этот день испугать Тургенева...*	ОКП. Камера статична. В глазах Гоголя играют языки пламени (отражение от камина).	
Кадр 10 *...переоделся Пушкиным...*	Гостиная Гоголя. СП—ОП. Камера статична. Интерьер, павильон. Декорация «стена». Движение в кадре - Гоголь встает с дивана, берет костюм Пушкина (парик и плащ), висящие рядом с камином, осматривает и выходит из комнаты (из кадра, из дома).	
Кадр 11	Тверской бульвар. ОП. Натура. Движение в кадре - Тургенев не спеша идет по бульвару (движение на камеру). Отъезд камеры. Тургенев останавливается и смотрит на птицу на дереве.	
Кадр 12 *...и спрятался на Тверском бульваре под лавкой (Пушкин).* *...и спрятался под другой лавкой (Гоголь).* *Тут Тургенев идет.* *Как они оба выскочат!..*	Длинный кадр. Тверской бульвар. ОП. Натура. Камера отъехала достаточно далеко. Теперь Тургенев — на горизонте. Медленно движется на камеру. В кадре перспектива бульвара и две лавочки друг напротив друга. В кадр забегает Пушкин (через правую кромку кадра), оглядывается и лезет под лавку справа. Затем в кадр забегает Гоголь, переодетый Пушкиным, (через левую кромку кадра) посмеиваясь залезает под лавку слева. Тургенев, тем временем, уже дошел до вышеупомянутых лавок. Одновременно на него выскакивают «два Пушкина». Тургенев пугается, роняет трость.	

*Почти все раскадровки имеют верхний ракурс, это связано с недостаточным владением автором техникой рисунка.

Часть III. Порядок съемки
1) Пушкин: Кадр 1, Кадр 9 (СП — ОП). Затем Кадр 2, Кадр 3 (СКП-ОКП)
2) Гоголь: Кадр 4, Кадр 10 (СП — ОП). Затем Кадр 5, Кадр 6 (СКП-ОКП)
3) Тургенев: Кадр 7, Кадр 8 (СП-ОП)
4) Сцена на Тверском бульваре: Кадр 11, Кадр 12.

А.Р. Гончарова. Параллельный монтаж. Проект раскадровки на основе литературного анекдота Даниила Хармса «Пушкин, Гоголь и Тургенев» из цикла «Веселые ребята»



Н.В. Федорова. Параллельный монтаж. Проект раскадровки «Драма в городе»

Н.В. Федорова, 1 курс

Михаил Ларионов: путь простоты. Эволюция творчества как тема видео-рассказа

Руководители: док. иск., проф. А.Н. Лаврентьев, к. иск, проф. Т.В. Литвина, зав. лабораторией «Цифровое искусство и дизайн» А.В. Вильчес-Ногерол

На протяжении всей истории искусств артисты стремились к простоте передачи того или иного образа. Используя термин «артист» в широком смысле, я подразумеваю человека, который создает искусство, демонстрирует искусство; будь ты архитектором, скульптором или актером, ты должен вжиться в роль, сыграть ее так, чтобы зритель поверил. Передача образа — искусство. У каждого артиста есть набор инструментов, знания и опыт, которые управляют данными инструментами. Процесс создания — труд кропотливый, усердный, вкладываемый в работу. Для выражения авторской мысли нужно простое и ясное изложение. Таким образом, владея всеми инструментами и навыками и доводя изобразительный образ до максимального упрощения, художник растит в себе профессионала.

«Простота — это то, что труднее всего на свете; это крайний предел опытности и последнее усилие гения», — слова титана возрождения Леонардо Да Винчи. Задача художника — перейти от простого к сложному и опять к простому, его задача научиться мастерству и преобразовать накопленные им знания в ту степень, которая будет легка для зрительского восприятия. Недаром Пикассо восхищался детским творчеством: «Я могу рисовать как Рафаэль, но мне понадобится вся жизнь чтобы научиться рисовать так, как рисует ребёнок». Дети рисуют, как видят: ничего не изменяя, наивно, раскованно, живо, просто… Можно еще долго перечислять преимущества детской изобразительности, но нужно отметить то, что она не скована теорией, правилами и канонами, которые являются неотъемлемой частью обучения профессионалов.

Творчество изначально несет в себе идею простоты и, изживая стиль за стилем, метод за методом, ищет свои проявления на протяжение всего существования искусства. Ренессанс, базировавшийся на античном искусстве, породил гениев; никто не в силах превзойти их выдающегося мастерства, все потому, что они своим трудом добились такого результата воплощения, который яснее и понятнее, чем натура. Все дальнейшее изобразительное искусство вплоть до импрессионизма, которое являло собой максимальное приближение к натурному образу, носят характер упрощения.

Рассмотрим, что происходит с идеей творчества с приходом импрессионизма. Импрессионисты выдвигали идею написания впечатления от предмета, а не самого предмета. Они перестали усложнять цвет и тональность посредством того, что отказались от смешения красок и поиска сложных оттенков. Вместо предшествующих традиционных техник «живописания» они экспериментировали с мазками и взаимодействием простых цветов этих мазков между собой, иными словами, появилась возможность не смешивать краски на палитре и получать нужный цвет путем правильного наложения их на холст; впоследствии, развивая данную технику, импрессионисты отказались от черного цвета. Таким образом, идея упрощения перетекает в искусство двадцатого столетия, находя свой пик «мазочного» эксперимента в пуантилизме. Постимпрессионизм стремится не только к упрощению техническому, но и изобразительному (обобщение объемов и форм).

Двадцатый век насчитывает в себе множество художественных стилей, их можно перечислять и обсуждать до бесконечности, но каждый из них являет собой идею простоты (эта идея максимально проявила себя в примитивизме).

Провести исследование о трансформации стилей на основе упрощения я решила на примере творчества всего лишь одного деятеля искусства: я выбрала Михаила Ларионова. Его творческий путь достаточно яркий, крайне образный и наглядный для четкого выявления целостного процесса смены стилистических образов в его художественной деятельности.

Как и все обучающиеся, Ларионов начал свой путь с классической школы. Затем, он перешел к импрессионизму, который невольно мог прочувствовать через преподавание своего педагога Валентина Серова. Совершенствование импрессионистических навыков вызвало необратимое движение в сторону утрирования формы (полотна с Венерой являются прямым доказательством этого явления). Дойдя до крайней упрощенности — до фовизма и примитивной Венеры, Ларионов не захотел останавливаться на достигнутом, он выдвинул свое новое изобразительную концепцию «Лучизм», которую теоретически смог обосновать и доказать все позиции существования этого раннего авангардного явления.

Лучистая живопись основывается на теории, которая гласит, что человеческим глазом воспринимаются не столько предметы и формы, как они есть на самом деле, сколько сумма цветовых лучей. Предмет отражает лучи, которые идут от источника света, в зависимости от физических свойств своей поверхности (какие-то предметы больше поглощают свет, какие-то больше отражают). Таким образом, отраженные лучи, попадая в наше поле зрения, формируют отчет о предмете, о его месторасположении, силуэте и т.д. Лучи на полотне изображаются при помощи цветных линий, которые могут пересекаться и взаимодействовать между собой, образовывать новые формы и пространства. Художник сам продумывает расположение лучей на холсте, композиционно выделяя главные. Картины

получаются яркие, несущие чистоту цвета и света, насыщенные, фактурные. Появляется многоплановость, а скользящий эффект изображенных лучей рождает вневременное и пространственное, рождает четвертое измерение.

Эта теория, которая отталкивается от законов физики, волей-неволей несет в себе идею упрощения как с точки зрения восприятия предметного мира, так и с точки зрения его изображения. Лучизм позволяет автору создать неповторимую композицию, уйти в абстрактность.

Даже на примере рассмотрения творчества художника можно согласиться с движением живописи и стремлением ее в сторону простоты.

К сожалению современные поколения настолько отошли от понимания искусства, что не могут позволить себе понять и насладиться выдающимися произведениями. Это является следствием того, что философия конца девятнадцатого и начала двадцатого века выдвигала мысль о разделении культуры на массовую и элитарную. Художники углубились в идеологичность искусства, создавали работы, основываясь на новых теориях, были понимаемы только в узких кругах. Вследствие такого отстранения от обычного зрителя, авторы сами загнали себя в клетку, поле которой недосягаемо для осознания творческой сущности художественных произведений зрителем. Переставая бороться с этим непониманием и предпринимать попытки движения в сторону осмысления произведений, обществу ничего не оставалось делать, как просто принять факт «признанности» шедевров искусства двадцатого столетия и отойти на позиции поглощения массовой культуры. Именно поэтому большинство современных людей считает, что искусство в образе «Квадрата» Малевича или трудов Сальвадора Дали навязано и на самом деле не несет в себе никакой ценности. Легкая доступность посещения музеев и галерей не может восполнить этот смысловой отрыв во времени между искусством и обществом.

Переходя к новой актуальности, выраженной в виде технологий, можно говорить о несомненном стремлении общества к развитию и информационно-техническому прогрессу. Техника так же, как и искусство, несет в себе идею простоты, но только немного другой направленности: она создается и реализуется, чтобы упростить жизнь человека. Думаю, никто не будет спорить с суждением о том, что информационные и цифровые технологии являются посредниками, которые приближают людей к искусству. Человек стал зависим. Эта мысль волей-неволей рождает идею об использовании техники как инструмента, который позволит притянуть зрителя к живописным полотнам, абстрактным скульптурам, супрематическим композициям, осознать их и проникнуться к ним любовью. Может, именно техника подружит общество и искусство? Вопрос, ответ на который знает только время.

А.В. Бадзюк, 1 курс

Виртуальный квест как новый вид экскурсии

Руководители: док. иск., проф. А.Н. Лаврентьев, к. иск, проф. Т.В. Литвина, зав. лабораторией «Цифровое искусство и дизайн» А.В. Вильчес-Ногерол

Как часто вы бываете на экскурсиях? А как часто вам становится на них скучно? Стандартная ситуация, когда Василиса Петровна тихо и нудно говорит себе под нос в сотый раз одну и ту же историю про Шапку Мономаха, а «…теперь перейдем в следующий зал…». Так в чем же проблема современного потребителя? Мы не умеем слушать или нам не умеют рассказывать? А, возможно, современный мир так быстро развивается, что наши образовательные площадки не успевают внедрять всех новшеств и опережать запросы пользователей, поэтому и происходит диссонанс. То есть, это не молодежь некультурная выросла (хотя с этим можно и поспорить, но это уже вопросы воспитания, и совсем другая история), а уровень потребления и ожидания информации у людей поднялся. Посетителю уже хочется смотреть не просто на выставки, экспозиции с вырезками из старых книжек, записей, предметов быта, а хочется интерактива: возможности потрогать, поиграть, применить к себе и пр. Люди хотели больше реализма в истории — и им его начали давать!

Для этого как раз прогресс и не стоит на месте: все новинки, которые сейчас изобретают, почти во всех сферах деятельности человека направлены на упрощение его жизни, автоматизацию действий и получение удовольствия от процесса. Последнее время на пике популярности стоят квесты. Это вариации интерактивной игры, которая преподносится как сюжетная линия какой-либо выбранной истории. Человек является главным героем происходящего и принимает решения, от которых зависит дальнейшее развитие сюжета. Это наиболее интересный способ погружения в вымышленную реальность или возвращение к историческим событиям.

Кто из вас любит путешествовать? Я думаю, подавляющее большинство. А узнавать что-то новое? Я думаю, вообще все. Наверняка, часто у вас бывали желания узнать что-то интересное о своем родном городе, или вы планировали поездку, но не успели составить маршрут. Отправляясь в путь, важно понимать, что тебе может предложить этот город или страна в развлекательном или культурно-историческом аспекте. Никакой, даже очень живой рассказ об истории места, не заменит человеку возможность самому изучить все, влюбиться в красоты и находить недостатки. Несмотря на прекрасную возможность путешествовать самим, а не с туром, велика опасность пропустить что-то важное, не посмотреть самое знаменитое и пройти мимо самого красивого. Конечно, много, кто заранее

Магистратура
Лаборатория «Цифровое искусство и дизайн»

разрабатывает маршруты и готовится к поездкам, но тенденция у современного мира «выйти за хлебом и улететь в другую страну» набирает популярность, особенно среди молодежи. Получается, что многие оказываются перед задачей времяпрепровождения, когда уже достигнут места назначения.

Решением подобных проблем занялись программисты и дизайнеры. Следуя новейшим трендам и учитывая желание современных людей как можно точнее погружаться в историю, они разработали сначала аудио туры, потом виртуальные музеи и экскурсии. А ориентируясь на постоянное использование гаджетов, сделали и мобильные приложения с виртуальными экскурсиями. Чтобы это выглядело интересно и захватывало пользователя, в основу легли популярные сейчас квесты. То есть это — прямая заявка к увлекательным экскурсиям, где не нужна будет Василиса Петровна, не нужно будет скучно переходить из зала в зал, с улицы на улицу, а можно будет самому решать, куда и в каком направлении двигаться.

Не нравится слушать скучную экскурсию — получите виртуальный квест в мобильном приложении. Компактно, продуманно и интересно. А самое главное — познавательно!

Так что же это такое и как это работает?

Сейчас есть порядка 10 разных мобильных приложений от различных компаний, которые предлагают квесты-экскурсии по разным городам России и по всему миру. Предлагается два формата экскурсий: готовый маршрут или возможность составить свой (уже для продвинутых игроков, кто хочет порадовать кого-то еще). В готовых маршрутах есть различной степени сложности задания и примерное время прохождения полного маршрута. Вы будете чувствовать себя настоящим первооткрывателем, а также весело, интересно и познавательно проводить время. Кроме того, большой плюс таких квестов заключается в том, что Вам не нужно бежать галопом по Европам и пытаться усидеть на двух стульях, разрываясь между желанием сделать памятные фото и послушать рассказ экскурсовода, тратя время в очередях и досадуя на невозможность задержаться подольше в том месте, которое показалось Вам особенно интересным. С квестами по городу у Вас не возникнет таких проблем, т.к. Вы сами хозяин положения и сами определяете скорость прохождения квеста. Вы всегда можете задержаться подольше на том или ином объекте — например, посетить понравившийся музей или устроить долгожданный перерыв на обед, а затем продолжить квест с того же самого места.

Это пользуется популярностью как у путешественников в новом городе, когда за тебя уже нашли все интересные места и тебе осталось только их изучить, так и для жителей своего же города. Всегда есть

какие-то древние тайны, о которых мы не знаем. Тематика готовых маршрутов тоже различается: есть квест-экскурсии как для компаний, так и для пар. Например, компания Surprise Me разработала романтические маршруты для свиданий по городу, полному загадок и романтики. Еще один из пяти квест-экскурсий, имеет название «Москва масонская: необычная прогулка по бульварному кольцу». Двигаясь по маршруту, можно будет найти ответы на городские загадки и открыть город с необычного ракурса. Единственный минус, хотя, с какой стороны посмотреть, — каждый маршрут платный. Цены варьируются от 200 рублей до 900, в зависимости от сложности и наполнения маршрута. В плане покупки — ничего сложного. Здесь — везде отработанная годами система оплаты картой через интернет. Покупаешь — приходит код, который вводишь в приложение и начинается игра.

Другая компания — Street Adventure — позиционирует себя как первая в России, что придумала городские квесты с использованием мобильного телефона. В их списке — 26 квест-экскурсий. Они на порядок дороже, чем в предыдущей компании, — от 500 и до 1500 рублей. Однако у них и список видов квест-экскурсий шире: городские, парковые, автомобильные и для больших групп. Для примера, один из маршрутов, «Тени Патриарших Прудов», рассчитан на 2 часа и несет в себе ответы на определенные вопросы:

Почему на Патриаршем пруду есть памятник Крылову, но нет памятника Булгакову?

Откуда вылетела Маргарита, намазав тело волшебной мазью?

Как капрал сэкономил на колоннах?

И сколько все-таки должно быть прудов?

Интересная особенность — этот квест сделали даже на английском языке, из чего можно сделать вывод, что он не только интересный и образовательный в плане истории, но и развивающий в плане языковой практики.

Эта же компания предлагает квесты для компаний и фирм, что вполне может быть темой для корпоратива. Основное отличие от обычных маршрутов — в групповых квестах от 10 человек есть ведущий. То есть, получается, что для большего количества человек все-таки нужен куратор, который будет тебя направлять и объявлять результаты. Такие программы получаются дороже и начинаются от 10 тысяч рублей. Однако говорить о таких деньгах, при условии, что вас большое количество, и эмоций вы в любом случае получите больше, я думаю, лишнее, потому что выгода налицо.

Следующий формат квест-экскурсии — это возможность создать ее самому. Такая функция есть у компании Surprise Me, и они даже разделяют ее на две категории — любители и профессионалы. Для любителей они предлагают создать индивидуальные квест-экс-

курсии друзьям и близким по любому поводу в любой точке мира: организовать свидание, которое запомнится надолго, или сделать квест-экскурсию подарком или необычным способом поздравления. Для профессионалов — создавать корпоративные квест-экскурсии для компаний, фестивалей или проведения масштабных промо-акций с расширенным полезным функционалом, например, статистикой по скачиваниям, и получать доход, благодаря их партнерской программе.

Чтобы создать свою экскурсию, можно воспользоваться их конструктором квестов на сайте Surprise Me или конструктором izi.TRAVEL: достаточно занимательная вещь, т.к. полет фантазии здесь не ограничен, и в плане индивидуальности — это очень здорово.

По структуре самого приложения для квеста — он разделен на сегменты или этапы прохождения тура. Изначально в мобильном приложении все сегменты, кроме стартового, скрыты от пользователя. По мере выполнения заданий — ответы на вопросы или нахождение скрытых точек — пользователю будут открываться очередные сегменты квеста и начисляться баллы. И так до финальной точки. Пройдя весь квест, пользователь получит статистические данные о прохождении.

Конечно, никто не забывает и о дизайне. Залог успешного приложения — удобный пользовательский интерфейс. Понятный, доступный и лаконичный. Важно понимать, что идея с квест-экскурсиями только-только начала развиваться, и технологии, которые сейчас внедрены, используются еще не по максимуму, а это, однозначно, успешный стартап. Дальше будет больше, будут подключены VR очки и дополненная реальность, что сделает такие виртуальные квесты еще более реальными и интерактивными. Значит, потребитель еще больше заинтересуется подобными развлечениями, и здесь, уже точно, соревноваться с Василисой Петровной будет бесполезно.

Л.В. Савельева, 1 курс

Осмысление цифрового пространства через проект «Мир Пита Мондриана»

Руководители: док. иск., проф. А.Н. Лаврентьев, к. иск, проф. Т.В. Литвина, зав. лабораторией «Цифровое искусство и дизайн» А.В. Вильчес-Ногерол

Одно из определений цифрового компьютерного искусства дано исследователем методологических проблем эстетики и перспектив дигитальных технологий в изобразительном искусстве С.В. Ерохиным:

«Произведением цифрового компьютерного изобразительного искусства является файл (файлы) данных в цифровом формате на машиночитаемом носителе, который обеспечивает возможность сохранить и предоставить реципиенту в аналоговой форме для целей визуальной перцепции сообщение, представляющее собой созданную автором (авторами) субъективную реальность. Произведение цифрового изобразительного искусства обладает следующими основными свойствами: безобъектностью; программной и аппаратной зависимостью; доступностью для редактирования; устойчивостью к копированию и тиражированию; множественностью оригинала; делитируемостью (от англ. delete — „изымать, удалять“)» [1].

Пользуясь компьютерными технологиями, человек создает новый предметный мир. В данный период времени дети быстрее осваивают, трансформируют и управляют компьютерными технологиями, чем взрослые. Цифровые возможности велики. Программные средства создают пространства для обмена информации, коммуникаций, обмена мультимедийными продуктами (текст, фото, видео, голограммные объекты). Для новых поколений и плоские, двухмерные мультимедийные объекты, и трехмерные, висящие в воздухе игрушки могут уже вскоре восприниматься как обычное повседневное явление, подобно тому, как сегодня многими воспринимается сотовый телефон. Сейчас создается материальный предметный мир, который с помощью цифровых технологий может дополнить твою реальность. Нынешнее поколение может достаточно быстро воспринимать новые технологи. Активно начинают осваиваться возможности экспериментирования в мультимедийном пространстве, что очень ценно, например, для процессов обучения, проведения тренингов, выработки навыков. Цифровой мир мультимедийных объектов становится средой существования новых поколений, культурой, в которой им придется работать так же, как мы работаем в нашем мире устойчивых форм.

Можно рассуждать о том, что современные компьютерные системы, программное обеспечение позволяют по-новому исследовать окружающий нас мир, создавать принципиально новые научные инструменты. Цифровые технологии — огромные объемы информации — превратились в сложный, но очень эффективный и доступный для каждого человека инструмент действия. С помощью этих инструментов возможности человека расширяются, становится проще проявить свои способности, навыки. Благодаря цифровым технологиям человек может развиваться, развивать свои возможности интерактивной системой, которая изменяет и формирует будущее пространство. У человека изменяются индивидуальные способы восприятия, видения окружающего мира: возникает потребность в «новой оптике».

Одним из важнейших жизненных факторов является социальная среда, в которой человек в данный момент получает очень много информации и достаточно быстро меняется в своих коммуникативных возможностях, но это развитие идет неравномерно.

Раньше — в сугубо частной информации, удержанной для личной памяти с помощью фото или видеоаппаратуры, записанной на диктофон, сегодня — может быть свободно предоставлено на всеобщее обозрение. Современные сервисы позволяют всякому, кто желает, представить в сети любую информацию о себе, а нередко и о других.

Компьютерные технологии показывают приближение человека к своему инструменту. Способность человека — постоянно преобразовывать изобретаемый объект и тем самым изменять соотношения с внешним миром, средой. Предметный объект требовал значительной физической силы, максимальных ресурсов для управления; преобразовывать его, экспериментировать с ним можно было в уме, в воображении. А современные компьютерные технологии позволяют интерактивно создавать мультимедийные объекты.

На современной технике человек может рукой, тактильно, управлять ими. С помощью нынешних цифровых технологий, способных фиксировать движение руки, плоскость преобразуется в объем, на поверхности остается проекция движения, а человек становится все более свободным. Сегодня уже становится понятным, как может реализовать себя человек при использовании объемных технологий, голограммных инструментов. И в этом случае можно будет говорить о процессе порождения объемной реальности.

Также надо заметить, что посредством цифровых технологий порождаются новые реалии современного мира — сетевое виртуальное пространство. Оно как бы параллельно обычному течению времени, создает новый тип визуализированного существования человека в заданном техническими средствами пространстве.

Трехмерное искусственно воссоздаваемое пространство может быть получено в стереоскопическом, а также голограммном формате, что добавляет визуальному восприятию новый опыт и эмоциональную память. Подобные обновления как бы постоянно сдвигают стандартное мировосприятие, дополняя его новыми оценками.

Человек фактически может оказаться в полностью искусственном пространстве. Жизнь в ином скоростном режиме сегодня знакома не понаслышке, это стало уже обыденной реальностью и заставляет серьезно задуматься о тех сторонах жизни, которые ранее не попадали в область внимания. При этом все более ускоряющиеся связи заставляют человека менять темп жизни, и информация несет уже в себе только следы происходящих процессов, виртуальных связей и сетевых коммуникаций.

«Впечатленный величием Природы, я пытался выразить ее простор, покой и ценность», — писал Пит Мондриан. Его произведения искусства оказали влияние на многих современных художников, например, на абстрактный минимализм в живописи и скульптуре, на формы современной архитектуры, предметного дизайна, рекламы и печати.

Мондриан считается основоположником неопластицизма. Знаменитый манифест этого направления в искусстве — построенный в 1924 году в Утрехте Герритом Ритвельдом дом Шредер, которым до сих пор открываются книги по современной архитектуре. Спустя сто лет архитекторы, вдохновляясь открытиями группы «Стиль», основанной Мондрианом, продолжают извлекать из них современные идеи для своих проектов.

Знаменитая «решетка» Мондриана появляется не только на пиджаках и платьях — сумки, вдохновленные абстракциями художника, появились уже в 1930-е, когда художник еще жил в Париже и привлек внимание дизайнера Hermès Лолы Прусак. Цветные лоскуты, разделенные черными полосками, оказались отличной идеей для купальников. А обувь по мотивам Мондриана можно найти на все случаи жизни — она есть в диапазоне от немыслимых шпилек Louboutin до кроссовок Nike. Масс-маркет тоже не обошел абстракционизм вниманием: мондриановские футболки делал даже Topman. Этот мотив в одежде распространен настолько, что в модной индустрии слово mondrian стало обозначать любой принт из пестрых прямоугольников, даже если он выдержан в нежной пастельной гамме.

Мондриан изобразительными средствами объявил плоскости основных цветов (красный, синий, желтый) в их взаимодействии с плоскостями «нецветов» (белый, черный и серый). Композиция должна была строиться по принципу противопоставления, из которого рождаются равновесие и гармония. Цвета для него несли символическое значение, а горизонтали и вертикали отсылали к устройству Вселенной. Так возникла его живописная система, главными элементами которой стали пересекающиеся под прямым углом линии и плоскости цвета. Открытые взгляду, его работы хранят свою тайну, как математические формулы, оставляя нам возможность удивляться точности композиции и абсолютному слуху художника.

Творческая эволюция Мондриана — это образец последовательного, естественного и точного движения от видимой Натуры (Природы) к ее Сущности (Идее), в котором оказываются задействованы лишь самые минимальные средства. Подобным путем идет подлинный художник, так же развивается любой творческий процесс, в том числе и процесс проектирования. В своих работах Мондриан смог добиться эффекта «пространственности», что делает его на первый взгляд простые композиции глубокими и таинственными артефактами, неразгаданными до конца. Неоднозначность абстракций Мондриана порождает возможность их прямого перевода в пространство — скульптуру, инсталляции, дизайн, интерьеры, архитектуру. Перечислять предметы, украшенные мондриановской «решеткой», можно часами. Это буквально все: от диванов, автомо-

билей и велосипедных седел до средств для укладки волос L'Oreal, мыла с ароматом мандарина Mandarin Mondrian и кейсов для айфона. Среди поклонников Мондриана есть даже создатели языка программирования Piet, названного в честь Мондриана: программа, написанная на этом языке, выглядит как мозаика из цветных квадратиков.

Мондриан повлиял не только на поп-культуру. Множество художников создают версии его работ, и если смотреть шире, то без Мондриана не было бы американского абстракционизма и, в частности, Марка Ротко. Искусство могло бы пойти совсем другим путем, если бы Мондриан не сказал: «Чтобы приблизиться к духовному в искусстве, следует как можно меньше подражать реальности, ведь реальное противоположно духовному».

В своем видео-проекте я старалась передать средствами динамики экранного образа пластический мир композиций Мондриана, показать связь его живописных композиций с реальными дизайнерскими и архитектурными объектами. Цитаты художника также призваны раскрыть философское измерение видения мира, творчества, искусства Пита Мондриана. Проект состоит из композиций Пита Мондриана; его «решетка» и цветовые пятна, состоящие из основных цветов: синий, красный, желтый и взаимодействие с плоскостями белого, серого и черных цветов, позволяют нам воспринимать его работы с разных сторон, как плоскостные изображения и как объемные объекты, благодаря чему их можно применять в архитектуре, мебели и т.д. В своем видео-ролике я рассматриваю творчество Мондриана и влияние его творчества на Геррита Ритвельда и других деятелей искусства. Геррит Ритвельд создал множество произведений искусства, и некоторые из них я использую в своем видео, трактуя их по-своему. В работе также использованы цитаты Пита Мондриана о творчестве и искусстве, которые несут в себе огромный смысл при том, что сформулированы они достаточно кратко. Экранное пространство позволяет зрителю виртуально «погрузиться» в пространство цвета, структуры, цитат Мондриана. Также важную роль играет звуковое сопровождение, которое создает атмосферу, помогает выставлять акценты звуковые и визуальные. Ролик построен так, что вначале зритель может только догадываться, о ком пойдет рассказ, далее, на примере работ Геррита Ритвельда, я рассматриваю построение и взаимодействие линий, цветовых пятен и композиционного баланса. А в финале зритель встречается с героем.

Примечания:

1. Ерохин С.В. Эстетика цифрового компьютерного изобразительного искусства. Автореферат диссертации на соискание ученоей степени доктора философских наук. — М., 2010. — С. 7.

М.С. Ким, 2 курс

Анализ теорий восприятия визуальной информации

Руководители: док. иск., проф. А.Н. Лаврентьев, к. иск, проф. Т.В. Литвина, зав. лабораторией «Цифровое искусство и дизайн» А.В. Вильчес-Ногерол

Визуальное восприятие имеет значительную роль в повседневной жизни социума, влияя на образовательную деятельность и взаимодействие людей. Понимание того, как человек воспринимает невербальную информацию, влияет на формирование тех или иных объектов. Понятия «ощущение» и «восприятие» взаимосвязаны между собой, однако между ними существуют и коренные различия. Реальные процессы отражения внешнего мира выходят далеко за пределы элементарных форм. Человек живет не в мире изолированных световых или цветовых пятен, звуков или прикосновений, он живет в мире вещей, предметов и форм, в мире сложных ситуаций. Все, что бы человек ни воспринимал, неизменно предстает перед ним в виде целостных образов. Правильно закомпонованная инфографика предполагает грамотное использование визуального представления различных графических элементов, таких как иконки, диаграммы, графики. Основные свойства восприятия — предметность, целостность, константность, структурность, осмысленность, апперцепция, активность.

Восприятие — это целостное отражение предметов, ситуаций, явлений, возникающих при непосредственном воздействии физических раздражителей на рецепторные поверхности органов чувств.

Обработка визуальных данных представляет собой способность к осмыслению образов, позволяющую субъекту обрабатывать и интерпретировать смысл подаваемой информации, благодаря сенсорному стимулу.

Существуют различные теории зависимости визуальной обработки информации.

Теория визуального предположения

Одна из них была предложена психологом Ричардом Грегори (Richard Gregory, 1970), который утверждал, что восприятие визуальных данных зависит от нисходящей обработки.

Концептуально управляемый процесс, который в теории Грегори является нисходящей обработкой, осуществляется в тех случаях, когда человек психологически формирует представление о большом изображении из мелких элементов. Строится гипотеза о том, что видит пользователь информации, на основе ожиданий, убеждений, предположений, прежних знаний и грядущего опыта. Следовательно, человек делает обдуманное предположение.

Теорию Грегори доказывают многочисленные опыты и исследования. Один из самых популярных на данное время примеров — эффект полой маски. Когда маска поворачивается полой стороной, вращаясь вокруг своей оси, зритель воспринимает не ту полую сторону, а цельное изображение. Психолог использовал вращающуюся маску, чтобы показать то, как человек воспринимает объект, основанный на выпуклых элементах, основанных на уже сложившемся, устоявшемся восприятии мира.

Отсюда следует, что 90 % информации, поступающие через зрительный аппарат, до мозгового центра не доходит сразу, таким образом мозг использует зрительный опыт, приобретенный ранее или уже устоявшиеся для формирования реальности.

Исходя из различных примеров теории и методологии нисходящей обработки информационного носителя, можно говорить, что распознавание образов исходит из контекстуальной информации.

Феномен бинокулярного соперничества

Бинокулярное соперничество формируется, когда человек видит два объекта в одном поле зрения. Одно из них доминирует, другое подавляется какими-либо внешними факторами. Доминированное чередуется с последующим через конкретные временные промежутки. Итак, вместо того, чтобы воспринимать комбинаторику двух изображений, все воспринимается поочередно, как два конкурирующих объекта.

В 1998 году Франк Тонг (Frank Tong), Кен Накаяма (Ken Nakayama), Джей Томас Воган (J. Thomas Vaughan) и Нэнси Канвишер (Nancy Kanwisher) в ходе эксперимента сделали вывод о том, что, если смотреть одновременно на два разных изображения, возникает эффект бинокулярного соперничества.

В исследовании учувствовали четыре подготовленных человека. В качестве стимулов через очки с красным и зеленым фильтрами им показывали изображения лица и дома. В процессе восприятия происходило нерегулярное чередование сигналов от двух глаз. Стимул-специфичные реакции испытуемых контролировались с помощью функциональной магнитно-резонансной томографии (МРТ).

Как мы воспринимаем визуальную информацию, согласно эксперименту Тонга?

По данным МРТ, у всех испытуемых наблюдалось активное бинокулярное соперничество, когда им показывали разнородные картинки. В нашей зрительной системе эффект бинокулярного соперничества происходит во время процесса обработки визуальной информации. Иначе говоря, в течение короткого промежутка времени, когда глаза смотрят на два разнородных изображения, расположенных близко друг к другу, мы не в состоянии определить, что на самом деле видим.

Влияние типографики и эстетики на процесс восприятия

Типографика — это проектирование и использование шрифтовых гарнитур в качестве средства визуальной информации. В современном мире типографика из среды полиграфии перешла в сферу ай-ти технологий. Обобщая различные интерпретации данного термина, можно сказать, что главная задача типографики — улучшить визуальное восприятие текста.

В эксперименте Кевина Ларсена (Kevin Larson, Microsoft) и Розалинд Пикард (Rosalind Picard, MIT) выявилось, что типографика имеет влияние на психологическое состояние пользователя.

Они провели два эксперимента, и в каждом приняло участие 20 человек. Участников поделили на две равные по количеству и остальным признакам группы и дали 20 минут, чтобы прочитать на электронном носителе номер журнала The New Yorker. Одной группе достался отредактированный текст, другой — без редактирования.

В ходе данного исследования участников отрывали от чтения и задавали вопросы: сколько, по их мнению, прошло времени с начала чтения журнала. Согласно данным статистик психологических исследований (Weybrew, 1984), люди которые считают свое занятие комфортным и интересным и пребывают в морально позитивном состоянии, думают, что потратили на чтение совсем немного времени.

После чтения предложенных текстов участников данного эксперимента попросили выполнить задачу со свечой. Им нужно было с помощью канцелярских кнопок прикрепить свечу к стене таким образом, чтобы воск не капал.

Обе группы участников неправильно оценили время, потраченное на чтение. Это значит, что чтение было для них увлекательным занятием. Участники, которым был предложен текст с хорошей типографикой, значительно недооценили время чтения по сравнению с участниками, которым достался текст с плохой типографикой. Это значит, что первый текст показался им более интересным. Никто из участников, которые читали текст с плохой типографикой, не смог решить задачу со свечой. В то время как меньше половины второй группы справилось с заданием. Таким образом, хорошая типографика повлияла на способность решать проблемы.

Зрительные образы пространства по теории В.Ф. Коллейчука

В данной части статьи изучены различные ходы экспериментального исследования механизмов психологического восприятия в сфере геометрических абстрактных иллюзорных изображений. Эффекты воздействия и его последствий движения и видения, которые, однако, имеют свой концептуальный фундамент, свою идеологическую базу.

В журнале «Техническая эстетика» (ВНИИТЭ, 1984 г.) Вячеслав Фомич Колейчук, советский и российский художник, представитель

кинетического направления в современном искусстве, профессор МАРХИ излагает теорию о принятии идей врожденности механизмов, «ответственных» за происхождение геометрических иллюзий. Коллейчк отчасти ссылается на исследования и идеи гештальта, А. Бине, а также Ж. Пиаже и Р. Грегори, которые соотносят их с резонансом работы мозгового и зрительного аппаратов.

Следующее обоснование экспериментов определяет то, что зрительная система человеческого организма отражает не только содержательную утилитарную функцию, но и оперативные деформации, преобразование и моделирования зрительного фунтамента.

Именно поэтому все, что мы видим, в итоге представляется динамичным синтезом работы механизмов зрительного восприятия.

В целом, можно сказать, что зрительный аппарат строит в свойственных ему образах внешний визуальный мир, а не просто копирует его.

Если принимать теорию моделирующей системы человеческого зрения, то возникает вопрос, на каком биофизическом уровне происходит такое моделирование, так как, чем тоньше и многослойней будут этапы предварительной обработки визуальной информации, тем тоньше и сложней будут наши представления о внешнем визуальном мире и его состоянии.

Теория о желательности установления определенного морфологического, энергетического и других соответствий структуры тех или иных элементов зрительной системы визуального материала представляет собой отказ от классификации слоев визуальных данных. Смысл данной классификации, принятой почти всеми психологами, ссылается на нахождение всех простейших графических архетипов, несущих феномен геометрической иллюзии. Графический материал визуальных исследований упростился до таких элементов, как точка, линия, плоскость, в более усложненных вариациях — до фигур: квадрат, круг, треугольник.

Чтобы стимулировать работу механизмов зрительной системы в полную силу, необходимо подбирать подходящие вариации геометрических иллюзий как по энергетической мощности, так и по графической структуре. Подобные эксперименты представлены в плакатной графике поп-арта, однако им не придавали значения в изучении психологии восприятия визуальной информации.

Известны графические рисунки, вызывающие при зрительном восприятии изменение углов между пересекающимися прямыми, искривление прямых, изменение длин отрезков прямых линий в сторону их увеличения и уменьшения. Несколько подобных иллюзий явилось примером воздействия на механизмы зрительного аппарата и психологическое составляющее восприятия.

В контексте анализа теорий, представленных в данной статье, можно сделать вывод, что графические и геометрические иллюзии стали деформациями зрительного поля человека, вызванными световыми импульсами в процессе бинокулярного соперничества, воздействием памяти на взаимодополняющее представление о визуальной среде и изменениями графической структуры изображения.

Устройство и структура работы механизмов восприятия того или иного объекта и синтеза визуальной информации оказались стоящими на абстрагированном уровне, на котором движение материи представлено зрительному аппарату в системе тончайших динамичных элементов, отражающих важнейшие характеристики визуальной среды. В проектной деятельности дизайнер может контролировать процесс визуального восприятия по следующим характеристикам: по объему, по качеству передаваемой информации, по имеющемуся в мозговом механизме представлении о среде. Однако надо помнить о многообразии возможных восприятий и их факторах, которые содержатся в зрительной памяти человека.

М.Г. Ларицкая, 2 курс

Значение жанра «квест» в истории видеоигр

Руководители: док. иск., проф. А.Н. Лаврентьев, к. иск, проф. Т.В. Литвина, зав. лабораторией «Цифровое искусство и дизайн» А.В. Вильчес-Ногерол

Игры всегда были частью нашей жизни, еще до появления компьютера.

Нас занимали коллективные игры, чтение фантастических книг, страшные сказки и истории у костра. С появлением игровых автоматов и персонального компьютера видеоигры стали значимой частью нашей жизни. Постепенно они стали сопровождать нас буквально везде. Сейчас все современные телефоны, смартфоны, планшеты, ноутбуки, могут служить небольшой игровой станцией. Ещё одной особенностью видеоигр является процесс их создания. Ранее только очень большие компании разработчиков могли позволить себе реализацию столь сложного проекта, как видеоигра. Теперь же даже разработчик-одиночка способен создать свою собственную игру. В результате, игровая индустрия, в особенности, сторона независимых («инди» — от англ. independent) проектов развилась в значительной степени, что повлияло на появление новых проектов, новых жанров.

Одна из значительных проблем при работе с видеоиграми — это их классификация, так как основные жанры получили огромное множество вариаций, поджанров.

В данной статье мы рассмотрим жанр «квест», так как он является одним из главных жанров в видеоиграх, и разберем проблемы, связанные с его классификацией, а также рассмотрим значение этого жанра в истории видеоигр и его возможное будущее.

Жанр «квест» — это один из основных жанров компьютерных игр. Он представляет собой интерактивную историю, изучение виртуального мира с целью решения головоломок, загадок, а также поиска предметов для дальнейшего продвижения по сюжету главного героя (под управлением игрока).

На первый взгляд, жанр «квест» идентичен другому жанру — «адвенчура». Однако в описании жанра любой игры (например, на коробочном издании или в описании ее в интернет-магазине) можно увидеть, что данные жанры разделены и не являются идентичными.

Сложившийся в более позднее время жанр адвенчура берет начало от игры — прародительницы квестов Colossal Cave Adventure, созданной Уиллом Кроутером, в прошлом спелеологом, в 1975 году. Заявленный в этой игре принцип подробного описания сюжета и мира героев в дальнейшем стал еще более существенным при разработке игр типа адвенчура. Игра обладала текстовым интерфейсом, столь распространенным в этом жанре вплоть до конца 1980-х. По этой причине текстовая составляющая данного жанра до сих пор является важной составляющей погружения в атмосферу игры.

Название жанра «квест» также активно использовалось как часть наименования игр (примерами могут служить King`s Quest, Space Quest и др.). В России же термин «квест» прочно закрепился, благодаря Наташе Дубровской, являвшейся одной из редакторов игрового журнала Game.EXE.

Разберем различия между жанрами «квест» и «адвенчура».

Если квест представляет собой решение задач и головоломок ради продвижения по сюжету, то в адвенчуре сюжет, образы персонажей и история мира имеют наиважнейшую роль для игры. Квест предполагает неторопливое прохождение и активную умственную работу, в то время как приключенческая игра может и вовсе быть направленной на восприятие поверхностной информации, эмоции.

Говоря о подвидах жанра «квест», хочется заметить, что их появление тесно связано с историей развития этого жанра. Действительно, квест имеет огромное значение, т.к. является одним из основоположных жанров в истории видеоигр.

Начало эпохи квестов открыли текстовые квесты (другое из названий — interactive fiction). Уже упоминавшаяся нами игра Colossal Cave Adventure 1975 года Уилла Кроутера по своему типу, наличию текстового сопровождения стала прототипом для немалого количества аналогичных игр. Сейчас текстовой квест, как правило, входит в состав больших игр в качестве мини игры, а также данный поджанр существует как самостоятельная браузерная игра и имеет свой круг поклонников среди геймеров. В начале 80-х, с появлением первых 8-битных домашних компьютеров, появились и первые графические квесты.

Магистратура
Лаборатория «Цифровое искусство и дизайн»

Первой игрой данного направления стала «Mystery house» (таинственный дом) 1980 года, от разработчиков On-line Systems. Интересной особенностью данной игры является тот факт, что она была создана по мотивам книги Агаты Кристи «Десять негритят». На момент своего появления эта игра произвела настоящий фурор. Она доказала, что визуальная составляющая игры — это не дополнение, а решающее звено, обеспечивающее успех видеоигры. Благодаря «Таинственному дому» изменилось само отношение подхода к созданию игры, вопросу ее визуальной привлекательности для игрока.

С этого момента начался постепенный отказ от текстового интерфейса, что означало и переход на иной тип управления и взаимодействия посредством клавиатуры, джойстика и мыши в 1985 году. Наиболее популярными примерами графического квеста можно назвать такие игры, как Space Quest и Monkey Island.

Следующим видом являются квесты-головоломки, которые можно условно разделить на две категории. Первая — квест, где главенствующую позицию занимает решение разного рода задач, головоломок, и само повествование не имеет принципиального значения. Примером такого проекта служит игра Myst 1993 года (студия Cyan), созданная Робином и Рэндом Миллерами. Вторая категория — это игры типа «выход из комнаты» (англ. Escape the room). Данный поджанр предполагает ситуацию, когда главный герой заперт в помещении, из которого он должен найти выход путем взаимодействия с предметами интерьера, выстраивая логическую цепочку действий. Примеры таких игр: «Crimson Room» («Красная комната», 2004 г., автор — Тосимицу Такаги), «Viridian Room» («Зелёная комната» в традиционном китайском стиле. Эта игра является продолжением Crimson Room), «Blue Chamber» («синяя комната»), «White Chamber» — гараж-мастерская, где необходимо отремонтировать стоящий в центре помещения мотоцикл, чтобы выбраться из гаража.

Еще один подвид текстового квеста — визуальный роман. По сути, он представляет собой интерактивную книгу, где повествование происходит в виде текста, и сопровождается статичными или анимированными изображениями. Особенное значение в данном типе повествования имеет звуковое и музыкальное сопровождение. Степень взаимодействия игрока с игрой намерена низкая (например, сводится к выбору ответа или действия в диалоге). Визуальные романы особенно распространены в Японии, где наиболее популяризированные визуальные романы часто могут служить основой для создания нового аниме или манги.

Примерами визуального романа являются такие игры, как, например, «Когда плачут чайки», «Когда плачут цикады», «Бесконечное лето», «Судьба. Ночь Схватки», «Кланнад» и др.

Жанр «квест» с момента своего создания пережил множество событий. В особенности, в историю видеоигр вошел так называемый «Золотой век» квестов, который охватывает период 1990–1998 гг. В эти годы разворачивалось активное соперничество между двумя крупными разработчиками тех лет, Sierra On-Line и Lucasfilms.

Развитие жанра «квест» в эти годы напрямую связано с быстрым технологическим прогрессом. Так, например, звуковые карты повлекли за собой новые возможности в разработке игр, появление компакт-дисков — благоприятные условия для распространения информации (в том числе и видеоигр) на рынке, а появление 3D графики привело к временной деградации квеста как жанра.

Причиной стало необдуманное использование новых возможностей разработчиками, порой не компетентными в данной области, под влиянием взлета популярности игр в жанре action (анг. — «действие»). Однако не все попытки применения 3D графики в квестах были неудачными. Примерами удачного использования новых на тот момент технологий считаются игры «Myst» (1993), Atlantis: The Lost Tales (1997), «Syberia» (2002) и др. На момент своего создания эти игры, конечно же, отвечали возможностям техники. Так что было бы неразумным в 2017 году удивляться возможностям и технологиям, характерным, например, для 1993 года. Если ранее разработкой видеоигр могли заниматься лишь крупные компании, то сейчас с разработкой игры может справиться даже один человек, что говорит об огромном техническом прогрессе как компьютера, так и видеоигр.

Важно понимать, что существует один немаловажный фактор, влияющий на развитие жанра квест в 2017 году, — ностальгия. Разработчики, которые выросли на играх, стоящих у самых истоков зарождения того или иного жанра, по большей части прекрасно помнят как положительные, так и отрицательные их стороны. Но именно эти игры были частью их жизни с самого детства, что заставляет снова и снова возвращаться к ним, к их сути, поэтому сейчас довольно часто появляются переиздания игр прошлого и нынешнего столетия, появляются их прямые «потомки», которые так или иначе несут принципы механики, опыт прошлых поколений игр, настроение, а иногда и сеттинг. Именно по этой причине Sublustrum (2008) запомнился очень многим игрокам своей музыкой, захватывающей детективной, сюрреалистической историей и неповторимым авторским стилем. Unravel (англ. to unravel — «распутывать», игра 2015 года) — история про антропоморфное существо из пряжи, чем-то похожее на кота, а 20 апреля 2017 года вышла новая Syberia III, которую ждали множество поклонников оригинала. Работая в жанре «квест», разработчику, в первую очередь, следует думать над историей и миром, графической, текстовой и звуковой составляющей игры.

Магистратура
Лаборатория «Цифровое искусство и дизайн»

Простота геймплея в квесте компенсируется его художественной стороной. Таким образом, главное в разработке — это творческий подход в сочетании с техническими знаниями, а также понимание психологии игрока.

Исследование показало, что, вне зависимости от времени, жанр квест занимает прочные позиции в игровой индустрии, в первую очередь, из-за интереса человека ко всякого рода историям, поиску ответов на вопросы и желания погрузиться в иной интересный мир, в этом процесс погружения в игру похож на чтение книги.

Библиография:

Терминология:

1. URL: http://www.mnogo-otvetov.ru/computery/chto-takoe-interfejs-i-dlya-chego-on-sluzhit/ (дата обращения: 03.05. 2017).
2. URL: https://thebestworld.ru/forum/index.php?/topic/389-interfejs-igry/(дата обращения: 03.05. 2017).
3. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%B9%D0%BC%D0%BF%D0%BB%D0%B5%D0%B9(дата обращения: 03.05. 2017).
4. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Джойстик (дата обращения: 03.05. 2017).
5. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Game.EXE (дата обращения: 15.04. 2017).
6. Сетевой архив журнала Game.EXE.
7. URL: http://game-exe.org/ (дата обращения: 15.04. 2017).

Классификация жанров:

1. URL: http://fb.ru/article/179293/janryi-kompyuternyih-igr-spisok-klassifikatsiya-kompyuternyih-igr-po-janram (дата обращения: 15.04. 2017).
2. URL: http://forums.ag.ru/?board=ti_adventure&action=display&num=997546272 (дата обращения: 15.04. 2017).
3. URL: http://forum.hellroom.ru/index.php?topic=12271 (дата обращения 15.04. 2017).

История появления квестов:

1. URL: https://livequests.ru/istorija-kvestov (дата обращения 15.04. 2017) общие сведения об игре «Mystery House».
2. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Mystery_House (дата обращения: 03.05. 2017).
3. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B2%D0%B5%D1%81%D1%82 (дата обращения: 03.05. 2017). Выход из комнаты (англ. Escape the room).
4. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%8B%D1%85%D0%BE%D0%B4_%D0%B8%D0%B7_%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BD%D0%B0%D1%82%D1%8B (дата обращения: 03.05. 2017)

Специальные термины:

Квест (англ. quest — «поиск») — жанр видеоигр.
Адвенчура (англ. adventure — «приключение») — жанр видеоигр, полное название adventure game.

Интерфейс (англ. interface) — унифицированные системы связи обеспечение обмена информацией между различными объектами. Другими словами, графическая оболочка (окна, иконки, кнопки и др.) облегчает взаимодействие пользователя с программой (в нашем случае — игрой).
DOS (англ. Disk Operation System) — дисковая операционная система, которая была создана для персональных компьютеров, ориентированных на использование дисковых накопителей, например, дискет или жестких дисков.
Геймплей (англ. gameplay) — игровой процесс с точки зрения игрока.
VR (Virtual Reality) — виртуальная реальность, наглядно реализуемая благодаря соответствующей аппаратуре (очки, шлем виртуальной реальности).
Геймер (англ. gamer) — игрок, поклонник видеогр.
Джойстик (англ. joystick — «ручка управления самолётом») — устройство ввода информации в персональный компьютер, которое представляет собой качающуюся в двух плоскостях вертикальную ручку.
Сеттинг — среда, в которой происходит действие художественного произведения, настольной или компьютерной игры. Сюда входят: место, время и условия действия.

А.С. Сумароков, 2 курс

Применение мультимедийных технологий для рекламы и продвижения продукта, привлечения внимания потенциальной аудитории

Руководители: док. иск., проф. А.Н. Лаврентьев, к. иск, проф. Т.В. Литвина, зав. лабораторией «Цифровое искусство и дизайн» А.В. Вильчес-Ногерол

В повседневной жизни мы сталкиваемся с рекламой абсолютно везде: в общественном транспорте, на билбордах, в торговых центрах, интернете, в подъезде собственного дома, даже под ногами на асфальте. Почему рекламы так много? Потому что это самый продуктивный способ информирования потенциальной аудитории о продукте или услуге. Кроме того, конечно, с развитием рекламы появляется большое количество новых рабочих мест, и рекламная деятельность в настоящий момент является серьезным бизнесом, приносящим солидный доход. Роль рекламы стала одним из основных аспектов современной торговли, и уже сложно представить деятельность любой компании без рекламного продвижения товаров.

В то же время возрастает конкуренция, и, в том числе, с помощью рекламы компании пытаются выделить себя на рынке, привлечь к себе больший интерес. Находятся все новые, более новаторские и современные способы подачи своих продуктов и услуг.

Магистратура
Лаборатория «Цифровое искусство и дизайн»

Главная функция рекламы — убедить человека в необходимости приобретения продукта. Сейчас она выступает не только как источник информирования, но и как фактор психологического воздействия. Грамотно выстроенная рекламная компания напрямую влияет на спрос и управляет им. Создание необходимого представления о компании и производимом продукте — сложная задача. Это требует квалифицированной подготовки кадров и внушительных временных затрат.

Создание эффективной рекламной компании строится в несколько этапов:

— исследование свойств производимых товаров самой компанией и аналогичных у компаний-конкурентов, изучение потребностей потребителя в данной продукции;
— создание главной идеи рекламы продукта;
— рассмотрение и выбор способов подачи рекламы;
— непосредственно проработка и создание рекламной компании, создание макетов;
— запуск рекламной компании и контроль над ее осуществлением;
— определение эффективности рекламной компании.

Этап подбора способов подачи рекламы является важнейшим на сегодняшний день. Чтобы выделиться на фоне огромного количества конкурирующих корпораций, маркетологи и дизайнеры ищут самые новые, необычные, технически продуманные, а главное — продуктивные методы подачи продукта.

Обычным печатным плакатом, даже большого размера, никого сейчас не удивить. Даже гигантские мониторы, помещенные на стены и крыши зданий, кажутся обыденностью. В мире постоянно развивающихся технологий реклама проникла и в компьютеры, и в телефоны. Поэтому маркетологи думают шире, на будущее. Таким образом, реклама начинает активно осуществляться при помощи активно разрабатываемой и развивающейся технологии дополненного виртуального пространства и технологии виртуальной реальности.

Нельзя сказать, что VR — полноценное и совершенное медиа-пространство. Оно имеет свои значительные минусы и универсальным его назвать никак нельзя. Но области и способы его применения в рекламе огромны. К тому же система становится все доступнее и совершеннее, что не может не привлекать к ней внимания.

Благодаря VR можно оценить товар удаленно, ознакомиться с его функциями и даже потрогать его. Кроме этого, технология уже успешно применяется в дизайне интерьеров и ландшафта. Таким образом, заказчик может посмотреть, как будет выполнен его проект еще до начала строительных работ, а также в других случаях и сферах услуг, когда продукт нельзя показать непосредственно, а именно — в туристическом бизнесе и кастомизации автомобиля.

Именно благодаря виртуальной и дополненной реальности, можно привлечь аудиторию и стимулировать людей на покупку. Ведь VR-презентации производят на аудиторию вау-эффект.

Например, для Тайваньской торговой палаты VR2GO провели презентацию с виртуальным ведущим, инфографикой, трехмерными объектами, 360-градусным видео с производства. Как результат — более 550 зрителей в течение 5 дней выставки, возросшие продажи и интерес к компании. И это один из многих примеров.

Каждая новая виртуальная технология сейчас будет давать уникальные возможности для размещения нативной рекламы. In-game реклама, VR, AR — все они выведут качество взаимодействия с рекламным контентом на совершенно новый уровень. И надо понимать, что подобные технологические экосистемы уже совсем близко. Благодаря развитию технологий, ориентированных непосредственно на взаимодействие (которые предлагают пользователям определенные действия при исследовании виртуальной среды), продакт плейсмент — уже не просто изображение на экране, а нечто более интересное, интерактивное и увлекающее. Такую рекламу можно потрогать и как-то задействовать. Это абсолютно новый уровень рекламы. Для многих продуктов подобный уровень погружения в продукт будет обеспечивать невероятный эффект, который ранее нельзя было и представить.

Сейчас — самое время для VR в рекламных кампаниях: технологии уже есть, а распространение запаздывает. Любой контакт приводит к вау-эффекту. Но при всем этом нужно понимать, что VR не работает один, он должен быть частью кампании. Для промо «Очаково» задействовали не только VR-игры. Была целая площадка, промоутеры, раздача бесплатного кваса, виртуальный ролик (400 тысяч просмотров), СММ и лендинги. Это работает только вместе, нельзя просто организовать виар-точку и рассчитывать на мощный эффект.

Панорамные видео, виртуальная и дополненная реальность — новые технологии, которые позволят брендам и рекламодателям привлечь внимание потребителей самыми оригинальными способами. Благодаря погружению в виртуальные миры пользователи могут испытывать невероятно сильные эмоции — куда более яркие, чем от просмотра традиционной рекламы. Если вы подарите эти эмоции своей аудитории, то сможете и укрепить отношения с ней, и повысить узнаваемость своего бренда, поэтому от создания качественного VR-контента и его грамотного применения в маркетинговых целях выиграют и компании, и клиенты.