проба пера

тезисы конкурсных научных работ студентов, аспирантов и молодых преподавателей

2021

проба пера

тезисы конкурсных научных работ

2021

Проба пера 2020
Тезисы конкурсных научных работ студентов, аспирантов и молодых преподавателей

Редакторы-составители: А.Н.Лаврентьев и А.В.Сазиков
Верстка: А.В.Сазиков
Подписано в печать 18.03.2021
Формат 60x90/16
Печ.л. 17. Тираж 500 экз.

ФГБОУ ВО Московская государственная
художественно-промышленная академия
имени С.Г.Строганова

научно-методический совет

проба пера
тезисы
конкурсных
научных работ
студентов,
аспирантов
и молодых
преподавателей

2021

москва 2021

ISBN 978-5-87627-230-0
УДК 7.06
П 78

Печатается по решению Научно-методического совета

члены жюри конкурса
А. Н. Лаврентьев, профессор, проректор по научной и международной работе
А. А. Киринюк, профессор, начальник отдела молодежной политики
В. Ф. Зива, профессор, председатель УМО, заведующий кафедрой доп. образования
Н. К. Соловьев, профессор
Н. Н. Ганцева, ученый секретарь
К. Н. Гаврилин, зав. кафедрой «Истории искусств и гуманитарных н аук»
В. А. Музыченко, зав. кафедрой «Коммуникативный д изайн»
Д. М. Чавушьян, зав. кафедрой «Реставрация художественного металла»
М. Т. Майстровская, профессор
А. В. Трощинская, главный хранитель Музея МГХПА им. С.Г.Строганова
Е. В. Жердев, профессор
А. В. Сазиков, зав. научно-методическим отделом
А. В. Васильев, председатель СНО

редакторы-составители
А. Н. Лаврентьев
Н. Н. Ганцева
А. В. Сазиков

верстка
А. В. Сазиков

© МГХПА им. С.Г. Строганова, 2021
© Коллектив авторов, 2021

А.Н.Лаврентьев, А.А.Киринюк, А.В.Сазиков _____10
Конкурс научных работ МГХПА им. С.Г.Строганова «Проба пера 2021»

Факультет «Искусство реставрации» (МГХПА им. С.Г.Строганова)

С.С. Федорова _____18
Фонды домов моды как музеи современного искусства

Е.В. Забило _____ 34
Мультимедийная инсталляция как средство погружения зрителя в историко-культурный контекст в выставочной деятельности (на примере работ В.В. Кандинского)

Е.А. Артемьева _____ 42
Проект инсталляции на основе картины Михаила Ларионова «Весна» из цикла «Времена года (новый примитив)»

Д.Д. Наймушина _____ 48
«Живописное оформление катакомб на Виа Латина и проблема атрибуции "смешанных" катакомб»

Е.Д. Ульянова _____ 54
Мост между Востоком и Западом: синтез кино и живописи в фильме Акиры Куросавы «Сны»

А.В. Бакина _____61
Мебель в интерьерах дворцов Сан-Суси

О.Д. Балабанова _____ 68
Стулья-скабелло (на примере собрания музея Метрополитен). Генезис и эволюция

М.В. Горемыкина _____74
Музей декоративно-прикладного искусства в Праге

А.Д. Скрыпник _____80
Дидактическая программа и история музея Виктории и Альберта

К.А. Кучерова _____87
Кабинеты эпохи барокко

М.В. Лазорцев _____ 93
Развитие токарного ремесла и его влияние на мебельное искусство

П.О. Маркина _____ 100
Золочение в мебели и интерьерах

В.Д. Дзятковская _____ 107
Исследование росписи по эмали и ее технических особенностей в декоре московских портсигаров конца XIX – начала XX веков

Н.С. Лазарева _____ 113
Выявление характерных художественных и технических особенностей росписи по эмали в московском, сольвычегодском и вятском ювелирных центрах второй половины XVII века

Е.И. Зылева _____ 119
Исследование и реконструкция литых серег XVII в. из собрания Государственного Исторического музея

О.К. Починкова _____ 124
Исследование миниатюрной живописи на кости (на примере фермуаров начала XIX века из коллекции Государственного Исторического Музея)

Ю.И. Ишутина _____ 131
Исследование и реставрация киота XVIII века из Успенского собора Тульского Кремля

А.В. Трощинский _____ 136
Исследование и реставрация резного золоченого медальона (тондо) с изображением Херувима конца XVIII – начала XIX века

Факультет «Дизайн» магистратура (МГХПА им. С.Г.Строганова)

А.К. Трофимова _____ 144
Развитие эскапистского сознания в эпоху виртуальных технологий

Д.А. Артамонова _____ 149
Влияние предметного дизайна на гармоничное развитие личности ребёнка

Д.А.Чернявина _____ 154
Экологическое проектирование предметно-пространственной среды, как способ борьбы с депрессией

А.К. Дёмина _____ 161
Принципы формирования общественно-транспортных центров

Р.А. Склокин _____ 166
Концепция проекта модернизации системы городского общественного транспорта Москвы

С.В. Уфимцева _____ 168
Исследование дизайнерских аспектов использования «умного транспорта» для коммуникации с отдаленными регионами России

А.А. Рахматуллина _____ 173
Плетения: традиции и инновации в дизайне

В.В. Великодная _____ 178
РГБИ (Московская Государственная Библиотека Искусств)

А.Ю. Гаврикова _____ 182
Исследовательский проект: разработка фирменного стиля для системы «Госпиталь на дому»

М.М. Медведева _____ 188
История исследования корреляции визуальных и звуковых образов

А.А. Майорова _____ 194
Брендинг города Серпухов

Е.В. Мордашева _____ 198
Авторский взгляд в рассказе о городе

Е.С. Плетнева _____ 202
Репрезентация музеев современного искусства в издательской практике

А.А. Сердюк _____ 206
Шрифт Рудольфа Коха Fette Koch Antiqua и его визуальный образ

Ю.А. Карельская _____209
Что такое брендинг территории? Кому и зачем он нужен?

Е.А. Сазонова _____212
Модель событийного дизайна для малых городов России на примере организации и проведения Дня города (г. Солнечногорск Московской обл.)

М.С. Капунцова _____216
Концептуальная проектная модель интерактивной среды образовательного центра «Сириус» в системе «дизайнер — пользователь»

А.О. Аникина _____219
Проектные принципы мультимедиа дизайна в развитии телемедицины в России

Патхак Прийма _____222
Экологические проблемы Дели в контексте использования медиатехнологий для мониторинга ситуации

М.С. Гущина _____227
«Очистка загрязненного воздуха и извлечение «чистого» сырья для использования в промышленности»

Каланча Деваялаге Пиум Приянкара Патхмасена Бандара 227
«Неудача — отправная точка». О конструкторе и изобретателе Сэре Джеймсе Дайсоне

М.С. Гущина _____229
«Очистка загрязненного воздуха и извлечение «чистого» сырья для использования в промышленности»

В.Г. Харлампьев _____234
Дизайн в разработке систем тушения лесных пожаров

М.Д. Ефимова _____240
Эссе о выставке Сары Мун «Однажды где-то, но не здесь…» в MAMM

М.Е. Крошнева _____244
Материальные формы воплощения света. Концептуальный проект выставки

А.В. Патрикеева _____255
Синестезия — фактор музейной-выставочной экспозиции

А.А. Архарова _____259
Применение цифровых технологий в городском пространстве

Н.П. Беляков _____262
Цифровые технологии в современных технопарках

А.В. Кяхиди _____267
Авторское право крипто-арта (NFT)

Т.С. Мышлявцева _____270
О зеркальности и отражении в контексте цифрового искусства и интерпретации творчества музыкальных групп

М.К. Спиридонова _____276
Интерактивная мультимедийная этно-выставка «Неизвестная глубина»

Ян Сянюй _____280
Краткий анализ художественного стиля vapour wave

Е.Л. Ларских _____284
Разработка малых архитектурных форм с применением компьютерных технологий

А.И. Баданова _____286
Виртуальные музеи в современном мире: плюсы и минусы

Факультет «Дизайн» бакалавриат (МГХПА им. С.Г.Строганова)

К.М.Гутковская _____290
К истории влияния прикладной автомобильной аэродинамики на стиль автомобилей 20-х и 30-х гг.

Н.А. Коноплев _____ 293
Аэростиль как символ элиты 1930-х годов

К.Ф. Франк _____ 297
Alfa Romeo BAT 9. Душа итальянского дизайна

Е.М. Григорьева _____ 300
Bugatti Type 41 Royale, как феномен авто-дизайна конца 1920-х годов

Факультет «Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство (МГХПА им. С.Г.Строганова)

А.О. Дорохова _____ 306
Керамика как междисциплинарный выразительный инструмент в смежных областях современного искусства. Перформанс

А.Р. Поян _____ 310
Дизайнер всего: творческий путь Александра Жирара

А.Э. Бозиева _____ 318
Фигуры для системных расстановок

А.Э. Бозиева _____ 327
Врубель

О.Е. Бредихина _____ 334
Концепции формы и пространства в творчестве Наума Габо и Антуана Певзнера

А.В. Кронская _____ 342
Телесный шок: пронзительное искусство и страдания скульптора Алины Шапочников

П.А. Семахина _____ 348
Современные керамические панно в интерьере. Основные виды и особенности реализации

А.В. Мартынова _____ 357
Дональд Джадд. Феномен Присутствия

Л.С. Бекова _____ 363
Орнамент как средство художественного оформления произведений из стекла

М.С. Булатова _____ 367
Становление иконографий готического витража «Триумф Смерти» и «Пляска смерти»

М.М. Одинцова _____ 374
Эстетика древности в авторских работах из стекла скульптора Андрея Николаевича Криволапова

О.Б. Солдатова _____ 382
Выразительные средства скульптурного стекла Андрея Криволапова

Н.С. Протченко _____ 388
Вдохновлённые вечными льдами

Е.А. Акимова _____ 390
Опыт изучения синтеза музыки и изобразительного искусства

Е.О. Голубкова _____ 392
Художественные образы русских сказок в современном ювелирном искусстве

В.С. Иванов _____ 395
Латунь: тайны огнистого сплава

Ю.В. Кореева (Сребродольская) _____ 401
Русский Север. Жизнь и культура Саами современности

С.М. Оразбаева _____ 404
Ориентализм XX века: синтез Востока и Запада в ювелирном искусстве России

М.М. Степанова _____ 406
Синтез декоративно-прикладного искусства и компьютерных технологий

Конкурс научных работ МГХПА им. С.Г.Строганова «Проба пера 2021»

Научно-исследовательская работа студентов в Строгановской академии развивается в нескольких направлениях. Обучение основам научной деятельности проходит в рамках теоретических курсов общегуманитарной и профессиональной направленности. Важнейшим полем тренировки становится проведение предпроектных научных исследований в русле профессиональной деятельности. Здесь, с одной стороны, используются данные междисциплинарного характера, объективные исследования социально-психологических, экологических, экономических и технико-технологических факторов, а с другой — композиционно-стилевой, художественно-образный анализ, фиксирующий взгляд художника, эмоциональные, этические и иные особенности художественного и проектного решения.

Конкурс научных работ студентов, магистрантов, аспирантов и преподавателей «Проба пера» проводится в Академии совместно с СНО уже одиннадцатый раз. В течение 2021 года участники, педагоги присылали эссе, статьи, курсовые работы, материалы к дипломным проектам. Всего в прошедшем году на конкурс было подано 77 работ.

Присланные на конкурс научные работы сгруппированы по трем факультетам: Реставрации, Дизайна и Монументально-декоративного и декоративно-прикладного искусства. Основной блок текстов представляют работы студентов магистратуры выпускающих кафедр Академии.

Среди научных работ конкурса 2021 года мы встречаем тематику учебные программ кафедр, разработку в рамках конкретных курсовых учебных заданий. Например, в течение ряда лет в рамках курса профессора кафедры «Теория и история дизайна и декоративного искусства« М.Т.Майстровской проводится анализ экспозиционной и выставочной деятельности современных музеев. Строительство и функционирование музеев сегодня стало мощным направлением, объединяющим самые современные архитектурно-дизайнерские идеи, искусствоведческие подходы к исследованию явлений культуры и искусства, концептуальные кураторские проекты.

Реставрация изделий художественного металла (кафедра «Реставрация художественного металла», руководители Д.М.Чавушьян и Н.Ю.Красносельская) требует основательного знания не только музейных каталогов или истории стилей, но и технико-технологических вопросов. Тем более

это важно и при анализе социокультурной ситуации создания мебели, материалов и способов ее изготовления, понимания взаимосвязи различных типов мебели в формировании обстановки интерьера (кафедра «Художественная реставрация мебели», руководители направления: А.И.Машакин, Н.Н.Ганцева, М.М.Зиновеева).

В этом типе технико-технологических и искусствоведческих исследований статьи студентов содержат обобщение реставрационного и исследовательского опыта, подробный анализ материалов и технологий прошлых веков, которые зачастую экспериментально восстанавливаются студентами.

В рамках своих лекций по истории дизайна средств транспорта профессор Н.Е.Розанов предлагает студентам самостоятельные задания по сбору и анализу материалов о выдающихся проектах XX века. Формируется своеобразная картотека, архив данных об экспериментальных проектах, развитии идей аэродинамической формы.

Другой тип текстов относится к самостоятельно выбранным и сформулированным направлениям. Для кого-то интерес представляют творческие личности, для кого-то — актуальные проблемы искусства, процессы взаимодействия различных видов и жанров художественного творчества.

Сборник открывают магистерские работы студентов факультета Искусство реставрации — кафедр «Истории искусств и гуманитарных наук», «История и теория дизайна и декоративного искусства», «Реставрации художественного металла» и «Художественная реставрация мебели».

Новое прочтение и систематизация историко-архивных материалов о памятнике представлены в статье Д.Наймушиной (руководитель В.Ярных), касающейся иконографической программы росписей катакомб, относящихся к раннехристианскому периоду.

Необычным направлением исследований на стыке традиционного формата искусствоведческой статьи и на концептуального проектирования стало создание выставочных сценариев. Куратор выставки — одно из актуальных и востребованных в настоящее время направлений работы искусствоведа. Подобные курсовые задания выполняют студенты-заочники кафедры «Истории искусств и гуманитарных наук», а также студенты кафедры «Промышленный дизайн», направление «Дизайн-кураторство и экспертиза». В одном случае выставочные проекты касаются презентации изобразительного искусства. Здесь можно привести в качестве примеров проект инсталляции на основе картины М.Ларионова «Весна» (рассказ Е.Артемьевой о художнике) или проект-сценарий мультимедийной презентация живописи и философии В.В.Кандинского (Е.В.Забило, руководитель Е.А.Лаврентьева). Разработка культурно-просветительских проектов на материале дизайна принадлежит другому жанру кураторских проектов. Здесь обы-

грываются за счет сочетаний свойства повседневных предметов, элементы предметно-пространственной среды, утилитарность. Таковы сценарий интерактивной выставки «Огни большого города» М.Д.Ефимовой и литературно-дизайнерский проект, посвященный теме света как категории образно-художественной, научной и проектной М.Е.Крошневой.

Для будущего искусствоведа важно тренироваться в поиске перекличек и связей между различными видами искусства. Это касается не только кураторской деятельности или культурологических описаний — междисциплинарность важный признак современного дизайна и художественного творчества в целом. Поэтому важны такие темы как исследование образного языка кинопроизведений в контексте живописи и графики (Е.Д.Ульянова «Мост между Востоком и Западом: синтез кино и живописи в фильме Акиры Куросавы «Сны», кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна»), художественного стекла и живописного горного пейзажа (Н.С.Протченко «Вдохновлённые вечными льдами», кафедра «Художественное стекло»). Междисциплинарное исследовние корреляции цветовых и звуковых образов провела М.Медведева (кафедра «Коммуникативный дизайн»).

Дизайнерский срез магистерских исследований затрагивает проблемы организации информационнгой среды, брендинга, конкретные вопросы графического дизайна (шрифт) или мультимедиа, системы организации городского транспорта или транспортной системы региона.

Материалы студентов кафедр «Дизайн интерьера» (руководитель В.О.Рыжиков), «Коммуникативный дизайн» (руководители В,А,Музыченко, М.Н.Родин, К.Ф.Пармон и Е.А.Сиверс), «Средовой дизайн» (руководители Е.А. Заева-Бурдонская и Е.И.Рузова), «Дизайн текстиля» (руководитель Е.В.Полякова), «Промышленный дизайн» (руководители Т.А.Монина, Н.В.Брызгов, Т.В. Литвина), являясь предпроектными исследованиями, фактически обобщают проблемную ситуацию, фиксируют разнообразные данные объективных исследований в контексте творческой образной интерпретации темы.

Целый ряд авторов, будущих магистров в области дизайна, художественной керамики, стекла и металла, посвятил свои конкурсные работы биографиям художников, дизайнеров, скульпторов. Такой формат предполагает не просто пересказ биографии на основе известных источников, но и выбор новых аспектов творчества. Так, анализируя творчество братьев Антуана Певзнера и Наума Габо, О.Е.Бредихина (руководитель Н.Ю.Хлебцевич, кафедра «Художественная керамика», зав. кафедрой Е.А.Юдина) составила параллельный рассказ о совместных проектах родоначальников научно-художественной концепции искусства. Представляя современного отечественного мастера художественного стекла — Андрея Криволапова, авторы О.Солдатова и М.Одинцова (руководитель В.В.Богданова, кафедра «Художественное стекло») и нашли свои темы: рассказ о выразительных средствах, технологии работы и художественных приемах, в другом случае — разговор об эстетике древности на примерах произведений скульптора.

Студенты кафедры «Художественный металл» расширяют тематику своих эссе, включая не только ювелирное искусство, но и культурологический анализ этнических групп и проблемы синтеза искусств в современной цифровой реальности (руководители Е.Н.Даутов и Н.Ю.Агафонова).

Статьи двух авторов — А.А.Серегиной о мультимедиа и сохранении преемственности в развитии медиадизайна «Поиск взаимосвязи современного российского медиаискусства и советского кинетического искусства» и статья Е.С.Кушнаревой «Современная цифровая иллюстрация как наследие авангардной книжной культуры XX в. Владимир Лебедев и Рё Такемаса» были рекомендованы жюри к публикации в Вестнике МГХПА, научно-аналитическом издании Строгановской Академии.

Научно-исследовательская работа студентов становится необходимой частью профессионализации не только будущих искусствоведов, экспертов, кураторов и реставраторов, но и дизайнеров, художников керамики, стекла и металла, живописцев и графиков.

Жюри конкурса отмечает следующие работы конкурса «Проба пера-2020» дипломами I степени:

1. С.С. Федорова. Фонды домов моды как музеи современного искусства. Дипломная работа. Кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна».
2. А.Д. Скрыпник. Дидактическая программа и история музея Виктории и Альберта. Кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна».
3. Е.Д. Ульянова. Мост между Востоком и Западом: синтез кино и живописи в фильме Акиры Куросавы «Сны». Кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна».
4. Е.В. Забило. Мультимедийная инсталляция как средство погружения зрителя в историко-культурный контекст в выставочной деятельности (на примере работ В.В. Кандинского). Кафедра «Истории искусств и гуманитарных наук».
5. Н.С. Лазарева. Выявление характерных художественных и технических особенностей росписи по эмали в московском, сольвычегодском и вятском ювелирных центрах второй половины XVII века. Кафедра «Реставрация художественного металла».
6. О.К. Починкова. Исследование миниатюрной живописи на кости (на примере фермуаров начала XIX века из коллекции Государственного Исторического Музея). Кафедра «Реставрация художественного металла».

7. А.В. Трощинский. Исследование и реставрация резного золоченого медальона (тондо) с изображением Херувима конца XVIII – начала XIX века. Кафедра «Художественная реставрация мебели».

8. А.К. Дёмина. Принципы формирования общественно-транспортных центров (узлов). Кафедра «Художественное проектирование интерьеров».

9. Д.А. Артамонова. Влияние предметного дизайна на гармоничное развитие личности ребёнка. Кафедра «Дизайн мебели».

10. С.В. Уфимцева. Исследование дизайнерских аспектов использования «умного транспорта» для коммуникации с отдаленными регионами России. Кафедра «Дизайн средств транспорта».

11. А.А. Рахматуллина. Плетения: традиции и инновации в дизайне. Кафедра «Дизайн текстиля».

12. М.М. Медведева. История исследования корреляции визуальных и звуковых образов. Кафедра «Коммуникативный дизайн».

13. А.А. Сердюк. Шрифт Рудольфа Коха Fette Koch Antiqua и его визуальный образ. Кафедра «Коммуникативный дизайн».

14. Е.С. Кушнарева. Современная цифровая иллюстрация как наследие авангардной книжной культуры XX в. Владимир Лебедев и Рё Такемаса. Кафедра «Истории искусств и гуманитарных наук».

15. А.А. Серегина. Поиск взаимосвязи современного российского медиаискусства и советского кинетического искусства. Кафедра «Коммуникативный дизайн».

16. Е.А. Сазонова. Модель событийного дизайна для малых городов России на примере организации и проведения Дня города (г. Солнечногорск Московской обл.). Кафедра «Средовой дизайн».

17. А.А. Архарова. Применение цифровых технологий в городском пространстве. Кафедра «Промышленный дизайн».

18. М.Е. Крошнева. Материальные формы воплощения света. Концептуальный проект выставки. Кафедра «Промышленный дизайн».

19. А.В. Кронская. Телесный шок: пронзительное искусство и страдания скульптора Алины Шапочников. Кафедра «Художественная керамика».

20. А.Р. Поян. Дизайнер всего: творческий путь Александра Жирара. Кафедра «Художественная керамика».

21. В.С. Иванов. Латунь: тайны огнистого сплава. Кафедра «Художественный металл».

22. Л.С. Бекова. Орнамент как средство художественного оформления произведений из стекла. Кафедра «Художественное стекло».

23. Н.С. Протченко. Вдохновлённые вечными льдами. Кафедра «Художественное стекло».

24. М.М. Одинцова. Эстетика древности в авторских работах из стекла скульптора Андрея Николаевича Криволапова. Кафедра «Художественное стекло».

25. А.И. Баданова. Виртуальные музеи в современном мире: плюсы и минусы. Кафедра «Промышленный дизайн».

Дипломами II степени отмечены:

1. Е.А. Артемьева. Проект инсталляции на основе картины Михаила Ларионова «Весна» из цикла «Времена года (новый примитив)». Кафедра «Истории искусств и гуманитарных наук».

2. В.Д. Дзятковская. Исследование росписи по эмали и ее технических особенностей в декоре московских портсигаров конца XIX – начала XX веков. Кафедра «Реставрация художественного металла».

3. Е.И. Зылева. Исследование и реконструкция литых серег XVII в. из собрания Государственного Исторического музея. Кафедра «Реставрация художественного металла».

4. О.Д. Балабанова. Стулья-скабелло (на примере собрания музея Метрополитен). Генезис и эволюция. Кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна».

5. Ю.И. Ишутина. Исследование и реставрация киота XVIII века из Успенского собора Тульского Кремля. Кафедра «Художественная реставрация мебели».

6. К.А. Кучерова. Кабинеты эпохи барокко. Кафедра «Художественная реставрация мебели».

7. А.К. Трофимова. Развитие эскапистского сознания в эпоху виртуальных технологий. Кафедра «Дизайн мебели».

8. Д.А.Чернявина. Экологическое проектирование предметно-пространственной среды, как способ борьбы с депрессией. Кафедра «Дизайн мебели».

9. В.В. Великодная. РГБИ (Московская Государственная Библиотека Искусств). Кафедра «Коммуникативный дизайн».

10. А.А. Майорова. Брендинг города Серпухов. Кафедра «Коммуникативный дизайн».

11. Е.В. Мордашева. Авторский взгляд в рассказе о городе. Кафедра «Коммуникативный дизайн».

12. А.О. Аникина. Проектные принципы мультимедиа дизайна в развитии телемедицины в России. Кафедра «Средовой дизайн».

13. Каланча Деваялаге Пиум Приянкара Патхмасена Бандара. «Неудача — отправная точка». О конструкторе и изобретателе Сэре Джеймсе Дайсоне. Кафедра «Промышленный дизайн».

14. Т.С. Мышлявцева. О зеркальности и отражении в контексте цифрового искусства и интерпретации творчества музыкальных групп. Кафедра «Промышленный дизайн».

15. Ян Сянюй. Краткий анализ художественного стиля vapour wave. Кафедра «Промышленный дизайн».

16. М.Д. Ефимова. Проект интерактивной выставки «Огни большого города». Световое загрязнение как одна из актуальных экологических проблем. Кафедра «Промышленный дизайн».

17. А.Э. Бозиева. Врубель. Кафедра «Художественная керамика».

18. О.Е. Бредихина. Концепции формы и пространства в творчестве Наума Габо и Антуана Певзнера. Кафедра «Художественная керамика».

19. С.М. Оразбаева. Ориентализм XX века: синтез Востока и Запада в ювелирном искусстве России. Кафедра «Художественный металл».

20. Е.А. Акимова. Опыт изучения синтеза музыки и изобразительного искусства. Кафедра «Художественный металл».

21. Е.О. Голубкова. Художественные образы русских сказок в современном ювелирном искусстве. Кафедра «Художественный металл».

22. Ю.В. Кореева. Русский Север. Жизнь и культура Саами современности. Кафедра «Художественный металл».

23. М.С. Булатова. Становление иконографий готического витража «Триумф Смерти» и «Пляска смерти». Кафедра «Художественное стекло».

24. О.Б. Солдатова. Выразительные средства скульптурного стекла Андрея Криволапова. Кафедра «Художественное стекло».

25. А.В. Мартынова. Дональд Джадд. Феномен Присутствия. Кафедра «Художественная керамика».

Проводя конкурс научно-исследовательских работ, педагоги Академии, в содружестве с СНО стремятся приобщить студентов к различным форматам научной деятельности на стыке истории культуры и искусства, науки и технологий. Научно-исследовательская работа — поисковый проект. Предоставляя возможность опубликовать свои первые исследовательские пробы, мы показываем важность умения формулировать свои мысли и фиксировать авторские находки.

От Оргкомитета и членов жюри конкурса
А.Н.Лаврентьев
А.А.Киринюк
А.В.Сазиков

факультет "Искусство реставрации" (МГХПА им. С.Г.Строганова)

Фонды домов моды как музеи современного искусства

автор С.С. Федорова, дипломная работа, бакалавриат
кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна»
руководитель: М.Т. Майстровская, д.иск., профессор

Музейный ландшафт с каждом годом стремительно меняется не столько количественно, сколько качественно. Стратегии развития музейного дела в XX веке географически расширили область бытования музейных форм, включив практически все континенты в музейное строительство, а также предложили новые типы музеев, стремительно увеличив круг возможных объектов собирательской деятельности, а также направлений и форм экспозиционной и образовательной практики. Фонды таких домов моды как Cartier, Prada, Louis Vuitton, являясь корпоративными художественными собраниями, также включаются в музейную жизнь. Являясь структурными элементами предприятий, фонды обладают большей независимостью в выборе тематик проводимых ими выставок, а также достаточной финансовой поддержкой, решая при этом важные социально значимые задачи сохранения и актуализации культурного наследия в сочетании с принципом частной ответственности.

Однако деятельность уже признанных на мировой музейной арене фондов мало освящена в российской литературе. Хотя, например, отечественный Эрмитаж и фирма Cartier сотрудничают с 1992 года. В феврале 2021 года в Государственном Эрмитаже прошла выставка-отчет совместной реставрационной программы ювелирного дома и музея, где были представлены пять предметов из музейных запасников. В 2019 году галерея стран Европы и Америки XIX–XX вв. в своих стенах демонстрировала постоянную коллекцию Фонда Louis Vuitton. Благодаря совместному сотрудничеству российский зритель познакомился с произведениями современного искусства таких художников, как Жан-Мишель Баския, Маурицио Каттелана, Ив Кляйн и другие.

Во второй половина XX века возникают новые тенденции, которые в последующем позволят развиться новым формам музейной деятельности. Глобальные перемены происходят практически сразу после окончания Второй мировой войны, когда меняется мировосприятие, приходит

осознание, что мир очень хрупок и его нужно ценить. В этом контексте музеи выступают как хранители и защитники исторических и культурных ценностей. В Париже в 1946 году организуется Международный совет музеев (ИКОМ). К практике организации и популяризации музея прибегают не только на государственном уровне, но и на уровне отдельных частных предприятий. Именно во второй половине столетия корпоративные музеи приобретают новое, более глубокое звучание, становятся значимой частью на пути становления имиджа и репутации бренда, а иногда трансформируются в идейно самостоятельную организацию.

Формирующееся информационное общество во второй половине XX века все больше тяготело к неиерархическим общественным структурам, то есть к нецентрализованным институтам. Так, например, возросло количество различных творческих независимых пространств с неформальным подходом и общением с посетителем, которые составили убедительную конкуренцию тому же государственному музею.

Также экономическая ситуация во второй половине XX века явственнее приобретала черты децентрализации. Отсутствие социалистической экономики в зарубежных странах не препятствовало развитию частных предприятий. Этим и обусловлено их передовое положение, инновационность в плане собственного позиционирования, брендинга, создания имиджа. Это обстоятельство во многом позволило гораздо раньше возникнуть за рубежом такому явлению, как корпоративный музей. Он был эффективным инструментом развития собственного бренда и улучшения имиджа. Это музеи истории предприятия, документирующие деятельность фирмы и рассказывающие о персоналиях и продукции, или корпоративные художественные собрания, состоящие из предметов искусства. В ряде европейских стран в условиях капитализма частное предприятие развивалось в понятиях свободного предпринимательства и юридического равенства. Эти обстоятельства создали почву для развития такого направления бизнеса, как брендинг. В конкурентной экономической среде организации важно создать свой индивидуальный имидж, поддерживать репутацию и успешно рекламировать себя.

Во второй половине XX – начале XXI века стоит отметить увеличение количества музеев, галерей и организаций музейного типа вне зависимости от того частное или государственное это предприятие. Так, по данным интернет-источника «Белта» за последние двадцать лет в мире открыто больше мемориалов и музеев, чем за предыдущие два столетия. Эта тенденция имеет прогрессивное настроение. На сайте всероссийского конкурса ИКОМ «Корпоративный музей» отмечается, что «по мнению известного

консультанта по музейному проектированию Николая Никишина, в России действует около 3000 корпоративных музеев, что в два раза превышает численность государственных и муниципальных музеев, вместе взятых». Количество корпоративных музеев по всему миру можно смело увеличить в десятки раз.

О том, что корпоративные музеи имеют огромный потенциал, свидетельствуют организации институтов, посвященных данной группе музеев. Так, например, в 2007 году была создана Международная ассоциация корпоративных коллекций современного искусства, объединяющая компании, собирающие предметы современного искусства. ИКОМ России с 2014 года проводит конференции «Корпоративные музеи сегодня», также под идентичным названием проводится программа расширения партнерских связей между корпоративными музеями. Также в 2021 году проходит третий всероссийский конкурс «Корпоративный музей» при поддержке Министерства культуры Российской федерации, ИКОМ России и Российской ассоциации по связям с общественностью.

Став крупными организациями с мировой известностью, дома моды разрабатывают свои PR-стратегии в том числе и в смежных областях деятельности: создают коллекции произведений искусства, организовывают гранты и конкурсы для художников и дизайнеров, создают программы по развитию детского творчества и тому подобное. Обладание художественным корпоративным собранием стало наиболее популярной тенденцией в последние пол века. Во многом потому, что это выгодное капиталовложение, которое реализуется в форме музея — дополнительного дохода; также это имплицитный и эстетичный способ рекламы бренда; это популярный ход привлечения большей аудитории, для которой интерес к искусству стал одним из основных способов досуга. Как показала практика исследуемых домов моды Louis Vuitton, Prada, Cartier, а также Hermes, корпоративные художественные музеи могут быть значимыми, и конкурентноспособными участниками в музейной сфере, которые в состоянии оказывать качественные музейные услуги.

История французской компании Louis Vuitton началась в 1854 году, когда дизайнер и предприниматель Луи Виттон (1821–1892) открывает собственную мастерскую на улице рю дэ Капюсин в Париже. Профессиональная, тонкая работа и постоянные поиски модернизации дизайна и конструкции изделий сделали имя Луи Виттона самым востребованным мастером в этой области. В список его клиенток входила сама императрица Евгения де Монтихо, супруга Наполеона III.

Из-за стремительного успеха Дома, Луи Виттон был вынужден увеличить объемы производства. В связи с этим в 1859 году была открыта мастерская в городе Аньер. В старинной мастерской, которая на протяжении десятилетий не прекращала расти и которая включает в себя семейную усадьбу, изделия создаются и по сей день. Семейный дом является музеем истории компании, где широко представлена продукция: около 165 15 000 единиц хранения, среди которых более 23 000 — чемоданы, одежда и аксессуары.

Фонд Louis Vuitton был учрежден предпринимателем Бернаром Арно в 2006 году, однако первые идеи по его созданию возникли намного раньше. Ещё в 1990 Б. Арно обсуждал создание подобного структурного подразделения на встрече с Жан-Полем Клавери — своим будущим арт-консультантом. В 2014 году было возведено здание Фонда Louis Vuitton. Несколько помещений здания занимает экспозиция музея. Произведения художников размещаются в Зале-Гроте, галереях № 1, 2, 10, на Западной террасе и ещё 7 залах. Картины, инсталляции и скульптуры представляют основные направления искусства современности.

Французская ювелирная компания Cartier берет свое начало в 1847 году в форме небольшой мастерской. Практически сразу покупательницами 16 основателя бренда Луи-Франсуа Картье (1813–1904) становятся графиня Ньеверкерк, княгиня Демидова, а также императрица Евгения, супруга Наполеона III, которые рекомендовали открытого ими ювелира всем своим друзьям и знакомым.

Частный художественный музей фирмы Cartier был основан в 1984 году, когда президент компании Cartier SA отреагировал на предложение художника Сезара Бальдаччини и режиссера Эрве Шандеса поддержать современных мастеров живописи и скульптуры со всего мира. Коллекция Фонда современного искусства Картье включает около 1500 работ, созданных более 350 художниками со всех континентов: картины, скульптуры, видео, фотографии, инсталляции. Работы из коллекции регулярно сдаются в аренду и экспонируются в музеях по всему миру, что усиливает международный авторитет Фонда. Фонд Cartier уже является признанным на международной художественной сцене, чему во многом свидетельствует сотрудничество с крупнейшими музеями мира, например, с Государственным Эрмитажем в Санкт-Петербурге.

История еще одного французского дома моды начинается в 1837 году. Компания Hermes начинала как мастерская по изготовлению экипировки для экипажей и верховой езды. Тьерри Эрмес (1801–1878) основал шорную мастерскую Hermes в районе Больших Бульваров в Париже, где обслуживал

исключительно представителей аристократических кругов. Он занимался изготовлением лучших образцов конной упряжи для экипажей и уздечек, которыми с успехом торговал.

Фонд Hermes был основан в 2008 году. Под управлением Фонда находятся несколько пространств современного искусства: La Verriere в Брюсселе, Бельгия; Le Forum в Токио, Япония и Atelier Hermes в Сеуле, Южная Корея. Фонд Hermes, в отличие от других исследуемых институций, концентрирует свою деятельность преимущественно на декоративно-прикладном искусстве и дизайне.

Итальянский дом моды Prada возник в Милане в 1913 году, когда Марио Прада (1882–1958), основатель бренда, открыл небольшой магазин по продаже элегантных дорожных сумок. Сумки отличал особый шик: деревянные ручки, декор из черепашьего панциря, россыпь страз и мерцающих кристаллов.

Фонд Prada был организован в 1993 году. Фонд вырос из галереи, основанной Миуччей Прада и ее мужем Патрицио Бертелли. Сотрудничество моды и искусства оказалось так успешно, что постепенно Фонд стал занимать все больше места в жизни модного дома. На сегодняшний день он имеет две локации: Венеция и Милан. В 2015 году Миучча Прада открыла в зданиях бывшего спиртового завода на юге Милана новый впечатляющий своим масштабом центр искусств. Комплекс Фонда Prada стал считаться одним из самых значимых арт-объектов не только в Милане, но и во всем мире. Постоянная экспозиция в пространстве «Torre» под названием «Atlas» представляет работы ведущих международных арт-мастеров из коллекции Prada. В Фонде Prada проводится около 7–8 выставок в год, но есть и постоянные проекты.

Активный интерес к явлению корпоративного музея вызвал модификации в его внутренней структуре, а именно появление новых разновидностей данного вида музеев. Например, предприятие может обладать музеем (или выставочным пространством), рассказывающем только об истории организации и продукции, или иметь какую-либо коллекцию, не связанную напрямую с деятельностью компании, и уже на этой основе создавать собственный музей (или выставочное пространство). Причем основой коллекции предприятия и дальнейшим катализатором возникновения музея может послужить даже личное собрание руководителя, например, как это было в фонде Louis Vuitton, когда личная коллекция живописи Бернара Арно стала основой для целого музея.

Музеи истории корпорации и художественные корпоративные музеи являются двумя разновидностями одного явления. Будучи подразделениями организации, они имеют ряд схожих черт, но в то же время разительно отличаются друг от друга.

Справедливо изначально рассмотреть схожие черты, для того чтобы лучше вникнуть в суть и увидеть родство двух явлений. И музей истории корпорации, и художественный корпоративный музей в первую очередь являются структурными подразделениями какого-либо предприятия. А потому идеология, миссия, концепция музеев будут вторить, подстраиваться, если напрямую не цитировать ценности самой компании.

Вторым общим признаком является их роль как инструмента корпоративной культуры, которые служат сохранению истории предприятия и формированию его имиджа. Когда компания имеет долгую историю, постоянно демонстрирует качество своей продукции, сохраняет преемственность традиции, то ее репутация лишается всяких сомнений, следственно, становится более привлекательной для потребителя. Обладание музеем успешно решает поставленные выше задачи.

Следующим важным пунктом, объединяющим музей истории корпорации и художественный корпоративный музей, является использование форм классического музея. Оба варианта корпоративного музея стремятся обладать своим фондом, своим зданием, своим профессионально обученным персоналом, а также модернизировать экспозиционные навыки, расширять свою аудиторию.

Рассмотрим этот тезис на примере двух итальянских домов моды Gucci и Prada. Gucci Garden — это наполненное жизнью творческое пространство, которое разместилось в историческом Palazzo della Mercanzia на площади Синьории во Флоренции. В оригинальных пространствах музея по-новому представлены знаковые элементы стиля Gucci, которые переносят в завораживающий мир, полный чудес. Два этажа наполнены отблесками прошлого, объектами, сюжетами, географическими отсылками. Залы раскрывают историю, которая началась в 1921 году и длится по сей день. Кроме того, у музея есть свой ресторан, бутик и книжный магазин.

Фонд Prada создал собственный музейно-выставочный комплекс в Милане. Компания обладает полноценным учреждением культуры, в чью коллекцию входят произведения искусства XX–XXI веков. Как институция, активно поддерживающая современное искусство, Фонд большое внимание уделяет исполнительским искусствам, а также кинематографу. В связи с этим, в комплекс музея входит отдельное здание кинотеатра, где также устанавливаются мультимедийные инсталляции. В деятельности Фонда также есть направление по работе с детьми — Детская академия, которая предлагает междисциплинарные занятия, поощряя диалог между поколе-

ниями и приглашая к игре, творчеству и обучению. Таким образом, Фонд Prada обладает всеми чертами классического музея.

Существенным фактором, отличающим музей истории корпораций и художественное корпоративное собрание, является артефакт, который они собирают, изучают, сохраняют и демонстрируют. Музей истории корпорации специализируется только на продукции компании и на тех материалах, которые рассказывают об истории, сотрудниках или достижениях производства. Такой музей работает в узко профильной тематике и в основном выступает рекламным инструментом. Художественное корпоративное собрание действует ровно наоборот. Его главный артефакт — это произведение искусства. Музей только косвенно рекламирует компанию, которой принадлежит, во многом потому, что бренд уже обладает мировой известностью и прочной позицией в своей торговой нише. Обладание художественным собранием для такой компании как широкий благотворительный и, безусловно, взаимовыгодный жест для общественности.

Следующим отличительным моментом можно назвать отношение с аудиторией. У музея истории корпорации объем посетителей гораздо более предсказуем и ограничен. Художественное корпоративное собрание, практически принимая формы классического художественного музея, более востребовано у общественности, особенно в условиях, когда увлечение искусством стало популярным способом досуга. Художественный корпоративный музей привлекателен еще и потому, что он зачастую трансформируется в общественный культурный центр. Значимыми общественными точками на карте городов стали Фонд Louis Vuitton, Фонд Prada, Фонд Cartier. Фонд Cartier, к примеру, с 1994 года организовывает «Кочевые ночи» и «Ночи неопределенности», посвященные исполнительскому искусству: кино, музыке, танцам, перформансу, моде, театру. Мероприятия превращаются в открытые творческие публичные обсуждения с посетителями, в почти шоу зачастую с неформальным стилем общения.

Корпоративный музей сегодня может быть как закрытым имиджевым пространством, так и социокультурным проектом, открытым для мира; это зависит от общей PR-стратегии компании. Все чаще корпоративный музей выходит за рамки узкого рассказа о компании и тесно перекликается с социально значимыми историческими событиями или становится местом для междисциплинарного повествования. Это происходит потому, что компания понимает — зритель больше заинтересован в таком материале, которая затрагивает его интересы тоже. Так, экспозиция может тесно пересекаться с рассказом об отрасли или об истории края, где расположена компания, о связи жителей края и наследия предприятия, о необычных и удивительных фактах влияния отрасли и компании на жизнь людей.

Художественные корпоративные собрания занимают промежуточное положение между музеем истории корпораций и классическим художественным музеем. Ими обладают компании, как правило, мирового уровня, которые могут позволить себе приобретать ценные произведения искусства, оформлять их в музеи и музейно-выставочные комплексы, изучать в сотрудничестве с профессиональными искусствоведами и реставраторами и демонстрировать их широкой общественности. Как это сделали исследуемые в данной работе фонды брендов Prada, Cartier, Louis Vuitton, Hermes. Это, безусловно, прогрессивное явление в музейной сфере.

Архитектура фондов домов моды в контексте современной культуры

Здания уже давно признаются полноправными структурными элементами музейной системы. Архитектура создает физическую оболочку для хранения и выставления коллекций и таким образом участвует в важнейшей музейной функции документирования. Именно поэтому в современном музейном строительстве большое внимание уделяется разработке функциональности здания с учетом технических и инженерно-конструктивистских характеристик. Как инструмент общения с посетителем архитектура осуществляет образовательно-воспитательную функцию. Экстерьер архитектурного сооружения и прилегающая к нему территория задают параметры восприятия, алгоритмы поведения в музейном пространстве, погружают посетителя в мир культуры. Каждый музей имеет свой образ, создает свое неповторимое пространство отличное от повседневности, создает свой особый мир.

Настоящий музейный бум начинается с 1959 года с самой знаменитой постройки Фрэнка Ллойда Райта Музея Гуггенхайма в Нью-Йорке. Райт первым трактовал музейное здание как произведение искусства, равноценное коллекциям, которые в нем хранят. И с этого момента начинается волна блистательных и уникальных построек. На рубеже XX–XXI столетий строятся поражающие воображение Королевский музей Онтарио (Торонто, Канада, 2007, проект «Studio Daniel Libeskind), Музей искусств в Ордосе (Внутренняя Монголия, 2010, проект «MAD Architects»), Музей Музыки Experience Music Project в Сиэтле (США, 2000, Фрэнк Гери), Музей современного африканского искусства Zeitz MOCCA в Кейптауне (ЮАР, 2017, Томас Хизервик), Музей современного искусства в Наосиме (Япония, 1992, Тадао Андо), Национальный музей искусств XXI века в Ри-

ме (Италия, 2010, проект Захи Хадид), Музей дизайна в Холоне, (Израиль, 2010, проект Рона Арада), Музей Museo Soumaya, Мехико, Мексика (проект Фернандо Ромеро) и другие.

Органично вписываются в этот контекст и корпоративные музеи, чей расцвет приходится именно на вторую половину XX века и по сегодняшний день. Среди таких музеев выделяются Музей «Porsche» в Штутгарте (Германия, 2005, проект «Delugan Meissl»), Художественный музей Samsung в Сеуле (Южная Корея, 2004, Марио Ботто, Жан Нувель, Рем Колхас), Музей BMW в Мюнхене, (Германия), Музей Ferrari в Модене (Италия). Фонды домов моды в процессе своего формирования также уделяли большое значение своим зданиям — будущим «домам», поэтому проекты для них разрабатывали именитые архитектурные бюро и лауреаты Притцкеровской премии.

Здание Фонда Louis Vuitton было возведено в Париже в Булонском лесу в октябре 2014 года. Самые первые размышления о строительстве появились еще в 1990-х годах, которые сопровождались предварительным анализом фауны, флоры и грунтовых вод, чтобы определить как строительство отразится на экологии Булонского леса. С 2001 года в проект приглашается Фрэнк Гери, который несколькими годами ранее блистательно разработал проект Музея Гуггенхейма в Бильбао (Испания, 1997). 13 лет строительства завершились успехом и Париж приобрел новую достопримечательность, культурный центр и музей современного искусства — фонд Louis Vuitton. Архитектура здания обладает уникальной структурой и ярким образом. Внешне музей похож на огромную белую льдину посреди моря зелени — образ контрастный, свежий, стильный и запоминающийся.

Фонд Cartier обрел свой дом в 1994 году на бульваре Распай в центре Парижа. Просторное здание специально было спроектировано Жаном Нувелем, лауреатом Притцкеровской премии 2008 года. Шестиэтажное здание музея из стекла и стали имеет выставочную площадь 1200 м², окруженную садом, спроектированным художником Лотаром Баумгартеном. Стоит отметить, что ландшафтный дизайн является «фишкой» Фонда, с которым неразрывно связано представление об организации. Создавая проект для Cartier, Жану Нувелю прежде всего пришлось учесть место — центр города, где расположены жилые и административные здания. Архитектор оставил общий мотив классического стеклянного офисного здания, но разбавил его «скелетными стенами» высотой 31 м, который придает ощущение легкости. Своеобразная игра структуры и природы создают оазис искусства посреди городской постройки.

Музейно-выставочный комплекс Prada с 2015 года расположен на промышленной окраине Милана в старом комплексе ликеро-водочного завода. В потрепанной промышленной зоне, неподалеку от железнодорожных путей и кольцевой дороги, разместилась очередная площадка для творчества — профинансированная, в отличие от прочих европейских платформ, по частной инициативе. Стоит отметить, что бренд и архитектор Рем Колхас сотрудничают более 15 лет, в ходе которых разработали и построили флагманские магазины в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, павильон-трансформер в Сеуле и т.д.

Комплекс состоит из семи старых заводских корпусов и трех новых зданий: выставочная галерея «Подиум», девятиэтажная башня для собственной коллекции фонда и кинотеатр для показа фильмов и установки инсталляций. Индивидуальность каждой постройки создает контраст пространств, что не просто презентует искусство в ином качестве, но и способствует созданию оригинальных проектов. Архитектор рассчитывал сконструировать современную многофункциональную систему, уводящую от привычного понимания экспозиционной политики, при этом, не порывающую начисто с «духом места». Рем Колхас сохранил облик заброшенного комплекса: постройки остались на своих исторических местах и даже сохранили внешность итальянского индустриального классицизма. Однообразность заводских зданий архитектор разбавил цветом: белый, черный, серебристый цвета контрастируют с охрой и терракотовым, а одна из башен с названием «Дом с привидениями» полностью покрывается сусальным золотом! Кинотеатр и галерея «Подиум» во внутреннем дворике выполнены из бетона и железа с обилием зеркал и стекла. Весь комплекс — это сдержанная комбинация старого и нового, горизонтальных и вертикальных зданий, широких и узких, черных и белых.

Архитектурный образ здания не должен превалировать над музейной коллекцией, но в то же время и оставаться нейтральным по отношению к ней и приходящим туда людям. Сдержанность должна сочетаться с выразительностью и коммуникабельностью. Простота, минимализм и обращение к традиции — свойства, которые начинают цениться некоторыми европейскими архитекторами, работающими в музейной сфере. По всей видимости, эксперименты с прозрачными оболочками и перетекающими формами, дематериализующие здание, достигли своего апогея. Естественной реакцией на это стало потребность в некой визуальной стабильности, в привычной глазу тектонике, в материализации архитектуры.

Давно отойдя от типа храма и дворца музей использует свою архитектуру как многофункциональный инструмент для модернизации своей де-

ятельности (экспозиционной, хозяйственной, административной), увеличения привлекательности, а также для создания особого конкурирующего имиджа в бесконечной череде развлекательных и культурных центров. Совершенно отчетливо можно проследить как в музейных концепциях наравне с проблемой сохранения предметов и их демонстрирования все более актуальным становится момент «для кого». Иными словами, музей трансформируется в более открытую структуру, роль которого возрастает в истолковании культурного наследия и идентификации человека в современном мире. В свою очередь, это влечет значительные изменения в архитектуре музея.

Одной из основных тенденций, характерных для музейного строительства вообще и выраженных в частности в архитектуре зданий Фондов является концепция прозрачности. Идея таких архитектурных сооружений заключается в том, что стираются границы между музеем и его посетителем, окружением. Все больше актуальны для музея принципы открытости и прозрачности своей деятельности (интенсивно демонстрируются хранилища, реставрационные мастерские: проводятся экскурсии). Эти позитивные изменения во многом обусловлены демократизацией и либерализмом, которые являются неотъемлемыми компонентами постмодерна, ориентированного на массовую коммуникацию. Архитектура в этом контексте все же «стремится сохранить и оригинальным образом интерпретировать «сакральность» пространства, необходимую для демонстрации музейной коллекции». Конструктивно же концепция прозрачности осуществляется в, казалось бы, банальном, остеклении. Принцип «музеи без стен» стал, пожалуй, самым простым и популярным ходом в музейном строительстве с 1930-х годов.

Строительство музеев и культурных центров на окраинах или в слабо развитых районах может оказать сильное влияние на облик территории, став центром развития культурной, экономической и социальной аспектов жизни. Такое явление получило название «эффект Бильбао». Музей Бильбао (Испания, 1997, Фрэнк Гери), благодаря своему необычному яркому облику, становится настоящим экспрессионистическим жестом в индустриальном городе; титанические формы здания расцвели среди темных промышленных труб. Бывшие заводы, промышленные зоны осваиваются и реконструируются под музеи и галереи преимущественно современного искусства по всему миру. Так, галерея современного искусства Тейт Модерн в Лондоне открылась в помещении бывшей электростанции Bankside Power Station на южном берегу Темзы; центр дизайна Artplay в Москве располагается на территории бывшей промышленной зоны в районе Курского вокзала; культурный центр «Хлебзавод» также в Москве образовался на месте предприятия по производству хлебобулочных изделий, сохранив при этом архитектуру и геометрию зданий функционализма 1930-х годов.

Одной из важнейших тенденций в музейной архитектуре является преобразование музея в аллюзию на форум, где постоянно кипит жизнь, куда приходят снова и снова. На эту идею живо откликнулись и Фонды домов моды, здания которых представляют собой не только демонстрационные залы, но также и лектории, кинотеатры, магазины, лаборатории, мастерские, концертные залы и т.д. Это обусловлено активной культурно-образовательной деятельностью, проводимой Фондами. Для фонда Louis Vuitton Фрэнк Гери спроектировал зал для представлений Auditorium, внедрив в него инновационное оборудование тем самым продумав акустику до профессионального уровня. Аудитория приветствовала многих артистов международного уровня, таких как Теди Папаврами, Юджа Ван, Владимир Спиваков, Стив Райх и других.

Современные тенденции в формировании выставочных экспозиций фондов домов моды

Основным способом коммуникации со зрителем всех музеев является выставка. От методов и способов ее формирования зависят будущие отношения музея с социумом. Таким образом музей становится местом встречи и диалога художника, зрителя и критика.

Со второй полвины XX века искусство музейной экспозиции прочно закрепило за собой статус самостоятельного и самоценного жанра творчества. Этому способствовали различные культурно-социальные явления, например, развитие независимого кураторства. Тем не менее, важнейшей задачей любого музея в разработке стратегий экспозиций, является сохранение баланса между достоверностью культурно-исторического опыта и эффектной визуализацией этого опыта.

Экспозиционное искусство, равно как и музейная сфера постоянно эволюционирует, обретая черты, свойственные определенному временному этапу. Так, современные экспозиции отличаются динамичностью, яркостью образного восприятия, в то же время сложным концептуальным содержанием. Работа на широкую аудиторию предполагает максимальную доступность и усвояемость экспозиций. Эти требования, в свою очередь, ставят перед художниками, инженерами и кураторами вопросы о гармоничном сочетании эффективности и художественной целостности экспозиций.

В настоящий же момент, доминирующими видами искусства являются кино, музыка, видео-арт. Они, во-первых, всегда связаны с техникой — уже обязательной частью нашей повседневной жизни, во-вторых,

они работают сразу на большую аудиторию, и, в-третьих, они максимально доступны для восприятия. Обладая такой спецификой, как звук, свет, динамика, эти виды искусства формируют совершенно инновационные типы восприятия экспозиций. Современный человек привык воспринимать информацию быстро и в больших объемах; для него важно, чтобы контент был разнообразным, емким и информативным. Это становится возможным в век информационного бума благодаря художественному образу как концентрированной форме суперинформации; сюжету как содержанию концепции, канве взаимосвязей; действию как ритму передачи информации.

Одной из важнейших стратегий применимых как к Фондам домов моды, так и ко всем музеям современного искусства является «экспонат в фокусе». Этот прием был предпринят еще в 1936 году, когда первый директор MoMA Альфред Барр организовывал выставку «Кубизм и абстрактное искусство». Стены и потолок были выкрашены в белый цвет, светильники были выбраны максимально нейтральными, а развеска полотен – просторной. В новом здании музея современного искусства в Нью-Йорке при планировании экспозиции в 1939 году также решили отказаться от второстепенных вещей (это не первый прецедент, но повлиявший на многих пример). При таком проектировании экспозиции акцент сместился на размещение экспонатов, где особо учитывались освещение, расстояние, цветовой фон и многое другое. Таким образом, выставочное пространство максимально разгрузилось и все внимание зрителей концентрировалось на экспонатах. К этому явлению также применим более популярный термин «белый куб», который впервые обозначил в своих критических эссе Брайан О'Догерти в 1976 году.

Фонд Louis Vuitton в своей программе «Открытое пространство», посвященной экспонированию самых передовых направлений искусства, использует принцип «белого куба». Для художников, представляющих свой проект впервые, идеально подходит «вычищенный интерьер», полностью отданный конкретной работе. Находясь в данной программе, вне конкуренции уже выступили художники Лорен Хэлси, Хоэль Дюре, Анна Гулачова, Жан-Мари Априу и другие. Белый цвет сейчас, конечно же, не является обязательной составляющей данной стратегии; он может быть заменен на любой другой, в зависимости от концепции работы и задумки автора.

Современная Галерея Тейт в Лондоне выбрала для себя стратегию «проблемных зон». Иными словами пространство делится на смысловые блоки, и в каждом посредством экспонатов раскрывается заданная тематика, смыслы и метафоры. Для галереи это удобный способ во многом потому, что она расположена в здании бывшей электростанции и сложная планировка диктовала новый подход к организации экспозиции. Выставки в галерее, таким образом, строятся по драматургическим законам, основываясь на определенной идее или сценарии, где прослеживается и логика повествования и сохраняется целостный художественный образ.

Как уже было отмечено выше, влияние кино, музыки и видео-арта спровоцировал рост интереса к театрализации экспозиции. Значимой частью программ также стала поддержка и научного изучения исполнительских видов искусств: музыки, танца, перформанса и многое другое. С помощью именно этих видов искусства театрализация выступает как традиционный метод и с каждым годом все больше используется при работе музея с посетителями в так называемых рекреационно-познавательных формах.

В парижском фонде Cartier в 2007 году прошла выставка «Rock'n'Roll 39-59», посвященный одному из самых влиятельных музыкальных жанров раннему рок-н-роллу, где куратором выступила Изабель Годфрой. А сама фирма Cartier параллельно презентовала специальную коллекцию ручек «Diabolo Rock'n'Roll», исполненную в стиле ар-деко. Наиболее интересные элементы ее дизайна - гитарообразные клипы, золотые пластинки, музыкальные ноты и гитарные струны из золота и платины, украшенные тонкой гравировкой.

С первого взгляда, вся экспозиция выглядит как эффектная мизансцена, как визуально-звуковой аттракцион, но это далеко не так. Как отмечала сама куратор, это выставка не просто рассказ о бессмертных королях жанра Элвисе Пресли и Джерри Ли Льюисе, это академическое исследование истоков музыки, ее влияния на развитие общества.

Стратегии разработок различных концептуальных экспозиций весьма разнообразны и всегда зависят от индивидуальных факторов: от тематики, от видения кураторов и художников, от возможностей помещений, от особенностей произведений искусств и других. Но в любом случае, всякая стратегия должна быть направлена на взаимодействие со зрителем. Современный музей должен стать образовательным, коммуникационным, интерактивным и культурным центром, способным помочь обществу преодолеть исторический и культурный зазоры, как и кризис самоидентификации.

Экспозиционный дизайн и мультимедиа в контексте показа.

Внимание к художественной составляющей экспозиций с каждым годом все сильнее усиливается, так как именно в рамках показа осуществля-

ется важная для музея коммуникация со зрителем. Также стоит учитывать и тот факт, что музей, взявший на себя роль организатора культурно-досуговых услуг, должен конкурировать с различными торговыми, выставочными и культурными центрами. И, наконец, важнейшим фактором эволюции экспозиционного дизайна является его отход от традиционного монолога к равноправному диалогу, учитывающему эстетические предпочтения зрителя. Таким образом, музей при разработке коммуникации активнее стал обращаться к человеческим потребностям. Наиболее распространенными стали: обращение к внутреннему миру музейного посетителя, воздействие на его чувственно-эмоциональную сферу, погружение его в историческую среду, включение его воображения и ассоциативного восприятия.

Создавая целостный образно-художественный организм, художник-оформитель использует приемы режиссуры, дизайна, архитектурной пластики, изобразительного искусства, а также выразительные средства мультимедиа (свет, звук, движение). Последнее особенно важно, так как технологии являются неотъемлемой частью восприятия окружающего мира у современного человека.

Говоря об экспозиционном дизайне, не случайно много места уделяется именно мультимедиа. Технологии давно стали неотъемлемой частью повседневной жизни музеев. Все процессы деятельности музеев и музейных организаций сопровождаются ими: сбор, хранение, реставрация, изучение и экспонирование. Мультимедийные средства отображения информации (текст, фото, видео, аудио, графика) все больше используются в музейной практике, помогают более широко представить экспозиционный и выставочный материал, оставляя в памяти посетителей яркий запоминающийся образ. Вопрос мультимедиа в экспозиционном дизайне, можно сказать, рассматривается отдельным блоком, отличающимся особо громкими дискуссиями и размышлениями.

Если рассматривать мультимедиа как инструмент, то нужно понимать, что современный человек уже привык быстро, легко и доступно получать нужную ему информацию. Особенно для молодого поколения важна эффектная визуальная составляющая. Музеи охотно откликаются на требования общества и активно расширяют свое информационное пространство как в сети Интернет, так и непосредственно в стенах собственных зданий. Но бывает и так, что яркие эффекты превалируют над особой музейной аурой предмета. В этом и состоит основная суть конфликта между тем кто «за» или «против» мультимедиа в экспозиции. Возможность равноправного «звучания» мультимедиа наряду с традиционными музейными предметами до сих пор остается открытым вопросом.

Заключение

Деятельность фондов домов моды — это явление корпоративного художественного собрания, бурное развитие которого происходит во второй половине XX – начале XXI вв. Фонды компаний Cartier, Prada, Louis Vuitton органично вплетаются в канву общего развития музейного дела, сохраняя и популяризируя мировое художественное наследие. Фонды также проводят колоссальную работу в области просветительских программ, поддерживают молодых художников и сотрудничают с крупнейшими музеями по всему миру.

Фонды работают преимущественно с современным материалом — видеоартом, инсталляциями, и в особенности с такими видами исполнительского искусства, как танец, музыка, перформанс, организовывая для этого концерты и фестивали. Такая практика делает фонды институциями, открытыми к новым формам художественного языка XXI века, что, несомненно, привлекает современного зрителя, который в насыщенном информационном пространстве находится в вечном поиске ответов на свои вопросы. Отличительной чертой фондов является их открытость и смелость разговора с посетителем, что непосредственно выражено в тематиках и концепциях проводимых выставок, а также в формах подачи – инновационном дизайне экспозиций. Исследуя многообразие мира, Фонды привлекают к участию сторонних кураторов, художников разных областей, представителей научной сферы, дизайнеров, технологов и других.

Обладая своей личной коллекцией, своим собственным зданием, ежегодно организовывая выставки и разрабатывая обучающие программы, фонды являются полноправными организациями, оказывающими качественные музейные услуги. Будучи ориентированными на развитие ведущих форм искусства своего времени, они являются одними из самых интересных, перспективных и ценных по своей коллекции музеев современного искусства.

Мультимедийная инсталляция как средство погружения зрителя в историко-культурный контекст в выставочной деятельности (на примере работ В.В. Кандинского)

автор: Е.В. Забило, заочная магистратура
кафедра «Истории искусств и гуманитарных наук»
руководитель: Е.А. Лаврентьева, канд.иск., доцент

Книга Василия Васильевича Кандинского (1866–1944) «О духовном в искусстве» начинается очень ёмкой фразой: «Всякое произведение искусства есть дитя своего времени...» [1]. У любого художественного процесса есть истоки в окружающем историко-культурном контексте, без его понимания современному зрителю бывает сложно воспринимать многие явления художественной жизни прошлого. И одной из задач выставочной деятельности в условиях мультимедийных технологий может быть знакомство посетителей не только с самими произведениями искусства, но и с контекстом, в котором они были созданы. Деликатное погружение зрителя в среду того времени, в мысли художника, которые натолкнули его на создание своих работ, может создать более благоприятные условия для восприятия и оценки художественных произведений.

Для примера возьмем автора начальной цитаты — В. Кандинского и его путь от предметной живописи к абстракции. Условно творчество Кандинского можно разделить на три этапа: период ученичества и творческой переработки уже существующих направлений модернизма (1896–1908), переходный период полуабстрактных пейзажей, написанных в Мурнау (1908–1911) и, собственно, сама абстракция как главная составляющая всего последующего творчества художника (1911–1944). И тут, как мне кажется, процесс перехода от предметного искусства к беспредметному, его причины и точки вдохновения, рассуждения автора, мотивы и обстоятельства, побудившие Кандинского отказаться от миметического изображения реальности, будут не менее интересны, чем сам результат.

Пейзажи Василия Васильевича 1908–1911-х годов как нельзя лучше отражают идею постепенного освобождения от диктата предметного искусства. В то время Кандинский жил в Баварии, в небольшом городке Мурнау, куда они с Габриэлой Мюнтер, немецкой художницей и его подругой, уехали в 1908 году после длительного путешествие по Европе. Именно виды Мурнау стали первыми «подопытными» для будущих абстрактных импровизаций и композиций. По словам Н.Б. Автономовой, Кандинский «пишет теперь крупными цветовыми пятнами, ограничивая каждое темным контуром. Цвет становится звучнее, интенсивнее, более сложно разрабатывается. <…> В его работах постепенно исчезает фактурность, усиливается декоративность, плоскостность, изображение становится фрагментарным. Пейзажный мотив часто служит лишь предлогом для создания красочных композиций, звучащих цветовой гармонией» [2].

Пейзажи 1908–1911 годов как шаг к абстракции.

Мурнау — небольшой городок в часе езды от Мюнхена, расположенный у подножия Альп на берегу Штаффельского озера. Кандинский с Мюнтер часто приезжали сюда на этюды, а в 1908 году Габриэла покупает здесь дом — пара селится в Мурнау на постоянной основе.

Габриэла Мюнтер, в 21 год оставшись без родителей, довольно рано предоставлена сама себе. Имея отличное образование и неплохое наследство, молодая женщина может заниматься любимым делом — рисованием. Но двери художественной академии для женщины XIX века закрыты, и Габриэла вынуждена искать частную школу. Так в 1901 году 24-летняя Мюнтер оказывается в «Фаланге» — художественном объединении Кандинского, где он преподаёт живопись молодым художникам. Кандинский в то время был женат и пара переживает очень напряженный период развода Василия Васильевича, после которого Мюнтер с Кандинским уезжают из Мюнхена в путешествие по Европе, в том числе целый год, начиная с июня 1906 года, они проводят в Париже, где знакомятся с ведущими представителями фовизма и тогда только зарождающегося кубизма.

Купленный в Мурнау дом пара любовно обустраивает: они вместе расписывают мебель, собирают коллекцию народной утвари, украшают стены старинными картинами на стекле (традиционная техника, которая была распространена в Баварии, Чехии, Словакии и на юге России). Этой техникой очень интересовалась Габриэла Мюнтер, а затем и Кандинский принял участие в её увлечении, выполнив в этот период несколько работ на стекле [3]. Особенностью такой живописи является то, что художнику приходится работать как бы «наоборот»: сначала наносить самые завершающие штрихи, а потом — основные цвета и фон, так как результат смотрят

с обратной стороны стекла. Эта техника, как мне кажется, могла оказать на Кандинского некоторое влияние: при работе на стекле, нанося слои, начиная с самых «верхних» проще абстрагироваться от предмета и начать воспринимать краски просто как цветовое пятно.

Период жизни Кандинского в Мурнау является, пожалуй, одним из самых ярких в его творчестве. В 1909 году Василий Васильевич инициирует создание «Нового мюнхенского художественного объединения» (НМХО) — сообщество немецких экспрессионистов, где ему становится тесно уже к лету 1911-го. Своё новое понимание живописи и искусства Кандинский реализует в очередном объединении — «Синем всаднике», итогом которого становятся две выставки (декабрь 1911 и февраль 1912) и один выпущенный альманах (май 1912 года). Не смотря на недолгую жизнь, деятельность этого объединения сыграла значительную роль в развитии европейской живописи.

В это же время Кандинский пишет книгу «О духовном в искусстве», которая была напечатана к открытию первой выставки «Синего всадника» и была, по сути, идейным ядром сообщества. Она до сих пор поражает своей актуальностью. В ней, «прибегая к увлекательным аналогиям, Кандинский много рассуждает об изобразительных средствах художника: о психологии воздействия цвета, о композиционном созвучии форм и т.д., однако главной задачей творца является поиск той самой “внутренней необходимости”, произрастающей из духовного начала» [4]. И в воплощении этой задачи заключалась, по мнению Кандинского, ценность любого произведения искусства, независимо от уровня его технического исполнения. Эта ценность выражалась в остроте восприятия духовного начала в природе и в способности выразить «внутренний голос» предметов и явлений.

Виктор Васильевич Бычков [5] во вступительной статье к российскому изданию книги «О духовном в искусстве» пишет: «Художественно- эстетическая теория Кандинского сформировалась в атмосфере взлета духовных, в частности теософских, антропософских и символистских исканий, которая возникла в кругах европейской интеллигенции под влиянием социально-политических кризисов и конфликтов начала XX в. и новейших естественно-научных открытий (в частности, атомно- энергетической теории строения материи)». В новом XX веке Кандинский видит наступление «эпохи Великой Духовности» [6] после долгого периода материализма, а искусству, по мнению художника, в этом процессе отведена особая роль: «Литература, музыка и искусство являются первыми, наиболее восприимчивыми сферами, где этот поворот к духовному становится заметным в реальной форме. <…> они отворачиваются от опустошающего душу содержания современной жизни и обращаются к сюжетам и окружению, дающим свободный исход нематериальным устремлениям жаждущей души» [7].

В своих теоретических трудах Кандинский раскрывает идейные основы своего подхода к работе с цветом и композицией. Особенно внимательно он разрабатывает свою теорию цвета, подробно описывая психологическое воздействие каждой краски на зрителя и её связь со звуком. Через призму этих идей абстрактная живопись художника приобретает новое звучание и глубину. Познакомить зрителями с ними можно не только публикуя цитаты и хронологию событий, но и создавая инсталляции и видео-арты, которые помогут глубже прочувствовать идейные основы абстрактной живописи художника.

Картина «Гора» в виде пространственной инсталляции

Для примера возьмем картину Кандинского «Гора» («Berg») 1909 года. Она является прекрасным примером переходного периода от предметного искусства к беспредметному через немецкий экспрессионизм. В ней мы ещё угадываем реальные объекты: гору, голову лошади, силуэт всадника, здание на вершине горы, но, по сути, мы уже не видим что-то конкретное, мы видим яркие, экспрессивные пятна, которые приобретают здесь самостоятельное значение, не привязанное к предметному миру. Цвет и форма получают в живописи Кандинского этого периода самоценность.

Используя теоретические выкладки из книги В. Кандинского «О духовном в искусстве» и технику живописи на стекле, попробуем превратить картину художника в пространственную инсталляцию, которая поможет наглядно продемонстрировать идеи художника, приведшие его к абстрактной живописи. Можно «разложить» картину на отдельные цвета-слои, сопроводив их цитатами художника, и выставить один за другим так, чтобы они собирались в целое изображение с одной, главной точки обзора и были самостоятельными объектами с других ракурсов. Каждый «слой» будет презентовать свой цвет сразу с нескольких сторон: абстрактное пятно собственно цвета, взятое из картины; цитата художника с описанием психологического воздействия этого цвета на зрителя; звук того инструмента, который у Кандинского ассоциировался с этим цветом.

Инсталляцию сопровождает произведение Арнольда Шёнберга «Пять пьес для оркестра (нем. Fünf Orchesterstücke) Op. 16», 1909 года). При этом с главной точки обзора, откуда слои сливаются в единую картину «Гора», слышно произведение целиком, а между «слоёв» транслируются отдельные инструменты, с которыми Кандинский ассоциировал каждый цвет (жёлтый — труба, оранжевый — альт, красный — виолончель, фиолетовый — фагот, синий — контрабас, зеленый — скрипка, белый и черный — паузы). Таким образом, можно сначала воспринять картинку и звук целиком, а затем пройти вдоль инсталляции и оценить каждый слой-цвет отдельным пятном и звуком, прочитав мысли автора про каждый из них. Музыкального сопрово-

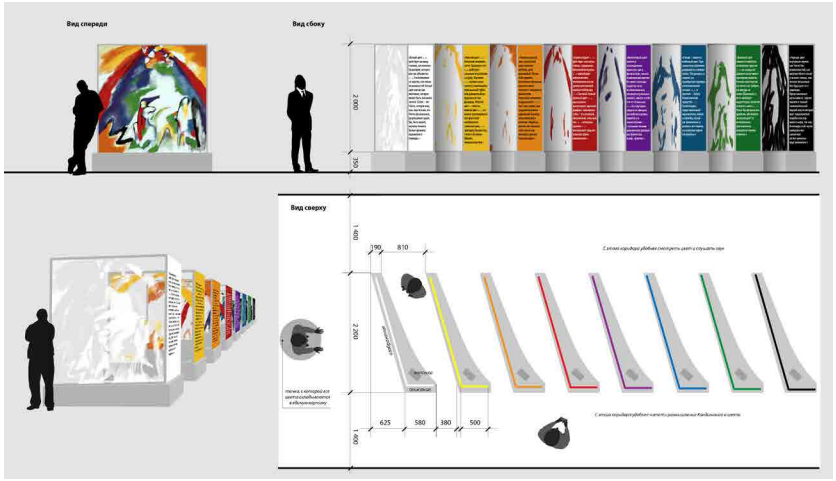


Рис. 1. Примерный вид инсталляции

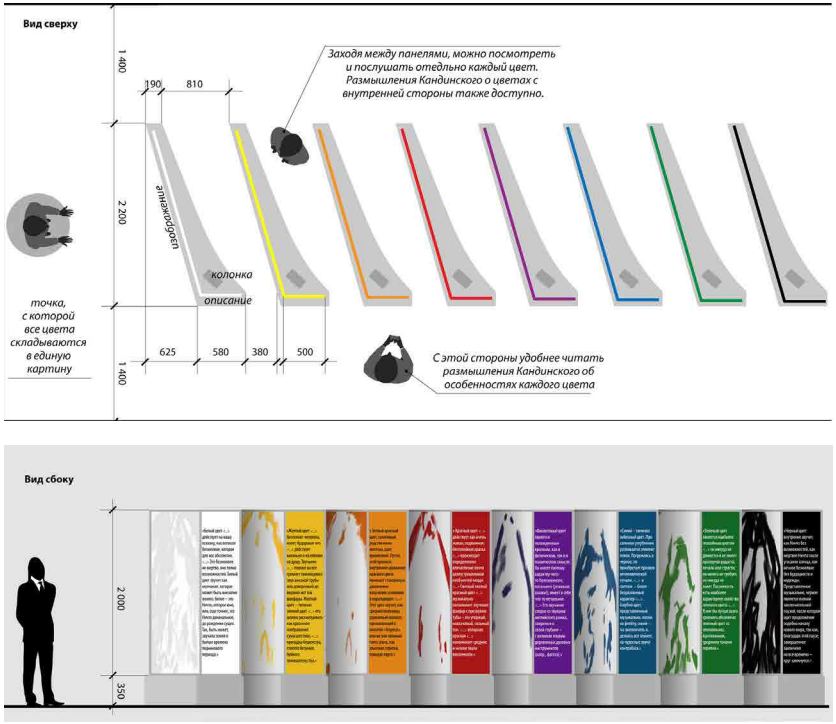
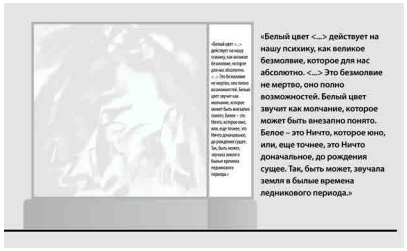


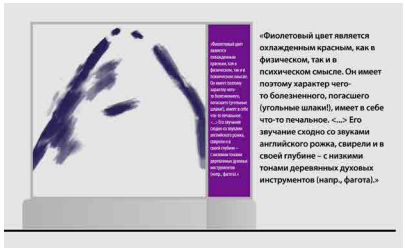
Рис. 2, 3.

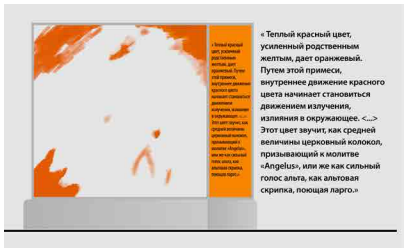
Рис. 4. Общий вид с главной обзорной точки

ждение инсталляции выбрано не случайно. Арнольд Шёнберг (1874–1951) — австрийский композитор, педагог, музыковед, дирижёр, публицист, крупнейший представитель музыкального экспрессионизма, основоположник новой венской школы, автор таких техник, как додекафония (12-тоновая) и серийная техника. Шёнберг с Кандинским почти ровесники, оба искали новые методы творчества, каждый — в своей области. «Пять пьес для оркестра (нем. Fünf Orchesterstücke) Op. 16» — относят к так называемому свободно-атональному периоду творчества Шёнберга, который продлился с 1908 по 1909 гг. Это совпадает с периодом полуабстрактных пейзажей Кандинского. Исследователь творчества Шёнберга Власова Н.О. писала о значении «Пяти пьес для оркестра»: «Здесь ново и знаменательно всё: открывшиеся музыкально-языковые возможности, возникшие в связи с ними проблемы, в особенности же — предложенные новые композиционные идеи; значение некоторых из них в исторической перспективе трудно переоценить. О Пьесах ор. 16 с полным основанием можно говорить, что они прокладывают пути в будущее» [8]. Таким образом, оба этих произведения — соль одного времени и одного места, эссенция смятенного состояния немецкого общества накануне Первой мировой войны, поиски новых путей самовыражения, поиски нового языка, которым можно говорить о новом мире. И, мне кажется, они замечательно дополняют друг друга.

Для инсталляции требуется помещение минимум 10 х 5 метров и оно должно быть своеобразным «переходом» от ранних картин художника к более поздним, абстрактным работам. Каждый цвет печатается на отдельном листе прозрачного пластика с учетом перспективного сокращения, чтобы в главной точке просмотра изображение получалось неискаженным. Каждый лист крепится на свой подиум или растягивается на тросах между полом и потолком. Для аудиосопровождения колонки подвешиваются под потолком для общего звука и между листами для каждого цвета отдельно. Если физического пространства на выставке не хватает, инсталляцию можно перенести в виртуальность, сделав 3-д тур и предоставив необходимое оборудование для просмотра и прослушивания (рис. 2).







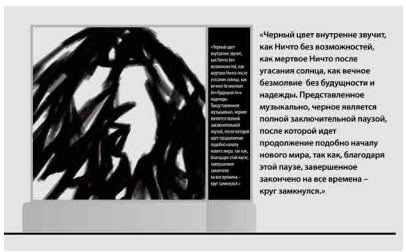


Рис. 5–8.

Рис. 9–12.

Каждый цвет сопровождается цитатами Кандинского из его книги «О духовном в искусстве». Цитаты можно прочитать как с внешней стороны, так и находясь между «слоями» (рис. 3).

Подобные мультимедийные объекты могут создать дополнительные связи между художником и его зрителем, помогут не просто прочитать цитаты, но и физически ощутить те идеи, которые привели к появлению того или иного художественного явления.

Подробнее про каждый слой см. на иллюстрациях:

Белый, рис. 5 [9]:

Желтый (рис. 6)

Оранжевый (рис. 7)

Красный (рис. 8)

Фиолетовый (рис. 9)

Синий (рис. 10)

Зеленый (рис. 11)

Черный (рис. 12)

Видеопрезентация к проекту: https://youtu.be/AVh3VtpHQJo

Примечания:

1. Кандинский В.В. «Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве» — Москва: АСТ. Эксклюзив: Русская классика, 2020. стр. 7.

2. Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б. «Василий Кандинский. Путь художника» — Москва, 1994. С. 23–24.

3. например: https://www.wassilykandinsky.ru/work-178.php или https://www.wassilykandinsky.ru/work-185.php (дата обращения 5.98.2021).

4. https://www.wassilykandinsky.ru/book-116.php (дата обращения 5.98.2021).

5. Бычков В. В. — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии РАН.

6. Кандинский В. О сценической композиции // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. 1901–1914. — Москва, 2001. С. 247.

7. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве. — Москва: АСТ. Эксклюзив: Русская классика, 2020. стр. 29.

8. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. — Москва: Издательство ЛКИ, 2007. — С. 125–131.

9. Все цитаты на иллюстрациях — Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве. — Москва: АСТ. Эксклюзив: Русская классика, 2020.

Список используемой литературы

1. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве. — Москва: АСТ. Эксклюзив: Русская классика, 2020.

2. Хайо Дюхтинг. Василий Кандинский. Революция в живописи. Перевод с немецкого Е.Ю. Суржаниновой. Редактор НА. Булгакова. Издание на русском языке. — Москва: Арт-Родник, 2002.

3. Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б. Василий Кандинский. Путь художника. — Москва, 1994.

Проект инсталляции на основе картины Михаила Ларионова «Весна» из цикла «Времена года (новый примитив)»

автор: Е.А. Артемьева, заочная магистратура
кафедра «Истории искусств и гуманитарных наук»
руководитель: Е.А. Лаврентьева, к.иск., доцент

Картина Михаила Ларионова «Весна» [1] из цикла «Времена года (новый примитив)» является одним из самых ярких произведений живописи в собрании Государственной Третьяковской галереи. Рассматривая эту удивительную картину, нельзя не отметить талант ее создателя — знаменитого представителя русского авангарда, многие годы проявлявшего интерес к различным формам народного творчества, под влиянием которого им были написаны и собственные наивные работы. Однако увлечение Ларионова искусством примитива не было уникальным явлением для того времени. В конце XIX — начале XX столетия многие художники, стремившиеся «избавиться от культурных ограничений и рутины академического воспитания» [2], относились с вниманием к памятникам первобытного искусства, произведениям, созданным людьми, ведущими племенной образ жизни, народным картинкам и даже детским рисункам.

Впервые свои примитивистские работы Михаил Ларионов представил в декабре 1909 года на выставке «Золотое руно» [3]. Спустя короткое время неопримитивизм, как основное направление раннего русского авангарда, получил развитие в творчестве представителей художественного объединения «Бубновый валет» [4]. В дальнейшем идеи неопримитивистов нашли отражение в созданных ими произведениях, многие из которых были продемонстрированы на организованных Ларионовым выставках «Ослиный хвост» (1912) и «Мишень» (1913) [5]. В частности, на выставке «Мишень», помимо других работ, был показан живописный цикл «Времена года» (1912). Очень точную характеристику этой серии картин дал исследователь русского искусства начала XX века Е. Ф. Ковтун: «В четырех холстах “Времен года”… ларионовский примитивизм раскрывается новой гранью. К влиянию вывесок прибавились иные флюиды — детский рисунок. Но это только внешний толчок. По существу же эти картины осложнены глубоким соприкосновением с древними, архаическими, по преимуществу восточными культурами. Их наивность — не детская, а взрослая; это взгляд на мир, исполненный поэтического простодушия и поэтической символики» [6].

На фотографии, сделанной на выставке «Мишень», можно увидеть сидящих в ряд Михаила Ларионова, Сергея Романовича, Михаила Ле-Дантю, Наталию Гончарову, Мориса Фаббри и Владимира Оболенского на фоне тетраптиха «Времена года» [7]. Работы серии были размещены по две в два ряда, расположенные друг над другом: слева в верхнем ряду — «Зима», справа от нее – «Весна», слева в нижнем ряду — «Осень», справа от нее — «Лето». Таким образом, если представить, что взгляд зрителя, рассматривавшего картины, следовал по направлению движения часовой стрелки, то перед посетителем выставки представала бесконечная последовательность смены четырех сезонов.

При создании серии картин «Времена года» Ларионов использовал свои излюбленные «примитивистские» приемы: плоские фигуры людей, большие области локальных цветов, незамысловатые надписи неровным почерком, схематичные изображения животных и растений. Каждый холст разделен светлыми линиями на четыре зоны. В верхней части всех работ написана крупная женская фигура (так называемая Венера), символизирующая определенное время года [8], в соседнем с ней поле на трех картинах изображено растение, подобное дереву — сбросившему листву («Зима»), покрытому цветами («Весна») или увешанному плодами («Осень»), а на четвертой — сноп, связанный из стеблей с колосьями («Лето»). В правой или левой нижней части каждого полотна буквы разного размера, а часто и цвета, складываются в рифмованные строки о соответствующем времени года. В оставшихся нижних зонах холстов, также как и других частях этих картин, изображены упрощенные образы мужчин, женщин, ангелочков, животных, схематичные домики, рабочий инвентарь или другие предметы, помогающие понять происходящие в природе сезонные изменения и связанные с ними повседневные занятия людей.

В одной из картин цикла «Времена года» Михаилу Ларионову удалось передать настроение искренней радости от прихода весны. Разрабатывая проект инсталляции на основе этого произведения искусства, нужно постараться вызвать у каждого зрителя ощущение легкости и даже в некотором роде восторг, подобные тем, которые возникают, когда пасмурные холодные зимние месяцы сменяются наполненными солнечным светом и теплом днями, когда тихий ветер разносит благоухание цветущих деревьев и слышится звонкое пение птиц.

Центром инсталляции является картина «Весна» из серии «Времена года», размещенная на стене отдельного зала художественной галереи, музея или иного выставочного пространства. Насыщенный охристо-желтый фон произведения Ларионова напоминает не только сияние весеннего солнца, но и образ золотого света ирреального мира, который как будто исходит от картины в пространство зала. Для усиления у зрителя впечатления нахождения в этом счастливом краю, не имеющем четких границ между верхом и низом, стены и пол помещения окрашиваются в один тон, совпадающий с цветом фона «Весны». Потолок изготавливается из непрозрачных белых стеклянных панелей, пропускающих рассеянный свет в солнечные дни или смягчающих «естественный белый» свет ламп, расположенных над стеклянными панелями в верхней части зала и являющихся источниками света в пасмурную погоду или вечернее время суток.

Для создания у зрителя ассоциаций с теплыми весенними днями, когда все свободное время мальчики и девочки могут проводить на свежем воздухе, на небольшом участке пола белым цветом наносятся тонкие линии, по образцу разграничивающих четыре части картины, и цифры от 1 до 8, тем самым имитирующие пронумерованные прямоугольники, нарисованные детьми белым мелом на асфальте для игры в классики.

На потолке в довольно произвольном порядке крепятся приспособления, на которые подвешиваются на разной высоте (около 3,5–4 м от пола) изготовленные из плотной бумаги или пластика фигурки птиц, аналогичных изображенной Ларионовым на холсте птичке, несущей в клюве цветок (цветущую веточку). Другие образы верхней левой части картины «Весна», кроме птичек, являющихся во многих древних культурах вестниками Неба, спускающимися на землю [9], в инсталляции не используются. В изображении «Венеры», к которой устремляются ангелочки и птичка, можно заметить связь с композициями русских народных вышивок [10]. Знаменитый исследователь древнеславянской культуры Б. А. Рыбаков, в том числе изучавший сюжеты русских вышивок, писал: «Весь русский Север… изобилует полотенцами с устойчивой ритуальной сценой: в центре — женская крупная фигура (часто с поднятыми к небу руками), а по сторонам ее — два всадника… Иногда композиция меняется: вместо всадников по сторонам женской фигуры вышивальщицы изображали двух огромных птиц, но фигура женского божества оставалась главной, сохраняла свое центральное место в композиции» [11]. Рассматривая вышивки, содержащие такие трехчастные композиции, где образ женщины олицетворял весну, Рыбаков конкретизировал положение рук богини: «Четко обозначенные руки с раскрытыми ладонями подняты вверх: предплечья — горизонтально, на уровне плеч, а локтевые суставы и ладони вертикально вверх» [12]. Динамичная

композиция с желтой «Венерой» в окружении двух ангелочков остается на плоскости картины, словно принадлежащая Небу, и не переходит в инсталляции в реальное пространство, где находится зритель.

Объемное искусственное цветущее дерево (примерно 2,6 м высотой), похожее на изображенное в правой верхней зоне художественного полотна, устанавливается в средней части зала, слева от продольной оси помещения. Противоположная от входа в зал стена, на которой размещается работа Ларионова, не имеет декора, поскольку он мог бы отвлекать внимание зрителя от созерцания произведения искусства. В нижних частях остальных трех стен изображаются несколько ползущих в разные стороны гусениц, подобных представленной художником на холсте, а в средних и верхних частях – порхающие бабочки.

В нижней левой зоне полотна Михаил Ларионов привел текст, написанный неровными буквами белого или красного цвета, дополняющий созданные им художественные образы: «Весна ясная Прекрасная Съ яркими цветами Съ бѣлыми облаками». На основе начертания букв, нанесенных художником на холсты полиптиха «Времена года», разрабатывается своего рода шрифт Ларионова и в соответствии с ним изготавливаются буквы русского алфавита красного и белого цветов. На левой от входа в зал стене размещается окрашенная в тон фона картины магнитная доска с нанесенным на нее словом «Весна», подобным написанному художником на одноименной картине из цикла «Времена года», и знаком препинания «тире». Рядом с доской размещаются буквы белого и красного цветов (с прикрепленными к буквам магнитами). Каждому зрителю предоставляется возможность выбрать на свое усмотрение буквы белого или красного цвета и составить из них предложение, начинающееся со слова «Весна» и раскрывающее то, что означает для него это время года. После составления фразы зритель может сфотографироваться рядом со своим текстом.

В нижней правой части картины Михаил Ларионов поместил Древо жизни, фланкированное двумя человеческими профилями [13]. Древо жизни — это частный случай древнейшего образа Мирового Древа, с представлением о котором в мифах многих культур связано разделение системы бытия на три части по вертикали: небо, землю и преисподнюю [14]. Художник изобразил на холсте желтое Древо жизни, местами обведенное красной контурной линией, с распустившимися на нем крупными бело-розовыми цветами. Нижняя часть Древа жизни написана белой краской, что вызывает ассоциации с покрытыми раствором извести стволами деревьев весной. Слева от Древа жизни изображен профиль, напоминающий мужской, справа — женский. В верхней части этой зоны картины Ларионов поместил проплывающие облачка, а в нижней части – небольшие белые антропоморфные фигу-

ры, похожие на петроглифы, рядом с одной из которых находится лопата, что может указывать на весенние полевые работы. В правом нижнем углу полотна можно заметить подпись художника, выполненную белой краской.

«Мужской» и «женский» профили, подобные изображенным на картине «Весна», размещаются на стене, где расположен вход в зал, соответственно слева и справа от двери или прохода. Объемное «Древо жизни» (около 2,7 м высотой) устанавливается правее от входа в помещение, ближе к средней части зала. Любой зритель может сфотографироваться около «Древа жизни», чтобы, получив снимок, не только наглядно представить себя внутри одной из частей картины Михаила Ларионова, но и словно запечатлеть этот момент.

Важную роль играет звуковая составляющая инсталляции. Для многих россиян наступление весны в немалой степени связано с возвращением с мест зимовок перелетных птиц, когда повсюду становится слышен разноголосый хор пернатых. Для создания атмосферы весеннего дня в зале может негромко звучать аудиозапись пения птиц.

С целью обеспечения сохранности подлинного произведения искусства допустимо размещение в инсталляции его высококачественной копии. В зависимости от времени года и места расположения инсталляцию на основе картины «Весна» можно дополнить игровыми программами на свежем воздухе (в частности, около здания художественной галереи расчертить асфальт для игры в классики) или культурно-досуговым мероприятием, посвященным знакомству с народными традициями встречи весны. В помещениях, соседних с залом, где находится инсталляция, возможно разместить образцы русских народных вышивок или рисунки детей на тему: «Весна ясная, прекрасная», а, например, в буфете провести дегустацию печенья «жаворонки».

Красота и глубинный смысл картины Михаила Ларионова «Весна» словно постепенно раскрываются перед зрителем: первоначальное кратковременное замешательство, в которое могут приводить созданные знаменитым художником «детские рисунки», чтение рифмованных строк, редко встречающихся на живописных полотнах, попытки определить значение изображенных образов сменяются поиском аналогий в истории искусств, связей с национальной культурой, восхищением гармоничной композицией, звучным колоритом и полным погружением в атмосферу соответствующего времени года. Ведь яркий солнечный свет, теплая погода, возвращение перелетных птиц, цветение растений, появление бабочек и даже начало полевых работ, так необычно переданные Ларионовым, — это и есть самая настоящая «весна ясная». Инсталляция на основе картины «Весна» из цикла «Времена года» может явиться стимулом для каждого зрителя не только вглядеться в замечательное произведение искусства, но и лучше

осознать влияние сезонных изменений в природе на жизнь людей, а также относиться с большим вниманием к окружающему миру.

Примечания:

1. Ларионов М. Ф. Весна. Времена года (новый примитив). 1912. Холст, масло. 142 х 118 см. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

2. Государственная Третьяковская галерея на Крымском Валу. Искусство XX века. Путеводитель. — Москва, 2014. С. 13.

3. См.: Вакар И. А. «Ты явился спозаранок…» // Михаил Ларионов. — Москва, 2018. С. 15.

4. См.: Государственная Третьяковская галерея на Крымском Валу. Искусство XX века. Путеводитель. — Москва, 2014. С. 13.

5. См.: там же. С. 14.

6. Ковтун Е. Ф. Михаил Ларионов. 1881–1964. — Санкт-Петербург, 1998. С. 99.

7. Группа художников на выставке «Мишень». Фотография (копия). 1913. Москва. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. См.: Вакар И. А., Илюхина Е. А. Летопись жизни и творчества Михаила Федоровича Ларионова // Михаил Ларионов. — Москва, 2018. С. 312–313.

8. См.: Государственная Третьяковская галерея на Крымском Валу. Искусство XX века. Путеводитель. — Москва, 2014. С. 16.

9. См.: Буткевич Л. М. История орнамента. М., 2014. С. 25.

10. См.: Государственная Третьяковская галерея на Крымском Валу. Искусство XX века. Путеводитель. — Москва, 2014. С. 16.

11. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. — Москва, 2016. С. 42.

12. Там же. С. 535.

13. См.: Государственная Третьяковская галерея на Крымском Валу. Искусство XX века. Путеводитель. — Москва, 2014. С. 16.

14. См.: Буткевич Л. М. История орнамента. — Москва, 2014. С. 27.

Список использованной литературы:

1. Буткевич Л. М. История орнамента: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений, обучающихся по спец. «Изобразительное искусство» / Л. М. Буткевич. — Москва: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2014. — 267 с.

2. Государственная Третьяковская галерея на Крымском Валу. Искусство XX века. Путеводитель / А. Дикович, С. Епихин, А. Рассказова [и др.]; под ред. К. Светлякова. — Москва: Paulsen, 2014. — 292 с.

3. Ковтун Е. Ф. Михаил Ларионов. 1881–1964. — Санкт-Петербург.: Аврора, 1998. — 176 с.

4. Михаил Ларионов / Гос. Третьяковская галерея. — Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2018. — 342 с.

5. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. — 4-е изд. — Москва: Академический проект, 2016. — 640 с.

«Живописное оформление катакомб на Виа Латина и проблема атрибуции "смешанных" катакомб»

автор: Д.Д. Наймушина, бакалавриат
кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна»
руководитель: В.С.Ярных, преподаватель

Римские катакомбы на Виа Латина, также называемые гипогеем на Виа Дино Компаньи (рис. 1), были открыты одними из последних во второй половине XX века, и с тех пор они остаются загадкой для исследователей. В иконографическую программу гипогея входят совершенно различные сюжеты: от классической для христианских катакомб истории Ионы до цикла подвигов Геракла. Такое обилие тем вызывает множество вопросов о типологии погребения и заставляет по-новому взглянуть на историю развития христианского образа.

Ни для кого не секрет, что на заре своего становления христианская община активно боролась с любыми изображениями, иллюстрирующими Священное Писание, так как на это есть прямое указание в Библии [Исх. 20: 4–5]. Однако потребность в визуализации для наиболее четкого понимания сакральных текстов вынудила верующих изменить свое отношение к образу. Не имея никаких примеров, как воспроизвести тот или иной сюжет, художники обращались к уже известным и хорошо понятным человеку IV века античным изображениям. Так появилась иконография «Доброго пастыря», восходящая к скульптуре Каламида «Гермес Криофор» [1], ветхозаветный пророк Даниил был уподоблен Гераклу, типичный декоративный мотив рыбы стал иллюстрацией акронима ΙΧΘΥΣ, а различные птицы превратились в символы христианских добродетелей и чудес. Помимо конкретных образов, заимствовались флоральные и геометрические орнаменты, персонификации явлений природы, буколические сцены, не имеющие сакрального значения и носящие декоративную функцию.

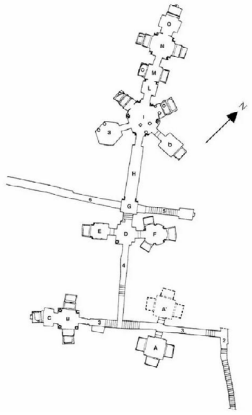


Рис. 1. План катакомб на Виа Латина, Рим, IV в.

Все перечисленные выше символы характерны для христианских и языческих подземных захоронений, но есть и изображения, совершенно выпадающие из этой линии. Таковыми являются фрески так называемых синкретических катакомб, например, гипогея Вибии (кон. IV в.), Аврелиев (пер. пол. III в.) и Требия Юста (кон. III в.). Образы, воплощенные на стенах этих погребений, гораздо более личные и индивидуальные: они отсылают к роду занятий усопшего, содержат сведения о его личной жизни. Культовая составляющая росписей синкретических катакомб уникальна и разнообразна. Особенно интересна семантика изображений гипогея Вибии, вовлекающая классических языческих божеств: Диспатера, Сабазия, Меркурия Психопомпа — в абсолютно нестандартные для них сцены, например, суд над душой, более характерный для египетской или христианской эсхатологии. Синкретическим в традиционном понимании слова является гипогей Аврелиев, принадлежавший, скорее всего, некоему гностическому культу, почитавшему Мудрость-Софию, о чем свидетельствует смешение христианских сюжетов и изображений философов.

Росписи катакомб на Виа Латина сочетают в себе практически все перечисленные выше типы изображений, и совершенно справедливо эти погребения были названы Антонио Ферруа, первым исследователем гипогея, «пинакотекой IV века».

Все плоскости стен помещений полностью покрыты рисунками и орнаментальными композициями. Среди изображений можно найти различные виды птиц и животных (павлинов, попугаев, голубей, львов, быков, овец и мифологических созданий), множество растений: преимущественно колосья пшеницы, гроздья винограда, ветви оливы и лавра, стилизованные цветы и плоды. Антропоморфные образы включают в себя воинов, малышей-путти, орант и орантов, мужские и женские фигуры, также в некоторых кубикулах присутствуют портреты, обрамленные орнаментом, назначение которых является темой научных дискуссий.

Росписи данных катакомб разнообразны не только иконографически, но и стилистически. В большинстве кубикул мы видим сухие, линеарные изображения людей и животных с сокращенными пропорциями. Однако от такого исполнения фресок отходит художник, проиллюстрировавший сцену битвы Самсона и льва в кубикуле M (рис. 2). Перед зрителем предстает по-античному красивый богатырь в естественной и динамичной позе, что ставит вопрос о работе в катакомбах разных артелей художников либо же о вероисповедании и меняющихся в связи с этим запросах заказчиков.

Рис. 2. Самсон убивает льва, кубикула L, фреска, катакомбы на Виа Латина, Рим, IV в.

Рис. 3. Встреча Христа и самарянки, кубикула F, фреска, катакомбы на Виа Латина, Рим, IV в.

Существование в росписях определенных орнаментальных мотивов и иконографических типов тоже вызывает сомнения в принадлежности катакомб одной общине. Например, орнамент в некоторых кубикулах напоминает надписи на иврите, а иконография жертвоприношения Авраама с изображением «десницы Божьей» и Самсона в кубикуле M отсылает нас к напольным мозаикам древних синагог [2]. В пользу «еврейского» происхождения некоторых погребений говорит также необычная программа сюжетов в помещении F (рис. 3). Здесь используются такие новозаветные и ветхозаветные эпизоды, как встреча Христа с самарянкой [Ин. 4:4–26], убийство филистимлян ослиной челюстью от руки Самсона [Суд. 15:15–16], Валаам, остановленный ангелом [Числ. 22:25–35]. Два последних сюжета объединяет идея противостояния еврейского народа с другими нациями и его моральная и физическая победа над ними, а беседа Христа с самарянкой у колодца подчеркивает самоопределение иудеев и их способность к диалогу с соседями-иноверцами. Снова перед исследователями встает вопрос о том, кем мог быть заказчик столь необычных росписей. Ответ, скорее всего, очень прост:

— почивший был крещеным евреем, и, в дань корням, его родные заказали росписи, которые бы отображали его происхождение;

— иудеями были мастера, которые создавали эти фрески и желали привнести в работу нечто от себя;

— художники были язычниками и слепо копировали детали предыдущих заказов, не особо вникая в суть изображений.

Другая нестандартная для катакомб сцена — «урок анатомии» в кубикуле I (рис. 4). Этот сюжет так интерпретировал А. Ферруа. Однако анализируя соседние изображения, можно атрибутировать эту роспись более

точно. В своде написаны бюсты философов, свитки в корзинах, а на стенах — фигуры ученых. Следовательно, данный сюжет скорее иллюстрирует урок философии, а центральная фигура здесь, вероятно, — Аристотель или Сократ. В локуле напротив этой сцены изображен Иисус Христос в окружении апостолов Петра и Павла. Такое расположение вряд ли случайно: оно отражает преемственность между античной философией и христианством. Похожий сюжет мы наблюдаем в гипогее Аврелиев, что позволяет сделать вывод о принадлежности кубикулы I гностикам.

Рис. 4. Урок философии, кубикула I, фреска, катакомбы на Виа Латина, Рим, IV в.

Рис. 5. Спасение Алкестиды из Аида, кубикула N, фреска, катакомбы на Виа Латина, Рим, IV в.

Рис. 6. Теллус, кубикула F, фреска, катакомбы на Виа Латина, Рим, IV в.

Среди откровенно языческих изображений в катакомбах — сцены подвигов Геракла и воплощение богини плодородия Теллус. Эти темы в фресковом убранстве катакомб исполнены, скорее всего, в соответствии с личными характеристиками усопшего, как бы иллюстрируя его жизнь через призму античного мифа. Так, сюжеты спасения Алкестиды из Аида (рис. 5), побед над легендарными чудовищами демонстрируют посетителю погребения силу и мужество погибшего, верность любимому человеку и победу души над смертью. Изображение богини Теллус в кубикуле E (рис. 6) выступает как персонификация, а не мифологический сюжет. В этом помещении отсутствуют какие-либо нарративные сюжеты: здесь размещены различные фигуры гениев и амуров, животных, а на своде мы видим портрет в клипеусе, который напоминает Теллус. Вероятнее всего, художники наделили это изображение богини чертами лица женщины, захороненной

в этом месте. Следовательно, можно сделать вывод о том, что в кубикуле Е изображения преимущественно нейтральные, и, судя по отсутствию каких-либо символов христианского толка, заказчица данного захоронения могла быть либо язычницей, либо последовательницей некоего иного культа.

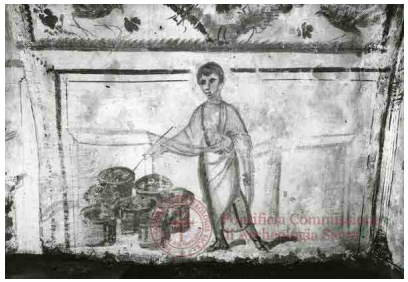


Рис. 7. Умножение хлебов, кубикула О, фреска, катакомбы на Виа Латина, Рим, IV в.

Самые обширные циклы росписей — иллюстрации к особо важным для христианской теологии моментам Священного Писания. Расположение сюжетов в катакомбах кажется совершенно случайным, многие сцены повторяются несколько раз. Они не образуют единого повествования, не размещены хронологически, соответствуя тексту Библии. В современном искусствознании считается, что эти изображения выбраны не случайно: они иллюстрируют молитву Киприана Антиохийского, обращенную к Богу-Отцу и Сыну. «Спаси, Господи, душу его, как Ты спас Иону из чрева китова, трех юношей из печи огненной, Даниила изо рва львиного, Сусанну из рук старцев», — за этими словами следует обращение к Иисусу Христу с перечислением чудес, совершенных им. Данная заупокойная молитва стала основой христианского погребального обряда и иконографической программой для катакомбных росписей. Об этом свидетельствует расположение сцен в кубикулах катакомб на Виа Латина. В разных коридорах подземелья есть помещения со схожим композиционным решением. В кубикулах О и С в центральном люнете размещено изображение павлина, который является символом бессмертия, так как древние считали, что его плоть после смерти не подвергается разложению. В аркосолиях изображены: история Ионы в кубикуле С, три отрока в пещи огненной и умножение хлебов в кубикуле О (рис. 7). Также в обоих помещениях справа изображен переход Моисея через Красное море, а слева Воскрешение Лазаря, что символизирует связь Ветхого и Нового Заветов. В центральном люнете кубикулы А размещен сюжет «Сусанна и старцы», а на стенах дана история Ионы, Даниил во рву львином в образе оранта, сцены грехопадения. Следовательно, мы можем говорить о некотором «каноне» в размещении сюжетов катакомбных росписей.

Проанализировав иконографическую программу гипогея на Виа Дино Компаньи можно сделать несколько выводов:

1) погребения в катакомбах принадлежат представителям различных верований, и их кубикулы обособлены друг от друга, что связано с сегрегацией представителей разных культов;

2) в некоторых помещениях наряду с христианскими сюжетами имеют место иудейские мотивы, что может быть связано с происхождением и семьей усопшего или принадлежностью мастеров, создававших фрески, и применявших еврейские мотивы в своих работах в качестве «личного почерка»;

3) все изображения в катакомбах либо связаны с заупокойным культом, либо отражают личные качества усопших.

На первый взгляд, катакомбы на Виа Латина могут показаться синкретическими из-за невероятно богатой и развитой иконографической программы, но при ближайшем рассмотрении сюжетов становится ясно, что такая типология в корне не верна. Сцены, относящиеся к разным религиям, изолированы друг от друга и находятся в отдельных кубикулах. Анализируя изображения гипогея, важно отметить, что в росписях присутствуют мотивы, характерные не для языческого и не для христианского, а для иудейского мира. Это обстоятельство создает новые вопросы для исследователей, и позволяет сделать вывод о взаимодействии этих общин между собой. В целом, опираясь на близлежащие изображения, представляется возможным отнести росписи каждой кубикулы к определенному культу, из чего следует вывод, что катакомбы на Виа Латина следует признать смешанными.

Смешанные катакомбы — достаточно редкое явление, и оттого малоизученное. Но благодаря их росписям становится возможным понимание того, как взаимодействовали между собой представители разных общин и как общие для эллинистического мира мотивы получили развитие в искусстве различных культов II-IV веков нашей эры.

Примечания:

1. Pliny, the Elder, H. Rackham, Natural History, London : W. Heinemann, 1938, Vol. IX, XXXV: 4–11.

2. Хорват Хукок (V в.), Хирбет Вади Хамам (кон. III – нач. IV), Бейт Альфа (V в.), Дура Эвропос (III в.)

Список литературы:

1. Berg B. Alcestis and Hercules in the Catacomb of via Latina, Vigiliae Christianae, vol. 48, no. 3, 1994.

2. Bradley J. W. An Interpretation of the Frescoes of the Hypogeum of the Aurelii in Rome, Royal Holloway and Bedford New College, University of London, 2017.

3. Couzin R., Syncretism and Segregation in Early Christian Art, Studies in Iconography, Princeton University, 2017.
4. Ferrua A., Catacombe sconosciute. Una pinacoteca del IV secolo sotto la Via Latina. Firenze, 1990.
5. Mastrocinque G. Il ciclo di Ercole nell'ipogeo di via Dino Compagni: note di iconografia e iconologia, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari, XLVIII, 2005.
6. Mazzei B. Le pitture dell'ipogeo degli Aureli e i vantaggi del "minimo intervento, 2011.
7. Pergola A. Il quadrante delle interpretazioni, in F. Bisconti (ed.), L'ipogeo degli Aureli, 2013.
8. Gittleman E., Judging Samson: The synagogue floor mosaics of Horvat Huqoq and Khirbet Wadi Hamam, Washington University in St. Louis, 2015.

Мост между Востоком и Западом: синтез кино и живописи в фильме Акиры Куросавы «Сны»

автор: Е.Д. Ульянова, бакалавриат
кафедра: «История и теория декоративного искусства и дизайна»
руководитель: А.Н. Лаврентьев, д. иск., профессор

«В пути я занемог.
И все бежит, кружит мой сон
По выжженным полям»

Басе

Сны, как потоки ветра, — непостоянны, часто меняются. И у каждого из них какое-то свое предназначение: они могут быть вещими, предупреждающими, могут, наоборот, отражать ретроспективу жизни человека, а могут и вовсе погрузить спящего в сказочное путешествие....

Акире Куросаве на момент съемок фильма «Сны» было восемьдесят лет, и данная работа подразумевалась им, как последняя. Несмотря на солидный возраст, маэстро не просто снял кинокартину, он вдохнул в нее

японский дух волшебства, который неизменно присутствовал во всем его творчестве. Фильм Куросавы состоит из восьми глав-новелл, которые составляют книгу под названием «Жизнь». Каждая из этих кинозарисовок сопровождается отсылками, а иногда и прямой интерпретацией живописных полотен, что только усиливает смысловой акцент в каждом отдельно взятом эпизоде.

Открывая первую главу фильма-книги «Солнечный свет сквозь дождь», зритель сразу же становится незримым свидетелем событий мифологического японского эпоса, создаваемого Акирой Куросавой. Мифология проникает в фильм с того момента, когда маленький мальчик становится очевидцем свадебной процессии кицунэ, японских лисьих духов, склонных к хитрости и коварству. В фильме кицунэ идут медленно и осторожно, их лица выбелены, они одеты в национальные японские костюмы холодных оттенков, на лице одинаково узнаваемый грим, который, если присмотреться, напоминает очертания лисьих мордочек...

В свадебной процессии Куросавы заключена та же магия сиюминутности, что и на гравюре Андо Хиросигэ «Свадебное шествие лис на улице Одзи». Работа художника выполнена в жанре укие-э-, одного из основных видов ксилографии в Японии, главными идеями которого являются смиренное принятие своей судьбы и любование природой, а основными темами — пейзаж (фукэй-га), растительные и животные мотивы.

Глядя на данную работу художника, пожалуй, стоит выделить, одну из главных особенностей его творчества, — использование отмывок тушью. Благодаря применению такого живописного приема, Хиросигэ удается передать в своих гравюрах точность воспроизведения сюжета, прозрачность колорита, в результате чего его оттиски кажутся легкими и воздушными. Несмотря на кажущееся однообразие цветовых оттенков, мастеру удалось с помощью живописных тонов и полутонов передать текстуру кимоно кицунэ, как следствие, гравюра и по композиции, и по применяемой цветовой гамме, выглядит целостной и сбалансированной.

Изображенные на гравюре лисы одеты в кимоно с разнообразным узором, они идут неспешно и осторожно несут все самое необходимое для свадебной церемонии, а на улице в это время идет дождь и одновременно светит солнце. Казалось бы, такие разные природные явления, но вместе они создают красоту и гармонию, венчающие собой радугу. Также не однозначны и кицунэ: они могут, как помочь, так и уничтожить, они жестоки, что наглядно отражено в фильме, их действия наполнены обманом и лукавством. В фильме Куросавы, мальчик, поддавшись детскому любопытству и став свидетелем процессии, должен был либо совершить самоубийство за вторжение в мир, полный загадок и тайн, либо попросить у

Рис. 1. Кадр из фильма «Сны», эпизод «Солнце, светящее сквозь дождь», 1990

Рис. 2. Гравюра Андо Хиросигэ «Свадебное шествие лис на улице Одзи», 1840-ые гг.

Рис. 3. Кадр из фильма «Сны», эпизод «Персиковый сад», 1990

лис прощения за содеянное. Одолеваемый страхом, он возвращается в лес, и его путь озаряется радугой. Перед мальчиком открывается волшебный мир, полный красок и чудес, а значит, можно предположить, что он заслужил у кицунэ прощение... Таким образом, радуга, как на гравюре Андо Хиросигэ, так и в фильме Акиры Куросавы, является логическим финалом в лисьей свадебной процессии, символизирующим вхождение в пространство творчества и внутреннего душевного обновления.

Второй сон фильма повествует об умении ценить и понимать прекрасное. Такой вывод можно сделать после просмотра эпизода, в котором мальчик в своем воображении видит оживших фарфоровых кукол из чайного сервиза, оказавшихся духами вырубленных персиковых деревьев. Для того, чтобы понять основную мысль данной киноновеллы, достаточно привести отрывок из их диалога: «...Он плакал, когда вырубали деревья!, — Да, плакал, потому что он любит персики! — Нет! Персики можно купить, но где купить целый цветущий сад?..» В итоге духи прощают героя, родители которого вырубили персиковый сад. Куклы исполняют национальный танец театра Кабуки, неспешные движения которого словно символизируют цветение сада, осознанное созерцание природы. Под конец эпизода юному герою в награду за его чуткость и доброту куклы устраивают представление, полное легкости и изысканности, в результате чего мальчик смог ощутить всю прелесть цветения персиковых деревьев. Примечательно, что в этом сне режиссер через такие образы и детали как фарфоровые куклы и их костюмы, выразил свою любовь и признательность к традиционному миру японской культуры.

Рис. 4. Гравюра Утагавы Хиросигэ II «Цветы персика в Кошигае в Восточной столице», 1866

Идея автора фильма перекликается с гравюрой японского художника Утагавы Хиросигэ II, «Цветы персика в Кошигае в Восточной столице». Персиковое дерево – такое молодое и хрупкое, а распустившиеся цветы, — юные и нежные, они словно призывают людей остановиться и уметь ценить каждое мгновение, подаренное человеку жизнью. Несмотря на отсутствие на гравюре динамики, в оттиске Хиросигэ заложена особая идея, так близкая Куросаве — любование моментом, наполнение изображения чувством, переданным через образ природы. Персиковые деревья цветут каждый год, жизнь продолжается и идет своим чередом. К тому же человеческую жизнь можно сравнить с деревом, она может оборваться также внезапно, как сломанная веточка персикового дерева... Погрузив зрителя в сказку, мастер Куросава дает важный совет — уметь ценить, понимать и беречь прекрасное.

Пожалуй, одним из самых значимых и, может быть, основополагающих глав фильма, является сон «Вороны». По сюжету киноновеллы студент — художник приходит на выставку Винсента Ван Гога. За основу сюжета режиссер взял именно Ван Гога, и это объяснимо. Не секрет, что во второй половине XIX века происходит расцвет популярности японских гравюр в Европе, и, как следствие, это вызвало появление группы европейских ху-

Рис. 5. Картина Винсента Ван Гога «Мост Ланглуа в Арле и стирающие женщины», 1888

Рис. 6. Гравюра Кацусики Хокусая «Под мостом Маннен в Фукугаве. Из серии 36 видов Фудзи», 1830–1832-ые гг.

дожников, искавших вдохновение в творчестве страны восходящего солнца, которых позже назовут постимпрессионистами. Одним из главных представителей художников этого направления является Винсент Ван Гог, в искусстве которого, пожалуй, наиболее заметно влияние японских гравюр. Возвращаясь к сюжету фильма, стоит дополнить, что посетитель выставки, будучи художником, акцентирует свое внимание на картине Ван Гога «Пшеничное поле с воронами» и спустя некоторое время, попадает внутрь одной из работ великого живописца «Мост Ланглуа в Арле и стирающие женщины». Этот эпизод примечателен тем, что является одним из первых примеров применения компьютерной графики в авторском кино, в результате чего через экран передается сказочно — мистическая атмосфера, и зритель имеет возможность совершить вместе с героями фильма виртуальное путешествие в мир изобразительного искусства.

На примере сопоставления картины «Мост Ланглуа в Арле и стирающие женщины» Ван Гога и гравюры «Под мостом Маннен в Фукагаве. Из серии 36 видов Фудзи» Кацусики Хокусая можно провести параллель между восточным и западноевропейским искусством, отметить взаимосвязь традиционной японской культуры и ее европейских последователей. Так, мотивом обеих работ является мост через реку, однако художники по-разному его отображают. Например, голландский живописец посредством использования теплой палитры цветовых оттенков достигает ощущения спокойствия и размеренности. В качестве интересной детали стоит добавить, что в работе нет резких цветовых контрастов, что свидетельствует об отсутствии тревожных нот в почерке автора. Также, как и в других своих работах, Ван Гог преимущественно применяет желтый цвет, но это не кричащий оттенок, взывающий к помощи, а нежный терракотовый, излучающий солнечное тепло и светлую надежду на будущее, что в целом не характерно для голландского мастера. Интересно отметить, что именно в этой картине ощущается влияние японских гравюр на творчество живописца, выражающееся в заливке больших плоскостей цветом, а также в точной прорисовке линий. У Хокусая же, наоборот, использована более холодная палитра, словно бы напоминающая о пасмурности, которую, возможно, олицетворяют будние дни...В качестве сходства стоит отметить наличие группы людей на обеих работах, которые не играют главной роли, являясь лишь общим дополнением к пейзажу. Таким образом, живописцы подчеркивают круговорот жизни: люди приходят и уходят, но окружающий их пейзаж остается прежним, именно он является доминантой.

Рис. 7. Гравюра Кацусики Хокусая «Ива и вороны», 1841

Наверное, более разительно контраст между изобразительным искусством Востока и Запада ощущается при сопоставлении работ Винсента Ван Гога «Пшеничное поле с воронами» и Кацусики Хокусая «Ива и вороны».

Прежде всего, в качестве сходства стоит отметить, что в произведениях обоих художников отражена идея одиночества, сиюминутности момента, незримого диалога между человеком и природой. Однако, если у японского мастера лейтмотивом работы является меланхоличная созерцательность и философское восприятие всех тягот жизни, то у Ван Гога, напротив, основная идея картины заключается в драматическом напряжении и понимании безысходности. Для голландского художника важно успеть поймать момент, загнать себя в определенные рамки, а потом снова и снова начинать работать над новой картиной. Диалог между японским студентом-живописцем и Ван Гогом в фильме Куросавы позволяет понять разницу между восточным и европейским мировоззрением: «...Я работаю, как раб, загоняю себя, как паровоз...Мне нужно торопиться, время уходит. Нужно успеть дорисовать...» — такие слова великого живописца вполне можно связать с жизненным принципом всех европейцев: успеть завершить определенный этап работы, при этом, не давая себе возможности остановиться хотя бы на миг, чтобы не спеша созерцать красоту окружающего пространства... Также, обе работы похожи тем, что мотивом для полотен послужили вороны, которые, как известно, олицетворяют недоброе начало и явля-

ются символом смерти. Но, если на гравюре Хокусая птицы являются примером философского, созерцательно — метафорического восприятия жизни, то у Ван Гога столь мрачная символика приобретает прямое значение, даже некое зловещее предзнаменование, так как через девятнадцать дней после написания картины художника не станет. Буйство красок, резкие, размашистые, грубые пастозные мазки, контраст между сияющим желтым и глубоким синим цветами, стая птиц, одинокая дорога, —все в работе европейского мастера подчинено тревожной динамике и предчувствию неминуемой беды, воздействующих на психологическое состояние человека.

Рис. 8. Картина Винсента Ван Гога «Пшеничное поле с воронами», 1890

Камера, мотор — и зритель слышит резкий хлопок, в результате которого взлетает в воздух стая ворон на фоне пшеничного золотого поля, сопровождая уходящего вперед художника...А дальше — гудок паровоза, с которым часто сравнивал себя Ван Гог. Таким образом, режиссер подчеркивает, как «машинный» образ жизни, принцип работать, как паровоз, убивает и уничтожает людей...

«Сны» Курасавы является автобиографическим фильмом, позволяющим зрителю понять истинные жизненные ценности посредством погружения в мир изобразительного искусства, являющегося мостом между созерцательным востоком и динамичным западом.

Список литературы

1. Адамчик М.В. Японская гравюра. — Москва, Харвест, 2009.
2. Бродский В. Е. Японское классическое искусство. Живопись, графика. — Москва, 1969.
3. Виноградова Н. А. Кацусика Хокусай. — Москва, Белый город, 2005.
4. Волкова П. Д. От Мане до Ван Гога. Самая человечная живопись. /По лекциям Паолы Волковой; автор-составитель С. Нечаев. — Москва: Аст, 2021.
5. Генс И. Ю. Меч и Хиросиа. — Москва, Искусство, 1972.
6. Друзь В. А. Искусство Японии. Путеводитель по постоянной экспозиции. — Москва, Государственный музей Востока, 2011.

7. Завьялова Л. В. Акира Куросава. — Москва: Искусство, 1977.
8. Куросава А. Что-то наподобие автобиографии. Современная художественная литература. — Москва: Искусство, 1972.
9. Сато Т. Японское искусство. — Москва, Арт-родник, 2010.
10.Солодовникова О.Н. Кацусика Хокусай. — Москва: Аст, 2020.
11. Успенский М.В. Японская гравюра. — Санкт-Петербург: Аврора, 2001.
12. Фар-Бекер Г. Японская гравюра. — Москва: Арт-родник, 2005.
13. Японская мифология. Энциклопедия. — Москва: ЭКСМО, Санкт-Петербург: МИДГРАД, 2007.

Мебель в интерьерах дворцов Сан-Суси

автор А.В. Бакина, бакалавриат
кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна»
руководитель: М.Т. Майстровская, д.иск., профессор

Сан-Суси — летняя резиденция Фридриха Великого, короля Пруссии, расположенная в Потсдаме, пригороде Берлина. Это один из крупнейших дворцовых комплексов Германии второй половины XVIII века, основные здания которого выполнены в стиле рококо. Ансамбль Сан-Суси часто сравнивают с Версалем, однако немецкий дворец отличается большей легкостью, интимностью. Дворец должен быть местом отдыха, а не центром власти.

Помимо того, что архитектура дошла до наших дней практически без перестроек, сохранились также и интерьеры. Мебель в интерьерах рококо составляла целостный ансамблю с внутренним убранством помещений. Хотя и не все подлинники дошли до наших дней, в некоторых комнатах до сих пор стоят те самые предметы, что и более двухсот лет назад.

История Сан-Суси началась в августе 1743 года, когда Фридрих Великий выехал на пикник в Потсдаме. Сначала планировалось строительство только виноградника, однако, вскоре проект начал разрастаться, началась разработка грандиозного комплекса. Расположение и планировка Сан-Суси над виноградником отражали предромантический идеал гармонии между человеком и природой, в ландшафте, упорядоченном человече-

ским прикосновением. Название комплекса переводится как «без забот», что отражает идеологическую основу строительства.

Дворец Сан-Суси должен был стать резиденцией самого короля, местом приема почетных гостей. Через 20 лет после создания главного дворца был возведен Новый дворец уже в западной части парка. Проект Нового дворца был уже более торжественным, должен был продемонстрировать власть короля, в нем произошла некоторая смена приоритетов, что выразилось и в интерьерах.

В разработке проекта дворца активно принимал участие сам король. Сохранились его личные наброски, письма. Даже во время Силезской войны 1745 года он нетерпеливо требует прислать ему отчет о строительстве, предварительные расчеты стоимости работ, вызывает руководителя строительства к себе в военный лагерь.

Архитектурные вкусы Фридриха Великого сложились под влиянием итальянских и французских теоретиков архитектуры. Дворец воспроизводил модный тогда тип загородного дворца, «maison de plaisance» [1, с. 8]. Он выстроен по анфиладному типу, однако, библиотека находится в отдалении от придворных помещений как место для уединения.

Георг Венцеслаус фон Кнобельсдорф, самый знаменитый архитектор Пруссии XVIII века, впервые работал с Фридрихом Великим при перестройке дворца кронпринца в Рейнсберге. Зачастую ему было нелегко соглашаться со своенравными пожеланиями Фридриха, оставаясь, тем не менее, верным своим собственным художественным представлениям. Пройдя школу классических форм античности и современной французской архитектуры, Кнобельсдорф спроектировал дворец в уравновешенных пропорциях, легкость и элегантность постройки была образцовой для стиля рококо.

К парку дворец обращен менее строгим фасадом. Скульптуры вакханток и вакханок продолжают тему виноградника, говорят о том, что проект не о могуществе, а об отдыхе, о беззаботной жизни. В курдонере гостей встречает величественная колоннада. Ее почти классицистический вид подчеркивает официальный характер здания, ибо во дворце Сан-Суси Фридрих Великий был не только радушным хозяином, но, в первую очередь, королем. Уже при Фридрихе Вильгельме IV были перестроены боковые флигели. Почитающий искусство король велел своим архитекторам Людвигу Персиусу и Фердинанду Гессе следовать стилю Кнобельсдорфа, чтобы дворец сохранил целостность своего облика.

В начале пятидесятых годов XVIII века, после большого перерыва, Кнобельсдорф вновь сопровождал короля в Потсдам. Они опять вернулись к планам строительства большого дворца. Местоположение к югу от дворца Сан-Суси, казалось идеальным. Парк был продолжен в сторону запада,

завершать большую парковую аллею должен был грот. В 1756 году, к началу Семилетней войны планировочные работы под руководством короля были почти завершены. Тем не менее после войны, в 1763 году, Фридрих Великий решил поменять место расположения здания. Теперь Новый дворец должен был стать западным завершением парка Сан-Суси. Долгая война подорвала здоровье короля. Вероятно, это и послужило причиной отказа от первоначально выбранного места, а, может быть, все объясняется сложностями, возникшими при покупке земли. В 1753 году скончался Кнобельсдорф, поэтому разработку планов огромного дворцового комплекса Фридрих Великий поручил Иоганну Готтфриду Бюрингу. Бюринг уже работал в Потсдаме под руководством Кнобельсдорфа и в 1754 году, после смерти последнего, взял на себя руководство придворным строительным управлением, а с 1763 — и строительство Нового дворца. Однако, в 1764 году он впал в немилость, и его место занял Карл фон Гонтард.

После смерти Фридриха Великого, бездетного короля Пруссии, дворец перешел во владение его племянника Фридриха Вильгельма. Он приезжал в летнюю резиденцию лишь изредка, а после строительства собственного дворца и вовсе забросил Сан-Суси. Еще в годы смерти Фридриха Великого, он приказал переделать кабинет и опочивальню в стиле классицизма.

Отношение к резиденции изменилось уже через поколение. Супруга Фридриха Вильгельма III, сына Фридриха Вильгельма II, была частой гостьей Сан-Суси, относилась к оригинальным интерьерам с большой любовью. Ее старший сын и будущий король Фридрих Вильгельм IV также любил дворец еще с детства и старался сохранить его в первозданном виде. Вдова Фридриха Вильгельма IV также была верна Сан-Суси до самой смерти в 1873 году. После этого любимый дворец Фридриха Великого был сделан музеем.

Перед тем, как говорить об интерьерах Сан-Суси, стоит сказать об особенностях развития стиля рококо в Германии. Германия XVIII века состояла из более чем 300 разрозненных княжеств, входивших в Священную Римскую империю, только три из которых были достаточно могущественными, чтобы соперничать за области влияния: Бавария, Саксония и Бранденбург-Пруссия [3, с. 84]. Именно с ними будет связано и развитие искусства.

Стиль рококо в Германии развивался начиная с 1730-х годов преимущественно в двух вариациях – баварской и прусской [3, с. 84] («Фридерицианское рококо», так как связано с правлением и вкусами Фридриха Великого). Именно ко второй разновидности принадлежит Сан-Суси.

Оба направления развивались в основном под французским влиянием, однако прусское отличалось большей изящностью, легкостью форм,

чем достаточно тяжеловесное баварское. В целом для мебели Германии характерны более массивные формы, она не такая изящная и легкая, как во Франции и Италии. Также важно сказать, что если во Франции мастера в основном ставили свое клеймо на изделиях, которые продавали, то в Германии самые искусные мастера работали при дворе за жалование, поэтому клейма ставились далеко не всегда.

Среди мотивов в мебели начинает активно использоваться шинуазри и изображения «галантных сцен», очень часта мебель выполняется на заказ под конкретный интерьер, и тогда ее декор сочетается с оформлением зала не только по цвету, но и изображенными мотивами.

Сказав об отличительных чертах немецкого рококо в целом, поговорим об интерьерах дворцов Сан-Суси. Начать хотелось бы со главного дворца ансамбля, который был построен раньше.

Восшествие на престол короля Фридриха Великого в 1740 году ознаменовало самый выдающийся период прусского мастерства. Самые впечатляющие образцы мебели Фредерика выставлены во дворце Сан-Суси и новом Дворце, включая мебель для сидения, вырезанную скульпторами Иоганном Августом Налем и Иоганном Михаилом Хоппенхауптом. Иоганн Мельхиор Камбли был одним из немногих краснодеревщиков, достаточно искусных в применении черепахового панциря, и многие его инкрустированные столы и комоды выставлены на всеобщее обозрение. По приказу короля Иоганн Фридрих и Генрих Вильгельм Шпиндлер переехали из Байройта в Потсдам, где они сначала работали над новым дворцом, а затем над новыми покоями, гостевым дворцом Фридриха Великого.

В наше время посещение дворца начинается с малой галереи, которая соединяла вестибюль с жилыми покоями Фридриха Великого и служила кабинетом-музеем для частной картинной и скульптурной коллекции короля.

Вытянутое пространство галереи разбивается нишами со скульптурами и зеркалами, расположенными между окнами и визуально расширяющими пространство. Скульптуры в нишах едва заметны на фоне светлого искусственного мрамора, зато картины сияют золотом роскошных рам. Фантастические лепные узоры оживляют стены и зеркала. На плафоне шаловливые путти рассыпают с неба цветы. Золото, строгие серые краски и мерцающий фиолетово-розовый придают помещению благородный облик.

Как и во всем, в составлении коллекции картин Фридрих Великий проявил своеобразный вкус. Антуан Ватто считался в XVIII веке далеко не самым известным художником. Тем не менее, именно его искусство оказало влияние на все фридриховское рококо. На его картинах изображена беззаботная жизнь избранного общества.

Тема беззаботности продолжается и в мебели комнаты. Консольные столы, расположенные под зеркалами вдоль всей стены, помимо обильного резного флорального декора украшены скульптурами вакхических мальчиков. Столы были выполнены Потсдамским скульптором Маттиасом Мюллером в 1747 году. Столешница изготовлена из мрамора, а основная часть — резное позолоченное дерево.

Напротив консолей расположены диваны, которые также являются частью первоначального интерьера и не менялись со времен Фридриха Великого. Эти диваны были вырезаны Лукасом Мейером в 1747 году по проекту Иоганна Кристиана Хоппенхаупта. Диваны чрезвычайно узкие, поэтому графиня Гессенская, гостившая у Фридриха Великого, ехидно заметила, что кринолины здесь не приветствуются [1, с. 34]. Диван украшен мотивами рокайля, он менее перегружен декором, чем консоли, упомянутые выше. О принадлежности к стилю рококо свидетельствует также отсутствие пронаги и нежный цвет обивки.

Хотелось бы обратить внимание на еще одну комнату дворца, на Кабинет-спальню. Интерьер этого помещения, к сожалению, не сохранился в первозданном виде, так как при Фридрихе Вильгельме II был перестроен в стиле классицизма (от оригинального интерьера сохранился только камин), однако уже при его сыне в кабинет была возвращена первоначальная мебель. Примечателен письменной стол Фридриха Великого и секретер с часами. Их декор в определенной степени контрастирует друг с другом, ведь в тонких ножках стола, его изящном декоре ощущается гораздо большая легкость, чем в декоре несколько тяжеловесной консоли. Причиной может быть то, что секретер — одна из немногих вещей, которые Фридрих Великий привез из Франции в качестве образца для местных мастеров (автор точно не известен, но работа приписывается Жан-Пьеру Латцу), поэтому он отличается большей декоративностью. Корпус облицован красным деревом и амарантом и был украшен богатым огненно-золотым литым орнаментом. Копию этого секретера можно встретить в третьих гостевых покоях. Копия изготовлена Иоганном Мельхиором Камбли который создал богатые позолоченные бронзовые украшения, в то время как корпус с можжевеловым шпоном, вероятно, помогал создавать столяр Иоганн Генрих Хюльсман. Часовой механизм был в значительной степени, но с небольшими отклонениями, скопирован Потсдамским часовщиком Сэмюэлем Майерхоффом. Вторая, упрощенная копия секретера была создана для замка Вроцлав в 1752–53 году.

Иоганн Мельхиор Кабли (1718–1783) был родом из Швейцарии, работал при дворе Фридриха Великого как мастер литья из бронзы, столяр-краснодеревщик. Чаще всего в его работах встречаются элементы огневого зо-

лочения или серебрения, украшения черепаховым панцирем или бронзой, инкрустация из камня. Помимо упомянутых выше часов, им был в 1767 году изготовлен пюпитр из концертного зала. В нем как раз использован черепаховый шпон, техника инкрустации из перламутра и слоновой кости, а также позолоченными бронзовыми накладками. Этот же мастер принимал участие в создании картинных рам дворца, резного декора стен и потолков, создавал часть мебели Нового дворца.

Из сохранившихся шедевров также можно назвать угловой шкаф опочивальни Нового дворца, который был сделан в 1768 году Иоганном Мельхиором Кабли совместно с Генрихом Вильгельмом Шпиндлером Младшим. Шкаф состоит из двух частей: нижняя в виде комода с двумя ящиками и верхняя приставка с двухстворчатой дверцей. Верхнюю часть шкафа завершают две бронзовые фигурки путти. Они держат цветочную гирлянду, обрамляющую шар посередине, на котором, в свою очередь, стоит бронзовая ваза для цветов. Генрих Вильгельм Шпиндлер изготовил шкаф из шпона темного черного дерева, который декорирован маркетри из цветного клена с цветочными мотивами. Аппликации из бронзы делят маркетри на девять полей по всему корпусу. Подобное разделение также можно найти на комодах и письменных столах Шпиндлера, это считается характерным для его мастерской.

Хочется сказать и о преемственности в мебельном деле. Если посмотреть на мебель и декор Зеленой комнаты, которая была создана королем Фридрихом Вильгельмом IV по образцу комнаты Фридриха Великого в шарлоттенбургском бворце. Эта комната, как принято считать, приснилась королю. Поэтому он особенно тщательно следил за выполнением проекта. До наших дней она дошла практически в первозданном виде.

Особое внимание хочется обратить на посеребренный стол Зеленой комнаты. Как видно на многих акварелях, так называемых комнатных картинах, примерно в середине 19 века в Баварии, Пруссии и России было очень популярно ставить стол узкой стороной перед задним окном женской комнаты. Вокруг него разместили пышную цветочную композицию. Кленовый стол предположительно спроектирован архитектором Людвигом Персиусом (1803–1845) [1, с. 50]. Интересно, что данный стол во многом схож с ранее рассмотренным столом, привезенным Фридрихом Великим из Франции. В расположении декора, его форме, общей конфигурации стола прослеживается явное сходство, однако меняется цвет и отношение к стилю. Теперь это уже не выражение современных идей и настроения, а обращение к прошлому.

Данная комната в целом уже отходит от того первоначального замысла, который был у Фридриха Великого. Уходит легкость колорита и ощущение беззаботности, декор кажется более тяжелым, без причудливых переплетений и сложных потолков.

В целом мебель фридерицианского рококо достаточно сильно была подвержена влиянию французского стиля. Многие предметы, сделанные по заказу короля, сделаны очень искусно, с пониманием особенностей материалов и применением всех современных техник. Копирование предметов или стилистки не воспринималось как что-то недопустимое, а напротив было частью процесса обучения, как мы можем понять по секретеру, про который говорилось выше.

Дворец Сан-Суси и Новый дворец — два памятника, сильно отличающиеся стилистически, ведь более поздний тяготеет скорее к монументальной пышности барокко, нежели к первоначальному замыслу. Лишь некоторые предметы мебели там соответствую классическому пониманию рококо, такому, каким оно было при расцвете строительства ансамбля.

Последнее, о чем стоит сказать — преемственность идей. Несмотря на то, что отдельные вещи были заменены, а одна из комнат целиком перестроена в классическом стиле, уже на рубеже XVIII–XIX веков появится идея сохранить первоначальный облик, даже достраивающиеся комнаты будут искусственно имитировать тот дух, который царил во дворце при его создателе. Потомки с трепетом отнеслись и к оригинальной мебели, поэтому до нас дошли и многие ведения о том, что где располагалось, и даже оригинальные предметы интерьера.

Список литературы:

1. Веш, Петра. Дворец Сан-Суси. Летняя резиденция Фридриха Великого. — Мюнхен, Лондон, Нью-Йорк: Prestel Verlag, 2016.

2. Липе, Хайдрун. Новый дворец. Гостевой дворец Фридриха Великого в парке Сан-Суси. — Мюнхен, Лондон, Нью-Йорк: Prestel Verlag, 2012.

3. Миллер Д. Мебель. Все стили от древности до современности. — Москва: АСТ: Астрель, 2006.

Стулья-скабелло (на примере собрания музея Метрополитен). Генезис и эволюция

автор О.Д. Балабанова, бакалавриат
кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна»
руководитель: М.Т. Майстровская, д.иск., профессор

Коллекция музея Метрополитен, помимо всего прочего, богата выдающимися шедеврами мебельного искусства. Предметы в собрании ведут свой хронологический отсчет со времен первых цивилизаций античности, и благодаря этому обстоятельству посетители могут познакомиться с эволюционным развитием видов и форм мебели. Коллекция именно этого музея берется за основу данного исследования по двум причинам. Во-первых, в связи с ее доступностью в онлайн-формате, что представляется крайне актуальным. Практически каждый объект из собрания музея можно детально рассмотреть, изучить, воспользоваться открытой тематической библиотекой. Во-вторых, сама коллекция стульев-скабелло, которым будет посвящено данное исследование, здесь, если не самая обширная, то самая акцентированная, интересная. По ней можно составить полное представление о вкусах ренессансной аристократии, эстетических и утилитарных воззрениях эпохи.

Среди всех “самоцветов” мебельного искусства эпохи Возрождения особый исследовательский интерес представляют так называемые стулья-скабелло (“scabello”, от латинского "scabellum” — “скамья”, однако в современной науке можно встретить слово “sgabello”, и насчет точности оригинального термина ведутся дискуссии) [1]. Стулья, уникальные по той причине, что никогда не были предназначены именно для сидения. То есть, это исключительное творение эпохи, в котором комфортабельность отходит на второй план. Но не по причине сакральной функции, как это происходило ранее с кафедрами, царскими тронами, жреческими креслами. Скабелло — это прямой результат развития светских гуманистический воззрений Ренессанса.

Генезис стула-скабелло

Скабелло — это стул или табурет с резными и часто искусно украшенными деревянными ножками и спинкой. Форма возникла в Италии шестнадцатого века, особенно распространившись в период маньеризма. Впоследствии скабелло не был забыт и периодически появлялся в дворцовых и усадебных интерьерах вплоть до конца девятнадцатого века, во многом благодаря своему эксцентричному внешнему виду. Высокие узкие стулья, прототипом которых, вероятно, являлся скабелло, использовались и в интерьерах Уильяма Морриса, вдохновителя английского движения «Искусств и ремёсел». В России тоже можно найти стулья-скабелло, например, они украшают Большую Столовую усадьбы Остафьево [2], которую князь Павел Петрович Вяземский изволил обустроить на манер модного в середине XIX века стиля эклектики. Последний раз, пожалуй, данный вид стульев становится популярным в эпоху модерна, можно вспомнить те же проекты [3] Карло Бугатти, посвященные итальянскому историческому наследию. То есть, важно осознавать, что преемниками Ренессанса скабелло воспринимается как особый знак эпохи. Однако, крайне увлекательной оказывается попытка проследить генезис скабелло.

Исходя из этимологии, «скабелло», вероятно, заимствует название гораздо более древнего римского кресла solium, тяжелая подставка для которого называлась scabellum, как указывает Ф.Ф.Велишский [4]. Кресло использовалось главой аристократического семейства для официальных приемов, что очень схоже со светским характером ренессансного скабелло. В отличие от катедры, имевшей греческие корни, спинка и ножки солиума не изгибались, а наоборот сохраняли строгую официальную прямоту и жесткость. Вдобавок, наличие спинки в те времена указывало на не столь элитарный статус мебельного изделия (например, курульные императорские и высшие жреческие кресла спинок не имели).

Затем в Романике можно встретить стулья на трех ножках, которые впоследствии станут прообразом стула Строцци, специфического подвида скабелло. В этот же период тяжеловесные стулья с высокими спинками используются высшей аристократией. Однако утонченность и пластичность подобные стулья начинают приобретать лишь в готическом стиле, когда, как указывает Д. Кес [5], в Италии развивается столярное мастерство, возникает техника чертозианской мозаики, мебель начинает украшаться богатой ажурной резьбой на восточный манер: «Было принято всю поверхность покрывать тонко выполненным узором из звезд и розеток. Такая орнаментика использовалась для украшения стульев без спинок с х-образными ножками, скамеечек и стульев со спинкой». Вероятнее всего, тип скабелло окончательно формируется в эпоху интернациональной готики, когда резьба по цветному дереву придает мебели утонченный и легковесный характер.

Таким образом, к XVI веку скабелло — это итальянский термин для обозначения особого типа узкого стула с высокой спинкой, относительно

легкой подвижной мебели, типичной для итальянского Возрождения, когда стул своей социальной функцией уподоблялся римскому креслу, то есть, мебели крайне светского характера со присущей иератической важностью. Скабелло обычно изготавливали из орехового дерева, он состоял из тонкой доски или спинки, обшитой панелями, и восьмиугольного (круглого, эллиптического) сиденья, опирающегося на фигурные опоры из досок, усиленных подрамником, который можно было поворачивать. Подобный тип стула не имел подлокотников. Две панели, заменяющие ножки, конструктивно продолжали вертикальную линию спинки стула. Сама спинка, поначалу представлявшая собой резной вытянутый прямоугольник, к концу XVII века преобразовалась в перевернутый треугольник (атектоничность маньеризма, игра, стремление уподобиться хвосту экзотической птицы). Этот стул часто размещался в коридорах вдоль стен, и его спинка обычно была украшена гербом аристократического рода, геральдическими знаками и эмблемами. Также стул всегда присутствовал в интерьерах, предназначенных для деловых приемов. Утилитарные функции стула уходили на второй план, поскольку основным его значением была презентация высокого статуса домовладельца. Сесть и расслабиться на скабелло, конечно, не представлялось возможным, поэтому для сидения он практически не использовался. Исключение составляли дамы в пышных облачениях, которым было удобно восседать на стульях без подлокотников. Однако на полотнах голландских мастеров, известных за предметную точность и почти документальную натуралистичность изображаемого, можно встретить представителей различных гильдий, сидящих за столом именно на стуле-скабелло. В частности, раннебарочный художник Бартоломеус ван дер Хельст пишет полотно, на котором явственно запечатлен скабелло. Мужчина сидит на нем, повернувшись боком, как на скамье. Подобные стулья впоследствии стали изготавливаться во Франции.

Коллекция Метрополитенмузея

Первый скабелло, о котором пойдет речь в этой главе, родом из Тосканы и датируется шестнадцатым веком (как указывает сайт музея) [6]. Причем, вероятнее всего, первой половиной, поскольку воплощает собой чистоту и ясность эстетического духа Высокого Возрождения. Скабелло выполнен из орехового дерева. Конструктивное решение продумано относительно грациозных соотношений частей и целого, органично выдержаны пропорции. Треугольник спинки своей “сточенной” верхушкой упирается в ребристый октагон, которым выступает сиденье. Форма сиденья вторит основание стула, напоминающее своим расположением капитель колонны (мотив воплощения в мебели архитектурных форм). Две ореховые резные панели, заменяющие ножки стула, имеют соединительную балку, укрепляющую конструкцию. Несмотря на то, что эту подпорку практически не видно со стороны, она, тем не менее, выполнена в виде резной балясины. Концы ее вставлены в панели, стык спрятан за декором в виде круглых медальонов. Совмещение четких геометрических форм конструкции связано, конечно, с уровнем развития науки в эпоху Возрождения. Художественное воплощение стула подчеркивает его лаконичность и красоту сдержанным декором: гладкая фактура дерева нарочито выделена на фоне контраста с резными элементами. Резное решение несущих досок, по сути своей, является профилировкой, лишь намекающей на некие зооморфные и орнаментальные мотивы. Прямые линии спинки подчеркивают ее вертикализм. Простой резной орнамент украшает ее навершие.

Другой интересный образец итальянского столярного мастерства — парные скабелло из Флоренции 1575–1600 годов [7]. Они практически полностью повторяют типичное для скабелло конструктивное решение (такое же, как и у тосканского образца), отличаясь лишь отсутствием сдерживающей деревянной тяги между «ножками». Здесь на первый план выходит декоративное начало, упраздняя утилитарные функции. Рельефная резьба скрадывает все углы, однако она настолько сочна и выражена на спинке, что на подобных стульях было бы довольно неудобно сидеть. Учитывая, что там же, на спинке, инкрустирован живописный медальон, дающий определенную информацию о регалиях владельца, можно предположить, что это те самые парадные скабелло, размещавшиеся в коридорах и по периметру комнат. Буйство декора все же следует общему тематическому началу: маскароны на «ножках» дублируются у самого низа в виде античных профилей, изгибам деревянных панелей вторят крылатые сфинксы. Узор в виде гроздьев винограда украшает те плоскости, в которых много воздуха. Появляется мотив волюты. Сиденье решено в виде обрамленного тондо и отсылает к популярному в то время формату живописи. Ребро сиденья имитирует каннелюры колонн.

Еще один выдающийся флорентийский скабелло позднего XVI века стилистически приближается к барочным тенденциям. Здесь мы можем наблюдать великолепнейшее явление, когда мебель приобретает самостоятельное художественное значение и синтезирует современные ей достижения во всех областях науки и искусства. Подобно тому, как картинные рамы по оригинальности исполнения не уступают полотнам [8] Опять же, это парадный статусный стул, который подвержен именно разглядыванию, изучению, рассмотрению, а не каждодневному использованию. В этом заключается абсолютная уникальность скабелло. Фигурная спинка здесь уподобляется многократно укрупненному драгоценному изделию.

Резные панели, заменяющие ножки, находятся будто бы в шаге от того, чтобы завершения превратились в когтистые лапы. Опять же, резным скульптурным поверхностям противостоит гладь сиденья в форме октагона. Некоторые источники [9] указывают на концептуальное обоснование флорентийских скабелло. Интеллектуальная жизнь во Флоренции пятнадцатого века, несомненно, сыграла роль в концепции стула. В своем трактате «De Re Aedificatoria» («Об искусстве строительства») Леон Баттиста Альберти (1404–1472) выдвинул революционную идею о том, что разные типы зданий должны проектироваться с учетом требований тех, кто в них живет и работает. Как отмечал Мартин Кемп, некоторые из непосредственных преемников Альберти пошли еще дальше, утверждая, что каждый аспект архитектуры, «от дизайна столицы на вершине колонны до общего плана города, должен строго регулироваться. пропорциональная геометрия» [10]. Эти идеи могут быть легко распространены на дворец и его обстановку. Еще одним интригующим отражением в кресле Строцци страстного интереса флорентийских интеллектуалов к упорядочиванию пространства является тот факт, что восьмиугольное сиденье отражает план этажа флорентийского баптистерия вплоть до ниши главного алтаря. Баптистерий был зданием, которое Филиппо Брунеллески (1377? –1446), совершивший революцию в живописи (разработав метод точного воспроизведения трехмерного пространства на плоской поверхности), использовал в качестве объекта своих знаменитых перспективных проекций. Идеи Альберти и Брунеллески текли через флорентийское художественное сообщество, а деньги банка Медичи текли через политику. Ни один художник-новатор не мог не откликнуться на этот творческий импульс.

Скабелло в каком-то смысле становится индикатором эпохи, которая возвела этот предмет мебели практически в статус культового объекта. Настолько, насколько это было возможным для светского общества. Мне кажется, скабелло стал как бы переходным этапом между чистым искусством Ренессанса и утилитаризмом Средневековья. Точно так же скабелло является настоящей драгоценностью в интерьерах палаццо. Становится срединным звеном между духовным и материальным, предметом быта и предметом искусства. Возможно, скабелло — это первый в истории стул, намеренно созданный для того, чтобы никогда на нем не сидеть. В его концепции выражены все самые передовые идеи итальянского гуманизма. Безусловно, это один из самых необычных предметов мебели из когда-либо созданных, в котором идея, функция и красота образуют вместе совершенную гармонию.

Примечания:

1. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. — СПб.: Азбука-Классика. — Т. IX, 2008. — С. 5.

2. Фотографии взяты с официального сайта музея Остафьево, http://cy.givc.ru/history/house/house.php?ID=329 (дата обращения 07.01.2021).

3. Стул размещен на сайте аукциона Sothesby's, https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/important-design-n09653/lot.2.html (дата обращения 07.01.2021).

4. Ф.Ф.Велишский. Быт греков и римлян. Милиткий и Новак, Прага, 1878. С. 168.

5. Д. Кес. Стили мебели. — Москва, 1981. — С. 84.

6. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/197162?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=sgabello&offset=0&rpp=20&pos=3 (дата обращения 07.01. 2021).

7. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/670538?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=sgabello&offset=0&rpp=20&pos=4 (дата обращения 07.01.2021).

8. http://collections.vam.ac.uk/item/O110535/frame-unknown/ (дата обращения 07.01.2021).

9. Antonio Paolucci, ed. Il Battistero di San Giovanni a Firenze/The Baptistery of San Giovanni, Florence. 2 vols. Mirabilia italiae 2. Modena, 1994, vol. 2, pp. 29, 205.

10. Martin Kemp. The Mean and Measure of All Things. In Circa 1492: Art in the Age of Exploration, ed. Jay A. Levenson, pp. 95–111. Exh. cat., National Gallery of Art, Washington, D.C. — Washington D.C., New Haven, and London, 1992, p. 99.

Список литературы:

1. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. — Санкт-Петербург: Азбука-Классика. — Т. IX, 2008.

2. Ф. Ф. Велишский. Быт греков и римлян. Милиткий и Новак. — Прага, 1878.

3. Д. Кес. Стили мебели. — Москва, 1981.

4. Джудит Миллер. Мебель. Все стили от древности до современности. — Санкт-Петербург, Астрель, 2006.

5. Antonio Paolucci, ed. Il Battistero di San Giovanni a Firenze / The Baptistery of San Giovanni, Florence. 2 vols. Mirabilia italiae 2. Modena, 1994, vol. 2.

6. Martin Kemp. "The Mean and Measure of All Things." In Circa 1492: Art in the Age of Exploration, ed. Jay A. Levenson, pp. 95–111. Exh. cat., National Gallery of Art, Washington, D.C. —Washington D.C., New Haven, and London, 1992.

7. Frida Schottmüller. Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance. Stuttgart, 1921, p. 27.

Музей декоративно-прикладного искусства в Праге

автор М.В. Горемыкина, бакалавриат
кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна»
руководитель: М.Т. Майстровская, д.иск., профессор

Музей декоративно-прикладного искусства в Праге был основан в 1885 году. Создание музея было связано со стремительно развивающимся уровнем чешского общества и промышленного производства. Важно отметить, что музей данной специфики в Чехии был отнюдь не первым. Так, в 1873 в городах Оломоуц и Либерец были открыты музеи декоративно-прикладного искусства, а в 1875 году в городе Брно.

Однако в Чешском Королевстве это было первое учреждение такого рода, тесно связанное со Школой декоративно-прикладных искусств.

Важной причиной появления музея было неблагоприятное влияние промышленной революции на эстетику предметного мира, из-за тиражности изделий ухудшилось их качество. Все эти явления критиковались художниками и теоретиками искусства. Возникла необходимость в наглядном пособии для молодых мастеров. В 1861 году в пражской Староместской ратуше была создана постоянная выставка художественно-промышленной направленности. Тенденция к созданию этой экспозиции было открытие музея Виктории и Альберта в Лондоне, открывшегося в 1852 году для широкой публики, на открытие первой чешской экспозиции также повлиял музей декоративно-прикладного искусства в Вене (1864 год). Именно благодаря Венскому музею и Пражской торговой палате, в Чехии была организована выставка предметов, приобретенных на Всемирной выставке в Париже 1867-го года. Коллекцию также дополнил Войтех Ланн предметами из личного собрания, впоследствии он стал крупным спонсором и покровителем Пражского музея декоративно-прикладного искусства.

В 1885–1900 годах коллекция располагалась в Рудольфинуме. Параллельно с этим, началось строительство собственного здания по проекту Йозефа Шульца на участке между Старым еврейским кладбищем и набережной Влтавы. В 1899 году строительство было завершено, а еще через год, музей принял первых посетителей.

Во время второй мировой войны все экспонаты были эвакуированы из Праги и спрятаны за ее пределами, а здание было конфисковано для военных целей. Когда Чехия стала зоной политической протекции СССР, музей национализировали.

В музее хранятся коллекции стекла, фарфора и керамики, прикладной графики и фотографии, текстиля, моды и дизайна, мебели, часов, а также коллекции драгоценных и недрагоценных металлов, редких материалов, ювелирных изделий, игрушек и ряда письменных и графических документов. В настоящее время в музее хранится около 500 000 коллекционных предметов от древности до наших дней, находящихся в центральном хранилище.

Впоследствии к пражскому музею декоративно-прикладного искусства были присоединены различные объекты культурного наследия Чехии, в которых также размещена часть коллекции. (Галерея Йозефа Судека, Дом Черной Мадонны, замок Каменице-над-Липоу (история текстиля, экспозиции кованых изделий, детских игрушек, коллекция мебели XIX и XX веков из фондов музея), замок Клаштерец-над-Огржи (выставка богемского фарфора с образцами китайских и японских изделий) и т.д.

Главное здание музея представляет собой трехэтажную постройку в эклектическом стиле, основные декоративные принципы выполнены в стиле итальянского Возрождения двухэтажное здание в стиле итальянского Возрождения. Автором проекта был Йозеф Шульц, строительство происходило в период с 1897 по 1899 гг. по проекту архитектора Йозефа Шульца). Историческое здание было отремонтировано и модернизировано в 2014 — 2017 гг.

Фасад здания симметричен, нижний этаж задекорирован рустом, на нем выступают три ризалита — два с краю и один по центру (ил. 4). Здание имеет большое количество вытянутых окон полуциркульной формы. На ризолитах и третьем этаже между окнами расположены колонны, на углах здания, архитектор использует сдвоенные колонны. Также на фасаде присутствует богатый рельефный декор. Слева, с тыльной стороны постройки находится многогранная башня, завершенная небольшой колокольней и куполом. Одним из наиболее примечательных элементов здания является его ломаная крыша, на которой цветной черепицей выложен узор. Именно крыша вдохновлена национальной архитектурной школой.

Стоит отметить, что над декором фасада работали скульпторы Антонин Попп и Богуслав Шнирх. Они занимались созданием рельефов, обозначающих различные ремесла (ткачество, вышивку, кружевоплетение, ювелирное дело, шлифовку, резьбу, печать, изготовление и украшение книг, стеклоделие, керамику, производство фарфора). Над окнами первого этажа скульпторы разместили эмблемы Чешских городов (Домажлица, Млада Болеслава, Старого города Праги, Карлова Града, Вимперка, и т.д.).

Таким образом, в декоративной программе фасада здания используются элементы, отсылающие к его тематике сооружения. Эта черта характерна для многих музеев второй половины XIX века, особенно для тех, что имеют статус национальных музеев.

Отдельного внимания заслуживает интерьер музея. На входе посетителей встречает богатая лепнина, полностью покрывающая стены. К неоренессансному стилю стилю отсылают кессонированные потолки над лестницей, ведущей на второй этаж. Однако в самом вестибюле используется имитация готических сводов. Потолки расписаны: преобладают флоральные мотивы.

На площадке после первой лестницы расположены два витража. Оба изображаю аллегорические фигуры (одна с морским кубком, вторая с подносом), представляющие индустрию искусства. Витражи выполнены в 1900 году по проекту Йозефа Шульца мастером Б.Шкардом.

На втором этаже находится знаменитый «вотивный» зал. Стены внутри помещения богато расписаны. Центральный регистр сделан в виде драпированной ткани. В люнетах на потолке расположены гротескные фрески, выполненные Карлом Машеком на тему торговли и искусства. На основной части потолка изображены путти, птицы, ленты и растения. Характер изображений напоминает помпеянскую фресковую живопись. В этом зале расположены бронзовые бюсты, важных для музея и Чехии в целом, людей (например, бронзовый бюст императора Франциска Иосифа I скульптора Эмануэля Халльмана).

На следующий уровень ведет мраморная лестница с балюстрадой, подъем украшает большой бронзовый светильник, стены в этой части здания задекорированы фресками, отсылающими посетителей к различным отраслям декоративно-прикладного искусства (стекловарению, керамике, литью, печати и графическому искусству, слесарному делу). Потолки, столбы и пилястры украшены тончайшим флоральным орнаментом, своды стилизованы под готические, в них изображены геральдические композиции, а также медальоны с изображениями нимф и гирляндами. Здесь также расположены два витражных окна. В центральном регистре расположены медальоны с аллегориями на тему искусств, по краям изображен орнамент.

При музее находится самая большая публичная библиотека в Праге, по совместительству, она является одной из самых красивых. В ее залах находится уникальная мебель. Так, барочные шкафы были перенесены из монастырской библиотеки на Бенешовской улице.

Интерьер и экстерьер музея выполнены в стиле эклектики. Здесь сочетаются элементы итальянской ренессансной и национальной (готической) чешской архитектуры. Важную роль в декоративной программе как на фасаде здания, так и внутри, играют темы декоративно-прикладного искусства и

торговли. Это отсылает посетителей к тематике музея, а также к его важнейшим спонсорам, на момент создания, — Пражской торговой палате.

Помимо вотивного зала, в основной экспозиции, закрытой в настоящий момент, были залы под названиями «Искусство огня», «Печать и покраска», «Казначейство», «Машина времени», «История волокна».

Вотивный зал продолжают исторические находки в области декоративно-прикладного искусства. Там экспонируется Карлштейнское сокровище, состоящее из 387 серебряных предметов, найденных при реконструкции замка Карлштейн. Клад состоит из платьев, застежек и пуговиц, которые первоначально, вероятно, принадлежали членам чешского люксембургского двора. Наиболее интересны две серебряные кованые чашки и две чаши. Первая чаша имеет позолоченный медальон с портретом женщины на дне и гравировку королевской короны на ручке. У второго есть куча снаружи, покрытая декором в виде водоплавающих птиц, который раскрашен необычным для серебряного дела материалом — воском медового цвета. В наборе много замечательных деталей, литые и позолоченные концы пояса, а также футляр для духов, который крепился к поясу.

Экспозиция, посвященная истории текстиля представляет отдельные виды текстильного творчества в соответствии с техникой обработки и декорирования и стилистической классификацией. Это говорит о дидактической составляющей музейной экспозиции. Здесь есть европейские средневековые шпалеры. Одни из самых известных экспонатов были переданы семьей Стейнских в долгосрочную аренду. Оба гобелена конца XVII в. относятся к циклу о Троянской войне.

Также в этой части музея экспонируется коптский текстиль, ткани средневековья. Кружевные изделия включают в себя фламандское и венецианское кружева. Коллекцию дополняют образцы кружева чешского происхождения. Есть зал, посвященный вышивке, набойным принтам на ткани, наиболее распространенным в Чехии.

Жемчужиной экспозиции является коллекция одежды. На всеобщее обозрение выставлены церковные облачения и светские элементы гардероба. Коллекция одежды регулярно меняется, так как длительная демонстрация наносит экспонатам непоправимый ущерб одежде из-за света и пыли.

В экспозиции также представлено текстильное искусство XX века. Авторами произведений, в основном, являются выпускниками Академии искусств, архитектуры и дизайна в Праге. Однако помимо произведений чешских авторов, в коллекции есть изделия зарубежных мастеров, таких как Магдалена Абакановиш, Шейла Хикс или Войтех Садлей.

В этом разделе выставлены игрушки, а также мебель для хранения. Часть выставки представляет собой набор мебели для хранения, демон-

стрирующей развитие этих предметов в результате изменений в способах хранения одежды и текстиля.

В разделе «Искусство огня» экспозиция отражает стилевое и технологическое развитие стеклоделия и керамики от античности до авторских работ XX века.

Здесь можно найти коллекции венецианского стекла, стекла с двойными стенками, популярное в Чехии, гаванского фаянса, фаянс, выполненный на фабрике Голиче (самой старой фабрика по производству фаянса на территории Австро-Венгрии, основанной в 1743 году), фигурные изделия из фарфора, демонстрирующие развитие европейского производства 18-19 веков.

Большая часть экспозиции посвящена изделиям XX века и фабрикам, его производившим. Выставлены и работы художников XX-XIX века.

В данном зале также представлена мебель эпохи ренессанса и барокко. Основное внимание уделяется мебели, предназначенной для хранения и демонстрации керамической, стеклянной и фарфоровой посуды в исторические эпохи.

Выставка, посвященная печати и покраске, воспроизводит изображения и эмблемы из Средневековья, через изобретение книгопечатания, от начала промышленного производства до современности. Этот раздел включает в себя исторические книги XIII-XV вв., прикладной и исторической графике, современному книгопечатанию и иллюстрации, современной прикладной графике, чешскому плакату 1850–1938 гг., фотоколлекция 1839-1950 гг. Существует раздел, посвященный истории шрифтов. На выставке «Печать и покраска» представлена мебель, тесно связанная с литературой и графикой. Это различные парты и прилавки или набор книжных шкафов. Из библиотечных шкафов на выставке стоит отметить монументальную монастырскую библиотеку в стиле барокко и оригинальную библиотеку в стиле кубизм.

Раздел «Казначейство» представляет собой художественно, технологически и материально разнообразную экспозицию. Основной дидактический акцент идет на историю художественной обработки металлов.

Огромная доля предметов, выставленных в этой части, относится к ювелирному искусству. Это украшения, культовые (литургические) предметы. Есть изделия из олова, чугуна, серебра. Украшения с драгоценными камнями и из слоновой кости. Это посуда, предметы декора, шкатулки и т.д.

Драгоценные камни, жемчуг, кораллы и слоновая кость являются неотъемлемой частью украшений и небольших произведений искусства. Обработка этих материалов привлекла художника своей уникальностью и экзотичностью. Выставка включает коллекцию маньеристских работ из круга

двора Рудольфа II, а также коллекцию чашек из различных материалов — кокосовых орехов, серебра, дерева или драгоценных камней, а также образцы декоративных или оригинальных предметов, украшающих шкафы диковинок.

Большой зал посвящен коллекции Рудольфа II, а также художественному металлу XX века. Представлены работы таких художников как Эмануэль Новак, Целда Клоучек и Франта Аниже. Изделия из металла начала 1930-х годов периода функционализма включает изделия словацкой компании Sandrik, которая воплотила в жизнь проекты Б. Южнича и Л. Сутнара.

Мебель этого раздела отличается уникальными предметами из разных исторических эпох, декорированных изысканными техниками и редкими материалами. Типология мебели не связана с типологией самого раздела.

В начале XXI века был открыт раздел постоянной экспозиции «Машина времени». Он представляет собой выставку часов, среди которых есть наручные часы, измерительные приборы. Эта часть выставки показывает изменения художественного оформления часов, а также демонстрирует развитие часовой механики.

В отличие от Национального технического музея в Праге, который фокусируется на механической природе часовых механизмов, музей декоративно-прикладного искусства специализируется в основном на их художественной форме и декоре.

Часы были гордостью владельца и являются свидетельством высочайшего искусства и мастерства своего времени. Это и являлось причиной их коллекционной привлекательности.

В музее хранится несколько экземпляров настольных и башенных часов, которые с XVI века были важной частью интерьера. Основное внимание в коллекции уделяется интерьерным аристократическим и бюргерским часам XVII-XIX веков.

Коллекция музея декоративно-прикладного искусства в Праге потрясает своей масштабностью и культурной ценностью. Каждый раздел основной экспозиции был посвящен различным отраслям декоративно-прикладного искусства. Как сейчас, так и 100 лет назад, главная задача музейной коллекции заключалась в просвещении тех, кто туда приходит. Экспозиция давала и дает молодым мастерам и художникам важнейшее представление об изобразительных тенденциях и технологиях прошлых лет.

Музей декоративно-прикладного искусства в Праге собирает, обрабатывает и сохраняет искусство прошлого и настоящего. Этот музей важен для национальной культуры Чехии. В это же время, коллекция музея, собранная практически за 140 лет, является достоянием всего человечества. Дидактическая задача музея заключается в стремлении его создателей на-

учить художников новейшего времени связывать утилитарность, качество и красоту в одном изделии. Музей призван вдохновлять людей на создание выдающихся произведений искусства, и, возможно, побуждать в них стремление увековечить свои работы в его богатейших залах.

Сейчас музей проводит большое количество выставок и ведет активную образовательную деятельность в разных сферах декоративно-прикладного искусства. Ежегодно он предоставляет свои экспонаты в среднем 70 выставочным проектам других организаций как в Чехии, так и за рубежом.

Само здание и атмосфера, царящая вокруг него, делают музей настоящей жемчужиной Праги и точкой притяжения для тысяч туристов. К сожалению, когда я была в этом городе, основная экспозиция была закрыта на реставрацию, но несмотря на это, доступные для обозрения выставки, а также архитектура музея произвели на меня и моих друзей неизгладимое впечатление.

Использованные источники:

1. https://www.upm.cz/en/ (дата обращения 20.09.2021).

2 https://web.archive.org/web/20071012020057/http://www.upm.cz/ (дата обращения 20.09.2021).

Дидактическая программа и история музея Виктории и Альберта

автор А.Д. Скрыпник, бакалавриат
кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна»
руководитель: М.Т. Майстровская, д.иск., профессор

Музей Виктории и Альберта — один из ведущих музеев искусства и дизайна, хранящий коллекцию более чем из 2,3 миллионов предметов из разных стран. Его истоки лежат во Всемирной выставке 1851 года — первой в мире международной выставке дизайна и производства. После выставки её создатель принц Альберт увидел необходимость поддерживать и улучшать

стандарты британской промышленности для конкуренции на международном рынке. С этой целью он призвал использовать прибыль от выставки для развития культурного района музеев и колледжей в Южном Кенсингтоне, посвященного художественному и научному образованию. Музей был первым из таких заведений. Он был основан в 1852 году (изначально он носил название Музея декоративно-прикладного искусства и находился в Мальборо Хаус) и переехал в свой нынешний дом на Эксибишн-роуд в 1857 году. Более 40 лет он был известен как Южный Кенсингтонский музей, но позже был переименован в честь королевы Виктории и ее мужа принца Альберта, в память о их роли в его создании. Музей Виктории и Альберта имеет важное значение в областях искусства, науки и культуры. В данной работе мы попробуем разобраться в чем именно состоит его уникальность и ценность.

Музей в какой-то степени является результатом эксперимента — как и огромной коллекции предметов декоративно-прикладного искусства, так и как большое лабиринтообразный план здания. Часть музея начиналась самым скромным образом, как коллекция гипсовых слепков для художественной школы, которая позже стала Королевским художественным колледжем. Потом, по мере расширения коллекции, учебное заведение вошло в подчинение на тот момент уже Музея декоративно-прикладного искусства — Саус-Кенсингтонского музея основанного в 1857 г., директором которого, как и художественной школы, был Генри Коул. Расширение коллекции произошло и за счет Лондонской выставки. Дело в том, что после выставки многие страны не увезли вещи, которые они показывали в хрустальном дворце, и именно это послужило началом большой коллекции первого музея декоративно-прикладного искусства, за которым последовал всплеск строительства музеев той же специализации (музей Декоративного искусства в Париже 1882 г., Художественно-промышленный музей в Берлине 1867 г., Музей искусств и ремесел в Гамбурге 1877 г., Австрийский музей искусства и промышленности в Вене 1864 г.) [1] Примечательно то, что «он стал моделью для многочисленных музеев декоративно-прикладного искусства Европы и Северной Америки» [2]. Одна из составляющих его уникальности — демократический характер: он был открыт для всех слоев населения. Кроме того, музей начал использовать множество новшеств: газовое освещение, позволяющее оставаться ему открытым до вечера в зимнее время, а также системы жалюзи, отопления и вентиляции, встроенной в пол. Генри Коул говорил: «Вечернее открытие общественных музеев может стать мощным противоядием от джина-дворца». Саус-Кенсингтонский музей расширялся очень быстро, поэтому постоянно обрастал дополнительными постройками, чтобы вместить всю растущую коллекцию. Таким об-

разом в 1862 году сформировалась картинная галерея, северный двор которой имел самонесущую крышу из стекла и железа, предназначенную для наибольшего попадания света. Новое здание конструктивно напоминало Хрустальный дворец Джозефа Пакстона, но отличие состояло в том, что конструкции Саус-Кенсингтонского музея были декорированы. Коллекция этого здания включала в себя патентные изобретения, «образовательный музей», живописные копии пилястр и люнет из Лоджий Рафаэля в Ватикане, зеркала и алтарные образы, большое количество архитектурных фрагментов и скульптуры [3].

Но музей разрастался не только в своей художественной, но и в дидактической программе: пристраивались резиденции для членов академии музея, Школа искусств, Национальный художественный учительский институт, лекционный зал. Эта просвещенческая культура изучения искусства распространялась на публику всех сословий, для наиболее бедных из которых Генри Коул пытался удешевить проезд в далекий тогда от центра район, где располагался Саус-Кенсингтонский музей.

Первым архитектором музейного комплекса был Френсис Фок, но он работал над этой масштабной схемой не один. Наряду с инженерами и архитекторами, которые помогали ему в мастерской, существовала отдельная студия дизайнеров, возглавляемая Годфри Сайксом. Эта команда разработала скульптуру, изделия из металла, черепицу, мозаику и фрески, чтобы обогатить облик здания. Известные художники и дизайнеры, не работавшие в музее, также были приглашены для участия в декоративных схемах, в их числе были Оуэн Джонс, Уильям Моррис, Эдвард Пойнтер, Фредерик Лейтон и другие. После смерти Фока и Сайкса, для завершения музея пригласили выигравшего в архитектурном конкурсе, Астона Уэбба (который позже спроектировал фасад Букингемского дворца). Перед ним поставили задачу придать целостность ансамблю, полному зазоров и ветхих сооружений. Уэбб создал эклектичный фасад из красной кирпичной кладки с каменной и терракотовой отделкой, башнями, сложными куполами и декоративной пластикой. Именно по этому проекту королева Виктория заложила на церемонии первый камень в фундамент в 1899 году. Это событие также ознаменовало изменение названия музея на Музей Виктории и Альберта. Музей был окончательно завершен 26 июня 1909 года, более чем через 50 лет после того, как начались работы над первоначальными сооружениями. На сегодняшний день более 85 процентов общественных пространств музея были преобразованы, что позволило ему более элегантно и разумно показывать коллекции.

Такое постоянное «достраивание» разных по характеру помещений сделало пространственную структуру музея сложной, чем-то напоминающей лабиринт, который в свою очередь может ассоциироваться у нас с дебрями знаний, со сложной дорогой и прекрасными этапами на пути к ним.

Дидактическая программа

Важно, что именно в это время, со второй половины XIX века, в Англии начинают говорить о дизайне, только тогда начинается осмысленный подход к собиранию декоративно-прикладного искусства. Именно тогда происходит развитие машинного производства и кризис прикладного мастерства [4]. Это происходит на фоне викторианского стиля (фантастической эклектики), как бы в некий противовес ему. Изначально возглавлявший музей Генри Коул ратовал за подъем промышленности, обмен опытом и технологиями, что сильно повлияло на специфику музея. Благодаря ему в одном месте собирались и обучались мастера-прикладники. Необычно еще и то, музей перестав быть коллекцией художественной школы, продолжил собирать много слепков, что говорило об одной из главных целей этого места — дидактичности.

Другой важной персоной в формировании теоретической базы музея являлся Готфрид Земпер, который, как и Генри Коул, принимал участие в создании Всемирной выставки. «Ими разрабатываются установки и рекомендации образовательной системы подготовки профессиональных художников для современного промышленного производства. Одним из наиболее важных условий они считали непосредственное изучение практического опыта декоративного искусства и художественных ремесел прошлых веков на примерах музейных памятников» [5].

Можно сказать, что в Южном Кесингтоне существовало два направления — наука и искусство. «Отдел науки располагался в помещениях Южно-Кенсингтонского музея вплоть до 1900 г. несмотря на то, что получил в своей распоряжение специально построенное через дорогу здание еще в 1872 г. При этом и учебные подразделения, и музейные коллекции были тесно взаимосвязаны вплоть до начала XX в.» [6]. Благодаря такой связи, происходил постоянный обмен знаниями, предметами и т.д.

Дидактичности, как особенной черте музея, хотелось бы уделить особое внимание. Такой принцип построения экспозиций был проявлен еще в Эрмитаже, но здесь раскрылся в полной мере. Начиная с XIX века и до сегодняшнего момента к Музею Виктории и Альберта относятся как к образовательному учреждению. Но и он сам на всех этапах своего развития ставил себе большие задачи. «Глобальной программой, помимо собирания и экспонирования образцов промышленного производства, было художественно промышленное образование, которое также входило в стратегию развития музея» [7]. Таким образом, студенты двигали вперед промышлен-

ность и музей, а музей давал им возможность приложиться к декоративному искусству «практически».

Генри Коул не только показывал ученикам примеры «хорошего» дизайна, но и в антипод им, для наилучшего сравнения, организовал выставку «палату ужасов» с «плохим» дизайном. Он, по-видимому, рассчитывал на переоценку вкусов современного ему обществу. В эту экспозицию вошли ткани и обои с натуралистически изображенными растениями (Коул считал наглостью соревнование с природой), а также предметы с чрезмерно сложными орнаментами (он критиковал ткани даже за отсутствие симметрии) и те, чей выбор материалов не был оправдан (например, слишком тонкая обивочная ткань). Туда также входили популярные тогда обои с рисунками, имитирующими глубину пространства, что по мнению Коула противоречило плоскости самой стены. Не всегда эта глубина у производителей решалась правильно, часто перспектива искажалась, за что они тоже подвергались критике. Мы также можем заметить, на выставке важное место отводилось материалу и работе с ним. Так, например, другой организатор «палат ужаса» Ричард Редгрейв критиковал стеклянные экспонаты (вазу и желейный бокал) за то, что при работе не учитывалась специфика стекла, а именно его блеск и прозрачность, которую «загубил» орнамент и глубокая резьба.

Дидактическую программу данной идеи расширили этикетки, поясняющие недостатки экспонатов. Выставка, тем не менее, вызвала резонанс скорее не у публики, а у производителей «плохих» предметов, которые не пересмотрели свое мнение, а только пожаловались на выставку и поспособствовали её скорому закрытию.

Изначальная структура музея была сложна и хаотична, и по своим принципам не соответствовала дидактичной программе. Южный Кенсингтон вмещал в себя самые разнообразные музеи: Музей декоративного искусства, Галерею Джона Шипшенкса, Музей патентного бюро, Музей животных продуктов, коллекцию продовольствия, Музей зодчества и учебный Музей, а также недолго просуществовавший Музей экономики [8]. Такое разнообразие представляемых экспонатов и знаний поставило перед собой проблему построения экспозиции и её целей. Музею нельзя было развиваться в данном русле, потому что зритель не мог сформировать цельное впечатление не об интересовавшей его эпохе, технологии, материале и т.д. Забавным кажется факт, что в 1866 г. посетители могли прийти наблюдать за лососем и радужной форелью в аквариумах, попутно при этом любуясь полотнами Тернера, а до этого — средневековыми экспонатами [9].

Первоначальным экспозиционным сознательным принципом стал «аутентичный», опирающийся на организацию по материалам. Соответствуя этому принципу, разные по происхождению, художественному уровню и размеру предметы, были искусно размещены в залах, создавая в своей организации эклектичный ансамбль с атмосферой грандиозного средового окружения [10]. Характер таких коллекций ясно показывает нам дух времени конца XIX века, не только мечтательно смотрящего вперед, но и задумчиво и восхищенно оглядывающегося назад к прекрасному. «Ни в одной другой стране не было такой страсти коллекционировать столько разных вещей в столь разных направлениях, в то время как эти необычные коллекции, собранные вместе на раннем этапе существования Музея Виктории и Альберта, были представлены как зрительный образ и как поощрение дальнейшему собирательству» [11] Такой подход был назван «аутентичным антикваризмом» [12].

Когда в 1860–1870 по проекту Генри Скотта, здание музея еще больше расширялось и достраивалось и появлялись другие экспонаты, новый директор музея — Лессинг предложил в какой-то степени заимствованную у Берлинского музея программу, предполагающую размещение предметов соответствуя принципу их включения в историко-культурный контекст, который воспроизводился в музее благодаря оригинальным интерьерам. Так, часть музея начала формироваться по стилевому принципу. С помощью него формировались залы и в начале XX века.

Этот экспозиционный принцип опирался на наличие стилевых залов, в которых помещалась подлинная архитектура и интерьеры времени, соответствующие выставляемым экспонатам. С помощью такого принципа пришедший мог не только насладиться красотой предметов, но и полностью погрузиться в историко-культурный контекст их существования. И действительно, невозможно творчески осознать предмет, не зная при этом в каком окружении он находился и какие вещи послужили вдохновением для его создания.

По мере завершения строительства (1899–1909) также решалось будущее наполнение пустых галерей и как соответствие, предназначение музея, которое ранее было не до конца определенным. Именно тогда администрацией решилось, что главной целью музея должно стать повышение художественного качества британского дизайна и производства. Поэтому они постановили, что вся коллекция должна быть сформирована и представлена, соответствуя своим материалам. На главную концептуальную идею распределения коллекции повлияли Боде-музей, Метрополитен-музеи и многие другие. Так, уже в начале XX века, складывается принцип «соотношения — расположения экспонатов по материалам и технологиям, и размещения их в соответствии с «исторической аутентичностью». То есть композиционно рядом размещали предметы, разнообразные по материа-

лу, технологии и функциональному предназначению, но принадлежащие к одному периоду и стилю» [13]. Такой дидактический характер построения экспозиции переняли многие европейские музеи.

Кроме упомянутых принципов построения экспозиции, стоит также упомянуть наличие коллекционных экспозиций (организованных по материалам и технологиям). «В таких экспозициях приобретает большую роль решение пространства, конструкции оборудования, аранжировка экспонатов и общая эстетика экспозиционной композиции» [14]. Также существовали отдельные залы личных коллекций, названные по именам дарителей или тех, у кого они были куплены.

Дидактическую программу музея продолжают множество книг, выпущенных музеем. Одна из них «The red line guide to the Victoria and Albert Museum, South Kensington. (Art collections. Main building)», в которой музей составляет маршрут — некую «красную линию» с самыми важными экспонатами без которых нельзя представить сам музеи и его первое посещение. Думаю, что это важный шаг для музея — отобрать самое значимое и прекрасное, иначе человек, пришедший в первый раз будет рассредоточен, его поглотит буйство невиданных ему прежде предметов.

Итак, Музей Виктории и Альберта — это не только первый музей декоративно-прикладного искусства, но еще и культурный центр, который сохраняет такое положение уже почти два столетия. На данный момент музей находится в непрекращающемся поиске новых экспозиционных подходов, но при этом бережно относится к опыту прошлого времени, что можно сказать обо всей его истории. Музей выпускает множество книг, путеводителей, актуальную сувенирную продукцию и даже игры для телефонов, делает современные выставки, где каждый зритель может найти что-то по душе. Все это говорит об их стремлении к развитию и желанию быть понятными для всех людей. Кроме того, музей не утратил и обучающую функцию: он устраивает разнообразные курсы, мероприятия, беседы, лекции и форумы, а также до сих пор содержит мастерские (где проходят мастер-классы от каллиграфии до создания виртуальной реальности). Музей преподносит разнообразные возможности получения практического творческого опыта и изучения новых навыков.

В качестве итога можно сказать, что на протяжении всей истории создания, но при этом начав со «случайного и разношерстного» характера построения экспозиции, коллекции Музея Виктории и Альберта формировались на основе двух принципов, которые в разное время затмевали друг друга, но по итогу составили гармоничный синтез. Один из них основан на материалах и технологиях, а другой на связи искусства и дизайна с историко-культурным контекстом.

По сей день Музей Виктории и Альберта ставит перед собой задачи создать музейное пространство мирового уровня, постоянно следить за актуальностью своих выставок, расширять международный охват, поднимать репутацию и свое влияние, увеличивать источники финансирования, демонстрировать лучшие технологии.

Примечания:

1. Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля. — Москва: Прогресс-Традиция, 2016, с. 418.

2. Там же.

3. Там же, с. 422.

4. Там же, с. 418.

5. Там же, с. 418.

6. Молозина И.В. Роль первой Всемирной выставки 1851 года в формировании британских музейных коллекций второй половины XIX века // ТРУДЫ СПБГИК. 2015, с. 52.

7. Майстровская М.Т. Музей как объект культуры, с. 418.

8. Молозина И.В. Роль первой Всемирной выставки 1851 года, с. 53.

9. Там же.

10. Майстровская М.Т. Музей как объект культуры, с. 422.

11. Там же, с. 423.

12. Там же.

13. Там же, с. 429.

14. Там же, с. 434.

Кабинеты эпохи барокко

автор К.А. Кучерова, бакалавриат
кафедра «Художественная реставрация мебели»
руководитель: М.Т. Майстровская, д.иск., профессор

В XVII в. Италия — первое звено в искусстве эпохи Возрождения, потеряла экономическое и политическое могущество. На территории Италии начинают хозяйничать иностранцы — испанцы и французы, они диктуют условия политики и пр. Истощённая Италия не утратила высоты своих культурных позиций — она остается культурным центром Европы. Центром католического мира является Рим, он богат духовными силами.

Мощь в культуре проявилась приспособлением к новым условиям — знать и церковь нуждаются в том, чтобы их силу и состоятельность увидели все, но поскольку денег на постройки палаццо не было, знать обратилась к искусству, чтобы создать иллюзию могущества и богатства. Популярным становится стиль, который может возвысить, вот так в XVI веке на территории Италии возникает барокко.

Барокко, как одно из главных стилевых направлений в искусстве Европы середины XVII – середины XVIII в. со своей идеологией, принципами, методами и системой формальных признаков. В Формирование стиля барокко (от итал. baroccо — странный, причудливый) связано с кризисом идеалов искусства итальянского Возрождения в середине XVI в.

Для барокко характерны контрастность, напряжённость, динамичность сложных, обычно криволинейных форм, ансамблевость, стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии, к слиянию искусств: архитектуры, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства.

Весьма выразительным композиционным средством барокко является чрезмерно увеличенный, несоразмерный человеку масштаб и самого изображения, и его основных элементов. Гигантские размеры порталов римских церквей, дверей и окон явно не масштабны, не соразмерны человеку. Может быть поэтому в этом стиле было так много иррациональности и даже фантастичности в изображаемом или сооружаемом объекте.

Стиль барокко выработал свою особую орнаментику, которая весьма широко применялась и в архитектуре для украшения, в первую очередь, фасадов, и в убранстве интерьеров, и в декоративно-прикладном искусстве, и в декоре мебели. Стремление к пышности, величию рождает новые сложные и весьма неожиданные динамичные композиции, элементы которых первоначально заимствованы в арсеналах Возрождения. Разорванные фронтоны, раскрепованные карнизы, наличники, украшенные волютами, пучки колонн, в т.ч. колонны спиралевидной формы, кронштейны, изобилие заимствованных у Возрождения и пластически переработанных раковин.

Кабинет как самостоятельный предмет мебели впервые появился в XVI веках в Голландии. Его происхождение берет начало от многофункциональных сундуков, которые использовались повсеместно на территории Европы в средние века. Сундук в средневековье был универсальной мебелью, он мог одновременно служить кроватью и мебелью для сидения, даже дорожным чемоданом во время частых и длительных путешествий королей и знатных господ. В процессе развития сложилось многообразие формы сундуков, так в церквях помимо сундуков-скамей использовались более высокие сундуки с ножками и дверцами. Украшались сундуки в соответствии с временем и местом резьбой, элементами ковки, красками.

В начале XIV века возрождается забытая технология рамочно-филеночной вязки (которая является главной чертой конструкции будущих кабинетов), благодаря этому мастерам не нужно было изготавливать тяжеловесную мебель из толстых брусков. Теперь они использовали более тонкие и легкие доски, что в совокупности с хорошо сконструированной столярной мебелью и новыми технологиями, давало предпосылки к появлению новых форм для мебели. Так по мере дифференцирования запросов из сундуков появляются новые типы мебели, такие как буфет, креденца или дрессуар (мебель для хранения посуды).

Эти предметы уже более походят на кабинет, они также располагаются на ножках и имеют дверцы, но всё ещё по многим параметрам они не похожи. Также во время готики в Италии развивается токарное дело, а мастера в Южной Германии делают первые попытки примитивной фанеровки и инкрустации для украшения мебели.

Простые мотивы декорирования усложняются, для усложнения цветовой гаммы применяется окрашивание древесины и тонирование в горячем песке. В Голландии во второй половине XVI века часто встречается поставец, который и является наиболее приближенным аналогом кабинета, в его конструкции используются точеные ножки с проножками, декорируется поставец профилированными карнизами, элементами резьбы и коллонками. В XVI веке Англия подверглась влиянию французских и голландских мастеров.

В связи с популярностью в Англии шкафов для хранения посуды, в обиход входит новый предмет — кабинет. Он всё ещё имел немного грубые формы, но уже стал отдельным видом мебели. В Испании в эпоху позднего ренессанса кабинеты тоже стали привычной мебельной формой. Это были поднятые на высокие, зачастую точёные, ножки подобия сундуков, которые имели либо дверцы, либо откидную доску, за которой скрывались маленькие выдвижные ящики. Ещё одна из разновидностей кабинетов производилась во второй половине XVI века в индийских колониях в Португалии. Эти вещи получились уникальным смешением восточной и европейской культур, такие кабинеты инкрустировались эбеновым деревом, слоновой костью металлом.

В эпоху барокко сундуки (лари) и поставцы выходят из употребления. Их заменяют шкафы, кабинеты и бюро-кабинеты. Увлечение кабинетами было настолько велико, что они стали изготавливаться во многих странах Европы, поэтому их форма и декор стали носить явно выраженный национальный отпечаток. В XVII в. изготавливались большие кабинеты с подстольями, ставшими необходимой частью убранства дворцов.

Обставленная несколькими такими предметами комната получила название кабинет. Этим словом французы иногда обозначают просто не-

большую комнату. Кабинеты имели большое количество ящиков, которые служили также для хранения мелких предметов, денег, документов, иных ценностей. Широкое распространение получили не только напольные кабинеты, но и настольные, миниатюрные, равные по размерам шкатулкам.

Они отделывались тиснёной и золочёной кожей, лепной мастикой. Особое место занимают флорентийские бюро-кабинеты с их сложными и изысканными формами. Они часто изготавливались из черного дерева, их филенки декорировались флорентийской мозаикой из цветного мрамора и стекла, инкрустировались слоновой костью, перламутром, фаянсом.

В качестве украшений использовались также накладные орнаменты, медальоны, бюсты, статуэтки из золоченой и хорошо прочеканенной бронзы. Такие бюро-кабинеты делались на высоких ножках, скрепленных внизу резными проногами. Лицевые поверхности ящиков кабинетов имели наборный из цветного камня рисунок птичек, плодов, цветов.

Когда изображались различные плоды, то мозаика иногда даже делалась рельефной. Славились также миланские кабинеты из черного дерева на подстольях, стоящие на точеных ножках. Лицевая грань таких кабинетов обрабатывалась архитектурными тягами, карнизами, цоколями, витыми полуколонками и т.п. Поверхности украшались мозаикой из слоновой кости. Кабинеты имели завершение в виде парапета, увенчанного балюстрадой. В свою очередь эту балюстраду украшали статуэтками, выполненными из кости.

В процессе появления барокко кабинет обрел новые формы и способы декорирования. Так в расцвет барокко (середина XVII - начало XVIII вв.) особо прочно закрепилось фанерование предмета наборами «маркетри».

Термин маркетри очень точен (marqueterie ne переводится с французского как marque to fold, try — дерево) — это разновидность мозаики по дереву, одна из разновидностей интарсии, при которой изображение целиком состоит из кусочков (пластины) шпона, различающиеся по цвету и фактуре разных пород древесины, разрезанные по контуру друг к другу. Элементы мозаики врезаются в шпон, который выполняет роль фона, полностью покрывая его, фиксируется бумажной лентой, пропитанной клеем, и маркируется, сортируется, вместе приклеиваются к поверхности изделия бумагой вверх, которая после приклеивания к базовой конструкции снимается шлифовкой, оставление - нанесением рисунка, который часто называют набором.

Маркетри развивается благодаря изобретению станка для изготовления пилёного шпона во второй половине XVI века и лобзика, когда появилась возможность одновременно выпиливать и фон, и изображение, что обеспечило высокую точность совпадения деталей набора. Для этой цели

был изобретён небольшой удобный для этой кропотливой работы станок и специальные инструменты.

Панцирь черепахи привозили в Европу для использования в прикладном искусстве и, в данном случае, в инкрустации богатых и престижных кабинетов, шкафов, столов, короче говоря, корпусной мебели. Так же кабинеты декорировали инкрустацией с поделочными камнями в технике флорентийской мозаики, технику, которую применял гениальный Андре Шарль Буль. В роскошном убранстве кабинетов использовали и другие различные техники и материалы — мозаики из дерева разных пород и цветов, инкрустацию слоновой костью с гравировкой, инкрустацию перламутром, который часто соединяли вместе с черепахой и т.д, но сравниться с черепахой не мог никто.

Черепаховый панцирь-щит — термопластический материал, т.е. он размягчается под действием тепла при температуре кипения воды. Ввиду того, что при высоких температурах он темнеет и теряет свой эффект полупрозрачности, его обрабатывали при самых низких из возможных температур. Пластинки отделяли от костного скелета при нагревании верхнего щита, однако пластинки получались изогнутыми и имели неправильную форму, что требовало их выравнивания под прессом при прогреве, затем убирали неровности поверхности, возникшие при первичной обработке панциря. Основной фактор, определяющий ценность панциря, — его удивительно красивый, насыщенный натуральный цвет и рисунок фактуры. Особенно ценился светлый «ЗОЛОТИСТЫЙ» панцирь, так как был полупрозрачным и мог пропускать свет.

Мастера кабинетов барокко

Андре-Шарль Буль (11 ноября 1642 – 29 февраля 1732, Париж) — французский художник, резчик по дереву, гравёр, рисовальщик-орнаменталист, позолотчик, крупнейший мастер-мебельщик своей эпохи, создатель особенных техники и стиля художественной мебели, названных его именем — «техника буль», «стиль буль». За изысканность стиля и техники мастера называли «ювелиром мебели»

Андре Шарль Буль был одним из самых влиятельных и знаменитых мастеров-художников мебели XVII века, придворным мастером короля Людовика XIV, которого называли «Король-Солнце». Родился А.Ш.Буль (1642-1732) в Париже в семье потомственных столяров и прожил долгую и плодотворную жизнь, создав бесчисленное количество шедевров мебельного искусства и стиль, получивший его имя.

Общая особенность декорирования Булем фасадов кабинетов полная плоскостность декора, порой нарушаемая литыми вставками из позо-

лоченной бронзы, выступающими над поверхностью. Это рельефные фигурки или головы мифологических персонажей, а также узкий латунный профиль для формирования обрамлений. Внутри таких рамок создаётся композиция в технике интарсии. Кабинеты Андре Шарля Буля были единичными и уникальными произведениями мебельного мастерства, доведёнными до совершенства. Творчество Андре Шарля Буля оказало большое влияние на мебельное искусство XVII столетия и более поздние времена, остаётся популярным и востребованным до сих пор.

Пьер Голль родился в городе Берген к северу от Амстердама. Точная дата его рождения не известна, предположительно это 1620 год. 26 сентября 1651 года Пьер Голль получил от короля статус простого плотника, работающего с черным деревом. В это время Голль стал поставщиком кабинетов для ключевых членов парижского высшего общества, среди которых стоит упомянуть кардинала Мазарини. Примерно с 1655 году использование техники маркетри при изготовлении кабинетов становилось все более популярным. Таким образом, можно рассматривать Пьера Голля как одного из главных мастеров развивающейся и еще только зарождающейся тогда во Франции техники маркетри. Прекрасным примером может послужить кабинет из шато Серрант.

Ян Ван Мекерен — голландский краснодеревщик. Он особенно ассоциируется с эффектными витринами с цветочным маркетри. Его мастерские в Амстердаме также производили мебель в стиле барокко. В дизайне маркетри, заимствованном из голландских натюрмортов, достигнут блестящий эффект trompe l'oeil за счет использования шпона различных цветов. Его работы считаются одними из самых выдающихся работ периода барокко, стиль Ван Мекерена более свободный и менее дисциплинированный. Например, декор из маркетри часто распространяется по ножкам и карнизу. Стоимость его поместья указывает на то, что коммерчески его бизнес был очень успешным. Ему можно отнести девять кабинетов, самый впечатляющий из которых находится в Рейксмузеуме в Амстердаме.

Кабинеты эпохи барокко нельзя оценить без учёта развития убранства того времени, интерьеров и всего декоративно-прикладного искусства в целом. С момента появления кабинета, как самостоятельного предмета мебели он оставался одним из главных предметов роскоши при дворах королей и знатных особ. Кабинеты в стиле барокко украшали залы и комнаты своей величественностью и таинственностью. Все кабинеты оснащались замками, а зачастую и потайными ящичками, о которых мог знать только владелец и мастер, изготовивший предмет. Кабинеты использовались для хранения всевозможных коллекций, важных бумаг, драгоценностей.

Развитие токарного ремесла и его влияние на мебельное искусство

автор М.В. Лазорцев, бакалавриат
кафедра «Художественная реставрация мебели»
руководитель: М.Т. Майстровская, д.иск., профессор

В повседневной жизни человек постоянно изобретает, использует и модернизирует инструменты труда, которые необходимы ему для создания рационального и безопасного рабочего процесса. Мы с большим трудом можем себе представить современную цивилизацию (или ее отсутствие) без таких простых, но важных достижений человеческого разума, как сверло, ручная мельница, гончарный круг и токарный станок.

Прародитель токарного станка, вероятнее всего, имел простую конструкцию: две точки вращения, в которых фиксировалась заготовка и лук, которым заготовка приводилась в движение (на подобие станков, которые использовались русском народном промысле для точения веретен). Подобная система кругового движения имеет давнюю историю, археологические находки трутов и каменных сверл, приводимых в движение аналогичным образом датируются средним мезолитом и до сих пор используются народами, которые живут по принципам первобытного общества. Несмотря на примитивную конструкцию такие станки уже могли производить простейшие декоративные тела вращения. Именно такой токарный станок использовали египтяне примерно 3,3 тысячи лет назад.

Есть также незначительные доказательства его существования в микенской цивилизации, начиная с 13-го или 14-го века до нашей эры.

Четкие свидетельства изготовленных на станке артефактов были обнаружены в 6 веке до нашей эры: фрагменты деревянной чаши в этрусской гробнице в Северной Италии, а также две плоские деревянные тарелки с декоративными изготовленными на станке ободьями в современной Турции.

В период враждующих государств в Китае, около 400 г. до н. э., древние китайцы использовали токарные станки для заточки инструментов и оружия в промышленных масштабах.

Первая известная картина, на которой изображен токарный станок, датируется 3 веком до нашей эры в Древнем Египте.

Токарный станок был очень важен для промышленной революции. Он известен как «мать станков», поскольку это был первый станок, который привел к изобретению других станков.

В 1717 году «придворный токарь Его Величества Император Петра Великого» Андрей Константинович Нартов впервые изобрёл токарно-винторезный станок с механизированным суппортом и набором сменных зубчатых колёс. В токарных станках той эпохи резец зажимался в особом держателе, который перемещали вручную, прижимая к обрабатываемому предмету. Качество зависело только от точности рук мастера, тем более что в то время токарные станки уже применялись для обработки металлических, а не деревянных изделий. В своем станке Нартов не просто закрепил резец, но и применил следующую схему: копировальный палец и суппорт приводились в движение одним ходовым винтом, но с разным шагом нарезки под резцом и под копиром. Таким образом было обеспечено автоматическое перемещение суппорта вдоль оси обрабатываемой заготовки. Станок позволял вытачивать сложнейшие рисунки почти на любых поверхностях. Как это ни парадоксально, невзирая на все дальнейшие усовершенствования придуманного Нартовым механизированного суппорта, принцип его действия остался таким же и в наше время. Первые токарные станки Нартова хранятся в коллекции Эрмитажа, как шедевры инженерного искусства XVIII в.

Первый полностью задокументированный токарный цельнометаллический токарный станок был изобретен Жаком де Вокансоном около 1751 года. Он был описан в «Энциклопедии».

Важным ранним токарным станком в Великобритании был горизонтальный сверлильный станок, который был установлен в 1772 году в Королевском Арсенале в Вулвиче. Он работал на лошадиной тяге и позволял производить гораздо более точные и мощные пушки, которые с успехом использовались в американской войне за независимость в конце XVIII-го века. Одной из ключевых характеристик этого станка было то, что заготовка вращалась в противоположность инструменту, что делало её технически токарным станком. Генри Модслей, который позже много совершенствовал токарные станки, работал в Королевском Арсенале с 1783 года. Подробное описание токарного станка Вокансона было опубликовано за десятилетия до того, как Модслей усовершенствовал свою версию. Вполне вероятно, что Модсли не знал о работе Вокансона, поскольку в его первых версиях упора для скольжения было много ошибок, которых не было в токарном станке Вокансона.

Во время промышленной революции механизированная энергия, генерируемая водяными колесами или паровыми двигателями, передавалась на токарный станок посредством линейного вала, что позволяло быстрее и легче работать. Металлообрабатывающие токарные станки превратились в более тяжелые станки с более толстыми и жесткими деталями. Между концом XIX и серединой XX веков отдельные электродвигатели на каждом токарном станке заменили линейный вал в качестве источника энергии. Начиная с 1950-х годов сервомеханизмы применялись для управления токарными станками и другими станками с помощью числового управления, которое часто сочеталось с компьютерами для создания числового программного управления (ЧПУ). Сегодня в обрабатывающей промышленности сосуществуют токарные станки с ручным управлением и ЧПУ.

Развитие конструкции и технологии токарного мастерства

История технической модернизации токарного станка берет свое начало в 650 г до н. э. Это документально подтверждает гравюра, найденная археологами. На ней изображены люди в хитонах, наблюдающие за работой мастера на ножном токарном станке. Деталь закреплялась между 2 центрами и приводилась в движение рычагом. Заготовка в таком станке вращалась попеременно на несколько оборотов к инструменту, затем обратно, от него. Резец держали в руках. Усилие при резании было слабым, точность низкая. На таком станке могли обрабатывать: дерево; рог; кость; цветные металлы; бронзу.

Первые изображения токарных станков нашли в древнем Египте. На фресках хорошо видно лучковый механизм привода. Тетиву обвивали вокруг зажатой в центре детали с одного конца, и натягивали на лук. Раб двигал приспособление вперед и назад, вращая деревянную заготовку то в одну, то в другую сторону. Мастер сидит на полу и направляет инструмент.

Со временем на египетских лучковых токарных станках появилась продольная линейка. Она имела деления и на нее опирался резец при работе. Теперь можно было создавать относительно одинаковые детали, например ножки для столов, колонны. Со временем появились токарные станки с ножным приводом. Они работали, как и лучковые, но можно было обойтись без раба. Использовалась сила упругости живой ветки дерева. Один конец веревки, обмотанной вокруг детали, висел петлей внизу, второй привязывался к ветке на дереве. Мастер вставлял ногу в петлю, нажимал вниз. Деталь делала несколько оборотов в одну сторону. Затем он отпускал веревку, ветка выпрямлялась и вращала конструкцию в обратном направлении. На рисунке 1400 года деревянный станок установлен в помещении и имеет подвижные бабки для работы с заготовками разной длины. В 1518 году был изготовлен станок императора Максимилиана. Он имел металлические центры и подвижный люнет, перемещающиеся по направляющим. Все корпусные детали были покрыты узорами, имитирующими старинные башни, замки. Ручки сделаны в виде воинов. Первые станки с непрерывным вращением в одну сторону описаны в Книге Соломона

в 1615 году. Подручный вращал ручку большого колеса, соединенного ременной передачей со шкивом на станке. На таких станках обрабатывали не только поверхность, но и торцы детали, делали расточку.

До нашего времени сохранились чертежи токарных станков и отдельных узлов, разработанные Леонардо да Винчи. Но ни один агрегат не был построен по ним. Примерно в 1570 году Карл IV, будучи французским королем, поручил Жаку Бессону создать токарный станок для нарезания резьбы. Он установил третью бабку, которая держала резец и отводила его при обратном вращении. К ученым-изобретателям токарного станка относятся: Андрей Константинович Нартов, механик Петра I, механизировал нарезку резьбы. Алексей Супонини и Павел Захава – тульские механики усовершенствовали конструкцию суппорта. Француз Ж.Вокансон создал прообраз универсального станка на мощной станине с металлическими узлами. Англичанин Д.Рамедон спроектировал 2 вида станков, нарезающих резьбы. Французский механик Сено создал оборудование для нарезки винтов. Мондсли построил универсальный токарный станок, ставший со временем базовой моделью. Д.Клемент установил ходовой винт в передней части станины и протянул его через фартук. Д Виворт автор автоматической поперечной подачи. Американец Фитч разработал и построил револьверный станок. К.Випиль и Т.Слоан создали деревообрабатывающие автоматы. Х.Спенсер построил первый универсальный автомат. Генри Мондсли усовершенствовал суппорт, автоматизировал нарезку резьбы, и первым поднял вопрос об унификации некоторых деталей. Он разработал основные типоразмеры и стандартизировал резьбы. Идею Мондсли подхватили американцы, и вскоре стали изготавливать стандартизированные детали. Это позволило им запустить конвейеры, в разы повысить производительность труда, сократив большую часть рабочих.

До открытия Нартова для нарезки резьбы на вал наматывали полоску бумаги по ширине равную шагу. Затем острым инструментом намечали винтовую линию в зазоре между полосками. После этого вручную напильниками вытачивали резьбу.

Первыми моделями, которые можно с уверенностью назвать токарными станками, были конструкции с канатно-ручным приводом и станок, описанный в 1671 году Шерюбеном. Он имел ножной привод и коленвал, благодаря которому вращение было в одну сторону. Ступенчато-шкивный привод позволял изменять частоту вращения детали.

С появлением водяного колеса станки перевели на механический привод. Через цех тянулся длинный вал с большим количеством шкивов. Каждый станок соединялся с ведущим валом ременной передачей. После внедрения в 1712 году изобретения Нартова — самоходного суппорта, была

решена проблема крепления и перемещения инструмента. Теперь вращение детали включалось и регулировалось перекидывание ремня на шкив нужного диаметра. Продольное перемещение суппорта осуществлялось от винта, связанного с приводом. Шаг подачи регулировался копировальным пальцем. Он регулировал соотношение шага и подачи суппорта. После изобретения Вокансона и суппорт получил механическую поперечную передачу и одновременно мог управляться вручную.

Начиная с 1800 года, токарные станки имеют все узлы современного оборудования и блоки управления. Крутящий момент передается от привода через ременную передачу. Жесткую зависимость продольных и поперечных подач от скорости вращения обеспечивают зубчатые зацепления. На суппорте появились рукоятки для переключения на разные режимы резания.

Первые металлические детали на токарном станке появились на модели императора Максимилиана в 1518 году. Это были вращающиеся центра, в которых зажималась заготовка. Нартов в 1712 году создал станок для нарезания резьбы. В нем крутящий момент передавался через железные зубчатые шестерни и винтовой вал.

Первый полностью металлический станок был изготовлен Вокансоном в 1751 году. Французский механик относился к своему изобретению как к инструменту и убрал все декоративные украшения, оставив только функциональные узлы и детали. Его станок выглядел просто, имел массивную чугунную станину и мог выдерживать большие нагрузки при обработке металла.

Токарное ремесло и его влияние на мебельное искусство

В Каирском музее, как и во многих других музеях мира, находятся образцы изделий из камня, найденные внутри и вокруг знаменитой ступенчатой пирамиды в Саккаре, известной как пирамида фараона III династии Джосера (2667-2648 до н.э.). Исследователь египетских древностей У. Петри нашел осколки подобных изделий и на плато Гиза. В отношении этих каменных предметов существует целый ряд нерешенных вопросов. Дело в том, что они имеют несомненные следы механической обработки - круговые борозды, оставленные резцом при осевом вращении этих предметов во время их производства на неких механизмах типа токарного станка. Эти бороздки особенно хорошо видны ближе к центру предметов, где резец на заключительной стадии работал интенсивнее, также видны бороздки, оставшиеся при резком изменении угла подачи режущего инструмента. Виртуозные же работы, выполненные в граните, вызывают сегодня массу вопросов и свидетельствуют не только о высоком уровне искусства и ремесла, но, возможно, и о более передовой технологии додинастического

Египта. Петри писал по этому поводу следующее: «…Токарный станок, кажется, был столь же привычным инструментом в четвертой династии, как и в сегодняшних заводских цехах».

Следы первых подобных станков найдены на изображениях гробниц древнего Египта. Первый состоял из двух деревянных или костяных центров, в которых заготовку вращали также с помощью лука. Суппортом древнему токарю служила собственная рука или нога, поэтому и производительность, и точность обработки по нынешним меркам оставляли желать лучшего. Впрочем, некоторым африканским племенам лучковые станки служат до сих пор. Интересное наблюдение, что во все времена существования токарного ремесла всегда изготавливались детские игрушки. В г. Зонненберге в музее игрушки хранится коллекция игрушек, изготовленных в Греции в V веке до н.э. Сама Греция считается страной происхождения токарного дела.

Во времена античности токарный станок широко использовался в мебельном и ювелирном деле. Наибольшую известность получили изделия выполненные древнеримскими токарями. В мебельной конструкции, в первую очередь, это были точеные колонообразные составные ножки из кости, метала, и древесного массива.

Как и все народности, древнеримские мастера основную часть мебели изготавливали из древесины. Использовались ее различные породы — туя, кедр, ясень, олива, клен. Для интарсии применялись — пальма, самшит, платан, черное дерево. Как и греки, более солидную, дорогостоящую мебель выполняли из камня (в основном, мрамора), отливали бронзовые изделия сложной формы. Римляне переселяли из Греции мастеров, передающих свои знания местным столярам. В их распоряжении был практически полный набор ручных инструментов — рубанки, стамески, долота. Точеные детали со сложным профилем обрабатывались на токарных станках лучкового типа.

Наиболее распространенными типами мебели, в которых использовалась технология токарного точения были ложи и столы, реже стулья и кресла.

После гибели Римской империи, токарное мастерство вернулось к своему изначальному примитивному образу, хотя и не пропало вовсе. Романский стиль оставил после себя мебель весомую и грубую, которая имела больше декоративного оформления в виде резьбы, чем плавности и изящности форм. Тем не менее элементы точения были и в этом стиле, в основном это были ножки кресел и некоторые декоративные части конструкции.

Новое рождение токарное ремесло получило во времена готики и ренессанса. Эти архитектурные стили изобиловали элементами, выполнен-

ными путем точения. С середины XIII столетия в Европе токари как другие ремесленники стали объединяться в цеха. Цеха регулировались строгими порядками, например, рабочее время, качество товаров и цен изделия. В результате этого расцветала высокая культура производства, которая производила шедевры большой красоты. Все же, уже с XV столетия цеховое устройство на основании социальных напряжений пришло в упадок. Впоследствии «порядок бизнеса» решал организационные интересы профессии. С развитием производств мануфактур и более позднюю индустриализацию с XVI столетия древесина как исходный материал вытесняется в производстве утвари и замещается оловом и стеклом. Токарная обработка дерева специализируется на очень определенных изделиях, таких как запчасти для мебельного строительства, галантерейных товаров и игрушки. Во многих княжеских домах, таким образом, например, во дворе саксонского курфюрста Августа (1526-1586), это было время препровождение господ, проводить несколько досугов у токарного станка. Наряду с древесиной особенно там обрабатывалась слоновая кость. При этом стиль придворного вкуса доводил токарное дело в степень более высокого искусства. Кустари этого времени создавали, закончено прекрасные вещи, которыми можно любоваться сегодня в музеях.

Знатные и богатые люди в России и Западной Европе не только коллекционировали изделия из слоновой кости, но заводили своих собственных мастеров-резчиков, соответствующие станки и приспособления для обработки слоновой кости и редких пород дерева и каповых наростов. У Петра I была прекрасно оборудованная токарня, считавшаяся одной из лучших в Европе. В этой токарне имелось свыше пятидесяти станков, большая часть которых была сконструирована механиком А.К.Нартовым. Сам Петр I много работал по дереву и особенно любил точить из слоновой кости, создавая вместе с помощниками красивые и необычайно сложные по конструкции люстры, как большие, так и мелкие, которые хранятся в Государственном Эрмитаже. В Павловском дворце, в соответствии с модой того времени занимались токарным делом, об этом свидетельствуют находившиеся там два прекрасных токарных станка красного дерева с большим набором (свыше 50-ти штук) разных инструментов.

На многих предметах слоновой кости, находящихся в Павловском дворце, стоит подпись «Мария» и дата. Благодаря этому все они по традиции до сего времени считались работами имп. Марии Федоровны. Проверка дат, стоящих рядом с подписью мнимого автора изделий, установила, что все они совпадают с днями рождения и другими семейными праздниками. Это подарки императрицы Марии Федоровны членам семьи. Одним из учителей Императрицы в токарном деле был токарных дел мастер Ни-

колай Файе. Хозяйка Павловского дворца под его руководством могла обтачивать лишь какие-то отдельные простые детали. Выполнением же всего предмета были заняты архитектор, мастера, которые точили кость, обрабатывали янтарь, бронзовщики и позолотчики, краснодеревцы.

В целом влияние токарного станка на мебельное искусство, да и на остальные отрасли применения токарного ремесла, было колоссальным. На сегодняшний день мы не можем представить без него ни одну мебельную мастерскую. Область применения токарного станка начинается от ремесленной мастерской и оканчивается тяжелой промышленностью. За долгую историю своего развития токарный станок стал одним из самых значимых изобретений человеческого разума, которое оказало огромное влияние на мировое искусство. Именно токарный станок превратил ремесло в искусство и мастерство.

Золочение в мебели и интерьерах

автор П.О. Маркина, бакалавриат
кафедра «Художественная реставрация мебели»
руководитель: М.Т. Майстровская, д.иск., профессор

Золочение — технологический процесс и методика покрытия декоративных изделий, столовых приборов, вещей и иных предметов или сооружений тонким слоем металлического или сусального золота — позолотой — в художественно-прикладном и декоративном творчестве, в иконографии, в геральдике, в ювелирном производстве, в зодчестве и реставрационных работах, с целью придания им богатого или роскошного декоративно-эстетического вида, и в некоторых случаях — с целью защиты от разрушения и окисления (коррозии) покрываемой золотом поверхности или основы.

Процесс золочения, состоящий в покрытии древесины листами золота, из-за некоторых специфических промежуточных операций всегда выполнялся специализирующимися на нем мастерами-ремесленниками. В начале XX века эта профессия делилась на специализации, соответствующие различным этапам процесса: от подготовительных рабочих смесей или шлифовальщика, грунтовщика и до золотильщика. Сейчас золотильщику приходится делать все.

Египет среди древних государств, с точки зрения истории золота, занимает особое место, так как он располагал собственной сырьевой базой для его добычи и сумел создать у себя крупную золотодобывающую промышленность в древнем мире. Намного позже промышленная добыча в значительных масштабах производилась в Риме.

Результаты химического анализа некоторых древних египетских золотых изделий свидетельствуют, что золото не подвергалось рафинированию, т. е. специальной очистке. В Древнем Египте золото чистили при помощи нагревания золота со свинцом, оловом, солью и ячменными отрубями.

Процесс извлечения золота с помощью ртути был достаточно давно известен и применялся в эпоху римского владычества. Руду, содержащую золото, дробили и смешивали с ртутью, затем породу отделяли от ртути фильтрацией через кожаный (замшевый) фильтр, а золото получали из амальгамы путем выпаривания ртути.

Листовое золото того времени, конечно же, толще современного, применялось для украшения мебели и предметов. Его накладывали прямо на предмет и закрепляли при помощи золотых заклепок. Под более тонкие листы, дерево предварительно покрывалось тонким слоем штукатурки, на котором золото закреплялось при помощи связующего вещества. Также накладывался слой специальной штукатурки, предположительно это был яичный белок.

В Греции для обработки поверхностей бронзовых изделий применяли чеканку, гравировку, инкрустации, золочение и серебрение. В III-II вв. до н. э. обработка цветных металлов совершенствуется: стали вновь употреблять разъемные формы; изобрели золочение способом амальгамации. При этом способе ртуть смешивали с золотом для получения амальгамы, которую наносили на поверхность изделия. При нагревании изделия ртуть испарялась, а золото оставалось на поверхности предмета. В то время золотом украшали все предметы, которые имели отношение к царскому роду и семье.

На Востоке часто пользовались золотой краской, которая наносилась на несколько слоев лака.

Один из ранних письменных источников — Луккский манускрипт VIII в. —рассказывает о приготовлении из тонкого гипса и армянского болюса с добавлением небольшого количества мёда ассизного грунта для пергамента и нанесении на него листочков золота, которое затем полировали зубом или аметистом. Там же содержится указание относительно последующей орнаментации сделанной позолоты: после того, как золото отполировано, по нему можно наносить различные линии и пунктировать его. В качестве грунта под позолоту, получившего позже название полимент, ис-

пользовали красную и желтую охру, смешанную с пергаментным клеем и сбитым яичным белком, а также мел и киноварь.

Начиная с десятого века, в Киевской Руси позолотой украшали купола храмов. Так создавалась иллюзия, что они сделаны полностью из золота, при этом расход материала был на много меньше. Настоящий прорыв в технике золочения сделал русский ученый Якоби Борис, который открыл метод гальваники. Так стало возможным делать качественное и точное покрытие, и экспериментировать с разными цветами.

Приготовление сусального золота и способ его наложения на полимент с помощью сбитого яичного белка и последующей полировки детально описаны в трактате Теофила (начало 12 в.). Так же Теофил пишет о приготовлении твореного золота и о письме им на рыбьем или пергаментном клее. Впервые описывает и способ получения твореного золота методом амальгамирования, называя его «фламандским способом», заключающемся в соединении золота со ртутью — получения так называемого ртутного золота, используемого обычно золотых дел мастерами.

Что касается золочения сусальным золотом, то согласно Ченнино Ченнини (около 14-15 вв.) отполированную зубом болюсную подготовку сначала смачивали сбитым с водой стоялым яичным белком, а затем покрывали двумя слоями золота, причем второй слой накладывали на первый без всякой проклейки, плотно притирая их друг к другу в процессе полировки, пока золото, «благодаря своему блеску будет казаться почти темным».

Первыми центрами Италии, где стали использовать чеканку по золоту, были Лукка и Флоренция. Вместе с тем образцы этой техники сохранились на некоторых произведениях живописи XII века из Пизы, Сиены и некоторых других итальянских городов. Эти ранние работы были выполнены обычно простым круглым штампом небольшого диаметра, а прочеканенные звездочки и розетки не отличались разнообразием.

Технология золочения на стене у русских мастеров была следующей: по свежей штукатурке или по старому левкасу наносили слой разведенной на воде охры. Спустя месяц, когда предназначенная под позолоту поверхность окончательно просыхала, золотили «на олифу». Для этого варили специальную, сиккативную олифу, используя в качестве сиккатива желтую окись свинца — пережженные свинцовые белила, добавляя к ним, согласно существующим рецептам, ярь-медянку и багор — красную охру. Сваренную не очень густо, ее в горячем состоянии наносили на слои охры, а спустя некоторое время после появления отлипа начинали золотить — накладывать на подвядшую олифу листочки сусального золота.

Золотильщики всегда признавали главным в своей профессии Жана-Феликса Ватэна, написавшего книгу «Искусство живописца, золотильщика и лакировщика».

Краткая история техник золочения:

1. Древняя Греция, Древний Рим, Древний Египет — золочение сусальным золотом.

2. Времена античности: Индия, Греция, Рим, Египет — механическое золочение (листовое золочение).

3. С IX века на Руси широко использовалось огненное золочение.

4. Начало X века в Европе — золочение металла цинком.

5. Середина X века: Европа и Америка — холодный способ хлорное золото.

В фарфоровую чашку кладется кусочек чистого золота, наливается раствор, называемый царской водкой (смешиваются 3 части соляной кислоты и 1 часть азотной); золото сразу начнет растворяться, при нагревании раствора процесс пойдет быстрее. Через некоторое время раствор превратится в желтую жидкость — это и будет раствор хлорного золота, из которого легко приготовить золотой порошок.

6. Времена доколумбийской Америки — электрохимическое и эрозионное золочение.

Метод основан на электрохимическом различии напряжений между металлом ванны и изделием. Это различие напряжений увеличивают тем, что металл соединяют с особенно неблагородным металлом, который в ряду напряжений далеко стоит от H2 и тем самым дополнительно повышает разность потенциалов между покрываемым металлом и металлом ванны. А эрозионное это когда лист из сплава меди и золота покрывали слоем оксида и после окисления многократно удаляли оксид меди, оставляя на листе больше и больше золота.

7. Середина 18 века: Европа, Америка — гальванический способ.

Способ гальванического золочения (и серебрения) дает очень прочный слой золота и серебра, обладающий большой химической стойкостью, высокой теплопроводностью, и позволяет придавать ему желаемую толщину, так как покрытие золотом или серебром можно таким образом нарастить.

8. Конец 19 века: Америка, Европа — золочение пенкой.

Этот способ применяется только на плоских поверхностях, и является самым недорогим способом золочения. Пленка разматывается с бобин и приклеивается к обрабатываемой поверхности с помощью механического или теплового воздействия.

9. Начало XX века: Европа — золочение краской.

Современные техники

Различают водное и масляное золочение, а также смешанную технику.

Водное или темперное золочение, известное еще со Средних веков, начиная с XVII столетия, наносили на самую дорогую мебель почти по всей Европе. Оно очень прочное и хорошо сохраняется: листы золота, выколоченные и не растянутые, сильно приклеиваются к дереву. Золото, из-за присутствия неизменно содержащийся в нем небольшой доли меди, при старении приобретает иной оттенок или патину. Плюс ко всему, оно изнашивается, в результате чего начинает проступать основа.

Масляное золочение, смесовая или матовая позолота. Применявшееся в Англии с 17 века, в 18 проникло во Францию, где о нем рассказал Ватэн. Дерево для этого подготавливают двумя способами: первый – это «жесткая тонировка» когда порошек желтой или красной охры, смешанный с густым лаком, либо белая грунтовка с добавлением лака на основе шеллака.Иногда сверху еще покрывают полиментом. Затем наносят вареное масло и 3-12 часа просушивают. По истечении этого времени наносят листы золота, потом опять просушки и нанесение лака.

Смесовое золочение гораздо более скорое, чем водное, но гораздо менее выразительно и не выдерживает последующих операций.

Золотильный клей – более быстросохнущая смесь, которая схватывается уже через 30-15 минут. При смесовом золочении его используют для подгонки.

В настоящем времени во Франции всего два предприятия практикуют ручную выкладку золота. Другие страны – Германия, Англия, Италия, Япония – поставляет золото в листах, выколоченное более или менее механизированным способом.

Инструменты позолотчика

Настоящему позолотчику потребуется замшевая подушечка и золотарный нож для разрезания листов позолоты. Подушечка представляет собой доску, обтянутую толстой кожей, замшей на лицевую сторону. Также потребуется набор кистей — натуральных или синтетических, разной формы и размеров. С их помощью обрабатываемую поверхность покрывают левкасом (грунтом), удаляют пыль, наносят полимент, клей для позолоты, лак-мордан, их используют для прорисовки деталей. Лампензель — плоский, прямоугольной или веерообразной формы, с мягким длинным ворсом — его используют для переноса листов сусального золота или потали на подготовленную под золочение поверхность или подушечку для разрезания. Инструмент для позолотных работ делится на черновой и золотарный. Для расчистки поверхности рельефа после нанесения грунта применяются

инструменты, сходные с приспособлениями резчика: долота, стамески, резаки, чеканы, разнообразные крючки, крюкарзы, гремитки. А также шпатели для нанесения грунта, абразивный инструмент — мелкий и крупный, губки. После нанесения сусали и высыхания клеевого слоя поверхность полируется. Для этого используют специальные полировальные инструменты — агатовые зубки.

Мастера

В Москве в последней четверти XVIII века особой известностью пользовался француз-золотарь К. Шерман, который, в отличие от своего соотечественника, резчика П. Споля, золотившего в три тона, золотил в один тон, достигая при этом необыкновенно тонкой нюансировки матовых и блестящих поверхностей.

Описание различных техник золочения и рецептуру употреблявшихся при этом лаков и составов можно было почерпнуть из специальных руководств, издававшихся в помощь ремесленникам. Наибольшей популярностью пользовался изданный в Москве в 1791 году А.Г. Решетниковым сборник «Любопытный художник и ремесленник», который выдержал в свое время несколько переизданий и до сих пор не утратил своей актуальности.

К числу наиболее великолепных особняков принадлежал особняк с «Золотыми комнатами» (названными так из-за обилия украшавшей их золоченой резьбы) дом бригадира И.И. Демидова на Гороховом поле, архитектором которого был М.Ф. Казаков.

Мастер «резного и скульптурного дела» Иоганн Юст. Старейший среди поколения московских мастеров, стоявших у истоков московского мебельного дела, Юст прибыл в Россию совсем молодым человеком и проработал здесь почти всю жизнь. Ярким примером продукции Юста являются столики- консоли из обстановки интерьеров Кусковского дворца.

Одной из самых известных в Москве была мастерская скульптора-резчика и декоратора француза Павла Споля, которая, как и другие крупнейшие отделочные мастерские, располагалась в Немецкой слободе.

Наиболее известные мастерские французов: Т.Лорцена, К.Лекеня, К.Шермана, швейцара Ф.Гантенбергера, англичан: К.Гампельна, Р.Девиса, немцев: И.Дункера, И.Витиана, Ж.Герка.

Использование в мебели и интерьерах

Резьба была главным элементом декора парадных залов: она покрывала не только стены, но и дверные порталы, колонны, пилястры; в резные золоченые обрамления были заключены зеркала и камины. В Москве из дерева делалось даже то, что обычно изготавливалось из других материалов,

— капители и базы колонн, карнизы, массивные постаменты под мраморную скульптуру, осветительные приборы.

С развитием стиля рококо, пришедшему на смену барочному в середине 18 века было временем подъема отечественной культуры. Интерьеры этого периода характеризовали большое обилие позолоченных элементов от предметов обихода до лепнины огромных залов. Отличным примером этому является зал Екатерининского дворца в Пушкине, Шуваловский дворец, Мариинский Дворец. В этот период большое распространение получил метод огненного золочения. Его активно использовали для покрытия деталей архитектуры. Данный метод очень стойким к внешней среде, но очень вредным в производстве. Для получения амальгамы мелко растертое золото смешивали со ртутью до получения желеобразной массы которую наносили на поверхность жесткой кисточкой, а далее нагревали и после испарения ртути на поверхности изделия образовывался стойкий слой позолоты. Ядовитые пары ртути при испарении часто приводили к трагическим последствиям с мастерами позолотчиками, которые редко доживали до 30 лет, широко известен факт при позолоте куполов Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге в период с 1838 по 1841 погибло 60 мастеров.

С середины 19 века пользовались методом гальванического золочения. Такое покрытие обладает большей стойкостью, можно регулировать толщину слоя, у него лучшая токо- и теплопроводность, что получило распространение в электронной промышленности. Для гальванического золочения изначально использовались цианистые электролиты, работа с которыми подвержена так же риску и такой способ золочения на данный момент вытеснен кислыми не цианистыми электролитами, которые обеспечивают осаждение блестящих покрытий сплавами золото-кобальт и золото-никель. В настоящее время для дополнительной защиты изделий используют катафорезный лак, наносимый гальваническим способом.

Пожалуй, кроме блеска, одним из первых обнаруженных свойств золота была просто удивительная пластичность. Способность расплющиваться в тончайшую пленку использовалась нашими предками очень широко. Такой материал мог быть несколько тоньше волоса, сохраняя при этом все свои характеристики. Именно по этой причине, листовое золочение — самый древний метод этой категории искусства, технологический процесс которого не меняется на протяжении тысячелетий.

Золочение являлось наиболее распространенным способом отделки, потому что золото — один из первых металлов, ставших известными человеку. Кроме того, золото по интенсивности цвета мягкости блеска, глубине тона и устойчивости декоративных качеств, превосходит все другие металлы.

Исследование росписи по эмали и ее технических особенностей в декоре московских портсигаров конца XIX – начала XX веков

автор: В.Д. Дзятковская, магистратура, 2 курс
кафедра «Реставрация художественного металла»
руководитель: Д.М. Чавушьян, к. иск., зав. кафедрой РХМ, профессор

История появления портсигаров как атрибута моды конца XIX – начала XX вв. связано с появлением сигарет и потребности их хранения. Портсигар являлся не только удобным предметом личного обихода, но и играл роль драгоценного предмета, который представлял своего владельца и говорил о его положении в обществе.

В данном исследовании рассматриваются особенности миниатюрной живописи на эмали и росписи эмали по сканному орнаменту на портсигарах известных московских ювелирных фирм. Объектами исследования стали два портсигара из коллекции Государственного Исторического музея. Это портсигар 1883г. фирмы П.А. Овчинникова, который интересен техникой изготовления центральной живописной эмалевой миниатюры с изображением алхимика (Илл. 1). И портсигар 1908–1917 гг. мастера Н.П. Павлова (Илл.2), украшенный в техники эмали по сканному орнаменту с выразительной росписью в неорусском стиле.

Миниатюрная живопись на эмали имеет богатую историю. И. М. Суслов в своей диссертации «Русская ювелирная эмаль (Развитие живописного мастерства в русской эмали XVII – первой половины XIX веков)» [5] и отдельных трудах разграничивал понятия: декоративная и полихромная роспись на эмали, часто он писал просто живописная миниатюра на эмали. Ее корни уходят глубоко в XVII век в искусство мастеров Сольвычегодска. Можно сказать, что традиции миниатюрной живописи на эмали конца XIX – начала XX веков установились еще в древние времена. С появлением светской живописи в петровское время миниатюра стала развиваться как вполне самостоятельный и оригинальный вид искусства — живопись малых размеров. В Переписи 1897 года описано подразделение специализаций мастеров по финифти, так были выделены: белоготовильщик, живо-

Рис. 1. Портсигар 1883г. фирмы П.А. Овчинникова. Из собрания ГИМ

Рис. 2. Портсигар 1908-1917 гг. мастера Н.П. Павлова. Из собрания ГИМ

Рис. 3. Фрагмент эмалевого изображения с алхимиком на портсигаре 1883г. фирмы П.А. Овчинникова. Из собрания ГИМ

писец, оправляльщик (или рамочник). «О белоготовильщиках сказано: «готовит белыя» для написания финифти» [1].

Сюжеты для эмалевых миниатюр мастера заимствовали у станковой живописи и гравюр. Именно в XVIII веке в живописной эмалевой миниатюре художники разработали приемы эмалевого письма: пунктирную технику, технику лессировки, валёр, богатую и тончайшую цветовую детализацию. Оказала влияние и академическая школа живописи.

Русский стиль изменил тематику миниатюрной живописи на эмали в произведениях золотого и серебряного дела. Акцент был поставлен на фольклоре, русских сказках, крестьянской и народной жанровой картине.

Портсигар фирмы П.А. Овчинникова украшен живописной миниатюрой на эмали с сюжетом алхимика в своей мастерской за работой. Эта эмалевая миниатюра показывает собирательный образ алхимика. Можно предположить, что образ связан с древним процессом получения золота. Можно предположить, что мастера, выполнявшие портсигар, связывали ювелирное искусство высокого профессионального класса с чудесами древней алхимии.

Особенностью данной работы является уникальная технология изготовления живописной эмали на крышке портсигара. Традиционной для финифтяного дела является запекание эмали на металлической поверхности с контрэмалью, которая служит для укрепления пластины. (Илл. 3). Благодаря контрэмали, заготовка не деформируется и эмаль надежно держится на металле, не трескается и не скалывается. Основными задачами яв-

лялись создание большой эмалированной поверхности под живопись на металлической пластине без контрэмали и последующий поэтапный процесс живописи на эмали с многократным обжигом и сохранением целостности эмалевой поверхности. На крышке исследуемого портсигара контрэмаль отсутствует, по борту припаян каркас из проволоки толщиной 2 мм, возможно создание такого каркаса придает дополнительные ребра жесткости. Толщина металла также влияет на сохранность эмалевого покрытия при создании крышки. Чем толще металл, тем металл меньше подвержен деформации. Для экспериментальной модели крышки портсигара мы использовали металл толщиной 2 мм. (Илл. 4). Выбор эмали также имеет важное значения для запекания ровной поверхности. Так как на крышке портсигара вместе с эмалевой миниатюрой применена техника эмали по скани, нам важно было при запекании белья под роспись на центральном медальоне обеспечить качественное запекание эмали на сканном орнаменте. В качестве эмалей под роспись мы использовали белую глухую эмаль фирмы Дулево с температурой запекания 800 градусов и фондон 780 градусов. Первым слоем закладывалась именно глухая эмаль для плотного непрозрачного фона, следующим запекался фондон. Живопись на фондон ложится ровно, при запекании сохраняется стеклянный блеск поверхности.

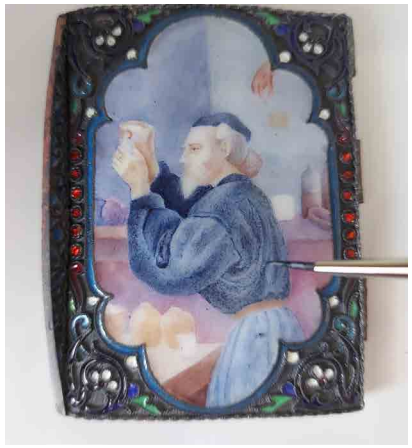


Рис. 4. Копия портсигара 1883г. фирмы П.А. Овчинникова. Роспись миниатюры

На запеченную эмаль красочный слой надглазурных красок наносился тонкими слоями. Первая и вторая прописки отличительны нанесением на эмаль максимально тонкого слоя краски, соблюдая при этом точность рисунка и композиции. Важно проработать максимально точно, как и объемно-пространственные отношения, так и цветовые. После каждой прописки живопись запекали в муфельной печи при 780 градусов. На третьей прописке воссоздан принцип пунктирного письма и создания эффекта реального пространства. Пунктир наносится точечным и многократным касанием кисти, маленькими точками, создавая целостный образ миниатюры. На следующей стадии продолжается письмо лессировочной техникой. В основном в местах теней миниатюры общим тоновым пятном прописы-

вается и тонируется фрагменты живописи. Краска при этом наносится тонким неплотным слоем, напоминающим акварельное письмо. Лессировка нацелена на обобщение всего изображения. Данный эксперимент дает нам представление об особенностях росписи на всех этапах письма и помогает в воссоздании особенной пунктирной и лессировочной техники миниатюры на эмали.

Рис. 5. Экспериментальный фрагмент росписи эмали по сканному орнаменту

Для исследования особенностей росписи эмали по сканному орнаменту, нами был изучен портсигар 1908–1917 гг., украшенный растительным орнаментом с цветной росписью. Мастер, создавший данный портсигар — Николай Павлович Павлов, серебряного дела мастер, в 1885–1917 гг. владеющий мастерской по производству золотых и серебряных изделий бытового и светского характера.

Цветочная роспись данного портсигара имеет декоративное оформление в виде плотного сканного орнамента разнообразных переплетающихся цветов, бутонов и стеблей. Цветовая гамма росписи богата своей тональной и цветовой палитрой. В работе проведена реконструкция росписи эмали по сканному орнаменту и крапового декора в памятниках конца XIX – начала XX века. Целью данного эксперимента стало определение особенностей техники росписи цветочных мотивов и декора крапом. Обязательным условием эксперимента стало сравнение росписи с древними образцами XVII века.

Для создания образцов, необходимо было изготовить соответствующую оригиналу проволоку для орнамента. Роспись выполнялась по «белью» (белой эмали) — это универсальный прием сольвычегодских мастеров XVII века и московских мастеров конца XIX века. (Илл. 5). Работа велась этапами. Первый слой — нанесение цветного фона, второй и последний — нанесение контурных линий, прожилок и штриховых линий. Для воссоздания росписи нами использовались современные пигменты, палитра которых подобрана в соответствии с оригиналами. Из особенностей росписи, образец XVII века имеет более декоративный характер письма, линии имеют не четкий контур и хаотичность движения. Первая прописка велась зелеными, красными и синими пигментами. Цветовое пятно покрывалось одним тоновым решением, без переходов от темного к светлому и заполняло почти весь сканный элемент. Во второй прописке штриховые линии прокладывались без изменения толщины линии.

На образце же конца XIX века роспись выглядит более проработанной, фон имеет плавные цветовые и тональные растяжки, контурные линии более четкие и реалистичные, со сложной тональной проработкой. Особенностью цветового фона является плавные растяжки цвета, от темного, к светлому, за счет плотности нанесенной краски. Чем тоньше слой, тем светлее тон пятна. Также в соответствии с оригиналом цветовые пятна на одном сканом элементе располагались рядом друг с другом, создавая радужную расцветку всей росписи. На второй прописке штриховые линии писались плавными движениями кисти, создавая линию разной толщины с постепенным уменьшением, и заканчивались тончайшим штрихом. Штрихи располагались по движению сканного элемента, имитируя прожилки цветов и листьев. В зависимости от цвета пятна, штрихи имели соответствующий ему цвет.

Краповый декор, применяемый на памятниках XVII–XIX веков, являлся одним из часто применяемых техник кистевой росписи, представляет собой технику нанесения точек на поверхность эмали. На образцах XIX века и некоторых образцах XVII века крап создавался с помощью краски и кисти точечным нанесением на эмаль. При неправильном соотношении пропорций краски и масла, консистенция становится слишком жидкой и при запекании нанесенный крап расплывается и имеет нечеткий силуэт. Оттенки краповой эмали конца XIX века более разнообразные — белый, красный, желтый, синий цвета. Современные пигменты отлично запекались с первого раза и не выгорали.

В XVII веке использовали и прием запекания крупинок эмали. Из особенностей композиционного решения с краповым декором в XVII веке встречается большое их разнообразие, точки могли быть расположены по всему эмалевому элементу, образовывая различные композиции. В XIX веке чаще встречается более скромный декор, выполненный крапом. В основном это были единичные точки в центре элемента. При разнообразии композиций с краповым декором конца XIX – начала XX века техника их создания не изменилась.

В итоге можно сказать, что портсигары из золота и серебра демонстрируют нам разнообразие ювелирных технологий изучаемого времени,

это связано с активным развитием ювелирной промышленности конца XIX века. Известные фирмы П.А. Овчинникова, И.П. Хлебникова, Ф.И. Рюкерта, мастерские Н.П. Павлова, братьев Грачевых, К.Г. Фаберже выполняли модные портсигары в неорусском стиле, с большим разнообразием эмалевого декора и новыми методами в работе с горячими эмалями.

Примечания:

1. ГАЯО. Ф. 641. Оп. 1. Д. 761. Л. 182 об. 183, 242 об. 243.

2. Камелова Г.Н. Русская миниатюра на эмали. СПб., 1995.

3. Мухин В.В.Искусство русской финифти конца XVI – начала XX веков. — Санкст-Петербург: Грифон, 1996.

4. Пак В.Ф. К вопросу о терминологии в ростовской финифти: живопись или роспись по эмали, финифтяники или финифтянщики// Статья. Сб. «Сообщения Ростовского музея». Вып. XXIII. Ростов, 2018.

5. Суслов И. М. Русская ювелирная эмаль (Развитие живописного мастерства в русской эмали XVII – первой половины XIX веков). Диссертация кандидата искусствоведения. — Москва, 1962.

6. Фуртов К.А. Финифтяное производство. Пособие для мастеров. — Москва, 1911.

Выявление характерных художественных и технических особенностей росписи по эмали в московском, сольвычегодском и вятском ювелирных центрах второй половины XVII века

автор Н.С. Лазарева, магистратура, 2 курс
кафедра «Реставрация художественного металла»
руководитель: Н.Ю. Красносельская, к. иск., профессор

Расписные эмали в искусстве XVII века являются уникальным феноменом. С точки зрения изучения расписных эмалей и центров, для нас стали наиболее интересными Москва, Сольвычегодск и Вятка. Уникальный памятник — оклад иконы «Богоматерь Казанская», первоначально атрибутированный как сольвычегодский, и в последствии получивший уточнения в атрибуции И.А. Бобровницкой, единственный в своем роде памятник, который помог нам познакомиться с вятскими эмалями.

Цель настоящего исследования заключается в реконструкции комплекса ювелирных технологий, характерных для оклада «Богоматерь Казанская» из собрания Государственного Исторического музея, в частности опыт, который получило эмальерное искусство Вятки под влиянием художественных и технико-технологических особенностей расписных эмалей по сканному орнаменту Москвы и Сольвычегодска. (Илл. 1).

Ювелирное искусство в городе Вятке (старое название Хлынов) возникло со второй половины XVII века благодаря влиянию преподобного Трифона, драгоценным вкладам царей и именитых бояр Строгановых.

Трифон Вятский при поддержке Москвы и лично царя получил разрешение митрополита на строительство в Хлынове мужского Успенского монастыря. В конце XVI века, после его посещения Москвы и Чудова монастыря царь передал в дар монастырю богатые драгоценные дары, выполненные мастерами Оружейной палаты. Именно благодаря архимандриту Трифону были заложены основы ювелирного искусства Хлынова как художественного центра, так как в описаниях вкладов сохранились уникаль-

Рис. 1. Оклад иконы «Богоматерь Казанская» конца XVII – начала XVIII века. Собрание ГИМ

Рис. 2. Ян Давидс де Хем. Цветы в вазе. Между 1606 и 1684 годом

ные вятские памятники в технике эмали по сканному орнаменту, выполненные в Москве [5].

Г.А. Мохова пишет: «Местные традиции ювелирного дела в сочетании с творческими импульсами, шедшими из Сольвычегодска и Москвы, способствовали появлению на рубеже XVII–XVIII вв. вятских расписных эмалей, отмеченных определенным своеобразием» [5, с. 15]. Нельзя не согласиться с мнением И.А. Бобровницкой и Г.А. Моховой в том, что вятский художественный центр эмалевого и сканного дела возник только благодаря активной деятельности преподобного Трифона, его дружбе со Строгановыми и Романовыми, которые определили направление развития церковного искусства в Вятке, а также знакомству вятских ювелиров с великолепными московскими образцами золотого и серебряного дела.

Часто предметы Вятки и Сольвычегодска путают, так как вятские расписные эмали близки эмалям Сольвычегодска, потому что на рынки Хлынова поступали усольские серебряные чаши с финифтью, которые в качестве образцов могли оказывать существенное влияние на местные изделия. Как свидетельствуют просмотренные таможенные книги XVII в., в конце столетия на рынки Вятки поступали из Сольвычегодска серебряные чаши с финифтью, которые в качестве образцов могли оказать влияние на местные изделия» [2, с. 22]. Интересно, что в архивах сохранились сведения об этих контактах. «В марте 1696 г. сольвычегодские жители Терентий Мезенцев и Аника Курляков среди прочего товара привезли первый «пять чашек с серебряным финифтом», а второй «восемь чашек средних и малых с финифтом»» [6]. «В марте 1699 г. тот же Терентий Мезенцев привез в Вятку «два фунта посуды чашек и чарок серебряных с финифтом» [7].

Рис. 3. Потир, Москва, 1664 г., мастерские Кремля

Многие декоративные мотивы в эмалевой росписи Вятки и других русских центров сформировались под влиянием керамических, изразцовых, эмалевых изделий, станковой живописи и гравюры Западной Европы. В частности, мотивы тюльпана, гвоздики широко использовались мастерами XVII века в Голландии, а впоследствии, и в России [2, с. 23]. (Илл. 2).

Таким образом, ювелирное дело в Вятке возникло благодаря преподобному Трифону, который поддерживал контакт с Москвой, и благодаря влиянию со стороны Сольвычегодска.

В исследовании также было рассмотрено значение Москвы и Сольвычегодска в развитии стиля расписных эмалей XVII века.

В мастерских Оружейной палаты мастера использовали самые разнообразные техники нанесения эмали, они использовали скань, гравировку, чеканку, литье, а также различные материалы. Что касается техники расписной эмали, то кремлевские мастера стали ее использовать в середине XVII в., декорируя ею детали изделий. (Илл. 3).

Уникальная ювелирная технология эмалевой росписи по золоту становится излюбленной в Кремлевских царских и Патриарших мастерских во второй половине XVII в. В разных архивных документах этого времени неоднократно встречаются описания разного рода золотых изделий, искусно декорированных эмалевой росписью. Известно, например, что, в 1682 г. царевна Софья пожаловала архангельскому архиепископу на его поставление «панагию в середине изумруд, а на нижней стороне цветы финифтяные» [1, с. 15].

На искусство России конца XVII в. оказал большое влияние «цветочный стиль» западноевропейского барокко, зародившийся в Голландии в 50-х гг. XVII в.

В городе Сольвычегодске особая роль принадлежала именитому роду Строгановых, организовавших добычу соли и разработку рудников, и активно торговавших с другими странами. Из-за границы они привозили шедевры изделий с расписной эмалью. Впоследствии Строгановы органи-

зовали в городе различного рода ремесленные мастерские, и мастера, работавшие в них, копировали лучшие привезенные Строгановыми образцы. Некоторые предметы, сохранившиеся до наших дней, подписаны именами Строгановых, это подтверждает факт существования мастерских при дворе именитых бояр.

Рис. 4. Чарка, Вятка, конец XVII – начало XVIII в.

В итоге можно сказать, что в русском искусстве сформировался стиль русского узорочья, а впоследствии барокко; западноевропейские тенденции пришли в искусство во второй половине XVII в., особенно это видно на примере росписи художественных эмалей в Москве и Сольвычегодске. Именно Москва на ряду с Сольвычегодском стояли у истоков сложения стиля в росписи на эмали XVII века.

Реконструкция древних технологий легла в основу исследования особенностей художественных эмалей по сканному орнаменту Вятки, Сольвычегодска, Москвы XVII века.

Процессы создания изделий с эмалью и росписью подробно описаны у Забелина в книге «Историческое обозрение финифтяного и ценинного производства в России» [4, с. 25]. Оттуда мы узнали, что для создания росписи по эмали в старину требовались определенные пигменты и натуральные масла: лефендовое, аспиковое и веницейское. Узнали, что самыми распространенными металлами для основы изделий были золото и медь. Обычно изделия покрывали с двух сторон эмалью, с обратной стороны контрэмалью, для упрочнения эмалевого покрытия с лицевой стороны.

В изучаемом нами окладе «Богоматерь Казанская» из собрания Государственного Исторического Музея присутствует роспись растительных мотивов и роспись святых, мы можем называть эти изображения именно росписью, так как по сравнению с Москвой в изображении святых использована очень простая, где-то условная декоративная манера. Именно этот оклад помог нам дифференцировать два направления в росписи XVII в. в трех изучаемых нами центрах: растительные сканные композиции с росписью по эмали и сканные фрагменты с росписью по эмали святых. По этому принципу мы проводили сравнительный анализ технико-технологических особенностей росписи памятников разных центров.

Несомненно, усольские эмали, самобытные по своей природе были примером для подражания, поэтому как цветовая палитра, так и характер графики впечатляли мастеров из других школ и заставляли копировать эти образцы. Очевидно, вятские мастера не были исключением, но смогли выработать свой узнаваемый стиль.

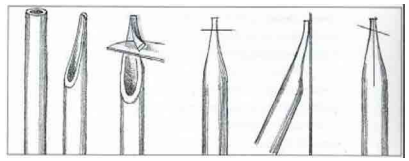


Рис. 5. Очинка гусиного пера.

Рис. 6. Реконструкция фрагмента полей оклада иконы «Богоматерь Казанская» конца XVII – начала XVIII века.

Принцип использования впеченных басменных накладок был характерен для всех трех центров. Но, в Москве накладки были маленькими в виде звездочек. А в Сольвычегодске делали крупные накладки в виде птиц и цветов. Именно сольвычегодский принцип использования басменных накладок выбрали мастера Вятки. (Илл. 4).

Также Дервиз указывал на особенности басменной техники, уточнял то, что техника тиснения состоит в том, что, вырезав вглубь на бронзовой или каменной матрице любой рисунок, мастер затем наколачивает на нее листики серебра или золота, положив на них свинцовую подушку; листики принимают в точности все очертания рисунка. П.П. Дервиз писал: «Известная человеку в глубочайшей древности, эта техника имела всюду широкое распространение и служила для массового изготовления различных более дешевых украшений. В России, в прошлые века, эта техника была широко использована для изготовления окладов икон и носила название «басменного дела» [3, с. 72].

Подготовительный рисунок наносился купоросной краской, как пишет И.Е. Забелин, она предпочиталась, потому что была «тонка и не сквозит при наложении других красок» [4, с. 35]. Многие цвета красок при обжиге меняют свой цвет, для того чтобы точно знать, какой получится результат, мастера делали опытницы. Только посредством такой опытницы узнавали

достоинство красок, их силу или слабость, а главное, настоящий цвет, который должен был выходить после обжигания.

В экспериментах мы изучали особенность нанесения линий с помощью кисти и пера. Роспись гусиным пером в старину была очень распространена. Процесс подготовки пера к работе был трудоемким и сложным. Весной у сильного молодого гуся надо было вырвать одно из пяти внешних перьев, при этом обязательно из левого крыла, т.к. перья левого крыла считались наиболее удобными для правши. Перо обжигалось в горячем песке и становилось сухим и жестким. Кончик пера заострялся перочинным ножом. (Илл. 5).

В своем технико-технологическом исследовании мы воссоздали технику вятской росписи по эмали на сканном орнаменте. Была выполнена копия фрагмента полей оклада иконы «Богоматерь Казанская» из собрания Государственного Исторического Музея. (Илл. 6).

В заключении можно отметить, что роспись по эмали в Москве, Сольвычегодске и Вятке наряду с усвоенными из Западной Европы технологиями и художественными образцами смогла стать самобытной. И, конечно, феномен вятской росписи на эмали невозможно рассматривать в отрыве от Москвы и Сольвычегодска, которые помогли сформировать этот художественный центр. Таким образом, изучение технико-технологических особенностей этой росписи может внести свой вклад в дело реставрации и реконструкции музейных памятников.

Примечания:

1. Бобровницкая И.А. Русские расписные эмали конца XVII – начала XVIII веков // Диссертация на соискание уч. степени канд. искусствоведения. — Москва, 1991.

2. Бобровницкая И.А. Русская расписная эмаль конца XVII – начала XVIII века// Каталог. — Москва, 2001.

3. Дервиз П. П. Техника серебряного производства. Ленинград: Изд. ГЭ, 1929.

4. Забелин И.Е. Историческое обозрение финифтяного и ценинnаго дела в России. — Санкт-Петербург, 1853.

5. Мохова Г.А. Вятское художественное серебро его история и мастера XVI – начала XX вв. — Киров, 2003.

6. РГАДА, ф. 1408, оп. 1, д. 463, л. 45–45 об.

7. РГАДА, ф. 1408, оп. 1, д. 464, л. 26 об.

Исследование и реконструкция литых серег XVII в. из собрания Государственного Исторического музея

автор Е.И. Зылева, магистратура
кафедра «Реставрация художественного металла»
руководитель: Д.М. Чавушьян, к. иск., зав. кафедрой

Русское ювелирное искусство XVII века как нельзя лучше отражает весь опыт русского народа, который собрал большое разнообразие традиций, ремесло, художественные навыки и выработанный стиль. Для настоящего исследования были систематизированы и типологически разобраны русские литые серьги из собрания Государственного Исторического Музея, в декор которых входил комплекс ювелирных технологий. И безусловно, одни из интереснейших вопросов для современной реставрации и реконструкции является знание древней техники литья серебряных изделий и ее отличие от современной.

Историография изучаемого вопроса достаточно обширна, однако наиболее интересными являются старинные издания. Так, в «Записках Императорского Археологического общества», в томе пятом есть большой научный раздел, который был составлен И.Е. Забелиным «О металлическом производстве в России до конца XVII века» [2] подробно описывается производство ювелирных изделий XVII века и технологии. В современных исследованиях также рассматриваются русские литые серьги. Статья Н.В. Жилиной «Серьги в уборе Московской Руси» [1] дает нам подробную информацию о художественно- стилистической принадлежности изучаемых серег, а также возможность составить топологию и типологию распространения ушных украшений. Наиболее значимой для нашей работы стала статья А. В. Ткаченко «Влияние технического прогресса на традиционные технологии художественного литья из металлов» [4]. В этой работе проводятся интересные сравнительные характеристики технологий древнего литья украшений и современного литья.

Таким образом, предметом нашего исследования выступают характерные приемы литья украшений из серебра, в частности серег XVII века. В

качестве нами были выделены серебряные серьги-голубцы второй половины XVII в. (ОК 14696) [5] (Илл. 1) из собрания Государственного Исторического Музея.

Целью исследования является изучение своеобразие техники художественного литья серег XVII века и влияние этой технологии на художественный образ памятников. Кроме того, сравнительный анализ древнего и современного литья украшений из серебра входит в сферу наших научных интересов в этой работе.

Рис. 1. Серьги-голубцы из собрания Государственного Исторического музея. Описание из электронного каталога Государственного Исторического музея: Серьги парные, Россия, вторая половина XVII века. Размеры: 3,5х2,1 см. Материалы: серебро, жемчуг, эмаль, стекла. Инвентарный номер: ОК 14696

В настоящем исследовании были поставлены следующие задачи: изучить художественно-стилистические особенности литых серег из коллекции Государственного Исторического Музея, их типы; определить топологию распространение серег-«голубцов»; выявить технико-технологические особенности литья украшений из серебра; выполнить реконструкцию литых серег и их модели; определить значение технологий 3D-моделирования; выявить схожие процессы древнего литья по выплавляемым моделям и современного вакуумного литья для реконструкции старинных памятников.

Время создания изучаемых сережек относится к Нарышкинскому барокко, в котором сохраняется тяга к пышной орнаментике и богатству цвета. Ряд уникальных русских серег были выполнены русскими и зарубежными мастерами, привносившими свою культуру, в мастерских Оружейной палаты в Москве. «Приезды в Москву мастеров – серебряников из различных центров не оставались без влияния и на московское искусство, которое наполнялось новыми орнаментальными мотивами, новыми техническими приемами и становилось полнокровным и богатым» [3, с. 48].

Тип серег голубцов был очень распространенным на протяжении всего XVII в. Птиц изображали в виде пары голубей. Такие серьги были характерны для Московской, Новгородской и Архангельской областей. Наиболее

полно типология серег XVII века представлена в живописи Серебряного века, когда художники стремились возродить древнерусскую культуру и обладали отличными знаниями о ней. Мы выполнили реконструкцию основных типов серебряных серег по картинам К.Е. Маковского 1880-х гг., на которых изображены боярыни в русских костюмах. Это уникальный опыт художника неорусского стиля по возрождению в живописи русских традиций XVII века. (Илл. 2, 3).

Рис. 2. Типология русских серебряных серег XVII века, составленная по картинам К.Е.Маковского (1880-е гг.)
Рис. 3. Типология русских серебряных серег XVII века, составленная по картинам К.Е.Маковского (1880-е гг.)

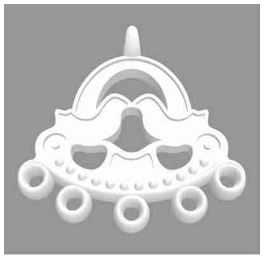
Основной задачей нашего исследования стала реконструкция древних методов литья и их сравнение с современными технологиями. Мы выполнили экспериментальную модель серег-голубцов XVII в. В связи со знакомством с памятником только по электронному каталогу Государственного Исторического Музея, и отсутствием из-за его уникальности прямого доступа к памятнику, было решено по известным габаритным размерам сережек, создать 3D-модель в натуральный размер. (Илл. 4). Разработанная 3D-модель помогла визуализировать серьгу и дала возможность создать ее восковую модель ручным способом как это делали в старину.

Также имея наглядную модель серег с точной детализацией объемов, у нас появилась возможность выполнить модель из серебра технике литья. (Илл. 5).

Для реконструкции литой формы подвесов серег-голубцов были изучены древние способы литья на Руси и выделен характерный вид литья украшений - литье по выплавляемым восковым моделям. Имея точную 3D-модель, напечатанную в воске, появилась возможность воссоздать старинный способ изготовления модели с использованием модельного воска

«Ferris»в ручную. Модель вырезалась и лепилась из воска. Роль литника для расплавленного металла играл восковой стержень модели (Илл. 6). Процесс работы с моделью в старину выглядел так: вырезав и вылепив модель, ее охлаждали, чтобы придать воску твердость и прочность, затем заливали заранее подготовленным глиняным тестом. После того как глина застывала, ее слегка обжигали, чтобы вытопить воск, его излишки сливали через литник. После этого в глиняную форму можно было лить металл. К сожалению, из-за своей хрупкости глинные формы были недолговечны. В среднем они выдерживали не больше 5 заливок.

В данной работе мы использовали способ вакуумного литья. Он относится к восковому литью и является значительно видоизмененной и усовершенствованной разновидностью древней технологии. Суть



Лицевая сторона подвеса

Оборотная сторона подвеса

Рис. 4. 3D-модель подвеса серег-голубцов, созданная в программе «Rhinoceros 3D».
Рис. 5. Модель подвеса серег-голубцов, отлитая в серебре
Рис. 6. Модель подвеса серег-голубцов, выполненная старинным способом из модельного воска
Рис. 7. Реконструированная модель литых серег-голубцов XVII века из собрания Государственного Исторического музея

этого способа остается такой же, как и у древнего, но изменились материалы и оборудование (Илл. 7).

Делая вывод и сравнивая современный и старинный способы литья, можно заметить, что:

1) самые современные приемы воскового-вакуумного литья предполагают использование 3D-принтера при создании восковой модели;

2) современный технико-технологический процесс литья в целом схож с древним и основывается на использовании выплавляемой восковой модели и разрушении литейной формы;

3) древняя технология литья основана на использовании мягкой эластичной формы из глины, а в современной технологии эта часть процесса видоизменилась и преобразовалась в изготовление резиновой пресс- формы;

4) современный технико-технологический процесс для достижения наилучшего результата включает в себя все технологические приемы прошлого: в одном цикле используется и мягкая эластичная форма, и жесткая разрушаемая форма, которая в современных условиях дополнилась перфорированной стальной оболочкой опокой;

5) современная технология литья дополняет старинную. Так, ручная лепка восковой модели заменяется компьютерным моделированием и использование воскового инжектора;

6) выполненная экспериментальная модель серег демонстрирует возможности старинного и современного способов литья.

Таким образом, существенные изменения в традиционной технологии художественного литья, обусловленные техническим прогрессом, повышают качество выплавленного металла, и дают возможность мастеру воплотить практически любой замысел в реконструкции музейных памятников.

Примечания:

1. Жилина Н.В. Серьги в уборе Московской Руси // Статья. Сб. Института Археологии РАН. — Москва, 2007.
2. Забелин И.Е. О металлическом производстве в России до конца XVII века. «Записки Императорского Археологического общества». Т. V. — Санкт-Петербург, 1855.
3. Постникова-Лосева М.М., Ульянова Н.Г. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. Территория СССР, Юнивес. — Москва: Трио, 1995.
4. Ткаченко А.В. Влияние технического прогресса на традиционные технологии художественного литья из металлов // Статья. Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. № 14. 2011.
5. Электронный каталог Государственного Исторического музея. Электронный ресурс]. Режим доступа: https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/1704651?query=ОК%2014696&index=0 (дата обращения: 18.10.2021).

Исследование миниатюрной живописи на кости (на примере фермуаров начала XIX века из коллекции Государственного Исторического Музея)

автор О.К. Починкова, магистратура
кафедра «Реставрация художественного металла»
руководитель: Н.Ю. Красносельская, к. иск., профессор

Драгоценная застежка-фермуар становится в конце XVIII – начале XIX вв. модным аксессуаром, все женщины мечтали о таком украшении. Об этом можно судить по многочисленным портретам той эпохи, на которых изображены не только члены императорской семьи, дворянское сословие, но также и купеческое. Дамы использовали его как эмоциональную доминанту в ожерельях, браслетах, фероньерках. В самих формах этого вида украшений прослеживается характерное для классицизма тяготение к простым, лаконичным формам. Формы фермуаров были разнообразны: овал, овал с заостренными краями, круг, прямоугольник, восьмигранник, ромб с двумя усеченными углами, цилиндр, бусина.

В начале XIX века в художественном образе фермуаров, также как и в других предметах декоративно-прикладного искусства эпохи всеобщего увлечения античностью, присутствовали антикизирующие мотивы. Поражает большое разнообразие техник и новых материалов использованных для создания фермуаров.

На фермуарах имеются пластинчатые выступы с рядом отверстий, через которые могли продеваться, нити с жемчугом, каменными бусинами, кольца цепочек или же нить для нашивания фермуара на ткань или, например, полотно, сплетенное из бисера. Еще один способ крепления — когда есть элементы, зажимающие полотно основы украшения, в качестве которого в ту эпоху широко использовали ремешки, сплетенные из человеческого волоса.

Особая популярность портретной миниатюры и ее использование в таком виде украшений как фермуары было обусловлено

историческими событиями той эпохи. Она была полна революционных потрясений и многочисленных войн, в которых люди теряли своих близких и любимых. Люди стремились сохранить их образ не только в своей памяти, но и визуально, вещественно.

Рис. 1. Фермуар. Россия (?). Конец XVIII в. Золото, слоновая кость. Собрание Государственного Исторического Музея. ОК 13042

Целью настоящей научно-исследовательской работы стала реконструкция миниатюрной живописи на кости в таком ювелирном украшении как фермуар конца XVIII – начала XIX века необходимая для дальнейшей реставрации подобного рода памятников.

В нашем исследовании был проведен технико-технологический эксперимент по созданию экспериментальной модели фермуара из собрания Государственного Исторического Музея максимально приближенной к оригиналу. (Илл. 1). Мы предположили, что, вероятно, данный фермуар крепился к бархотке при помощи петель-дуг, и создали полную реконструкцию украшения, сшив бархотку и прикрепив к ней фермуар. Конструкция и составные части фермуара устроены так, чтобы миниатюра на костяной пластинке плотно и герметично располагалась в нем. Это очень важно, так как малейшее попадание влаги на миниатюру приводит ее порче.

Тема миниатюрной живописи в украшениях периода второй половины XVIII – начала XIX вв. хорошо изучена русскими исследователями. Книга-каталог «Портретная миниатюра XVIII–XIX веков из собрания государственного музея А.С. Пушкина» [6] демонстрирует ряд украшений с миниатюрным портретом и отдельных портретных миниатюр в собрании музея, что дает возможность подробно изучить некоторые из них, написанные на кости. Подробный каталог, составленный Т.А. Селиновой «Портретная миниатюра в России XVIII–XIX веков» [7] демонстрирует миниатюрную живопись в собрании Государственного Исторического Музея.

Нами были проведены технико-технологические эксперименты с целью реконструкции и изучения техники написания миниатюр-

Рис. 2. Подготовка костяной пластины под живопись

Рис. 3.Этап технико-технологического эксперимента. Работа над деталями и набор тона

ного портрета на слоновой кости акварельными и гуашевыми красками. Для этого мы ознакомились с классической портретной миниатюрой, представленной в собраниях таких музеев как, например, Государственный Исторический Музей, Государственный Эрмитаж, Государственный Русский Музей, и опубликованной в различных каталогах. Также нами была изучена теоретическая составляющая техники создания портретной миниатюры на слоновой кости, представленная в старинных руководствах XVIII–XIX вв.

Далее мы приступили непосредственно к самим экспериментам. За основу под миниатюры были использованы антикварная слоновая кость и кость мамонта. Необходимо отметить, что данные виды кости в силу прошедшего времени уже не отвечают такому свойству, использовавшемуся старинными создателями миниатюр, как прозрачность расписываемой пластинки, отчасти из-за утраченного природного жира. В силу этого, в процессе написания миниатюры, нами не было испытано особых сложностей в плане впитывания краски в поверхность кости. Достаточной была обработка поверхности пластинки наждачной бумагой в 800 микрон. (Илл. 2). В остальном же и эта кость сохранила еще одно своё особенное свойство — нежный оттенок, прекрасно подходящий для передачи лёгких тонов и оттенков человеческой кожи.

Для изучения технико-технологических особенностей написания портретной миниатюры на слоновой кости акварелью в нашем исследовании мы взяли фрагмент миниатюрного портрета

Рис. 4. Основные этапы и процесс написания портретной миниатюры

Джорджианны Блэкберн Уилсон (1835 г.) американского художника Джорджа Хайта из собрания Художественного музея Гиббса (Чарльстон, штат Южная Каролина, США). Написание фрагмента миниатюры разделено нами в три этапа для наибольшей наглядности эксперимента, каждый этап отображался на отдельной пластинке. В этом эксперименте нами были рассмотрены такие приемы нанесения красочного слоя как мазки пунктиром, продолговатые мазки, а также заливка цветом. (Илл. 3, 4). В качестве основы под миниатюру была взята антикварная пластинка слоновой кости.

Для изучения технологических особенностей написания портретной миниатюры на слоновой кости акварелью и гуашью в нашем исследовании мы взяли миниатюрный портрет Д.Е.Остен-Сакена (1830-е гг.) художника Э. Мартена с фермуара из собрания Государственного Исторического Музея. В данной портретной миниатюре по визуальным наблюдениям лицо и волосы написаны акварельными красками, фон за фигурой, одежда написаны гуашью с добавлением акварели. (Илл. 5). В ка-

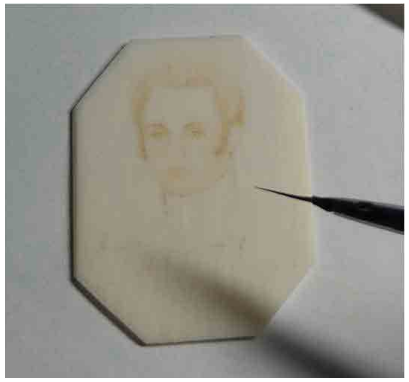


Рис. 5. Этап технико-технологического эксперимента. Проработка основных деталей головы

Рис. 6. Технико-технологический эксперимент. Миниатюрная портретная живопись акварелью и гуашью на кости

честве основы под миниатюру также использовалась антикварная пластинка слоновой кости. Необходимо отметить, что именно акварель в сочетании с тоном и цветом кости передает особую легкость и «жизненность» изображаемым моделям. Гуашь же позволяет добиться других целей, да и технически написание ей по кости несколько отличается. Гуашью можно добиться однородного плотного тона, как в случае с цветом мундира и фона на портрете Д.Е. Остен-Сакена в фермуаре из собрания Государственного Исторического музея. Также гуашь позволяет многократно прописывать изображаемое, при необходимости слегка размывая и прописывая вновь некоторые детали, в отличие от акварели. (Илл. 6).

Рис. 7. Технико-технологический эксперимент. Окончательная прорисовка всех деталей фигур, лиц, пейзажа. (Миниатюра на кости)

Для изучения технико-технологических особенностей написания миниатюры на слоновой кости акварелью в технике гризайль в нашем исследовании мы взяли миниатюру с неоклассической аллегорической сценкой, заключенную в фермуар конца XVIII в. из собрания Государственного Исторического музея. (Илл. 7). В данном эксперименте использовались те же приемы нанесения красочного слоя, что и при выполнении фрагмента американской портретной миниатюры Джорджианны Блэкберн Уилсон (1835 г.). Особенно хочется отметить, что при использовании приема заливки цветом необходимо работать быстро и точно, заранее подобрав необходимый тон и концентрацию краски в колере. Кончиком кисти регулируется концентрация краски в тех или иных участках изображения, моделируются светлые и темные участки. Если вновь намочить высохшую или попытаться добавить краски на наполовину высохшую прокрытую заливкой поверхность, то могут получиться некрасивые разводы.

В целом об этой технике можно сказать следующее. Если сравнивать ее с портретной миниатюрой на эмали, то в плане необходимого для ее создания оборудования, она, конечно же, легче, что и обусловило ее большую популярность в конце XVIIIв. — первой половине XIXв. Освоить ее мог любой желающий, имеющий склонность к художествам. Кроме того, она позволяла мастерам-миниатюристам свободно перемещаться не только на своей родине, но и по другим странам в поисках заказов. Однако, эта техника не терпит переписок, как, например, в случае с живописью маслом. Краска впитывается в кость практически моментально и при дальнейшем намокании красочного слоя стирается, оставляя разводы. Если уж и можно что-то исправить в процессе написания, то только небольшие мазки, поставленные в нежелательном месте, да и то те, которые нанесены не поверх заливки цветом или на участке с уже многократно нанесен-

ными мазками, а в той части миниатюры, где есть еще не прокрытая краской поверхность. Сделать это можно либо аккуратно соскоблив краску при помощи металлического скребка или лезвия, либо размыв мазок кончиком кисти, смоченным водой, если мазок нанесен легким колером. Написание миниатюры с использованием техники нанесения пунктира или отдельных мазков —занятие долгое и кропотливое, позволяющее в процессе написания, как уже говорилось выше, в случае неудачи исправить небольшие участки, а также внимательно сверяться с оригиналом, с которого пишется миниатюра. Получаемое изображение обладает особой воздушностью, но только тогда, когда мазки не наносились на одно и то же место слишком много раз. Так как в противном случае краска наслаивается, цвета смешиваются, поверхность начинает выглядеть грубо и шероховато. При использовании же приема заливки или использования широких красочных мазков необходимо «бить сразу в цель». Подобный прием требует от исполняющего смелости и определенных навыков живописца, способного видеть цвет и сразу же моделировать изображаемый объект.

Конечно же, проведенное в этой работе исследование не претендует на исчерпывающую ее характеристику. Не так уж и легка эта техника, ее виртуозное исполнение и описание всех особенностей требует многолетнего опыта работы в данном виде искусства.

Примечания:

1. Агентов М. Основательное и ясное наставление в миниатюрной живописи. — Москва, 1765.
2. Абрамкин И. А. Женский образ в портретной живописи русского сентиментализма на рубеже XVIII–XIX веков. Диссертация кандидата искусствоведения. — Москва, 2018.
3. Карсакова Т. Н. Типология и стилистика украшений в России XVIII века: от ювелирного костюма к ювелирному предмету. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. — Москва, 2010.
4. Карев А. А. Миниатюрный портрет в России XVIII века. — Москва: Искусство, 1989.
5. Миниатюра в России XVIII – начала XX века: каталог выставки из фондов Эрмитажа / Авт. вступ. ст. и сост. Г. Н. Комелова, Г. А. Принцева. — Ленинград: Искусство, 1981.
6. Портретная миниатюра XVIII — XIX веков из собрания государственного музея А.С. Пушкина: каталог / Под ред. Л.Г. Агамалян. — Санкт-Петербург, 2008.
7. Селинова Т.А. Портретная миниатюра в России XVIII–XIX веков. —Ленинград: Художник РСФСР, 1988.

Исследование и реставрация киота XVIII века из Успенского собора Тульского Кремля

автор Ю.И. Ишутина , магистратура
кафедра «Художественная реставрация мебели»
руководители: А.И. Машакин, к. иск., доцент, зав. кафедрой,
М.М. Зиновеева, к. иск., доцент

В 2020 году в реставрационную мастерскую города Владимира поступили на реставрацию два киота из Успенского Собора Тульского Кремля, один из которых стал моей дипломной работой.

В интерьере Успенского Собора сохранились высокохудожественные росписи, выполненные в технике темперной клеевой живописи (56 икон) и великолепный резной иконостас, который производит необычайное впечатление. Деревянный каркасный семиярусный резной позолоченный иконостас является образцом позднего барокко, памятником искусства XVIII века.

Работы по росписи стен Успенского собора Тульского кремля проводились исключительно в теплое время и длились в период с 1765 по 1766 годы. Роспись выполнена в лучших традициях ярославской школы в период ее расцвета. Живописцами руководил Афанасий Андреевич Шустов, из династии ярославских иконописцев Шустовых (Иконниковых).

Сюжеты росписи стен выстроены строго по канонам. Они ведут от земных событий к символу Неба, горному Иерусалиму.

Роспись стен и сводов средней части собора расположены по ярусам. На нижнем ярусе, где стоят молящиеся, изображены свитки ткани с растительным орнаментом. Эти полотнища словно поддерживают те изображения, что находятся выше. Надписи поясняют живописные сюжеты последующих ярусов, а они посвящены абсолютно подлинным земным событиям — семи Вселенским соборам. Следующий ярус, стирающий границу между земной и небесной жизнью Христа изображает Евангельские сюжеты и чудеса, совершенные Спасителем при земной жизни.

Художественная резьба иконостаса выполнена тульскими мастерами, работавшими у купца Кирьякова. Золотил иконостас мастер Д. Хазарев (Лазарев), иконы писались лучшими местными живописцами Г. Белоусовым, Л.

Сорокиным и калужаниным А. Филипповым. Иконостас возводился на средства тульского купца Кузовлева.

За время существования собора проводился ремонт иконостаса (1867–1868), который полностью перезолотили. В 2014–2016 годах частично проводились работы по реставрации и золочению иконостаса, в настоящее время работы не завершены. Первая значительная поэтапная реставрация икон проводилась в период с 1978 по 1984 годы. В последствии иконы были переданы в Тульский областной художественный музей. Повторную реставрацию для укрепления красочного слоя и грунта проводили с 2001 по 2004 год.

Рис. 1. Киот XVIII века из Успенского собора Тульского Кремля. а). Лицевая сторона до реставрации. Прямое освещение; б). Тыльная сторона до реставрации. Прямое освещение

Сохранившийся великолепный резной иконостас предполагает совершенно иной порядок отношения к сохраняемому культурному наследию, с бережным и трепетным отношением, с использованием принципиально новых методов и решений.

Два киота со столпов из Успенского Собора Тульского Кремля были выполнены тульскими резчиками, которые работали у купца Василия Кирьякова, золочение произвел мастер Данила Хазарев. Успенский Собор летний, отопление в нем отсутствует, перепады температуры вызвали разрушение и деформацию древесины, после чего последовали дальнейшие разрушения по всей поверхности.

В виду особой ценности двух сохранившихся киотов из Успенского собора Тульского кремля рекомендуется провести полный комплекс реставрационных мероприятий на уровне музейной реставрации. В ходе проведенной реставрации в 2014–2016 годах, иконостас Успенского собора Тульского кремля потерял свой первоначальный облик, отсутствие авторского золочения и новодельная позолота не предполагают возможности для представления первоначального вида памятника. Так как на двух сохранившихся киотах, авторская позолота сохранилась, но в крайне аварийном состоянии, применением подхода музейной реставрации дает нам возможность сохранения памятника в первоначальном виде для будущих

поколений. Киот, пологался в Успенском соборе на юго-восточном опорном четырехугольном столпе.

Киот состоит из 4 частей: фронтон, карниз, рама, нижнее основание. (рис. 1) Основа всех деталей киота выполнена из хвойных пород, доски основы между собой склеены и скреплены на шканты. Древесина досок плотная, сухая, без изменений в цвете. Ослаблено соединение конструкции каждой детали, имеются подвижные детали на карнизе, раме и нижнем основании. На нижнем основании утрачен профилированный элемент из древесины, так же утрачены профилированные элементы на карнизе. На поверхности всех деталей имеются сколы, выщербины, продольные трещины. На нижнем основании и на раме сквозные трещины в местах соединения досок. В местах расположения шкантов потеки клея, шканты подвижные и рыхлые, выступающие за края основы. На всех деталях, особенно на нижнем основании, в большом количестве расположены кованные гвозди. Вся поверхность загрязнена пылью и сажей.

На лицевой стороне левкас плотный, предположительно гипсовый, нанесен толстым слоем, 0,3–0,4 см. Кракелюр по всей поверхности деталей, продольный и сетчатый. На всех деталях наблюдаются вздутия, отставания, шелущения и утраты левкаса. Крупные утраты левкаса на нижнем основании. Техника исполнения рисунка на левкасе — тиснение (цировка) по левкасу, так же авторская обработка фактуры, придание фону чешуйчатого вида. Вставки левкаса от предыдущей реставрации расположены на карнизе и раме, вставки плотные, не выровнены, выступают за края. Левкас покрыт полиментом цвета красной глины. Наблюдаются потертости и шелушения полимента по всем деталям, на фронтоне полимент и золото утрачено, авторского полимента сохранилось около 10%. Авторская позолота в аварийном состоянии на всех деталях, наблюдаются утраты, шелушения, потертости, отставания. Оригинальное золочение резного киота выполнено в технике клеевого золочения. Защитное лаковое покрытие сгрибленное, потемневшее, матовое, в углублениях цировки затеки лака, копоть и сажа.

Перед началом реставрационных работ были выполнены лабораторные исследования. pH-среда нейтральная, 6–7 pH, на микрохимический анализ исследовалась деталь с золочением по полименту, образец состоит из 4 слоев. 1. Подготовительный слой — гипс, немного кварца, связующее — глютиновый клей. 2. Подготовительный слой под золочение — красная охра, связующее глютиновый клей. 3. Золото 4. Лаковое покрытие. Покрытие состоит из масляно-смоляного лака. На матовых участках в лак добавлен воск.

В начале работы производилось снятие профилактической заклейки, которая была нанесена для транспортировки в реставрационную ма-

стерскую. Затем выполнялось антисептирование и обеспыливание поверхностей. Укрепление авторской позолоты и левкаса на лицевой поверхности очень ответственный процесс и выполнялся крайне аккуратно и тщательно. Во время укрепления некоторые загрязнения были удалены. Для тщательного раскрытия лицевой поверхности от загрязнений подбирался раствор, выполнялись пробы. После выбора подходящего раствора производилось раскрытие от загрязнений, сажи и копоти, сгрибленного, потемневшего лакового покрытия с лицевой стороны, так же удалялись грубые маслянные записи на деревянном основании. После процесса удаления загрязнений наносилась профилактическая заклейка, затем удалялись загрязнения с тыльной стороны. Далее производилось устранение дефектов поверхности деревянной основы, таких как трещины, коробления, ослабленная (шаткая) конструкция, отслоения древесины и другое. Утраченные резные профилированные элементы были восстановлены по сохранившимся аналогам, реконструированные профили были изготовлены в традициях тульских мастеров-резчиков, с использованием старинных инструментов. Перед нанесением левкаса на утраты была снята профилактическая заклейка. После процесса восполнения левкаса, выполнялась резьба по левкасу (цировка), резьба выполнялась по трафаретам, которые были сняты с участков, где цировка сохранилась. Следом за цировкой идет процесс тонирования поверхности под полимент, затем выполнялось тонирование поверхности под позолоту акварелью и твореным золотом. Красочный слой закреплялся полуматовым лаком (рис. 2), затем после полного высыхания и шлифовки лака, оборотная сторона деталей киота обрабатывалась огнебиозащитным составом, затем покрывалась скипидаро-восковым раствором.

Рис. 2. Киот XVIII века из Успенского собора Тульского Кремля. а). Лицевая сторона после реставрации; б). Тыльная сторона после реставрации

Рассматривая цировку на пилястрах киота, видим флористический орнамент, состоящий из акантовых завитков и цветочных элементов. В

центральной части киота многочисленные изображения раковин, акантовых завитков. Цировка выполнена ассиметрично.

Все отличительные элементы, свойственные стилю барокко, на киоте присутствуют, а именно: объемная резьба, отсутствие прямых линий, завитки, раковины, акант, хаотичность расположения элементов.

Выбранные методы проведения реставрации доказывают, что последовательность работ, виды материалов определены правильно, так как удалось сохранить авторский подчерк, цировку и позолоту. Удалось восполнить по сохраненным аналогам профилированные детали и цировку. При проведении музейной реставрации – сохранено первоначальное состояние реставраируемого предмета, так же реставратором оценена историческая ценность и значимость памятника.

Список литературы:

1. Бетин Л.В. Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. — Москва, 1970.

2. Голейзовский Н.К., Дергачев В.В. Новые данные об иконостасе Успенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание. —Москва, 1986.

3. Ильин М.А. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева. // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. — Москва, 1970.

4. Ильмуратова И.Л. Принципы формообразования интерьера православного храма. — Москва, 2000.

5. Лидов А. М. Иконостас. Происхождение — развитие — символика. — Москва: Прогресс-традиция, 2000.

6. Сизоненко Т. Д. О ветхозаветной символике царских врат древнерусского иконостаса // Иконостас. Происхождение — развитие — символика. / Ред.-сост А. М. Лидов. — Москва: Прогресс-Традиция, 2000. С. 502–517.

7. Троицкий Н. И. Иконостас и его символика // Труды восьмого археологического съезда в Москве, 1890. — Москва, 1897. Т. IV.

8. Успенский Л.А. Вопрос иконостаса. // Вестник Русского Западно-европейского патриаршего Экзархата. 1963, октябрь–декабрь. Т. 44.

9. Флоренский П. Иконостас // Богословские труды. Сб. 9 (1972). Полное критическое издание, см.: Флоренский П. Иконостас. — Москва, «Искусство», 1994.

10. Юдин В.Ю. Архитектурно-художественные особенности и принципы реставрации деревянных иконостасов: на примере наследия Уральского региона. — Екатеринбург, 2007.

Исследование и реставрация резного золоченого медальона (тондо) с изображением Херувима конца XVIII – начала XIX века

автор А.В. Трощинский, магистратура
кафедра «Художественная реставрация мебели»
руководители: А.И. Машакин, к. иск., доцент, зав. кафедрой,
М.М. Зиновеева, к. иск., доцент

Изображения Херувимов — упоминаемых в Библии крылатых небесных существ — были известны с глубокой древности. В библейском представлении о небесных существах, они вместе с Серафимами являются самыми близкими к Богу.

Серафимами называется высший ангельский чин, подчиняющийся непосредственно Богу Отцу. С древнееврейского языка слово «Серафим» обозначает «пламенеющий», т.е. горящий. Слово, которое используется в древнееврейском, также применяют для обозначения яркой и резкой молнии. Оно также встречается в Ветхом Завете в текстах, где Господь посылает наказание на людей за непослушание (Чис. 21 гл.), из чего можно сделать вывод, что этот чин не только служит людям, но и выполняет роль карателя за непослушание Богу.

Серафимы изображаются на иконах обычно алым цветом, символизирующим их огненную, горящую сущность и страстную любовь к Богу и Небесной чистоте. Их описание можно встретить в апокрифических книгах Еноха и Юбилеев, а также в труде Дионисия «Небесная иерархия». Их рисуют с шестью крыльями, которыми они прикрывают свое тело и лицо. Как высший ангельский чин, Серафимы наиболее приближены к Творцу и возглавляют Небесное Воинство.

В Библии этот чин ангелов впервые встречается в книге пророка Исаии, который описывает их как существ с шестью крыльями. В Откровении Иоанна Богослова в 4 главе автор описывает их, стоящих у престола, похожими на животных — льва, тельца, орла. Лишь один из четырех имел лик, подобный человеческому. Цвет крыльев первых — алый. Все Серафимы стояли вокруг престола и непрерывно возносили славу Господу Творцу.

Рис. 1. Резной золоченый медальон (тондо) с изображением Херувима. Россия. Конец XVIII – начало XIX вв. Фотография после реставрации.

Херувимов относят ко второму высшему ангельскому чину, они подчиняются Серафимам. Иногда в святоотеческой литературе, в перечне ангельских степеней, они ставятся не на вторую, а на первую позицию. Согласно толкованию «Дионисия Ареопагита», название «Херувимы» «означает их силу – знать и созерцать Бога, способность принимать высший свет и созерцать Божественное благолепие при самом первом его проявлении, мудрое их искусство – преподавать и сообщать обильно другим дарованную им самим мудрость» (Дионисий Ареопагит. Гл. VII. О Серафимах, Херувимах и Престолах, и о первой их Иерархии / О небесной иерархии). [Цит. по: 19] С древнееврейского языка слово, близкое «Херувиму», обозначает «излияние мудрости» и «красивый лицом», поэтому принято изображать это небесное существо с ликом красивого юноши. Пророк Иезекииль очень подробно описывает их схожими с людьми существами, только с четырьмя парами крыльев голубого или зеленого цвета.

В Библии Херувимы неоднократно предстают в виде ангелов, на которых восседает Бог (2 Цар.22:11 и Пс.17:11). Они окружены на небе бесчисленными сонмами праведников и тьмами ангелов; последние занимают в отношении херувимов подчиненное, служебное положение. Находясь в ближайшем общении с Богом, Херувимы отражают в себе неприступное величие Божие и Его славу.

Изображения Херувимов известны с глубокой древности. Согласно историческим источникам, Херувимы украшали крышку Ковчега Завета,

который хранился в Скинии Моисея. Они одновременно символизировали престол невидимого Бога и служили защитой Ковчега. В тексте отсутствует подробное описание их изображений, известно только, что они были выполнены из литого золота, и «обладали крыльям и лицами».

Позже, по свидетельству Ветхого Завета, царь Соломон велел вырезать из масличного дерева и покрыть золотом гигантских Херувимов высотой в десять локтей (около 5 м). Их пятиметровые крылья «простирались над местом Ковчега» в Святая святых Иерусалимского храма (3Цар. 6:23-28).

Библейская символика представляет их крылатыми, что, с одной стороны, указывает на их принадлежность к небу, а с другой – на их способность к быстрому перемещению. Описания их лиц весьма различаются: у Херувимов Ковчега Завета есть только одно лицо; Херувимы в храме Иезекииля двулики (Иез.41:18), а те, что описаны в его видении, обладают четырьмя лицами (Иез.1:4–28).

Постепенно различия между иконографией Серафимов и Херувимов стираются. Их общие черты – наличие крыльев и предстояние у Божественного Престола – оказались для иконописцев важнее различий. Так возникло «соединённое» изображение высшего небесного существа с шестью или четырьмя крыльями, на которых часто рисовались глаза, с руками и ногами; голова этого небесного существа (окруженная нимбом или без нимба) либо выступала над крыльями, либо была спрятана в середине крыльев, и видимым оставался только лик; под ногами их иногда рисовали колеса. Одновременно возникло ещё более простое и обобщённое изображение — без рук и ног, с четырьмя или шестью крыльями и человеческим лицом. Эти изображения сопровождают надписи «Херувим» или «Серафим», которые нередко пишутся под совершенно одинаковыми по внешнему виду образами. Данные наименования в большинстве случаев обозначают не конкретного Серафима из видения пророка Исаии и не Херувима из видения пророка Иезекииля, но лишь обобщённый образ высших Небесных Сил, окружающих Божественный Престол. [19].

В нашем случае таким изображением является скульптурная голова младенца Херувима, обрамленная резными крыльями, замкнутая в четко очерченный круг (формат). Такая форма круглых медальонов — тондо — считается одной из самых распространенных в декоративном искусстве. Термин «То́ндо» (итал. tondo — круглый, от лат. tondere — округлять, обрезать, обтёсывать) — дословно означает круг, круглый формат, изображение, вписанное в круг. Тондо стали особенно популярны в Италии в эпоху Ренессанса, в частности, во Флоренции, где они появились уже в период поздней готики. В XVI столетии в мастерской Луки делла Робиа, а затем Андреа делла Робиа широко использовался тип круглого медальона, в кото-

рые включаются образы парящих Херувимов, имевшие важное место в художественном решении рельефных майоликовых тондо на христианские сюжеты.

В эпоху кватроченто тондо стали использовать все крупные мастера того времени: Доменико Венециано («Поклонение волхвов», Берлин-Далем), Фра Анжелико, Филиппо Липпи («Поклонение Волхвов», Вашингтон, Национальная галерея искусства). Однако чаще всего на тондо изображалась «Мадонна с младенцем» (Боттичелли «Мадонна дель Магнификат», Флоренция, Уффици)

Более современную трактовку тондо получает в творчестве Микеланджело («Мадонна Дони», Флоренция, Уффици), и в некоторых «Мадоннах» Рафаэля («Мадонна Альба», Вашингтон, Национальная галерея; «Мадонна в кресле», Флоренция, галерея Питти). Реже тондо использовалось в нидерландской и французской живописи, а также в живописи художников-маньеристов.

В XVII столетии, в эпоху барокко, скульптурное изображение Херувима становится одним из основных элементов декора алтарей католических храмов по всей Европе. Они исполняются в разных материалах, в том числе из дерева и нередко имеют позолоту. К примеру, выразительные лики рельефных голов Херувимов, обрамленные крыльями, украшают пышные алтари, выполненные в начале XVII века франконским мастером Иоганном Юнкером. Заметно, что в это время изображения Херувимов концентрируются ближе к центру алтаря, венчая его композиционный центр.

В Россию западноевропейские стилевые тенденции активно проникают в XVII столетии. Именно в этот период в отечественном церковном искусстве формируется барочный тип высокого иконостаса, покрытого пышной золоченой «флемской» («фламандской») резьбой, со скульптурными изобразительными деталями, такими как лики пухлых младенцев, с крылышками, вписанные в фигурные круглые медальоны. В русском церковном искусстве барокко утверждается надолго, оно оказалось чрезвычайно созвучным торжественному и пышному строю православной литургической службы, а золоченые деревянные алтарные преграды русских храмов соперничают красотой и затейливостью резьбы.

Во второй половине XVIII столетия переход к классицизму происходил медленно, барочные традиции оставались все еще очень прочными. Несмотря на следование примеру Европы и единство «культурного пространства» того времени, русский классицизм обрел свои особенности и своеобразие.

Последовавший за восемнадцатым, XIX век до сих пор считается непростой порой для русской деревянной скульптуры. Начавшееся в XVIII

столетии расслоение стилей, форм искусства стремительно продолжалось. Барокко в этот период не исчезает, обретая все новые вариации.

В нашем предмете — резном тондо с изображением Херувима конца XVIII – начала XIX века — своеобразно соединились черты барокко и классицизма.

Предмет поступил на реставрацию из фонда кафедры Художественной реставрации мебели МГХПА им. С.Г. Строганова. Он представляет собой: резной медальон круглой формы (тондо) диаметром 400 мм. В технике высокой резьбы (горельефа) изображена голова младенца — Херувима в окружении крыльев с четко читаемым оперением. Художественное решение данного предмета, строгость и выверенность пластики, симметрия, графика резьбы, четкость и замкнутость формы тондо свидетельствуют о стиле уже не барокко, а более позднего времени, скорее всего, о начале XIX века.

Лицевая сторона тондо, имеющая резьбу, покрыта левкасом. Лик золочения не имеет, он белого цвета с потертостями до деревянной основы. Локоны волос, оперение вокруг головы имеет следы позолоты по левкасу, который более охристого оттенка, по сравнению с левкасом лика. Профиль-валик по краю тондо, отделан красным полиментом. Он потерт до левкаса, золочение сохранилось лишь частично.

Оборотная сторона гладкая, имеет незначительные шероховатости, повторяющие рисунок древесины, серо-коричневого цвета.

Надписи, даты, клейма, штампы и другие знаки отсутствуют.

По визуальным наблюдениям, предмет находился в аварийном состоянии. Присутствовали механические повреждения основы (раскол на две части), трещины; утраты левкаса; утраты полимента и позолоты; общее пылевое загрязнение памятника. Резной медальон имел не экспозиционный вид, многочисленные повреждения мешали целостному восприятию произведения.

Мое реставрационное задание состояло в проведении консервационно-реставрационных мероприятий, а также следовало постараться сохранить следы бытования предмета с учетом подбора аналогов и проведенных исследований.

Были отобраны пробы для проведения химического анализа авторского отделочного слоя, которые показали, что потертый ныне лик Херувима некогда был позолочен а затем поновлялся и был окрашен, скорее всего, масляной краской. На тот момент это покрытие, как и золото было утрачено. Лабораторные исследования были проведены специалистами ВХРНЦ им. академика И.Э. Грабаря.

Параллельно с выполнением консервационно-реставрационных мероприятий, мною был составлен реставрационный паспорт, в котором были подробно описаны все проводившиеся операции. В процессе работы, я освоил приемы реставрации золоченных поверхностей: подведение левкаса, способы расчистки потемневшего лака и тонирование. Работа сопровождалась поиском аналогов и исследованием иконографии изображений Херувимов в церковном искусстве, а также написанием данной научно-исследовательской статьи.

Список литературы:

1. Альбом иконостасов. — Санкт-Петербург, 1904.

2. Бубнов Е.Н. Русское деревянное зодчество Урала. — Москва, 1988.

3. Бурганова М.А. Русская скульптура XVI–XIX вв. // Великий Устюг. Собрание скульптуры Великоустюжского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. — Москва, 2012.

4. Власова О. М. Резные иконостасы Прикамья. — Пермь: Издатель И.В. Красносельских, 2012.

5. Власова О.М. Пермская деревянная скульптура конца XVII – начала XX века. — Москва: Арт-Волхонка, 2013.

6. Гладышева Е.В., Нерсеян Л.В. Словарь-указатель имен и понятий по древнерусскому искусству. — Москва, 1991.

7. Голубинский Е. История русской церкви. — Москва, 2011.

8. Дьяченко Г. Полный церковнославянский словарь. Сергиев Посад, 1900.

9. Лакс А. Русская скульптура в дереве. XX век. — Санкт-Петербург: ФГБУК Государственный Русский музей, 2001.

10. Матвеева Т.А. Реставрация столярно-мебельных изделий. — Москва: Высшая школа, 1988.

11. Пуцко В.Г. Иконостас русского сельского храма на рубеже XVIII – XIX вв. // Русское церковное искусство Нового времени / отв. ред. А. В. Рыдина. — Москва: Индрик, 2004. С. 81–94.

12. Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера. Каталог выставки. — Архангельск-Москва, 1995.

13. Рындина А. В. Русская деревянная скульптура XVI – XIX веков. — Москва: Творчество, 1988.

14. Соболев Н.Н. Русская народная резьба по дереву. — Москва–Ленинград, 1934.

15. Baroque. Architecture. Sculpture. Painting. — Koln: Konemann, 1998.

Интернет-ресурсы.

16. Рудченко В. М. Иконостасы XVIII – первой половины XIX в. в храмах верхневолжских областей [Электронный ресурс]. — Режим доступа:

http://townevolution.ru/books/item/f00/s00/z0000012/st010.shtml
17. История возникновения и развития иконостаса [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.myuniversity.ru/Культурология/История_возникновения_и_развития_иконостаса/3200_85032_страница3.html
18. Трифонова А. Н. Резной иконостас конца XVIII – начала XIX века. Спасо-Преображенского собора города Белозерска [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.booksite.ru/fulltext/2be/loz/erye/27.htm
19. Херувимы // Википедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Херувимы

факультет «Дизайн»
магистратура
(МГХПА
им. С.Г.Строганова)

Развитие эскапистского сознания в эпоху виртуальных технологий

автор: А.К. Трофимова, магистратура
кафедра: «Дизайн мебели»
руководитель: Е.С. Аккуратова, к.п.н., профессор кафедры

Виртуальная реальность (ВР) (анг. Virtual reality, VR) — это мир, созданный техническими средствами [8]. Прообразом виртуальной реальности может быть как реальный, так и воображаемый мир. Технические средства позволяют разработчику воображаемой реальности конструировать абсолютно достоверную картину мира — «иномирие». В свою очередь, потребитель данного контента погружается в среду, созданную с помощью компьютерных технологий, контактирует с ней с целью решения психологических или социальных проблем в зависимости от назначения продукта (игры, кино, симуляторы). И в процессе творческой деятельности по созданию воображаемой реальности, и в процессе ее потребления задействовано эскапистское сознание [2].

Исследованием понятия «эскапизм» занимаются философы, психологи, социологи. Эскапизм — «стремление личности уйти из реального мира в более радостный и безопасный» [9]. Такое состояние в своих трудах описывал еще древнегреческий философ Эпикур (341 г. – 271 г. до н.э.). Его учение имело практическую цель — указать людям путь к счастью. Счастье же Эпикур видел через приобретенную мудрость и познания человеком, который обретал в дальнейшем атараксию (безмятежность духа). Также Эпикур считал, что мудрец — это знаток жизни, поднявшийся выше обыденной мирской суеты, и в результате этого, познавший то самое счастье [10].

В психологии проблемы эскапизма активно начали изучать в XX веке. Это происходило в силу того, что мир резко менялся из-за произошедшей промышленной революции, а вместе с этим менялось и мышление человека [11]. Первыми, кто пояснил психологические бессознательные причины потребности человека в эскапизме были Зигмунд Фрейд и его последователь — социальный психолог Эрих Фромм. По Фрейду, термином «эскапизм» (от англ. «escape» — избегать) в психиатрии и в ее психоаналитическом направлении называют поведение, направленное на уход от фрустрирующей и отягощающей ситуации и ее игнорирование [12]. Эрих Фромм также рассматривает в своей работе «Бегство от свободы» механизмы психики, которые заставляют человека игнорировать или убегать от конкретной возникшей ситуации.

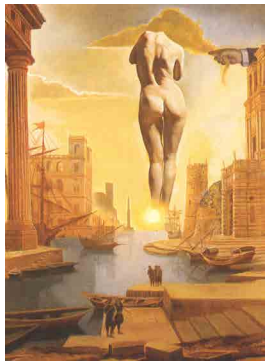


Рис. 1. С. Дали. Золотое облако

Рис. 2. С. Дали. Мадонна порт-Лигата

Рис. 3. С. Дали. Расщепление атома

Эскапизм имеет определенные функции. Это компенсаторная — дополняет в воображение то, чего не достает в реальности; адаптационная — адаптирование человека к реальности через представление и перенятие функций и состояний окружающего социума на себя; протестная — избегание реальности путем не соблюдения общих устоявшихся представлений, норм и моралей; релаксационная — отвлечение разума от повседневности путем чтения, созерцания картин (в наши дни это происходит при помощи виртуальных миров (игр) и просмотра ТВ, как способ снятия стресса) [2].

Зарождение и развитие нового мышления способствовало развитию эскапизма в искусстве. Наиболее яркими примерами воплощения идеологии эскапизма в своих работах были сюрреалисты. Сюрреализм (от франц. surréalisme, букв. — «сверхреализм», «надреализм») — это авангардное направление в живописи, которое зародилось в 1920–х годах во Франции. Оно отличается использованием аллюзий и парадоксальных сочетаний форм [14]. Художники, работавшие в этом направлении, были одержимы идеей создавать «сверхреальность», то есть такой мир, который был бы «выше» обычной реальности или вовсе отличным от нее. В работах они использовали образы из снов, а также изображали свои сюжеты при помощи иносказаний и бессознательных фантазий, которые протекают в подсознании человека, частью чего и является сам эскапизм. Один из основоположников сюрреализма, Андре Бретон, говорил: «От гнетущей реальности некуда бежать, кроме как в детство, сон и фантазии», — к созиданию чего и прибегали художники. Сюрреалисты, по сути, «эскапировали» в некую вир-

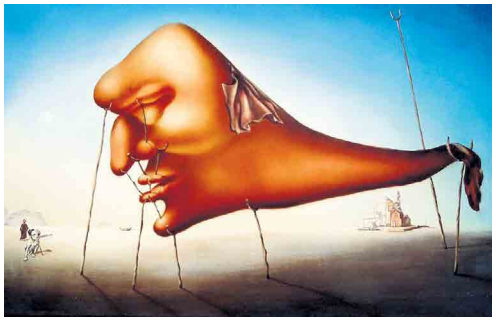


Рис. 4. С. Дали. Сон

Рис. 5. Yomagick и его цифровая версия Страны грез

туальную реальность подсознания, опираясь в своих работах на идеологию психоанализа З. Фрейда [13].

Конец девятнадцатого и начало двадцатого веков можно считать временем новаторов, изобретателей, мечтателей, фантастов и романтиков. Помимо развития новых направлений в разных сферах искусства, миру было представлено множество изобретений. Начиная с 1838 года, когда Сэр Чарльз Уитстон (ученый, физик) описал такой предмет, как стереоскоп — бинулярный оптический прибор для просмотра объемных изображений [15], ученые и изобретатели из года в год продолжали по-разному развивать и усовершенствовать принцип работы стереоскопа.

В 1935 году американская компания «Eastman Kodak» выпускает обновленный стереоскоп «View—Master», который уже использовали не как забаву, а для обучения военных во времена Второй мировой войны.

В 1957 году американский режиссер Мортон Хейлиг запатентовал такое изобретение, как «Сенсорама» — первая машина виртуальной реальности для просмотра кино в формате 3D. А в 1960 году М. Хейлиг запатентовал сферическую маску, которую описывал, как телевизионный аппарат для индивидуального использования. Эта «маска» по своей форме и принципу использования уже напоминала очки виртуальной реальности.

В 1962 году на базе патента М. Хейлига был создан шлем «Head side» или, как его прозвали «Домоклов меч». Айвен Эдвард Сазерленд представил шлем, который позволял видеть не только объемную картинку, которая генерировалась компьютером, но и отслеживал положение пользователя в пространстве, чтобы вместе с этим менять само изображение. Шлем был разработан для тренировок военных.

В 1980 году Стив Манн (профессор университета в Торонто) разработал «EyeTap» — портативный шлем дополненной реальности, который не

Рис. 6. Карлос Неда. Мирное мышление

Рис. 7. Андрес Райзингер. 3D-рендер, проданный как NFT

требовал сложной конструкции крепления, а пользователь мог свободно в нем передвигаться. Конструкция состояла из переносимого компьютера и камеры, которая крепилась к шлему [16, 17].

И весь этот путь развития от стереоскопа до портативного шлема дополненной реальности привел нас к иммерсивным устройствам. В 2014 году компания «Sony» анонсировала проект шлема виртуальной реальности «Morpheus» для игр, который добился наибольшего успеха, но под названием «Playstation VR». «Sony» продала более 1 миллиона устройств, чему благоприятствовали цена, легкость, простота в установке, и большая библиотека игр для устройства [17].

Столкнувшись с тем, что виртуальная и дополненная реальности становятся нашей обыденностью, мышление современного человека вновь претерпевает изменения. Человек начинает осознанно и специально эскапировать в виртуальную реальность, которая требует все время пополняемого контента. Таким образом, виртуальная реальность развивается в следующих сферах: наука, медицина, военная индустрия, образование, дизайн, искусство, мода, игры, кинематограф, мультипликация, туризм, индустрия развлечений и бизнес [18].

Особый интерес для нашего исследования имеют сферы дизайна и искусства, поэтому нами были изучены три персоны, которые реализуют свои проекты в этих направлениях. Ими являются Андрес Райзингер, Карлос Неда и Мачек Мартынюк. А. Райзингер один из самых востребованных 3D-художников в двадцать первом веке.

Андрес Райзингер вошел в список «Forbes 30 Under 30», как художник, проектирующий будущее искусства. А.Райзингер создает свои сюрреалистичные вселенные, при помощи программ и технологий 3D графики. Его студия получала заказы от таких фирм, как: Franklin Till Studio, Cassina, Space10, Ikea, Nike, Samsung, Massimo Dutti, Rimowa, Uniqlo. Вдохновением для Райзингера служат работы таких художников, как Рене Магритт, де Кирико и Сальвадор Дали, из-за чего его считают преемником направления сюрреализма в современном понимании. Многие фанаты его творчества отмечают то, что они с радостью перенеслись бы в один из виртуальных интерьеров, созданных Андресом Райзингером, что говорит нам о неосознанной потребности людей к эскапизму [19, 20, 21].

Современный человек создает иномиры, осваивает их, делает их неотчуждаемой действительностью. В этом смысле эскапизм в настоящее время приобрел материальную форму через кинематограф, игровую индустрию. С другой стороны, виртуальная реальность открыла для человека возможность создания виртуального продукта как конечного, без дальнейшей его реализации в физическом мире: продукты художественно-проектной деятельности (интерьеры жилых и общественных пространств), виртуальные музеи и галереи, виртуальная среда и пространства, виртуальная одежда и объекты предметного дизайна, рекламный контент.

Примечания:

1. Труфанова Е.О. Эскапизм и эскапистское сознание: к определению понятий // Философия и культура, № 3, 2012.

2. Белов В.И. Эскапизм: причины, функции и границы // Инновационная наука. Международный научный журнал, № 3 — 1/2017. — С. 270.

3. Waralak Vongdoiwang Siricharoen. The Effect of Virtual Reality as a form of Escapism. — Bangkok: Silpakorn University, 2019.

4. Николаева Н.С. Декоративные росписи Японии 16–18 веков. — Москва: Изобразительное искусство, 1989. С. 19–20.

5. Романцевич Арина. Гений сюрреализма, провокатор и суперзвезда: жизнь и творчество Сальвадора Дали — в фотографиях и картинах.

6. Божко Ольга. Андрес Райзингер: сюрреализм и виртуальная реальность.

7. Зинченко Ю.П., Меньшикова Г.Я., Баяковский Ю.М., Черноризов А.М., Войскунский А.Е. Технологии виртуальной реальности: методологические аспекты, достижения и перспективы. // Национальный психологический журнал. — 2010. — № 2 (4) . — С. 64–71.

8. https://ru.wikipedia.org/wiki/Виртуальная_реальность (дата обращения: 18.12.2021).

9. What is escapism? Psychology dictionary. — URL: http:// psychologydictionary.org/ escapism/ (дата обращения: 01.11.2021).

10. Комарова Л.А. Пути достижения истинного счастья в философском учении Эпикура // Вестник Тамбовского университета. Серия гуманитарные науки. Выпуск 8 (112), 2012. — С. 229–232.

11. Щедровицкий П.Г. Университеты и системы обращения знаний. —Москва, 2016.

12. Фрейд З. Введение в психоанализ. 1915–1917, 1930 годы. — Москва: АСТ, 2015.

13. Пинковский В.И. Сюрреализм и фрейдизм: параллели и расхождения. // Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения. № 1, 2008. С. 167–172.

14. https://ru.wikipedia.org/wiki/Сюрреализм (дата обращения: 01.11.2021);

15. Рожков С. Н., Овсянникова Н.А. Стереоскопия в кино-, фото-, видеотехнике / В. И. Семичастная. — Москва: Парадиз, 2003. — С. 95–101. — 136 с.

16. https://youtu.be/l92UrmH6-gs (дата обращения: 15.10.2021).

17. https://habr.com/ru/company/madrobots/blog/407865/ (дата обращения: 15.10.2021).

18. https://vc.ru/flood/13837-vr-use (дата обращения: 15.10.2021).

19. https://www.interior.ru/design/5890-andres-rajzinger-syurrealizm-i-virtualnaya-realnost.html (дата обращения: 16.11.2021).

20. https://reisinger.studio/ (дата обращения: 16.11.2021).

21. https://www.dezeen.com/2021/04/26/hortensia-chair-moooi-andres-eisinger-julia-esque-design/ (дата обращения: 16.11.2021).

Влияние предметного дизайна на гармоничное развитие личности ребёнка

автор: Д.А. Артамонова, магистратура
кафедра «Дизайн мебели»
руководитель: Е.С. Аккуратова, к.п.н., профессор кафедры

Гармоничное развитие ребёнка связано с целом рядом факторов, отметим основные, повышающие актуальность исследований.

Во-первых, это факторы психологические. По данным Минздрава на 20 % за пять лет выросло число детских психических расстройств и на 70 % количество происшествий в школах на этой основе. Именно поэтому необходимо уделять больше внимания в дошкольных учреждениях и младших школьных учреждениях психическому развитию ребёнка.

Во-вторых, факторы, связанные с проблемами предметно-пространственной среды детских учреждений. Дизайн может способствовать снятию уровня стресса, чтобы процесс социализации был постепенным, чтобы была возможность побыть одному, успокоиться внутри социума.

Комнаты психологической разгрузки в детских садах и школах тоже часто не соответствуют представлениям ребенка о дружелюбной среде, они или же не имеют должного оснащения, или же выглядят устрашающе. Это мешает налаживанию диалога между детским психологом и дошкольником, или же детьми младшего школьного возраста.

Можно предположить, что в условиях мегаполиса ребенок более подвержен расстройствам психологического плана, поэтому в детских садах и младших классах школы необходимо оборудовать зону, где дети могли бы чувствовать себя психологически в безопасности, имели возможность отдохнуть от социума.

Одним из самых главных возникающих вопросов является: а как именно влияет среда на гармоничное развитие ребёнка. Понятие «среда» широко употребляется в мире науки и среди обывателей, но при этом дать однозначное и ясное определение не представляется возможным, т.к. закладываемый смысл зависит от конкретной науки и контекста в целом. Так, по Кордуэллу среда — термин, который подразумевает внешнюю среду обитания организма, хотя может применяться и для описания нашей внутренней (т. е. физиологической среды). Он содержит в себе предпосылку о том, что определенная среда оказывает модифицирующее воздействие на организм. Таким образом, мы можем сказать, что некий организм является «продуктом своей среды» [1].

В различных науках среда понимается по-разному и представлено как окружение, особого рода информационная целостность, включающая социальные и материальные компоненты (Н.Я. Крижановская), «социальная ситуация развития», представляющая собой образ жизни, влияющий на формирование и функционирование человека в обществе, его способности, интересы, сознание (Л.С. Выготский, Л.И. Божович), совокупность культурных ценностей, виды деятельности, вещные и субъектные элементы (В.Н. Борисова, В.А. Петровский) [2].

Человек может адаптировать среду под себя, учитывая свои представления об окружающем мире, цели, потребности. Важно отметить, что есть обратная корреляция, люди будучи в архитектурном пространстве, находятся в пассивной зависимости от среды, которую они создали. Окружающая среда влияет на психику человека своим химическим составом и физической конфигурацией. Созданная человеком среда вызывает целый комплекс реакций — физическую и биологическую, а также психологическую. Так,

архитектура влияет на нас с помощью физических структур — цвета, формы, объема, а ещё воздействует на органы чувств, следовательно и на подсознание [3]. Человек наделяет среду значением, обусловленным социальным, культурным и историческим развитием. А последствия нашей деятельности зависят не только от наших желаний и возможностей, но и в значительной мере от ограничений, обусловленных характером окружения [4].

Проектирование среды связано с предметным, искусственным окружением человека, организующим социально-культурную среду человеческого существования. Как отмечает Н.А.Ковешникова, в сфере дизайна формируется культурологический подход, рассматривающий дизайн-деятельность как закономерный продукт развития человеческой культуры. В этом контексте художественное проектирование осмысляется как деятельность, направленная на интеграцию материальной и духовной культуры общества. В силу этого дизайнер, проектируя вещи, и предметную среду, как бы проектирует и самого человека (К.М.Кантор) [5].

Для моего исследования я использую раскрытие понятия среда Л.С. Выготского. С точки зрения педагогики окружающая среда является фактором, содействующим процессу развертывания заложенных в ребенке свойств; среда вызывает желание к жизни или подавляет, упражняет или тормозит созревание механизмов детского поведения. А с другой стороны, среда активно строит деятельность ребенка, используя при этом врожденный фонд его личности. «Переживание какой-нибудь ситуации, переживание какой-либо части среды определяет то, какое будет иметь влияние эта ситуация или эта среда на ребенка» [6].

Согласно Л.С. Выготскому, психическое развитие человека должно рассматриваться в культурно-историческом контексте его жизнедеятельности и обучение должно всегда предшествовать развитию. В развитии ребёнка Л.С. Выготский предлагал различать две сплетённые линии – естественное созревание и культурное совершенствование (овладение культурными способами поведения и мышления).

Согласно А.Н.Леонтьеву, культура как общий источник психического развития ребёнка выступает в этой своей функции только тогда, когда ребёнок выполняет деятельность, направленную на присвоение общественных способностей, опредмеченных в виде предметов обихода, языка, предметов искусства [7].

Именно поэтому важно разнести 2 понятия, которые формируют процесс создания предметного мира. Этими понятиями являются «цивилизация» и «культура».

Основоположники современной материалистической философии К. Маркс и Ф. Энгельс понимали цивилизацию как особую линию обществен-

ного развития, которая определяется способом производства, а именно товарного производства, и базисной ролью товарно-денежных отношений в жизни общества. Одним из критериев прогресса цивилизации является тот факт, что именно последнее по времени достижение наиболее ценно. Подлинная сущность цивилизации совпадает с понятием технической цивилизации. У дизайнера, как у человека, который двигает цивилизацию вперёд основная задача заключается в том, чтобы создать простой, доступный и эргономичный предмет.

Культура должна рассматриваться в единстве всех компонентов процесса человеческой деятельности как целостное качество. Она включает в себя и качества человека как творца культуры, и качества процесса деятельности, и качества многообразных творений человека – материальных, духовных и художественных. Материальная культура несет в себе духовное начало, поскольку она всегда есть воплощение идей, знаний, целей человека, равно как и духовная культура существует в осуществленной, опредмеченной форме — в предмете, знаке, образе, символе — или обладает материальным носителем. Духовная культура охватывает сферы сознания, духовного производства — познание, нравственность, воспитание и образование, а также философию, этику, эстетику, право, религию, науку, искусство, литературу, мифологию. Именно поэтому необходимо в процесс создания предметной среды включать и культурную базу.

Ценность, термин, широко используемый в философской и социологической литературе для указания на человеческое, социальное и культурное значение определенных явлений действительности. По существу, всё многообразие предметов человеческой деятельности, общественных отношений и включённых в их круг природных явлений может выступать в качестве «предметных ценностей» как объектов ценностного отношения, т. е. оцениваться в плане добра и зла, истины или неистины, красоты или безобразия, допустимого или запретного, справедливого или несправедливого и т. д. Ценностные системы формируются и трансформируются в историческом развитии общества [8].

Духовность — главный ценностный аспект культуры. Предмет в духовной культуре основан на гармонии. Гармония — соразмерность частей, слияние различных компонентов объекта в единое органическое целое, характеристика прекрасного. В дизайне же гармония — это совместимость элементов, составляющих композицию. Каждый элемент дизайна должен дополнять другой цветом, формой, размерами, фактурой, структурой. Если в дизайне присутствует гармония, то его тему очень просто увидеть, она может быть утонченной, романтичной, вызывающей, шокирующей, броской, смешной и т.д. Любая дизайнерская композиция основана на определенных принципах, иначе она не будет восприниматься как нечто гармоничное, целое.

Гармоничная среда — это единое целое, где каждый объект дополняет друг друга, где каждый элемент является частью единой системы, единой композиции. Все объекты такой среды существуют в гармонии между собой.

А ггармоничное развитие личности — это согласованное, взаимно обусловленное развитие духовных, душевных и физических сил и способностей, это воспитание человека, способного жить в ладу самим с собой, с природой, с обществом. Гармонизация личности включает в себя вопрос о единстве ее образа жизни и психологического стиля жизнедеятельности [9].

Настоящая жизнедеятельность характеризуется как позитивными, так и негативными проявлениями, обозначаемыми в обществе — повышенный уровень преступности, вредных факторов и девиантного поведения некоторых категорий населения. Поэтому, очень важен тот фактор, благодаря которому в среде развивается и формируется личность ребёнка, что его окружает и что на него влияет.

Среда имеет непосредственное влияние на ребёнка. Введение средового подхода к воспитательному процессу обеспечивает создание пространства, в котором целенаправленная превентивная деятельность предоставляет ребёнку возможность развития личности и способствует эффективному вхождению в социум.

Технология создания творческой образовательно-воспитательной среды является инновационной, ведущей к обновлению в развитии, что способствует формированию нового типа личности. Так, именно творческая образовательно-воспитательная среда ориентируется на создание благоприятных комфортных условий для развития и саморазвития ребёнка, основываясь на духовных аспектах культуры [10].

Примечания:

1. Кордуэлл М. Психология от А до Я: Словарь-справочник. — Москва, 2000.

2. Мухамедшина Л.М. Сущность понятия «экологическая образовательная среда». // Вестник ЧГПУ 5/2010/ кафедра дошкольной и социальной педагогики, Набережночелнинский Государственный Педагогический Институт.

3. Черноушек М. Психология жизненной среды / Пер. с чеш. И.И.Попа. — Москва: Мысль, 1989. — 174, [2] с.

4. Степанов А.В., Иванова Г.И., Нечаев Н.Н.. Архитектура и психология: Учеб. пособие для вузов/. — Москва: Стройиздат, 1993. — 295 с.

5. Птицына Л.М. «Роль дизайна в формировании среды обитания человека

в условиях современного города: культурологический контекст» // Вестник ЧГАКИ. 2010. №4 (24).
6. Леонтьев А.Н. Учение о среде в педологических работах Л.С.Выготского (критическое исследование) // Психологическая наука и образование. 1998. Том 3. № 1.
7. Сапогова Е.Е. Психология развития человека. Учебное пособие. — Москва, 2001. — 175 ст.
8. Философский энциклопедический словарь. — Москва: Советская энциклопедия. Гл. редакция: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. 1983.
9. Безрукова В.С. Основы духовной культуры (энциклопедический словарь педагога). — Екатеринбург, 2000. — 937 с.
10. Сарсакова Д. Б. Роль среды в воспитании детей. // Наука и социум. Журнал всероссийской научно-практической конференции, 2017.

Экологическое проектирование предметно-пространственной среды, как способ борьбы с депрессией

автор: Д.А.Чернявина, магистратура
кафедра: «Дизайн мебели»
руководитель: Е.С. Аккуратова, к.п.н., профессор кафедры

Высокие темпы экономического развития привели к появлению на нашей планете новых проблем, которые требуют не только понимания, но и решения. Созданный искусственный мир вещей, машин, строений, виртуальный мир Интернета занимает все большее место в жизни человечества. На созерцание, наблюдение природы, общение с её объектами и друг другом люди выделяют все меньше времени. Естественная окружающая среда, природная и социальная, все больше заменяется новыми созданными условиями. Естественные условия жизни человека более динамичны, разнообразны. Современные ученые отмечают, что созданные устойчивые климатические условия, отсутствие сезонности в смене цвета и запаха в квартирах, офисах, автомобилях приводят к появлению пренебрежительного отношения к природе, игнорированию естественного хода событий, оторванности от реальности [1,2,4,5]. Отсюда проистекают многие психические и психологические проблемы людей: апатия, депрессия, повышенная возбудимость и агрессивность.

Экологическая психология – одно из направлений в психологии, которое изучает взаимодействие человека и окружающей среды. Главная цель науки — исследование индивидуального или группового сознания, как совокупности экологических представлений. [1]

Данные исследования могут рассматриваться на стыке экологии человека и педагогики, а также в рамках экопсихологии, которая изучает глобальные изменения в восприятии как природной среды, так и пространственной.

Пространственная среда оказывает немалое влияние на человека, на его восприятие. Она может либо помочь людям справится с определенными внутренними состояниями, либо усугубить их. Вопросами проектирования предметно-пространственной среды, с точки зрения верно организованной экосистемы для человека, занимается экологическое проектирование.

Современная ситуация обострила противоречия между экологизацией и деэкологизацией пространства. С одной стороны — высокие технологии проектирования и организации пространства, повышения комфортности и чистоты среды, санитарно-экологического контроля и мониторинга, создание чистых и безотходных производств, экологически совершенных архитектурных и ландшафтных решений. С другой — интенсивное развитие рыночных отношений, истощающее ресурсы, наличие опасных производств и технологий, непрестанное загрязнение и деградация среды. В пространственной среде — тенденция движения к предельным состояниям: переуплотнению, загрязнению и деформации, повышенной интенсификации. Физическое загрязнение вызывает ухудшение санитарно-гигиенического состояния среды. Визуальное, акустическое и энергоинформационное —отрицательно влияют на психическое и социальное благополучие населения, вызывают стресс. Это превращение двора в колодец, улицы — в загазованное ущелье, это вытеснение природы и человека из свободного пространства техникой и её атрибутами (автостоянками, оборудованием, развязками дорог). Отсутствие гармонии между людьми и окружающей средой приводит к угрозе жизни и здоровья общества [2].

Находясь в пограничном состоянии продолжительное время, человек попадает в определенный психологический дискомфорт — депрессивное состояние.

Это болезнь, которая является бременем современного общества. Она наносит ущерб не только здоровью, но и более глобальным процессам, например, государственной экономике [3].

Обозначая проблему депрессии, стоит изучить этот вопрос с двух сторон.

С одной стороны, непосредственно психологической. Узнать основные причины. С другой понять, как предметно-пространственная среда может либо помочь человеку, либо же усугубить его психологическое состояние.

На этом этапе стоит понять факторы возникновения депрессивного состояния.

Основные причины депрессии:

— острый или хронический стресс;

— генетические факторы;

— старение и заболевание мозга;

— тяжелые телесные заболевания;

— тяжелые душевные переживания;

— окружающая среда.

Основные симптомы депрессии:

— снижение настроения, чувство уныния, подавленности, тоски;

— утрата интереса, способности испытывать удовольствие;

— снижение энергичности, активности, повышенная утомляемость [4].

Современный ритм жизни — это определенная гонка времени. Мы пытаемся все успеть, при этом в большинстве случаев забываем о важном — о себе и своем эмоциональном комфорте. Последнее является продолжением нашего окружения, а именно пространства.

Пространство — это из важнейших составляющих нашей жизни. В нем находимся 24 часа 7 дней в неделю. Это дом, работа, дорога, места отдыха. Эти детали являются важными критериями для нашего комфортного эмоционального состояния.

Термин «экологический дизайн» широко известен в сфере научной литературы, а также в прикладной практике. Однако на сегодняшний день существует необходимость создать понятийный аппарат и научный инструментарий, составить цельную научную систему экологического проектирования. Дизайнер, как производитель идей, должен стимулировать бережное отношение к природе с помощью своего продукта [5].

Задачи дизайн-проектирования совершенно меняются: прежде всего сокращения количества продуктов, пересмотр сырья и технологий, а также изменение потребительских требований. В функции дизайна включается и формирование новой структуры потребностей, потому что центром эко-проблематики являются ценности общества. Это новая наука, изучающая объединение экологии и проектирования, связанная с дизайном, мониторингом и строительством экосистем.

В процессе научного исследования были выявлены критерии гармоничной предметно-пространственной среды и индикаторы их достижения. Одним из важных критериев является инсоляция.

Инсоляция — это количество солнечных лучей, которым подвергается поверхность или пространство. Термин часто встречается в вопросах гигиены, светотехники и архитектуры. На сегодняшний день проблемы нормирования и расчёта инсоляции важны с экономической, социальной и правовой точки зрения. Различают три вида инсоляции. Первый — астрономическая инсоляция. Она определяется вращением планеты вокруг Солнца и собственной оси. Второй вид — определяется показателями атмосферы и облачного покрова, обозначается в процентном соотношении к астрономическому виду. К примеру, на территории России вероятная инсоляция составляет около 50 %. Наконец, есть фактическая: она в строительстве определяется особенностями зданий, расположением близлежащих домов, параметрами оконных проёмов, балконов и лоджий [6].

Индикатором игнорирования данной проблемы являются современные тенденции к уплотнению городской застройки, снижающие поступление света в пространства застройки и помещений, с особой остротой ставят проблему оптимизации их светового режима как основного формообразующего, экологического и экономического фактора структурно-пространственного развития городов [2].

Человеку неподвластна климатическая ситуация, но создавая пространственную среду, необходимо решать проблему комплексно и обращать внимание на расположение домов в жилом комплексе, зон отдыха в городе, а также не забывать о правильном естественном освещении внутри вашего дома.

Исследуя вопрос освещения жилища, можно придти к выводу, что естественное освещение играло важную роль в архитектуре начиная с древнейших времен. Причина была не только в отсутствии электричества, но и в драматическом эффекте, который производит верно направленный солнечный свет. Лучи, проникающие внутрь готических соборов сквозь цветные витражи, и в XXI веке мало кого оставляют равнодушным.

Говоря об использовании света в архитектуре, можно вспомнить световые фонари Алвара Аалто в библиотеке Выборга, дом Фарнсуорт Людвига Миса ван дер Роэ в штате Иллинойс или Термальные бани Петера Цумтора в швейцарском Вальсе. В каждом из этих проектов, созданных в разное время и выполняющих различные функции, естественное освещение играет важную роль [7].

Современные российские дизайнеры также сосредоточены на решении проблемы освещения жилого пространства. Так, последний проект

Елены Горенштейн в ЖК «Искра-Парк» г. Москва прямое доказательство. Умная и одновременно нестандартная работа с текстурами, зонированием пространств. Дизайнер решает проблему освещения с помощью световых пятен, которые воссоздают естественное освещение в помещении. При изучении этого интерьера мы можем выйти еще на несколько индикаторов решения проблем депрессии. Это коммуникация людей – планировка кухни. Остров является связью между кухней и гостиной. Процесс общения семьи не заканчивается при приготовлении блюд, так как в момент готовки человек обращен лицом к гостям и домочадцам [8].

Несколько критериев гармоничной предметно-пространственной среды предлагает Илья Варламов в книге «100 советов мэру». Это:

— безопасность и защита;

— комфорт;

— удовольствие от места [9].

Если два первых критерия относятся к психическим явлениям, то «удовольствие от места» — психологическая категория, связанная с положительными эмоциями, субъективными переживаниями человека. Положительные эмоции, например, могут быть вызваны использованием цвета в интерьере, пластикой оборудования, композиционным строем пространства (тактический урбанизм).

Так, ярким примером борьбы с депрессивными состояниями является проект Татьяны Купцовой для центра психологической помощи «SweetSun». «Интерьер должен был получиться прежде всего вдохновляющим». Терапия в таких местах должна начинаться в момент, когда человек переступает порог центра. Цвет выбирался на основе знаний о психологическом состоянии человека, с учетом функционала помещения. Например, в лобби или зоне ожидания, где планируется также проводить сеансы групповой терапии, семинары и лекции, поставили диваны оттенка спелой малины, а также лососевые и горчичные глубокие кресла. Считается, что эти цвета провоцируют мозговую активность, восстанавливают энергию и улучшают настроение. Стены кабинета директора и главного психолога покрашены в насыщенный карминовый оттенок. Это цвет энергии, силы и лидерства. Кабинет психолога для индивидуальных консультаций оформлен в нейтральных бело-голубых тонах, которые, по мнению специалистов, успокаивают и подавляют агрессию. А серо-зеленый цвет стен, который мы также активно использовали в оформлении помещений, призван снять волнение у детей и сконцентрировать внимание на занятиях творчеством [10].

Тема тактичного урбанизма тесно связана с данным критерием гармоничной среды. Тактический урбанизм побуждает людей вести себя иначе, выстаивать определенные связи, менять отношение к местности. А местность в свою очередь помогает человеку справиться с депрессивным состоянием.

К индикаторам данного критерия можно отнести следующие::

— удобная расстановка уличной мебели;

— создание пешеходных улиц и организация и дней без машин;

— создание общественных зон на когда-то промышленных территориях;

— ликвидация заборов;

— повсеместное садоводство [9].

Еще один критерий: коммуникация. Коммуникация людей внутри общественной зоны должна быть выстроена так, чтобы само пространство программировало человека на общение. В противном случае зона будет предназначена только для определенной группы людей.

Например, в парках Цюриха стоят фонтанчики для питья, которые предназначены для людей и их собак. Разный уровень кранов для регулирования подачи воды сразу же адаптирует объект для нескольких групп [9]. Такой индикатор актуален не только в рамках дома человека, но и для общественных зон.

Творческая составляющая объекта — это еще один критерий создания гармоничной предметно-пространственной среды. Одним из индикаторов может являться модульность оборудования, когда человек вправе создавать свой предметный мир, который удовлетворит его потребность в чем-либо. Так, студенткой кафедры мебели МГХПА им. С.Г.Строганова Мусихиной Е.А. в рамках дипломного проекта «Модульная трансформирующаяся мебель для отдыха, как стилеобразующий элемент общественного пространства» был разработан комплект модульной мебели, в котором посетители могут создавать необходимые композиции для общения, отдыха, уединения.

Одна из главных задач дизайна — это работа с ресурсами, которые помогают стабилизировать взаимодействие человека и природы. Помогая одному, мы автоматически помогаем другому. В этом и есть гармония, которая служит главным показателем для борьбы с депрессией человека в современном мире. При анализе будущего общественного пространства мы учитываем расположение, так как от этого зависит преобладание определенной группы людей. Этот показатель помогает при проектировании определить, какой индикатор будет использоваться по большой части, а какой гармонично дополнять.

Таким образом, мы выявили такие критерии гармоничной предметно-пространственной среды, предупреждающие от развития депрессивных состояний у людей, и индикаторы их использования. Это:

— инсоляция;

— безопасность и защита;
— комфорт;
— удовольствие от места;
— цветовые гармонии, удовлетворяющая потребности человека пластика пространства, гармоничная композиция (тактический урбанизм);
— коммуникация;
— творческая составляющая среды.

Примечания:

1. Психология экологическая, [Электронный ресурс]: URL: https://www.psychologies.ru/glossary/15/psihologiya-ekologicheskaya/ (дата обращения: 16.11.2021).

2. Иовлев В.И., Экологические основы формирования архитектурного пространства (на примере Урала), [Электронный ресурс]: URL: https://marhi.ru/referats/files/iovlev.pdf (дата обращения: 16.11.2021).

3. Депрессия, [Электронный ресурс]: URL:- http://www.psychiatry.ru/stat/122 (дата обращения: 16.11.2021).

4. Курпатов А., Средство от депрессии/ Андрей Курпатов , [Электронный ресурс]: URL: http://base.dnsgb.com.ua/files/book/sredstvo-ot depressii.pdf#:~:text=Основные%20причины%20развития%20депрессии%3A%20-,часто%2C%20впрочем%2C%20они%20предательски%20объединяются (дата обращения: 16.11.2021).

5. Панкина М.В.,Феномен экологического дизайна: Культурологический анализ, [Электронный ресурс]: URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/79721/1/urfu2067_d.pdf (дата обращения: 16.11.2021).

6. Словарный запас. Инсоляция, [Электронный ресурс]: URL: https://strelkamag.com/ru/article/vocabulary-insolyaciya (дата обращения: 16.11.2021).

7. Что такое естественное освещение?, [Электронный ресурс]: URL: https://strelkamag.com/ru/article/estestvennoe-osveshenie (дата обращения: 16.11.2021).

8. В гостях у дизайнера Елены Горенштейн: большая квартира с зимним садом, [Электронный ресурс]: URL: https://www.admagazine.ru/article/kvartira-s-zimnim-sadom-dizajnera-eleny-gorenshtejn (дата обращения: 16.11.2021).

9. Варламов И., 100 советов мэру/ Илья Варламов, Максим Кац. — М. Альпина нон-фикшен, 2021. — 464 с.

10. Лечим дизайном! Центр Психологической Помощи с модным интерьером, [Электронный ресурс]: URL: https://www.elledecoration.ru/interior/offices-boutiques/interer-centra-psihologicheskoi-pomoshi-id6738801/ (дата обращения: 16.11.2021).

Принципы формирования общественно-транспортных центров (узлов)

автор: А.К. Дёмина, магистратура
кафедра «Художественное проектирование интерьеров»
руководитель: В.О. Рыжиков, к. иск., доцент кафедры

Улучшение условий транспортной доступности и единство всего городского и тяготеющего к нему пространства, сокращение структурно-планировочных противоречий между транспортом и городской средой во многом достигаются размещением и организацией ключевых элементов транспортной инфраструктуры — пересадочных узлов. В наше время современных технологий, урбанистических и планировочных решений, это одна из новых изучаемых и набирающих обороты тенденций.

Насыщение транспортными и общественными функциями близлежащих зон транспортно-пересадочных узлов приводит к образованию многофункциональных пространственно-развитых общественно-транспортных центров.

Основные узлы находятся, главным образом, вблизи общегородского центра, а также в срединной или периферийной зонах города, в местах размещения вокзалов различных видов внешнего транспорта.

Практика проектирования и строительства общественно-транспортных центров в нашей стране и за рубежом показывает большое разнообразие их структурных характеристик по местоположению, особенностям транспортной зоны, насыщению объектами обслуживания, площади участка и застройки, использованию подземного пространства.

Важными предпосылками преобразования и улучшения архитектурно-пространственной среды города являются интенсификация использования его территорий путем упорядочения функционального зонирования, эффективность использования уже освоенных городских земель.

Эти решения проекта служат приоритетной задачей общественно-транспортного узла.

Упорядочение функционального зонирования территории требует внедрения в практику программного комплекса автоматизированного проектирования, включающего пакеты прикладных программ функциональ-

ного зонирования территории, размещения объектов культурно-бытового обслуживания и решения задач городского транспорта.

Стоит проанализировать и продумать объемно-планировочные решения зданий и элементов общественно-транспортных центров.

Объемно-планировочные решения, принимаемые при проектировании зданий общественно-транспортных центров, должны соответствовать общим градостроительным требованиям, включая следующие: функционально-пространственная организация общественно-транспортных центров должна способствовать активным связям с прилегающими территориями, установлению относительно подвижных границ с учетом перспективного изменения как состава основных элементов, так и характера связей между ними; архитектурно-художественная организация пространства центров должна отвечать требованиям композиционной целостности, эстетической выразительности архитектурных ансамблей, градостроительного комплекса при сохранении национальных традиций и историко-культурных особенностей данного региона; проектирование должно вестись с учетом различных природно-экологических условий регионов строительства, требующих разнообразных приемов организации среды, как в условиях сурового климата — формирование замкнутой застройки, объединение отдельных блоков в единые объемно-пространственные структуры, так и для условий жаркого климата — замкнутые внутренние дворики, затененные переходы, навесы и т.д. Неприемлемым является механическое перенесение приемов планировки для средней полосы России на другие регионы.

Следует предусматривать целесообразное объединение в одном объеме либо блокировку близких по функциям объектов управления, культуры и отдыха, торговли, питания, спорта и др., формируя таким образом блоки специализированных объектов, а также перспективное развитие отдельных составляющих элементов или блоков на всех стадиях проектирования.

При проектировании центров возможно использование разнообразных объемно-планировочных композиций: замкнутые и раскрытые площади; сложные системы взаимосвязанных открытых пространств, перетекающих друг в друга; улицы и даже целые кварталы, планировочные узлы, увязанные со всевозможными условиями места строительства: перепады рельефа, река, залив, зеленый массив и т.д.

При обособленном размещении предприятия и учреждения центра располагаются в самостоятельных корпусах на одной территории и каждое предприятие сохраняет свою обособленную функциональную организацию, полный набор помещений.

В условиях реконструкции сложившейся застройки показательно планировочное решение общественно-транспортного центра в г. Тбилиси

(Грузия), где железнодорожный вокзал и привокзальные площади, расположенные по обе стороны путей, включены в общий ансамбль городской застройки. Все здания расположены обособленно, и к ним предусмотрен подъезд автотранспорта с использованием подземного пространства с размещением автостоянок.

Обособленные блоки общественно-транспортного центра могут быть объединены с помощью подземных и наземных коммуникаций, обеспечивающих беспрепятственный проход пешеходов, проезд транспортных средств, включая скоростной. К коммуникационным сооружениям и устройствам центра относятся: подземные переходы, галереи с устройством пандусов и движущихся тротуаров, наклонных подъемников и т.д.; наземные крытые переходы с регулируемым климатом, «воздушные мосты», соединяющие здания, сооружения на разных уровнях. Наземные галереи, переходы над проездами должны иметь отметку низа конструкции не менее 5,0 м, а над полотном железной дороги — не менее 7,0 м; сооружения, обеспечивающие коммуникативные связи по вертикали: лифты, в том числе выжимные, эскалаторы, подъемники всевозможных модификаций и т. д. Лифты, эскалаторы, подъемники могут иметь наземные вестибюли, иногда остекленные. Целесообразно использование таких сооружений в местах резких перепадов рельефа.

При объединении двух или нескольких учреждений каждое из них имеет полный набор помещений, самостоятельный график работы для посетителей и служебного персонала.

При объединении нескольких учреждений, предприятий в блок необходимо найти правильное технологическое решение каждой составляющей. Примерами объединения блоков, функциональная взаимосвязь которых не является необходимой, в одно сооружение могут служить центры в г. Брюсселе (Бельгия), где в здание автовокзала включены почтамт, торговый пассаж, и в г. Дублине (Ирландия), где в одном здании объединены автовокзал и административный корпус страховых обществ.

Подобное объединение позволило сократить размеры участков строительства вдвое, добиться большей архитектурной выразительности зданий.

Кооперированное размещение является наиболее эффективным приемом взаимного размещения предприятий, при котором возможно совместное использование целого ряда помещений.

Кооперирование должно предусматривать не механическое объединение различных учреждений в одном здании, а единство технологических и объемно-пространственной систем. Создаются не только общие коммуникации, но и объединенные административно-хозяйственные помещения и помещения технического обслуживания. Такой способ дает воз-

можность изоляции отдельных предприятий с различным графиком работы, сохраняя при этом связи между отдельными помещениями.

При кооперировании нескольких учреждений в одно сооружение можно обеспечить совмещение взаимодействующих функций, что выражается не только в повышении уровня обслуживания, в экономии времени потребителей на поиски необходимых услуг, товаров, его комплексности, разнообразии форм, но и в создании благоприятной психологической среды центра.

Общественно-транспортные центры нередко являются городскими мегаструктурами, охватывающими большие городские территории и представляющие собой категорию урбанистического дизайна, где воплощается идея создания гармоничной среды для человека.

Переход от функционального зонирования к интегральной застройке предполагает объединение в единый ансамбль административных зданий, сооружений транспорта, зрелищных зданий и будет способствовать полифункциональному характеру застройки.

Объемно-планировочные решения могут отличаться разнообразием, широтой привлечения форм и приемов, композиционными «вольностями», которые раскрывают новые направления творческого поиска.

В сооружениях общественно-транспортных комплексов правомерна идея запрограммированного эмоционального восприятия. Для многоуровневых композиций, объектов, вмещающих многообразное разделение потоков пассажиров, персонала и др., она может найти интересную практическую реализацию.

По результатам анализа некоторых реализованных проектов, профессиональной литературы и других источников, хочется сказать, что строительство и модернизацию общественно-транспортных центров в силу реальной возможности решения ряда остроактуальных проблем города (повышения качества и разнообразия форм обслуживания за счет насыщения общественной зоны центра, улучшения экологии городской среды, экономии городской территории и др.) возможно отнести к объектам первоочередного инвестирования.

Список литературы:

1. ВСН 62-91*. Проектирование среды жизнедеятельности с учетом потребностей инвалидов и маломобильных групп населения. — Москва: ГП ЦПП, 1994.

2. Агасьянц А.А., Каплан Г.Л. Структурно-планировочная организация транспортных систем взаимосвязанного расселения: Обзорная информация // Проблемы больших городов, вып. 23. — Москва: МГЦНТИ, 1985.

3. Азаренкова З.В., Степанова Л.Н. Общественно-транспортные центры в современных градостроительных условиях // Транспорт (Наука, техника и управление). № 12. — Москва: ВИНИТИ, 1995.

4. Азаренкова З.В., Федутинов Ю.А. Транспортно-пересадочные узлы в планировке и застройке больших городов: Обзорная информация // Проблемы больших городов, №13— Москва: МГЦНТИ, 1985.

5. Бытырев В.М. Вокзалы. — Москва: Стройиздат, 1988.

6. Бердник Б.И., Заневская М.Н. Сердце транспортной системы // Городское хозяйство Москвы. № 2, 1987.

7. Боков А.В. Многофункциональные комплексы и сооружения: Обзор по гражданскому строительству и архитектуре. — Москва: ЦНТИ, 1973.

8. Голубев Г.Е. Многоуровневые транспортные узлы. — Москва, 1981.

9. Голубев Г.Е. Транспортные сооружения и узлы в архитектурном ансамбле современного города // Строительство и архитектура, вып. 20 Киев, 1984.

10. Крук Ю., Меркин В., Голубев Г. Концепция комплексного использования подземного пространства при строительстве метрополитенов // Метро, № 1, 1995.

11. Проблемы формирования и развития общественных центров городов: Сб. научн, тр. / Под ред. канд. архит. Л.И. Соколова — Москва: ЦНИИП градостроительства, 1978.

12. Голубев Г.Е., Азаренкова З.В. и др. Развитие систем транспортных сооружений и узлов в крупнейших и крупных городах: Обзорная информация. — Москва: ЦНТИ по гражданскому строительству и архитектуре, 1985.

13. Рекомендации по проектированию вокзалов / Минстрой России, ЦНИИП градостроительства, 1997.

14. Рекомендации по проектированию окружающей среды, зданий и сооружений с учетом потребностей инвалидов и других маломобильных групп населения. Вып. 8. Градостроительные требования. — Москва, 1995.

15. Рекомендации по разработке комплексных транспортных схем для крупных городов. — Москва: Стройиздат, 1984.

Концепция проекта модернизации системы городского общественного транспорта Москвы

автор: Р.А. Склокин, магистратура
кафедра «Дизайн средств транспорта»
руководитель: Н.Е. Розанов, к. иск., профессор, зав. кафедрой

Целью проекта является создание бесшовной среды общественного транспорта и прокатного микротранспорта с соответствующей инфраструктурой.

Наземный общественный транспорт — очень актуальная тема для XXI века. Сейчас мы можем наблюдать особенно стремительное его развитие и всё более растущую в нём потребность. Происходит это вследствие уплотнения населения городов и растущего дорожного трафика. В прошлом веке общественным транспортом пользовались в основном те, кто не мог себе позволить личный. Сейчас ситуация меняется. Использование личного транспорта становится всё более затруднительным для перемещения в мегаполисах. Мы всё больше сталкиваемся с такой проблемой, что дорожная инфраструктура не справляется с автомобильным потоком. Это обусловлено общим ростом благосостояния людей и увеличивающимися возможностями промышленного производства. Как следствие, появляется категория людей, которые предпочитают общественный транспорт не из-за его дешевизны и доступности, а для экономии времени. Это сильно меняет потребительскую нишу.

Ещё одно огромное преимущество общественного транспорта состоит в том, что он не простаивает, а постоянно эксплуатируется. Личные же автомобили припаркованы большую часть времени.

Увеличивающийся спрос даёт нам потребность модернизации и объединения общественного транспорта в единую «бесшовную» инфраструктуру.

Кроме того, развитие цифровых технологий позволяет создавать новые виды общественного транспорта, такие как каршеринг. А развитие автоматизированных и беспилотных систем в будущем очень упростит его использование.

Основная проблема почти всего общественного транспорта, которую надо решать в первую очередь — это высокая плотность людского потока и отсутствие какого бы то ни было личного пространства. Особенно актуальной эта проблема стала с появлением современных вирусных заболеваний.

Я считаю, что в будущем тенденция развития общественного транспорта будет только расти. Население городов увеличивается, а технологические возможности расширяются. Это создаёт возможность и потребность создавать новые виды общественного транспорта, а также модернизировать и развивать уже существующие.

Моё проектное предложение состоит из нескольких компонентов, а также включает в себя концепцию преобразования дорожной инфраструктуры. Основной упор в проектировании я делаю на разработку линейки прокатного микротранспорта, для которого предполагается специальная выделенная полоса во всей городской черте (идейное продолжение современных велодорожек). Прокатная линейка включает в себя три компонента: электросамокаты, электровелосипеды, двухместные обратные трайки (два колеса спереди, одно сзади), имеющие обтекатель и крышу. В проектировании я делаю упор на удобство взаимодействия человека с транспортом. В проектируемых объектах предполагается использование биометрии для распознавания человека, камеры заднего вида, выводящие изображение на дисплей интерфейса, автоматическое ограничение скорости в зависимости от участка дороги, «умные» парковки, интегрированные в общую транспортную систему. Все эти элементы повышают удобство использования и сокращают время взаимодействия с интерфейсом.

Также учитываются и современные технологии производства. В своём проекте я планирую использование полимерной формовки, которая обеспечит возможность создания бескаркасной подрессоренной конструкции.

В заключение хотелось бы добавить, что особенная актуальность подобного микротранспорта также обусловлена социальными изменениями в жизни общества. Происходят изменения в режиме работы человека: благодаря совершенствующимся цифровым технологиям всё большее количество работы можно будет выполнять удалённо. По этой причине увеличится численность людей, которым будет нужно ездить в центральную часть города с большего расстояния, при этом гораздо реже, а наибольшее количество передвижения будет осуществляться на короткие расстояния.

Также совершенствующиеся технологии вносят серьёзные перемены в сферу рынка недвижимости. Это позволяет всё большему количеству людей проживать в непосредственной близости к месту работы.

Исследование дизайнерских аспектов использования «умного транспорта» для коммуникации с отдаленными регионами России

автор: С.В. Уфимцева, магистратура
кафедра «Дизайн средств транспорта»
руководитель: Н.Е. Розанов, к. иск. профессор, зав. кафедрой

Актуальность темы

Значительная часть территории нашей страны относится к так называемым труднодоступным районам. Это Арктическая зона Российской Федерации, районы Сибири и Дальнего Востока. Природно-климатические условия этих районов делают наземное сообщение с ними возможным только в ограниченный период года, а между тем в них сосредоточена значительная часть природных ресурсов страны, разработка которых является стратегической задачей экономики. Реализация планов социально- экономического развития этих территорий невозможна без обеспечения регулярных и надежных грузоперевозок. Многие прогрессивные страны уже давно используют умную технику для выполнения различных задач. Таких как, доставка грузов, транспортировка людей, сканирование территории и тд.

Россия в этой нише ещё новичок, но спрос в данной услуги стремительно растёт, потребности увеличиваются.

Проблема

Возрастёт потребностью в освоении новых сельскохозяйственных территорий, которое будет осуществляться при помощи роботизированной техники, будет приток большого количества платёжеспособной части населения в отдалённые районы страны.

По данным Организации Обьеденённых Наций, к 2050 и 2100 годам предполагается резкий демографический рост населения по всему миру. С ростом населения неминуемо возрастёт потребность в пище. Повысится востребованность сельскохозяйственной промышленности.

Одним из самых перспективных регионов для развития системы доставки может являться Красноярский край (рис. 1). Так как именно там есть большое сосредоточение пригодных для сельского хозяйства территорий.

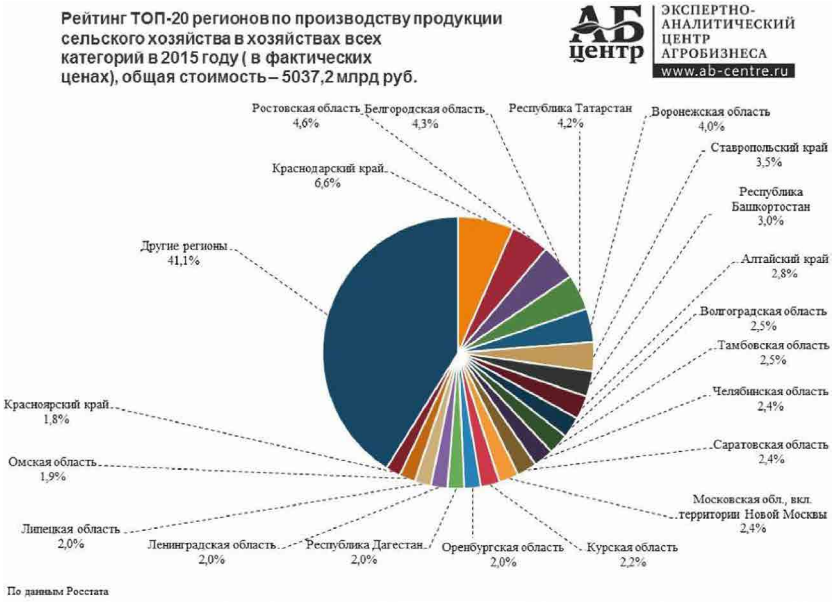


Рис. 1

Которые на данный момент не используется в следствии нехватки человеческих ресурсов.

Сельское хозяйство. Красноярский край по праву считается крупнейшим сельскохозяйственным регионом Центральной и Восточной Сибири, полностью обеспечивающим потребности населения в основных продуктах питания. На долю края в Восточно-Сибирском регионе приходятся более половины общих объёмов производства зерна, более 40% картофеля, 37% овощей, 43% молока, 36-43% мяса и яиц (рис 2).

Основное население сосредотачивается в южной части края.

К 2050 году эти территории нужно будет заселять и обрабатывать, а так как заниматься этим будут люди, имеющие высокий уровень зарплат, жизни и соответственно запросов, им понадобиться быстрый и удобный способ доставки.

Строительство инфраструктуры наземной транспортной сети (автомобильные дороги) сопряжено со значительными инвестиционными и временными затратами.

Для осуществления данной доставки лучше всего будет использовать несколько видов транспорта: железнодорожный транспорт, водный, а именно речной транспорт и воздушный.

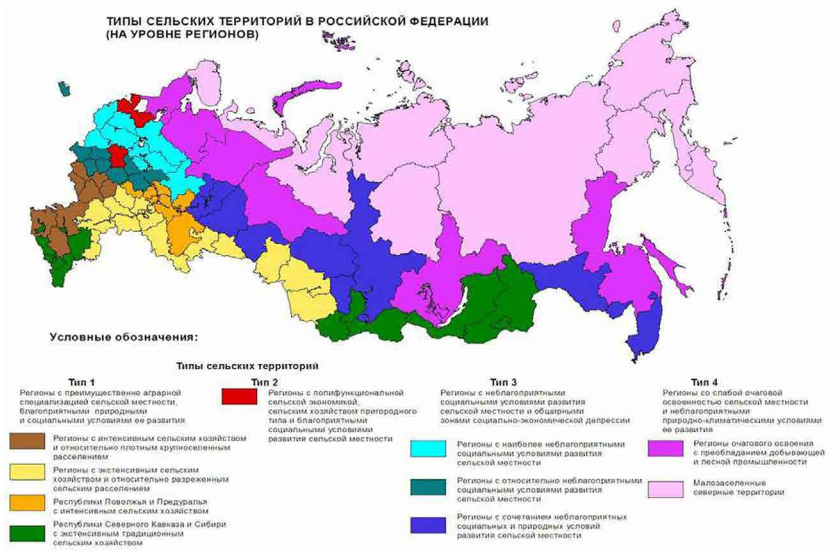


Рис. 2

Воздушный: БПЛА — способ доставки, при котором транспортировка еды, медикаментов и других товаров осуществляется с помощью дронов коммерческого назначения. Большинство предлагаемых решений на данный момент заключается в использовании коптера с шестью и более пропеллерами. Доставочный контейнер помещается в отсек в нижней части дрона или крепится непосредственно к самому летательному аппарату.

Клиент получает посылку, забирая её из отсека спустившегося на землю дрона или отсоединяя от веревки спускового механизма, благодаря которому дрон может не садиться на землю.

Железнодорожный: Перевозка грузов в транспортных пакетах осуществляется в соответствии с правилами перевозок грузов железнодорожным транспортом в транспортных пакетах. Грузы в вагоне размещаются так, чтобы обеспечивалось свободное открывание дверей с обеих сторон.

Водный: Баржа — плоскодонное, в большинстве случаев несамоходное судно. Термин "баржа" произошёл от французского barge, т.е. судно, предназначением которого является перевозка грузов по реке или морю. Для водного транспорта можно использовать Енисей и его притоки (рис. 3).

Эта сибирская река является одной из самых длинных и самой полноводной в нашей стране. Она вся не покрывается льдом даже в сильные морозы.

Причина этого явления довольно печальна: техногенный фактор. Енисей перестал замерзать с 70-х годов прошлого века, именно тогда на

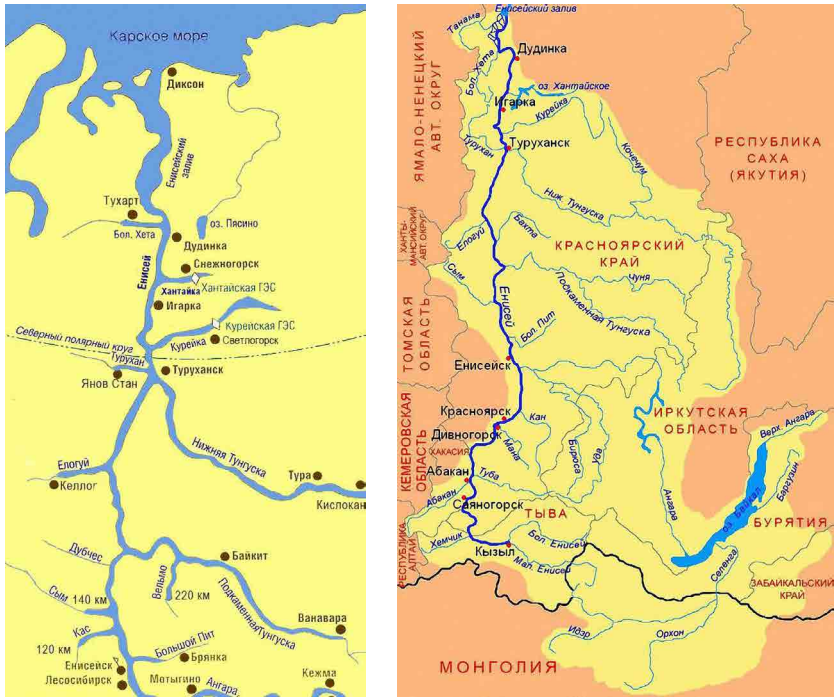


Рис. 3

нём была построена Красноярская ГЭС. Вода поднимается с глубины в агрегаты и зимой не успевает остывать на протяжении десятков, а то и сотен километров после гидроэлектростанции.

Грузоперевозки водным транспортом осуществляются Енисейским пароходством практически по всем судоходным участкам в бассейне реки Енисей и его судоходным притокам, кроме территории республики Тыва.

Енисейский район водных путей и судоходства:

Суда пароходства работают от верховьев Енисея на юге до Дудинки и Карского моря на севере (поселок Диксон). Кроме того, Енисейское пароходство осуществляет грузовые перевозки на притоках Енисея: Ангара, Подкаменная Тунгуска, Нижняя Тунгуска, Большой Пит, Кас, Сым, Дубчес, Елогуй, Большая Хета и другие.

В Лесосибирске есть порт, который находится недалеко от железнодорожной станции «Лесосибирск», данная точка очень удобна с точки зрения её доступности.

Целью проекта является создание системы «умного» транспорта для доставки соответствующую современным эстетическим, технологическим

и эргономическим требованиям. Проект предусматривает анализ возможных будущих тенденций в дизайне и создание «умного» транспорта, соответствующего данным тенденциям.

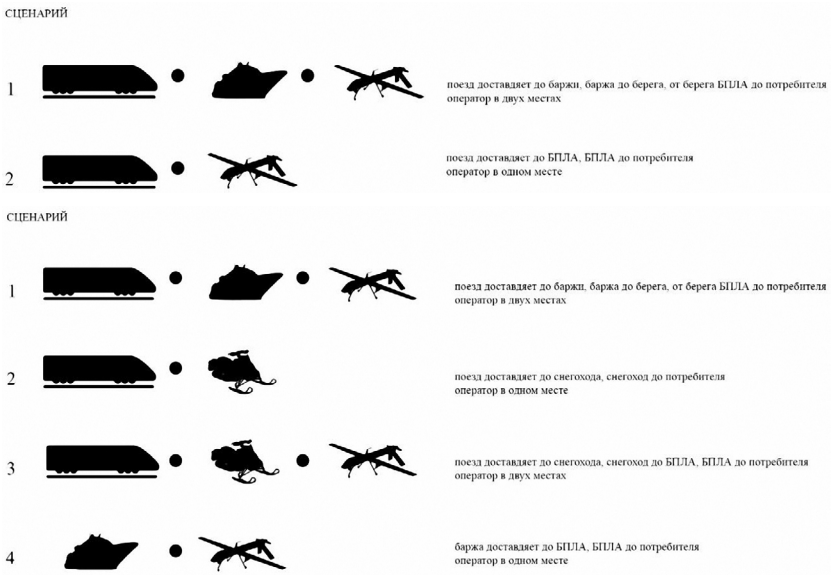
Объектом исследования является процесс доставки грузов в отдалённые регионы России.

Предметом исследования является гармонизация технических и эстетических параметров формообразования контейнера для перевозки, речной баржи и беспилотного летательного аппарата.

Границы исследования

Система взаимодействия автоматизированного контейнера, жд, водного и воздушного транспорта в Краснодарском крае в 2050—2100 годах.

Возможные сценарии:



Плетения: традиции и инновации в дизайне

автор А.А. Рахматуллина, магистратура
кафедра «Дизайн текстиля»
руководитель: Е.В. Полякова, к.иск., доцент, зав. кафедрой

Плетение — древнейшая технология создания изделий из различных материалов, предполагающая соединение отдельных элементов в единое целое. Эта технология не имеет территориальных границ, она возникла, когда человек впервые соединил две палочки между собой, и сопровождала человечество на протяжении всего его существования [1]. По древности ее можно сравнить только с изготовлением орудий охоты и выделкой шкур. Плетение защитных ширм, навесов, а позднее и подстилок для сна стало первым ремеслом, обслуживающим нужды человека, связанные с обустройством жилого пространства [2]. Приемы плетения, возникшие в различных древних культурах, сохраняются почти в неизменной форме и сейчас [3]. Многочисленные находки плетеных изделий, происходящие с различных территорий, демонстрируют разнообразие материалов и техник. Плетение возникло раньше ткачества и явилось первым шагом на пути к нему.

Тема плетения рассматривается во многих работах. Например, статья Орфинская О.В. , Д.О. Ключникова Текстильные технологии Египта: плетение в статье представлена новая классификация технологий плетения, основанная на едином признаке — количестве рабочих систем. В ней также приведен обзор плетеных изделий из Египта, найденных как экспедицией ЦЕИ РАН, так и другими миссиями [4]. Древнеегипетские плетеные изделия, в частности корзины, исследовали Б. Уиллс и М. Хаке [5], Африканская корзина. Массовое искусство из Южной Африки, автор Энтони Б. Каннингем и Элизабет Терри.

Плетение прошло сквозь тысячелетия и дошло до нас практически в первозданном виде. И тысячи лет назад, и сейчас человек плетет, используя одним и тем же техники. Плетение существует как бы вне времени [6], но все же изменения есть в подходе, в формообразовании в выборе материала, также изменилась сама цель плетения. В древнем мире оно составляло необходимую потребность, связанную с обустройством человеческого быта. А теперь плетеные изделия служат в основном украшениями. Но это не значит, что они потеряли свой практический смысл. Плетеные изделия

Рис. 1. Традиционные корзины Америки, Египта, Африки.

активно используется дизайнерами в современных интерьерах и является трендом на протяжении нескольких лет.

Из ветвей древесных растений возводили жилища, хозяйственные постройки, делали изгороди, детские колыбели, кузова саней и повозок, мебель, детские игрушки и посуду. А самыми распространенными изделиями были корзины. (рис. 1) Плетение развивалось прежде всего в районах рек и озер, где, с одной стороны, было много природного материала, а с другой — велика и многообразна потребность в плетеных изделиях. С древнейших времен плетением занимались в Африке и Азии, Европе, Ав-

Рис. 2. Кресло для женщины
Период: Новое королевство
Династия: Династия 18, ранняя
Дата: около 1550–1425 гг. до н. э.
География: Из Египта, Верхний Египет, Фивы; Говорят, что из Дра Абу эль-Нага
Среда: Дерево (тамариск), тростник
Размеры: габаритные размеры: H. 58,8 см (23 1/8 дюйма); ш. 43,3 см (17 1/16 дюйма); д. 47,5 см (18 11/16 дюйма)
сиденье: H. 19,3 см (7 5/8 дюйма); ш. 43,3 см (17 1/16 дюйма); д. 45,7 см (18 дюймов)

Табурет с плетеным сиденьем
Период: Среднее Королевство–Новое Королевство
Династия: Династия 12–ранняя династия 18
Дата: около 1991–1450 гг. до н. э.
География: Из Египта, Верхний Египет, Фивы, Асасиф, Раскопки Карнарвона 1907–1914
Среда: Дерево, тростник
Размеры: L. 30 × H. 13,3 × W. 31 см (11 13/16 × 5 1/4 × 12 3/16 дюйма)

Рис. 3. Современная плетёная мебель. Дизайнер Рами Тарифа

стралии, в Южной и Северной Америке. Плели из камыша, веревок, пальмовых листьев, сизаля, ивовой лозы и ротанга, бамбука и тростника. Самыми старыми из найденных плетеных предметов считаются египетские и ближневосточные находки. Так, например, в гробнице Тутанхамона обнаружены два отлично сохранившихся [7] плетеных стула (рис. 2) хранятся в музее Метрополитен [8]. Примерно такие же можно увидеть сегодня в мебельных магазинах.

Актуальность выбранной темы основана на особом интересе к традиционным плетениям, о том, что на самом деле происходит при столкновении ремесла и дизайна, какие фундаментальные различия в мышлении, планировании и исполнении характеризуют объекты, созданные мастером и дизайнером. Мода постоянно возвращается. Сейчас современная плетеная мебель — легкая, экологичная, изысканная — вновь покоряет мир. (рис. 3) [9]. Ее можно увидеть в каталогах и витринах дизайнерских салонов, встретить в гостиничном и ресторанном интерьерах, Плетеные изделия быстро приживаются в наших квартирах, создавая особый домашний уют.

Рис. 4. Плетенная мебель из переработанной одежды

Дизайнеры всего мира используют плетеную мебель, корзины, ковры, вазы в современных интерьерах, как обязательный элемент декора. В со-

Рис. 5. Современные скульптурные плетенные формы, корзины

Рис. 6. Сосуды. Совмещение плетения и керамики.

временных плетённых изделиях используются, как традиционные, так и инновационные материалы, приемы например плетенная мебель из переработанных материалов (старой одежды, пластика) (рис . 4).

Благодаря традиционным техникам плетения удается создавать современные обтекаемые объекты, различных форм Особый шик плетеная изделия приобретает, когда ее создают настоящие мастера своего дела, такие как дизайнер Рами Тарифа, Джо Элборн [10], Кейт Кейси «Peg Woodworking» [11], Арам и Майкл Терри [12], Надин Спайер [13] (рис. 5). Они способные учесть разнообразие фактур плетения и требования, которые выдвигаются к современной мебели. Время от времени плетение комбинируют с тканью, деревом, стеклом, металлом, кожей, расширяя таким образом стилистику предметов (рис. 6).

Примечания:

1. Павлов Н. Л., Плетение — первое ремесло архитектора. Научно-образовательный материал — Москва, 2011.

2. Орфинская О. В., Текстильные технологии Египта: сырьевая база // Египет и сопредельные страны 2 (2020): 45–68. DOI: 10.24411/2686-9276-2020-00004.

3. Царева Е. Г., Циновки в технике твайн в культуре номадов Северной Евразии // Вестник Майкопского государственного технологического университета 4 (2013): 31–36. Электронный ресурс, режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/tsinovkiv-tehnike-tvayn-v-kulture-nomadov-severnoy-evrazii (дата обращения 29.11.2021).

4. Орфинская О. В., Ключникова Д. О. Текстильные технологии Египта: плетение // Египет и сопредельные страны 4 (2020): 46–69. DOI: 10.24412/2686-9276-2020-00017

5. Wills B., Hacke M., Ancient Egyptian basketry: investigation, conservation and colour// Dawson J., Rozeik C., Wright M. M. (ed.), Decorated surfaces on Ancient Egyptian objects: technology, deterioration and conservation (London — Cambridge, 2010).

6. И. Скрипник. Плетение из лозы. — Москва: АСТ, 2011. 22 с.

7. И. Скрипник. Плетение из лозы. — Москва: АСТ, 2011. 22 с.

8. Эл. ресурс. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544800?searchField=All&sortBy=Relevance&where=Egypt&what=Furniture&ft=*&offset=60&rpp=20&pos=80 (дата обращения 29.11.2021).

9. Эл. ресурс. https://www.dezeen.com/2011/08/19/cod-by-rami-tareef/ (дата обращения 29.11.2021).

10. Эл. ресурс: https://www.upcyclist.co.uk/2017/10/interview-jo-elbourne-transforms-furniture-with-contemporary-textile-weaving/ (дата обращения 28.11.2021).

11. Эл. ресурс: http://www.pegwoodworking.com/about-1 дата обращения 28.11.2021

12. Эл. ресурс: https://www.masayacompany.com/pages/about-masaya-and-company (дата обращения 28.11.2021)

13. Эл. ресурс: https://www.textileartist.org/nadine-spier-glorious-journey/ (дата обращения 28.11.2021).

РГБИ (Московская Государственная Библиотека Искусств)

автор: В.В. Великодная, магистратура
кафедра «Коммуникативный дизайн»
руководитель: И.Б. Трофимов, доцент

Актуальность темы и проблемы современных библиотек

РГБИ или российская государственная библиотека искусств представляет собой библиотеку с огромной историей, а также очень интересным феноменов для изучения в рамках магистерской диссертации. Данный тип учреждения основан на двух очень разных по структуре и философии фундаментах — библиотечной структуре и искусстве.

Если рассматривать эти два системы по отдельности, то можно очень быстро увидеть большое колючего различий, лежащих совсем на поверхности. К примеру, с первого взгляда может показаться, что мы говорим о двух структурах, которые базируются абсолютно на противоположных почвах. Библиотека, как мощная и гигантская по своей сути система координат обязана быть в своем нутре очень понятной, логичной, структурированной. Она должна выполнять свои главную функцию — доступный и быстрый поиск запрашиваемых информации и ресурсов. Ее система не может базироваться на хаотических связях, в такой структуре должна существовать плотная и строгая система, в которой можно найти буквально любое слово в кратчайшие сроки. Для этого такой тип заведения выстраивает огромные схемы и сетки, в которых все шестерёнки работают слаженно и безустанно.

Обращаясь ко второй главной теме РГБИ, а именно ее сути, плоти, главной отличительной черте, то это будет искусство. Само его понятие в широком понимании его смысла говорит нам в первую очередь о чувственном, эмоциональном началах. Искусство принято понимать в ключе бессознательном, не имеющим никакой логики. «Чистое творчество» — термин, которые предполагает в себе понятие отсутствия системы, структуры и планов. Хотя часто можно упустить из виду, что как и любая наука, как и любое ремесло, тому или иному искусству обучаются годами оттачивая свою мастеров или совершенствую навыки. Таким образом, можно сказать, что частичка логики все же в искусстве существует и держит его на плаву, однако, конечно, многое в нем ближе к миру фантазий, иллюзий и свободе мысли, где не существует ни рамок, ни пределов, ни законов. Вместе с тем, искусство существует все-таки в таком типе мира, где большая ее часть вес такие подвержена анализу и структурированию, подчиняется некоторым правилам и действует по тем или иных сформированным схемам, и во многом это помогает искусству.

То есть можно сказать, что такие заведения, как библиотеки по искусству, помогают людям творческого мира брать и пользоваться нужной информации для создания того самого творчества. Таким образом мы подобрались к тому, как может искусство взаимодействовать с библиотекой, как структурой, и даже является ее непосредственной особенностью.

Следуя из вышесказанного, РГБИ становится точкой пересечения двух разных структур: мира жесткой логики и четкого упорядочения в инете — с хаотическим движением творческой мысли. Изучение противоположных явлений всегда представляет огромный научный интерес, а также площадку для переосмысления и анализа. РГБИ, как тип заведения, отвечающий данному признаку, является уникальным объектом не только для изучения с научной точки зрения, но также и полем для реализации дизайн концепции. Как было сказано ранее, РГБИ стоит на стыке между структурой и творческом. Такие соединения нередко рождают уникальные и невероятные по своей красоте вещи в дизайне. Направленность графического дизайна, которая опирается на две эти позиции, представляет для меня наивысший интерес. В связи с чем при выборе магистерской темы выбор пал на РГБИ, как структуру, которая свободна в себе объединять несовместимое и при этом исправно работать.

В наше время библиотеки не перестают терять ценности и стараются приблизиться максимальному современности. Огромное количество изданий библиотеки переводят в электронный вид для более удобного пользования своих ресурсов для посетителей. Так же это увеличивает охват клиентов библиотек. Такого рода заведения старится идти в ногу со временем.

Так библиотеки стали не только местом для чтения книг, но также часто совмещены с кофейней, оснащаются интернатом и компьютерами для входа в интернет. Библиотеки модернизируются, становятся современными площадками для учебы и коворкинга, что так актуально в наши дни. Большое количество библиотек стали совмещать свои пространства с кофейнями или кафетериями, чтобы привлечь побольше людей. Так же можно заметить, что в непосредственной близости от с библиотек очень часто располагаются закусочные. Целевая аудитория библиотек по большей части состоит из студентов или людей старшего поколения. Однако, если вто-

рым кофейни не являются чем-то необходимым в стенах библиотек, то для студентов наличие кофе и еды в месте, где они смогли бы спокойно заниматься, становятся приоритетным. Получается, что с течением времени библиотеки расширили свои горизонты и функции для привлечения посетителей, а также для того, чтобы не терять своей актуальности. Для молодого поколения библиотечки являются не только местом, где бы они смогли почерпнуть новых знаний, но и тихим местом для работы.

В настоящее время в кофейнях достаточно шумно, на обедах обычно очень большая проходимость, а также почти всегда есть какая-то музыка на заднем плане. Не всем людям удобен такой формат для работы, они не могут сосредоточиться или их может раздражать лишних шум вокруг. В таких ситуациях библиотечки становятся идеальный пространством для решения подобных проблем. Сейчас библиотеки оснащены розетками, компьютера и даже в некоторых случаях кофейнями, что делает их универсальным местом для учебы или рабочих коворкингов. По сравнению с любым кафетерием или закусочной, библиотеки абсолютно точно позволят в тишине поучится, здесь почти всегда гарантированно отсутствие огромного количество людей. Все же обычно в такие места приходят надолго и не используют их как промежуточные точки.

Характеристики мировых и российских библиотек

В связи с экологическими движениями библиотеки и их непосредственная первичная функция становятся отличным решением для людей, которые заботятся об экологической ситуации. Благодаря библиотекам человек может не приобретать все новые и новые книги, отдавая за них приличные суммы, а может лишь временно воспользоваться информации, а то есть услугами библиотеки. При этом нельзя отрицать того факта, что библиотеки еще долго будут существовать в нашем мире, как своеобразные «научные центры». Скорее всего подобного плана заведения в скором будущем могут перейти полностью в онлайн форматы, что гораздо удобнее и современнее, однако есть вещи, которые в данном случае не будут работать. Так старые раритетные издания или коллекционные книги имеют свою ценность не только с точки зрения информации в них, но и с точки зрения уникальных материальных объектов. Для их хранения к тому же нужны специальные условия, которые могут и обеспечивают библиотеки. В связи с этим библиотеки еще долго будут использоваться по назначению, а также у них есть пространство для своего развития и модернизации – они достаточно быстро приспосабливаются под нужды в разные эпохи.

Проанализировав большое количество библиотек на территории России, я пришла к выводу, что РГБИ соответствует всем критериям, которые

были сформулированы для поиска магистерской темы. РГБИ или Российская Библиотека искусств имеет огромную историю, развивается в ногу со временем, подстраивается к разного рода изменениям.

На данный момент РГБИ ведет активную общественную и издательскую деятельность. Так же по недавним библиотечным реформам заведение стало активно переводить и дополнять свою электронную библиотеку. РГБИ в своем составе имеет музей, а на постоянной основе проводит экскурсии по бывшей дворянской усадьбе, в доме которого расположилась библиотека. Библиотека так же сотрудничает с другими организациями, например, выпускает ежегодное собрание пьес победителей конкурса «Действующие лица» совместно со школой Малого театра. РГБИ так же является не только научной площадкой, но также исполняет архивную и реставрационную функцию в отношении книг. Библиотека славится своей знаменитой изобразительной картотекой и огромной коллекций изобразительного материала, который постоянно пополняется, а также представляет большую художественную ценность, если говорить о старых или очень редких материалах, хранящихся в фондах. Безусловно, РГБИ выполняет свою основную общественную функцию как общедоступная библиотека, которой активно пользуются студенты художественных вузов, а также уже состоявшиеся деятели искусства. В стенах РГБИ ведется непрерывная научная деятельность, которая выражается в конференциях и чтениях. Далее материалы переходят в периодические издания, которые появляются по инициативе самой библиотеки при отсутствии собственного «издательского центра».

Библиотеки очень распространенный тип организации по всему миру. Они существуют абсолютно везде в самых различных форма и видах. Очень часто они их здания становятся грандиозными архитектурными проектами, а их площадки в современных реалиях используются не только в рамках хранения и распространения книг, а также как место для коворкинга, организации мероприятия, связанных с деятельностью или тематической направленностью библиотек. Библиотеки бывают разного государственного и социального назначения, разняться по своей прямой деятельности и собранию/ценности хранящихся материалов. Так существуют одновременно национальные, центральные, студенческие, художественные и тысяча других видов всевозможных библиотек.

РГБИ, как было упомянуто ранее, является библиотекой искусств, то есть совмещает в себе обширный спектр тематик. Библиотека выделяет в себе некоторую структуру, которая состоит из девяти основных разделов, связанных с творчеством: театр, музыка, балет, кино драматургия, изобразительное искусство, архитектура, этнография и костюм. Таким образом

было принято решение рассмотреть аналоги по всему спектру, который содержит в себе РГБИ, рассматривая каждый аналог, как в рамках библиотек с данной тематикой, так и других типов организаций, отвечающих одному из направлений. Данное решение было принято для более точного изучения смежных материалов на аналоговой основе, а также для лучшего понимания визуализации искусства в разных его плоскостях.

Исследовательский проект: разработка фирменного стиля для системы «Госпиталь на дому»

автор: А.Ю. Гаврикова, магистратура
кафедра «Коммуникативный дизайн»
руководитель: Е.А. Сиверс, старший преподаватель

Социальная жизнь общества всегда была неразрывно связана с медициной. В качестве науки медицина существует очень давно, а точнее, с самого начала зарождения человечества. По мере его развития развивалась и медицина, потому на сегодняшний день большинство болезней, ранее считавшихся неизлечимыми, сегодня успешно лечатся.

«Медицинская деятельность — ровесница первого человека», — писал И.П.Павлов. О том, что медицина существовала в древние времена, свидетельствуют найденные археологами древние рисунки и принадлежности, явно использовавшиеся в медицинских целях. Много информации содержат произведения древнегреческих и древнеримских мыслителей. На этих и других письменных источниках и основывается история древней медицины.

Изначально лекари пользовались наблюдательными методиками в связи с примитивностью медицины. При постановке первых диагнозов им приходилось опираться лишь на внешний осмотр больного и проявляющиеся признаки заболевания.

Развитие медицины отличалось в разных странах. В 770 году до н.э. в Китае уже пользовались книгой по медицине. Конечно, она была совсем не такой, как современная медицинская энциклопедия. Большую часть этой

книги составляли мифические произведения и легенды, при этом в них содержалось много правдивой информации о здоровье человека. Со временем, а точнее в 5 в. до нашей эры, китайцы уже выполняли хирургические вмешательства, используя первые формы хирургических методик. Очередным вкладом китайцев в историю медицины стало открытие инфекционных болезней. О них в Китае заявили в 618 г. до н.э. И уже в 1000 г. до н.э. китайские врачи проводили вакцинацию против оспы. Основываясь на опыте и знаниях китайских врачей, развивалась медицина в Японии, а затем и в других странах. Люди перенимали знания друг друга, учились и совершали новые открытия, так медицина с течением времени постоянно трансформировалась и развивалась.

Но так называемой «родиной медицины» принято считать Древнюю Грецию. Именно здесь были открыты первые школы, в которых светские люди обучались медицине. Самый известный выпускник такой школы — Гиппократ, сыгравший важнейшую роль в становлении медицинской науки. В своих трудах мыслитель объединил все, что необходимо для лечения разных заболеваний, перечислив причины их возникновения. Гиппократ был убежден, что источник многих болезней — это нарушение водного баланса в человеческом организме.

Современная практическая медицина основывается на трудах Гиппократа. Древнегреческому мыслителю удалось точно расписать техники проведения хирургических операций, а многие методики лечения, описанные мыслителем, до сих пор применяются в медицине. Естественно, Гиппократ был не единственным, кто сделал огромный вклад в медицину. Но именно этот мыслитель считается родоначальником медицины, поэтому в ряде стран было принято, чтобы выпускники медицинских ВУЗов произносили клятву Гиппократа. Стоит отметить, что в современном мире эта клятва утратила актуальность, и в каждой стране врачи приносят свою клятву.

Социальная медицина — наука, изучающая закономерности развития здравоохранения, а также здоровья общества. Медицина как наука отличается от социальной медицины тем, что занимается изучением здоровья всего общества и его социальных групп, а не отдельно взятого человека. Главная функция, которую выполняет социальная медицина, — это выяснить, как социальная среда воздействует на состояние здоровья человека и как устранить такое негативное воздействие.

История социальной медицины также насчитывает множество столетий. Она зародилась вместе с такими навыками человека, как уборка жилища, мытье посуды, погребение умерших людей и т.п. С целью предотвращения эпидемий заболеваний в Древнем Египте и других государствах проверялись общественные места и рынки, проводился санитарный над-

зор за колодцами с питьевой водой. И первым, кто описал принципы ведения здорового образа жизни, стал Гиппократ.

С наступлением средних веков многие отрасли науки приостановили свое развитие, при этом социальная наука не прекращала развиваться. Появилось такое понятие, как «карантин», а также были разработаны правила по уходу за инфекционно больным человеком. По мере дальнейшего развития социальной медицины были выделены болезни, присущие определенным профессиям.

В правовой области социальная медицина также нашла свое отражение — была разработана Декларация прав человека и гражданина, признающая здоровье граждан страны ее национальным богатством. Появился этот документ во Франции, когда шла Великая французская революция. В 1822 году во Франции был организован Высший медицинский совет, ставший первой в мире структурой медицинского управления. Понятие медицинского страхования появилось в Германии в конце XIX века. Сегодня социальная медицина является отдельной наукой, которую также изучают студенты ВУЗов.

Современная медицина

Период решающего становления медицины как науки пришелся на конец XIX — начало XX веков, когда технический прогресс и естественные науки развивались опережающими темпами.

Именно в это время было сделано множество открытий:

— рентгеновские лучи, ставшие основой рентгенологических обследований;

— естественная радиоактивность, разработки в ядерной физике, ставшие основой для появления такого направления, как радиобиология (радиационная гигиена, радиоактивные изотопы);

— лучевая терапия — применение радия и радиоактивных препаратов в целях диагностики и лечения;

— электрокардиография — диагностическая методика, выявляющая аритмии, инфаркт миокарда и другие проблемы сердечно-сосудистой системы.

Во второй половине XX века в медицине стала использоваться электроника. На ее основе было разработано оборудование, которое способно воспринимать, передавать и записывать информацию о работе внутренних органов и даже выполнять их функции.

С развитием биологической и химической отрасли в медицине появились инновационные методики диагностики и лечения. Открытия в области генетики позволили выявить заболевания и патологии, передающиеся по наследству. Ученые открыли генетический код, позволивший выяснить причины наследственных заболеваний, а также разработать методы их предотвращения и способы экспресс-диагностики.

В XX веке важное место в медицине заняла иммунология. Ранее в этой области было сделано множество важных открытий, но именно в XX в. классические учения в иммунологии переросли в нечто большее, давшее начало новым направлениям в медицине. В начале 1900-ых годов были открыты:

— группы крови, позднее это открытие позволило проводить переливание крови;

— методы изучения реакций организма на воздействие чужеродных субстанций, после чего появилось понятие «анафилаксия»;

— термины «аллергия» и «аллергопробы на туберкулез» стали основой для нового и обособленного направления в медицине — аллергологии.

Начало XX века — время зарождения химиотерапии, которая началась с применения стрептоцида в лечебной практике.

В XX в. стали активно изучаться витамины, механизмы авитаминоза и его профилактика. Появилось отдельное медицинское направление — эндокринология и гормонотерапия, основывающиеся на открытиях, сделанных в период с 1920 по 1954 гг.

За все время своего существования медицина из примитивных действий переросла в науку, спасающую жизни миллионов людей. Появление лучевой терапии, химиотерапии, гормональной терапии, иммунотерапии, психотропных лекарственных препаратов, обладающих избирательным действием на ЦНС, методик проведения щадящих хирургических вмешательств, в том числе в глубине головного мозга и на открытом сердце, стало началом новой эры в медицине. Эры, в которой нет места термину «безнадежный больной» и не приемлема шаблонность в лечении.

Развитие медицины продолжается. Сегодня ведутся работы над множеством экспериментальных исследований, которые позволят бороться с тяжелыми заболеваниями с еще большей эффективностью.

Анализ литературы и материалов

Журнал «Здоровье» поначалу был скорее бюллетенем санпросвета: рассказывал об организации режима дня, физкультуре, профилактике болезней, лекарственных растениях. Но впоследствии «Здоровье» стало полноценным научно-популярным изданием. Первый и главный российский журнал о здоровом образе жизни. Издается ежемесячно с января 1955 года.

Это хороший пример трансформации отношения у людей к собственному здоровью и заинтересованности, повышения внимания в этой сфере у читателей и как изменялись статьи со временем

«Advanced Packaging». В разработке айдентики для программы «Госпиталь на дому» присутствует много физических носителей и упаковки, которые будут различаться по функциональности и потребителям. Уникальность издания в том, что знакомит с последними технологическими достижениями в конструировании упаковки. Все модели протестированы или используются в реальности — это гарантирует функциональность, работоспособность и масштабируемость модели.

Главная проблематика темы в том, что у больниц и медицинских учреждений отсутствует какой-либо выраженный или индивидуальный фирменный стиль. Сложные социальные системы никак не маркируются уникальным и пользовательским дизайном.

Деятельность организации «IDEO». Дизайнерская фирма определяет социальный дизайн как процесс, который поощряет содействие сообществу, включая обмен мнениями и идеями, убеждениями и ритуалами. Процесс должен поддерживать и расширять возможности участников и предлагать инновационный и осуществимый процесс.

IDEO создает ориентированные на человека продукты, услуги, пространства и организации, которые расширяют возможности сообществ, городов и даже стран. Связывает новые технологии с повседневными потребностями в таких областях, как биодизайн, медико-биологические науки, здоровье и данные.

«Дизайн-мышление — это ориентированный на человека подход к инновациям, который опирается на инструментарий дизайнера для интеграции потребностей людей, возможностей технологий и требований к успеху бизнеса», — так комментирует задачи организации Тим Браун, председатель IDEO.

«Врач и пациент: техники общения и влияния», М.Н.Камалов. Общение врача и пациента — это не только часть профессии, но и элемент социализации и культы. В нашем социуме с каждым десятилетием можно наблюдать разные и не всегда положительные изменения этих отношений. Издание написано в первую очередь для помощи в налаживании коммуникации и правильного построения диалога между пациентом и врачем. В наше время медицина все больше становится механистической и человеческих фактор играет меньшую роль, но именно в правильной начальной стадии коммуникации между врачем и пациентом начинает строится взаимоотношения и процесс лечения.

«ЖИТЬ ЗДОРОВО!» — так называется передача на первом канале, популяризирующая медицину для широких масс населения. Главная цель программы — проявить у людей интерес к собственному здоровью и рассказать о том, как функционирует человеческий организм.

В настоящее время в медиа сфере отсутствует какой-либо качественный образовательный или научно-популярный контент на тему здоровья и медицины, который бы просвещал ясным для обычного человека языком научные и медицинские аспекты, развеивал стереотипы и побуждал людей интересоваться и следить за своим здоровьем. Из-за незнания и непонимания перечисленного выше, люди часто не доверяют врачам, начинают заниматься самолечением или обращаются за помощью к народной медицине, у который нет научных доказательств ее действенности. В то время как медицинское сообщество достаточно холодно относится к просветительской деятельности.

Госпиталь на дому. VisitHealth предоставляет услуги по уходу за больными, лабораторные и функциональные тесты. Не нужно идти в больницу, медики приедут в удобное время. Посещение пациентов дома, на месте работы, в отелях или общественных центрах.

Организация планирует перенести больницы на дом, что позволит разгрузить переполненные стационары и дать место для более тяжелобольных людей, благодаря перемещению пациентов, которые не нуждаются в больничном обеспечении и процедурах на домашнее лечение. Этим пациентам также будут оказано надлежащее классифицированное лечение, обеспечена коммуникация 24 часа в сутки с лечащими врачами и постоянный уход медработников организации, а также специализированное питание. Пациентам будет предоставлен большой перечень процедур, выполняемых медицинскими сестрами на дому, а также оборудованная домашняя палата под нужды больного.

Аналогичных практик пока на российском рынке нет, лишь только предоставляются услуги по вызову врача на дом. Как правило, врач делает базовый осмотр пациента и если обнаруживает симптомы болезни рекомендует посетить клинику.

По статистике именно в больницах пациентов с лёгкими жалобами заражают более серьезными болезнями. «Госпиталь на дому» отлично решает эти проблемы.

История исследования корреляции визуальных и звуковых образов

автор: М.М. Медведева, магистратура
кафедра: «Коммуникативный дизайн»
руководитель: Е.А. Сиверс, старший преподаватель

Взаимодействие элементов разных знаковых систем и сочетание разных видов искусства в одном произведении являлись полем экспериментов еще с античных времен. Искусство витража, зародившееся уже в Древнем Египте и обусловившие взаимодействие света и цвета, древнегреческий театр, сочетавший в себе сценическое искусство и музыку. В эпоху Высокого Возрождения сформировалось понимание того, как например, в архитектурном сооружении можно достичь единения скульптуры, интерьера и освещения.

В середине XIX в. Р. Вагнер ввел термин «гезамткунстверк» (Gesamtkunstwerk), обозначающий равноправное взаимодействие в одном произведении различных видов и жанров искусства, дополняющих друг друга и дающих новое ощущение гармонии. С помощью данного понятия Р. Вагнер описывал «искусство будущего», представляющего, по его мнению, синтез всех существующих искусств. Практическим воплощением этого синтеза стали его оперные постановки, объединившие в себе драму, музыку, танец и изобразительное искусство (например, масштабные архитектурные декорации и живопись). Создание всеобъемлющего, синтетического произведения искусства стало одной из главных идей рубежа XIX и XX вв., особенно среди композиторов и художников, одновременно развивавших несколько концепций синтеза аудиального и визуального.

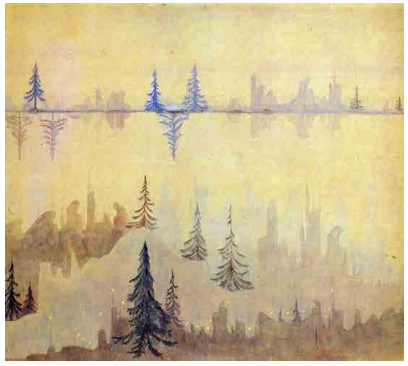


Рис. 1. М.К.Чюрлёнис «Фуга» (1908 г.)

Так М.К. Чюрлёнис в поисках аналогии между звучанием и изображением создал серию «музыкальных» полотен — живописных фуг, сонат и прелюдий (рис. 1). Применяя законы мелодики в изобразительном искусстве, М.К. Чюрлёнис мог отразить в картине регистр, темп, ритм и эмоциональную окраску музыки, благодаря чему в его работах, написанных по канонам музыкальных форм, можно «увидеть» визуализированные полифонические произведения.

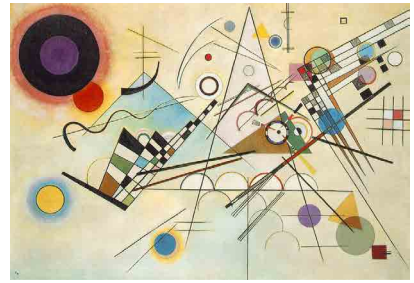


Рис. 2. В.В.Кандинский «Композиция VIII» (1923 г.)

Идею синтеза и взаимовлияния изображения и звучания развивал и В.В. Кандинский, пытавшийся воплотить ее с помощью абстрактных форм на основе собственной ассоциативной системы. В данном случае значение имели не только цвет фигуры, но и ее форма, величина и композиционное расположение по отношению к другим объектам (рис. 2). Самой известной работой В.В.Кандинского о визуализации музыки считается таблица «Параллели цвета и звука» из его доклада «Основные элементы живописи. Их сущность и ценность», где он сопоставил оттенки цветов и звучание определенных музыкальных инструментов. Так, желтый означал высокое громкое звучание трубы, а зеленый — спокойные тона скрипки. Основываясь на своей концепции, художник проводил не только живописные эксперименты, но и создавал сценические композиции («Зеленый звук», «Фиолетовый занавес», «Черный и белый», «Желтый звук»), где в лучших традициях гезамткунстверк были объединены музыка, цвет, поэзия и танец.

Среди своих современников В.В.Кандинский обрел единомышленника в лице композитора А.Н.Скрябина, в свою очередь увлекавшегося идеями синтеза искусств. Известно, что А.Н.Скрябин был синестетом, поскольку обладал «цветным слухом», т.е. ассоциировал определенный звук с тем или иным цветом. В своем позднем творчестве он начал использовать синестезию, для чего ввел термин «светомузыка», и музыка, сопровождаемая световыми эффектами, становится частью его концертов. Так, в партитуру симфонической поэмы «Прометей (Поэма огня)» включена партия световой клавиатуры, и А.Н.Скрябин таким образом стал первым в истории композитором, использовавшим цветомузыку. Его последняя работа — симфония «Мистерия», которую он не успел закончить (композитор А.П.Немтин по его наброскам создал законченную музыкальную версию), — должна была соединить в себе звуки, краски, движения, архитектуру и даже запахи и, по замыслу автора, перевести человечество на новую ступень развития.

Рис. 3. А.Н.Скрябин, светомузыкальный инструмент

В 1915 г. А.Н. Скрябин разработал электрический цветомузыкальный инструмент, с помощью которого исполнитель музыкального произведения мог одновременно задействовать цветосветовые эффекты. При помощи своеобразной клавиатуры можно было управлять 12 лампочками различных оттенков (по числу клавиш в одной октаве), расположенными по окружности аналогично делениям циферблата часов (рис. 3). Для исполнения «Прометея (Поэмы огня)» на данном инструменте, включенном в состав оркестра, А.Н.Скрябин создал особую световую партию «Luce».

Цветомузыкальная теория А.Н.Скрябина вдохновила как его современников, так и последующие поколения музыкантов, поскольку композитору удалось расширить границы гармонии и изменить подход к воспроизведению музыки. Для молодых музыкантов его новаторский метод стал отправной точкой и источником новых идей. Сам А.Н.Скрябин не мог в полной мере реализовать свои замыслы в силу отсутствия необходимых технических средств, и даже создание цветомузыкального инструмента не позволило композитору полностью выразить свои идеи. Воспроизведение «Прометея» лишь отчасти соответствовало замыслу автора, и можно только гадать, каким должен был быть идеальный скрябинский синтез звука и цвета. Однако, данная недосказанность породила целый ряд прорывов в развитии светомузыки и еще долгое время подпитывала технологический прогресс и творческую мысль в этой сфере.

Эксперименты по созданию цветомузыкальных инструментов были про-должены и нацелены на расширение спектра возможностей соединения звука, цвета и света. В результате появилось сразу нескольких альтернативных инструментов, позволяющих визуализировать звук при помощи света и новейших технологий того времени. В 1920-х гг. абстракционист В.Д. Баранов-Россине смог спроектировать и собрать первое в мире цветомузыкальное пианино — оптофон, который позволял проецировать на экран около 3000 оттенков цветового спектра и мог значительно увеличить эффект световой партии для зрителя. К сожалению, записей, демонстрирующих принципы работы оптофона, практически не сохранилось.

Проект, разработанный М.А. Скрябиной (дочерью композитора, развивавшей и популяризирующей идеи отца), представлял собой отдельный инструмент, состоявший из ламп разного цвета и подключавшийся к фортепиано с раскрашенными в соответствии со скрябинской системой клавишами (рис. 4). Данный инструмент был продемонстрирован публике, однако широкого резонанса, как и последующего развития замысел М.А. Скрябиной не получил.

Рис. 4. М.А.Скрябина, светомузыкальный инструмент

Одновременно с техническими экспериментами некоторые художники пытались развивать и саму концепцию А.Н. Скрябина. В частности, С.М. Эйзенштейн при постановке оперы Р.Вагнера «Валькирия» пытался найти сочетание элементов музыкальной партитуры с изменяющимся светом, про-ецируемым на экран. Сегодня данный эксперимент принято считать предвестником будущего цветового кино, новым шагом на пути к созданию всеобъемлющего синтетического произведения искусств.

Необходимо отметить, что первые эксперименты по объединению света, цвета и звука в одном художественном произведении были в достаточной степени ассоциативны, художники основывались на собственных ощущениях и/или особенностях восприятия. В XX в. цветомузыкальные эксперименты перешли в новое качество, поскольку базой для них стал научный подход.

К началу XX в. волновая природа цвета уже была хорошо известна. Было установлено, что сами по себе предметы бесцветны. Если свет падает на предмет, то предмет поглощает некоторое количество световых волн, а непоглощенный свет попадает на сетчатку глаза и считывается мозгом. Иными словами, цвет — это отраженная предметом волна, длина которой определяет воспринимаемый зрением оттенок. Так, например, зеленый цвет какого-либо предмета означает, что молекулярный состав поверхности таков, что он поглощает все волны, кроме зеленых.

Большая часть цветовых волн не воспринимается человеческим глазом. Видимый цветовой спектр находится в совсем небольшом диапазоне от 400 до 700 миллимикрон, он включает в себя привычные семь цветов радуги, получаемые при прохождении белого света через призму.

Одновременно и звук также имеет волновую природу, однако в отличие от цвета значение имеет частотность колебаний волны, а не ее длина. Общая волновая природа, воспринимаемая разными органами чувств, оказалась той основой, на которой стало возможным сопоставить звук и цвет. Уже И. Ньютон в своей работе «Оптика» доказал, что соотношение первого

и последнего цветов в спектре приблизительно равно соотношению 1 и 2, при этом, он впервые представил цветовой спектр в форме круга, сопоставив цвета основного спектра с семью нотами октавы (рис. 5).

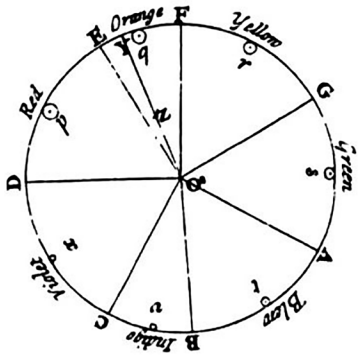


Рис. 5. И.Ньютон, цветомузыкальный круг

Во второй половине XX в. художник и музыкант В.В. Афанасьев под влиянием идей А.Н. Скрябина продолжил поиски в области цветомузыки. В отличие от предшественников, опиравшихся на собственные ощущения и субъективные ассоциации, В.В. Афанасьев искал более объективные закономерности, позволяющие выявить соответствие звука и цвета. В результате он разработал «собственную математическую теорию аудиовизуальных стимулов на основе общих законов гармонии между цветами и между нотами» [1], в которой объясняется система соотношений цветов и звуков, позволяющая воспринимать музыку в цвете. Данная система состоит из правил, которым должны подчиняться определенные группы цветов для «адекватного проявления алгоритма, содержащегося в нотной записи» [1]. Кроме того, им было изобретено устройство для продуцирования аудиовизуальных стимулов, благодаря которому художнику удалось в буквальном смысле получить визуализацию мелодии (рис. 6). В начале XXI в. в нескольких залах Санкт-Петербурга и в Большом зале ЮНЕСКО в Париже прошла серия концертов классической и современной музыки с применением новой светозвуковой системы.

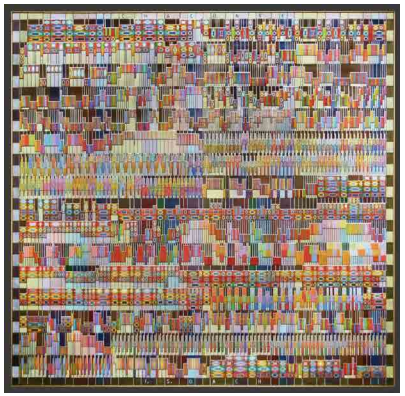


Рис. 6. В.В.Афанасьев, «Чакона» И.С. Баха (визуализация, цит. по: 1)

Почти одновременно с В.В. Афанасьевым вел свою работу Б.М. Галеев, медиахудожник и учёный, посвятивший себя синтезу различных видов ис-кусств. С 1962 г. он занимался теорией и практикой нового искусства — светомузыки в Студенческом конструкторском бюро «Прометей» (рис. 7).

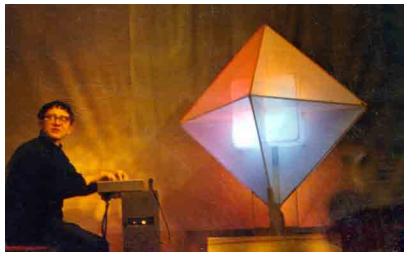


Рис. 7. Б.М.Галеев, светомузыкальная установка «Кристалл»

Рис. 8. Ж.М.Жарр, представление «Rendez-Vous» в Хьюстоне, 1986

Выросшее затем в полноценный научно-исследовательский институт экспериментальной эстетики, бюро во главе с Б.М. Галеевым занималось созданием инструментов для светоконцертов, съёмкой светомузыкальных фильмов, проектами по интерактивной подсветке архитектуры города и др. Участники «Прометея» одними из первых в СССР начали экспериментировать с видеоартом и мэппингом.

В настоящее время опыты по объединению звука и цвета/света практиче-ски прекратились, развивается, в основном, лишь та сфера, которая напрямую связана с разными отраслями шоу-бизнеса. Наиболее известно сегодня имя Ж.М. Жарра, который концертирует по разным городам мира со светомузыкальными шоу, в основе которых лежит электронная музыка, сопровождаемая ритмически организованными цветными светопроекциями (рис. 8). В данном случае следует указать на то, что световые интерпретации музыкальных произведений основаны исключительно на авторском восприятии и далеки от научных изысканий.

Таким образом, интуитивные эксперименты в области взаимодействия элементов разных знаковых систем в XX в. перешли на новый уровень и начали опираться на научные данные и результаты исследований в разных областях знания. Целью первоначальных экспериментов было создание всеобъемлющего синтетического произведения искусства, в котором задействованы самые разные виды и жанры. Цветомузыкальные произведения второй половины XX в., основанные на сопоставлении цветовых и звуковых волн, стремились продемонстрировать симбиоз рационального и иррационального в едином произведении искусства. В настоящее время цветозвуковые эксперименты, по видимому, вернулись в прежнее русло и носят, скорее, субъективный характер, однако, они с успехом используются в рамках шоу-мероприятий.

Список литературы

1. Афанасьев В.В. «Светозвуковой музыкальный строй: Элементарная теория аудиовизуальных стимулов». — Музыка: Музыка, 2002. — URL: http://afanasieff.ru/book/book_ru.pdf (дата обращения: 10.12.21).

2. Маслякова А.И. «Музыкально-эстетическая концепция А.Н. Скрябина» / А.И.Маслякова; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, Фак. музыки, Каф. муз. воспитания и образования. — Санкт-Петербург: Астерион, 2013.

3. Сабанеев Л.Л. «Воспоминания о Скрябине». — Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2021.

Интернет-ресурсы:

1. Сайт Афанасьева В.В.: http://afanasieff.ru

2. Сайт НИИ «Прометей»: http://prometheus.kai.ru

Брендинг города Серпухов

автор: А.А. Майорова, магистратура
кафедра «Коммуникативный дизайн»
руководители: К.Ф. Пармон, доцент

Основная задача брендинга территории — формирование у потребителя благоприятного образа о месте, сделать этот образ отличимым от иных брендов, повысить конкурентоспособность города или региона с целью привлечения туристов, новых жителей и увеличения прибыли.

Само понятие брендинга территории появилось относительно недавно, в то время как эти самые бренды активно формировались и утверждались в сознании общества. По своей сути образ, лицо города, с которым мы сталкиваемся, и является тем самым брендом. Вывески на мостовых, указующие таблички навигации, сувенирная продукция, способ оформления улиц и даже вид урн на территории городского парка — лишь внешняя оболочка. Бренд во многом, и чуть ли не во всем, зависит от людей, развития сферы туризма, культурного наследия места, собственного производства, торговли и политики. К тому же бренд не рождается ни за два-три дня, ни за год. Для полноценного формирования образа города в сознании людей нужны годы и десятилетия кропотливого труда сотен людей. В отличии

от брендинга компаний, услуг и товаров, брендирование городов требует особого подхода. Брендинг города не ограничивается созданием узнаваемого логотипа и ряда визуальных элементов для оформления продукции.

Последние годы тема ситибрендинга занимает особую нишу в культурной политике городских администраций в нашей стране. Но, к сожалению, далеко не каждый глава города готов прикладывать усилия и вкладывать денежные средства в этом направлении, так как средний срок нахождения на должности значительно меньше необходимого срока для реализации любого полноценного проекта. Поэтому большинство потенциально интересных и успешных идей остаются на стадии концепт- проекта. Вероятно, данную проблему можно было бы решить, задайся администрация целью работать на перспективу, вкладываясь сейчас на благо следующих поколений. В свою очередь, в нашей стране такой вариант развития весьма редкий, в силу особенности современного российского бизнес-менталитета, который затративший все сферы нашей жизни. Создание стабильных систем, которые продолжали бы работать спустя годы, зачастую проигрывает желанию получить прибыль здесь и сейчас или же в самое ближайшее время.

Впервые в качестве отдельного термина понятие «брендинг мест» было употреблено Саймоном Анхольтом в 2002 году. Он стал разработчиком концепции национального брендинга. Саймон Анхольт является британским независимым политическим советником, помогает разрабатывать и реализовывать стратегии по расширению взаимодействия между странами. Спустя годы он вводит иное понятие «конкурентная идентичность» «цикл конкурентной идентичности», как дополнение к прошлым выводам. Он приходит к той самой мысли, что брендинг не может вырасти из ничего, и что для достижения необходимых положительных результатов требуются постоянные инвестиции, введение новых технологий и развитие различных сфер жизни в государстве. Успех порождает успех, а активная политика позволит продолжит дальнейшее развитие.

Модель бренда Анхольта основана на его концепции конкурентной идентичности. Она представляет из себя шестиугольник, включающий ряд элементов современного бренда территории: туризм, экспортные бренды, политику, инвестиции и иммиграцию, культуру и наследие, людей. В самой идеальной ситуации разработанный бренд должен охватывать все эти шесть элементов.

В 2005 году Анхольт разработал и запустил исследовательский проект Anholt-GfK Roper Nation Brands Index. В рамках опроса выявляется рейтинг наиболее благоприятных для жизни и туризма стран.

В России вопросом оценивания городов занимается институт территориального планирования «Урбаника» с проектом «Интегральный рейтинг

ста крупнейших городов России». Основная цель рейтинга — выявить город, с лучшим соотношением показателей «стоимости» и «качества» жизни.

Создание нового бренда на данный момент почти всегда опирается на успешные бренды крупных городов мира, таких как Нью-Йорк, Амстердам, Париж, Рим и так далее. В свою очередь в России есть свои города-бренды — Москва, Санкт-Петербург, Ярославль, Владимир, Новгород, Тверь.

Одним из самых широко известных брендов является Нью-Йорк, с его запоминающимся логотипом «I Heart NY». Первоначально логотип Глейзера приняли весьма неоднозначно, но любовь простых людей к этому незатейливому на первый взгляд решению стала чем-то большим, чем планировалось. Округлый шрифт American Typewriter прекрасно справляется со своей задачей: все внимание остается смысловой загрузке фразы, будто бы выполненной обычными маркёрами для доски. Логотип взаимодействует с горожанами, он стал неотъемлемой их частью. Именно через логотип Глейзер высказывал поддержку населению, пострадавшему в событиях 11 сентября. Данный логотип стал популярен далеко за пределами США.

Отдельного внимания заслуживает логотип Мельбурна. Основой для него стала репутация города, как творческого центра Австралии. Поэтому логотип изменчив и постоянен одновременно. Он построен по модульной сетке и собран из разных по размеру, цвету и текстуре кусочков пазла в букву М. Таким образом, через цветовые решения передается многогранность общества, культуры и искусства. Выделяется так же город Порту, с его бело голубой плиткой. Айдентика города задумывалась как изменчивая и дополняемая структура из различных иконок.

Опыт американского дизайнера Пола Рэнда, его рассуждения о том, какое место дизайн занимает в жизни общества, какова его роль и в чем отличие от иных форм искусства — также представляет интерес в контексте работы над проектом.

Задача дизайнера отнюдь не в том, чтобы красиво, путём проб и ошибок поставить текст и изображение на нужное место. Прежде чем создать что-либо, дизайнеру необходимо исследовать выбранную тему, и на основе изученной информации найти путь, благодаря которому он сможет передать задуманное зрителю.

Дизайн не рождается с нуля, дизайн – продукт кропотливых поисков общедоступной к пониманию связи между абстрактной идеей и определенной формой. Этим средством являются символы. Символы — инструмент, который дизайнер может трактовать различными способами, в зависимости от поставленной задачи.

Символ сам по себе не имеет значение, это лишь результат слияния линий и пятен. Настоящий смысл в символы и знаки вкладывают люди.

Общество, государство, корпорации именно они задают в нашем сознании установки на то, как реагировать, как трактовать тот или иной знак. Знак, он же логотип, создаваемый дизайнером, не несёт смысл без общества.

Работа дизайнера заключается в том, чтобы интерпретировать идеи оригинальным способом, основываясь на своих наблюдениях. Источником идеи для проекта может послужить любой даже, казалось бы, непригодный для такой роли объект или явление.

В своей книге Пол Рэнд подчёркивает важность различных визуальных приемов, способных играть с чувствами зрителя. Стоит сказать, что хоть подобная формулировка и может показаться примитивной, но она довольно точно передаёт суть графического дизайна в целом. Будь то коллаж, пятно, линия или работа со шрифтом — все это инструмент для достижения цели. При разработке дизайна немаловажен выбор шрифта, его совместимость с заданной темой.

При разработке упаковки задача дизайнера не сколько в поиске новых материалов и форм, а в понимании того, что важно соблюдение баланса между дизайном и материалами. Не стоит перекрывать материал бессмысленным дизайном, лишая его тем самым смысла и привлекательности. Работа с упаковкой позволяет работать в трехмерном пространстве, создавать иллюзии посредством ракурса и формы.

Работа с цветом подразумевает работу и с материалом, на который нанесен этот цвет, его текстурой, направлением света и многими другими факторами.

Дизайн призван решать определённые вопросы, и он на сегодняшний день по своей сути еще одна форма товара. По этой причине, одной из самых трудных составляющих работы дизайнера является политика. Необходимость согласовывать свою работу порой с не всегда квалифицированными специалистами способна вызвать проблемы и путаницу, а внесение изменений в работу не всегда благополучно сказывается на качестве. Дизайн находится на стыке искусства и бизнеса, а потому зависим в равной степени от этих сфер.

Историк графического дизайна Елена Черневич в своей книге «Русский графический дизайн» много внимания уделила формированию национальной идентичности, русского стиля. В русской графике огромное значение имели традиции сюжетного реалистического рисунка. Парадоксальным было то, что в стремлении создать свой новый стиль для новой России, был рожден стиль насквозь пропитанный историческим наследием и традициями, заимствованными из прошлого.

Стиль модерн, в отличие от русского стиля, дал установку на поиск новых форм, вдохновлённых природой. Художественное мировоззрение

сторонников движения «Мир искусства» заключалось в отстраненности от политической жизни общества, навязанных идеалов и норм. Полная автономия, где не существовало никаких границ ни временных, ни национальных. Каждый художник был волен выбирать свой путь, который был ему наиболее близок. Огромное значение для сторонников этого движения имел театр. Мирискусники создали первый в России художественный иллюстрированный журнал, на страницах которого отображалось то наиболее значимое на взгляд организаторов, что появлялось в мире искусства, включая интерьер, графический дизайн, искусство книги.

Коммерческая графика Появление новых технологий печати, регулярный выпуск каталогов со шрифтами, паттернами и появление новых журналов относящихся к печатному делу способствовали развитию печатного дела и графического дизайна: различные этикетки, бирки, брошюры, бланки, плакаты, журналы. Вместе с промышленной торговлей развивается и реклама, в которой отчетливо видны отголоски всех популярных на тот момент стилей.

Все эти яркие страницы истории графического дизайна до сих пор оказывают большое влияние на развитие профессии и дают ключ к разработке современных систем айдентики.

Авторский взгляд в рассказе о городе

автор: Е.В. Мордашева, магистратура, 2 курс
кафедра «Коммуникативный дизайн»
руководители: Музыченко В.А., к. иск., профессор, зав. кафедрой,
М.Н. Родин, доцент

При нынешнем богатстве источников информации мы часто теряемся, не понимая, что выбрать, какой контент нам подойдет, понравится и будет более правдивым. В связи с этим возрастает интерес к авторскому отбору, сделанному профессионалами или людьми, которым мы доверяем, или чей взгляд нам близок и любопытен. Эту тенденцию, как мне кажется, можно проследить во многих областях: это и кураторские плейлисты на музыкальных платформах, и путеводители, составленные знаменитыми старожилами, и гастрономические рекомендации блогеров.

Отобранный интересным нам человеком материал воспринимается более лично, можно даже представить некий диалог с автором. Если автор также принимает участие в собственно создании контента, он иллюстратор, фотограф, или автор текста, его влияние еще усиливается. Мы концентрируемся на определенных деталях, смыслах, которые были важны автору, становимся на его место, и одновременно создаем свою собственную историю, основанную уже на наших впечатлениях. Часто личность автора предлагает взглянуть на материал с такого необычного ракурса, на который мы никогда бы не осмелились или просто не подозревали о его существовании.

Так как мой дипломный магистерский проект касается архитектуры Москвы, мне, конечно же, интересно изучить примеры такого авторского фильтра, связанные с городами и путешествиями, с историей и культурой. Более любопытным и глубоким проникновением в тему будут такие проекты, где автор также выступает собственно создателем или исполнителем. Я сама стараюсь приблизиться к этому в своей работе, поэтому рассмотрю подробнее подобные примеры.

Достаточно популярным является жанр книги или путеводителя, который полностью создан художником: и идея, и маршрут, и текст, и, конечно, иллюстрации.

Можно вспомнить классические книги Мирослава Шашека «This is…», созданные еще в 60-е годы. Это увлекательный рассказ о городах и странах, придуманный, написанный и, конечно, проиллюстрированный автором, который знакомит ребенка с характерными персонажами, зданиями, явлениями того или иного уголка света. Судя по собственному опыту, я могу сказать, что повествование и визуальные образы Шашека интересны не только детям, но и взрослым, они поданы нетривиально и с юмором. Хотя строго говоря, эти книги сложно назвать путеводителями, они побуждают узнать о городе больше, показывая его через призму авторского взгляда, который осознанно отбирает важные именно для него факты и детали.

Ярким примером сегодняшнего для может служить недавно вышедшая книга Татьяны Борисовой «Привет, Москва!» В ее основу лег накопленный за многие годы опыт пленэрных зарисовок и личная любовь, и интерес художницы к городу. Рассказ построен как прогулка по Москве для велосипедиста, это уже особый взгляд на город, а ее легкие, непринужденные, но очень точные и изящные картинки задают тон и настроение. Авторский стиль Татьяны как иллюстратора и ее собственные сценарий, отбор материала, текст в сумме создают особенный образ Москвы. Он может быть гораздо более интересным и вдохновляющим для прогулок, изучения или просто любования городом, чем путеводитель, собранный отвлеченно из наиболее популярных у туристов и жителей мест.

Также вспоминается книга, написанная и проиллюстрированная Дарьей Усовой о Коломне — старинном районе Петербурга. Этот непарадный заброшенный уголок города связан с персонажами Гоголя и Достоевского, и его мрачный дух с будто остановившимся временем подчеркнут монументальными гравюрами художницы.

Мне кажутся очень показательным примером книги «Истории московских и петербургских домов, рассказанные их жителями». Два этих издания были созданы историком Дмитрием Опариным и фотографом Антоном Акимовым: авторы собрали рассказы о жилых домах с богатой историей, при этом получая информацию из первых уст. Они посещали квартиры жителей описываемых зданий, брали интервью у героев, часть которых вошла в книгу. Антон Акимов также специально проводил съемку зданий и интерьеров квартир, а также подъездов и парадных, сознательно сделав выбор фотографировать на пленку. Также рассказы дополнены фотографиями из личных архивов жильцов и их воспоминаниями. Этот уникальный материал, собранный с большим вниманием, делает книги очень глубоким исследованием, читатель проживает историю здания и будто оказывается в гостях у героев, погружаясь в исторические эпохи. Все это радикально влияет на восприятие исторических зданий, мы начинаем видеть в них по-настоящему живую ткань города, в которую вплетаются и наши жизни.

Говоря о книгах, где иллюстраторы выступили авторами идеи и создали практически полностью личный проект, хочется вспомнить также такое явление как книга художника или livre d'artiste. Художник здесь хоть и не является автором текста, но создает малотиражное практически уникальное произведение, непохожее на обычную книгу, самостоятельно работая над идеей, макетом и конечно же иллюстрациями, которые в данном контексте даже ближе к станковым произведениям. Говоря о теме города и архитектуры, я хочу упомянуть книгу со стихотворением Бродского «Речь о пролитом молоке», созданную художником Михаилом Карасиком. Сам художник говорил, что его работа была вдохновлена не текстом Бродского, но самим городом. Это малотиражное издание включает литографии, изображающие старинные двери на улице Пестеля, где жил Бродский, текст стихотворения отпечатан художником в той же технике, а обложка представляет собой фанерные дощечки с высокой печатью ручным набором. В этой книге очень остро чувствуется индивидуальный взгляд автора: ностальгическое восхищение старинными деталями архитектуры, в которых для художника заключены его личные воспоминания и характер города, а поэзия точно рифмуется с его чувствами.

Любопытным примером авторского проекта, но в совершенно другом современном сознании и пространстве может стать тематический блог.

Неравнодушный автор, часто непрофессионал в освещаемой им области, делится с другими своими открытиями, и за этим зачастую интереснее наблюдать, чем за выверенными обзорами специалистов. При этом, у каждого такого блога есть своя направленность и даже характер, делающие их уникальными.

Например, хочется вспомнить проект «Past-today», существующий в Инстаграме и других соцсетях. Автор Василий Ермаков сравнивает несколько фотографий здания или места разных лет, включая современный вид. Этот прием не новый и очевидный, но всегда эффектный, он помогает прочувствовать ход времени. Благодаря обсуждениям в комментариях к публикациям можно узнать еще больше интересного, проект объединяет свою аудиторию для общения и может расширяться, оставаясь при этом достаточно камерным благодаря своей тематике. Я также слежу за блогом «Москва. Детали» Дениса Бычкова, где он делится малоизвестными или забытыми деталями города: уголками, фрагментами, строениями, архивными фотографиями и историями. Другой пример подобного блога, но с другим характером, — инстаграм-аккаунт «Ну да, Москва», он отличается менее серьезным подходом, авторы делятся интересными, курьезными и просто неожиданными историческими фактами, связанными с городом.

Еще хочется отметить телеграм-канал «Доставка на Гороховую». Его ведет петербургская студентка-историк, которая подрабатывает курьером и делится с подписчиками фотографиями парадных. Благодаря работе она проникает внутрь старинных зданий, и показывает то, что обычный прохожий не видит, при этом рассказывает историю этих домов. Хочу отдельно отметить этот пример, потому что автор делится и своим собственным творчеством — фотографиями — точными и красивыми, хоть и не профессиональными.

Мне кажется, на этом стыке профессионализма (например, исторического образования, просто большого опыта в сфере архитектурного наследия или навыков и видения профессионального художника) и хобби, которым автор действительно болеет, и рождается такая привлекательность подобных проектов. Нас как зрителей и читателей цепляет их искренность и понимание того, что и каждый из нас может создать собственное произведение, выразить себя и при этом быть интересным других людям. Все подобные проекты — это локальные истории, находящие свою, может и совсем небольшую, но по-настоящему заинтересованную аудиторию. И мне кажется, их актуальность характерна для современной очень многообразной дискретной культуры.

Репрезентация музеев современного искусства в издательской практике

автор: Е.С. Плетнева, магистратура 2 курс
кафедра: «Коммуникативный дизайн»
руководители: Музыченко В.А., к. иск., профессор, зав. кафедрой, М.Н. Родин, доцент

Музеи современного искусства в России имеют большую и долгую историю. В нашей стране в 1918 году из коллекций купцов Щукина и Морозова возник один из первых музеев современного искусства — ГМНЗИ. Существуя относительно недолгое время он смог стать одним из передовых музеев того времени, собранием которого восхищались на всемирной выставке в Париже. Интересно так же и то, что работники музея активно вели просветительскую деятельность, создавая каталоги, работали над тематической литературой и писали искусствоведческие статьи. Уже тогда активно велась сопутствующая выставкам и основной коллекции издательская деятельность, однако внимание на ней не сильно акцентировалось и нельзя сравнить ее с современной практикой музеев современного искусства.

Я постараюсь исследовать различные принципы современных музеев в их подходе к репрезентации издательской практики, основываясь на наиболее ярких примерах среди известных зарубежных и отечественных музеев. Спектр разнообразия и единого стиля и подхода к такого рода сопутствующей музеям продукции велик и разнообразен, если в МоМа, в тематической продукции современного музея Фонда Луи Виттона и в отечественном Музее современного искусства «Гараж» все возведено в один единый общий стиль изданий, то в Тейт Модерн, в Центре Жоржа Помпиду или в отечественом Музее Современного искусства издательская продукция не имеет общей идеи и единой концепции. Попробуем рассмотреть на примерах.

В нашей теме мы не можем обойти Музей современного искусства на Петровке с ярким примером издательской практики. Проект Кирилла Благодатских «БАРТ ДОРСА. КАТЯ» выделяется среди общей картины. Это каталог приуроченный к персональной выставке американского художника Барта Дорсы в рамках Параллельной программы 55-й Венецианской биеннале.

Проект «Катя» — это выставка серебряно-коллодиевых фотопластин и бронзовых скульптур, представленных в специально организованном темном пространстве. Он рассказывает личную историю русской девушки, случайно встреченной американским художником. Катя, главный персонаж выставки, воплощает в себе архетип мифического перепутья — заглавной темы в работах Дорсы. В 2015 каталог стал обладателем Серебряного приза премии «Жар-книга 2015»

Органичная и методичная издательская деятельность Музей современного искусства «Гараж» имеет большую популярность и оригинальный стиль. В качестве примера хочу привести книгу Константина Еременко — «Открытые системы». Это книга основанная на исследованиях, в которой представлено более 100 самоорганизующихся художественных инициатив в России, исследующих этот феномен в различных формах с точки зрения художников, которые были пионерами проектов за последние 20 лет. В издании представлена 101 российская художественная самоорганизация — от Калининграда до Владивостока. Проект начался с желания пополнить архив Музея актуальными и стремительно исчезающими свидетельствами художественного процесса 2000–2010-х годов. Фокусом внимания стали самоорганизации — объединения художников и кураторов, самостоятельно реализующих свои художественные идеи.

В издании собраны анкетная информация о самоорганизациях, фотографии и высказывания участников этих объединений, чтобы, насколько возможно, дать представление о разнообразии голосов современного русского искусства. Инициативы сгруппированы по городам, в которых они расположены, внутри этих разделов — в порядке возникновения. Издание оснащено выразительным решением дизайна в виде справочного аппарата с именным указателем и системой ключевых слов.

Так же очень хочется упомянуть еще одну работу Константина Еременко для Музея AZ: “Альбом рисунков” Анатолия Зверева — книжный проект, представляющий коллекцию эскизов, созданных художником в 1950-1960-е годы. Сам проект сделан в виде типового альбома узнаваемой горизонтальной формы с картонной обложкой. С помощью этого приема стирается грань между типовым подходом к решению книги-альбома. Ощущение причастности читателя к книге, как к оригинальному альбому автора, с его записями помогает погрузиться в тему личности Анатолия Зверева на других более неформальных ощущениях.

Как последний не зарубежный пример, хочу привести одну из самых запоминающихся издательских работ, сделанных к выставке в последнее время. Третьяковская галерея и Еврейский музей и центр толерантности выпустили каталог работ Эль Лисицкого к масштабной выставке 2019-го года. Дизайн разработал известный графический дизайнер Евгений Корнеев. Сам дизайнер проекта утверждает: «Для оформления книги ничего не

пришлось придумывать, все приемы заимствованы у героя публикации». Строй работ Лисицкого, где чередуются пустоты и напряженные сгустки, задал рисунок разворотов. Эскиз внешнего оформления книги был найден среди проунов. Без органайзера в книге о Лисицком нельзя было обойтись. Сам каталог получил упоминание в международных конкурсах

Теперь стоит обратится к западным примерам репрезентации музеев современного искусства. Первым в списке нельзя не поставить Нью-Йоркский музей MoMA, который является самым большим и одним из первых музеев современного искусства в мире. Именно он послужил прототипом создания аналогичных музеев во всех культурных столицах. Его открытие состоялось в 1929 году. Ярким и запоминающимся дизайном музей обязан Поле Шер и студии Пентаграмм. Ее работа для MoMA является эталоном в мире дизайна.

Наряду со многими фирменными произведениями искусства в своей коллекции Музей современного искусства (MoMA) обладает одним из самых узнаваемых логотипов любого культурного учреждения в мире. Однако с годами применение этой идентичности в более широкой графической программе музея стало нечетким. В 2009 году MoMA изменила свою идентичность, опираясь на свой знакомый логотип, чтобы создать мощный и сплоченный институциональный голос для всей продукции.

Хотя логотип MoMA является культовым, одного этого недостаточно, чтобы постоянно поддерживать дух учреждения. Требовалась организованная и гибкая система, которая поддерживала бы создаваемую продукцию в печатных и в веб-форматах. В новой системе, разработанной Пентаграмм, широко используется логотип MoMA в качестве графического средства, эффектная обрезка и сопоставление произведений искусства, а также более яркая цветовая палитра для создания смелого, современного образа. Общий стиль также подчеркивает ведущую роль музея в области дизайна.

Идентичность MoMA стала вехой институционального брендинга с 1964 года, когда музей представил свой логотип, разработанный Иваном Чермаевым. В 2004 году этот логотип был перерисован. Что еще более важно, система создает полную методологию для применения на всех платформах. Смотря на общую картину, например, в серии многостраничных изданий, плакатов или баннеров, установленных на улице, дизайн создает шаблоны — типа и изображения, а также цвета и черно-белого, которые визуально являются мощными и динамичными. Система обладает встроенной гибкостью, которая позволит в будущем расширяться и принимать различные формы.

Следующим примером работы с сопутствующими изданиями является Лондонская галерея Тейт Модерн – культовое место для людей, интересующихся современным артом. Здесь хранится коллекция произведений мирового искусства, созданных с 1900 года. Музей не ограничивает себя ни жанрами, ни списком имен авторов, ни даже рамками привычных тем. Девиз Тейт Модерн – «Искусство не знает границ, возраста, гендера». Команда, стоявшая за Тейтом, это английская студия Wolff Olins, изменила идею галереи. Из множества заведений выросли динамичные, ориентированные на бренд направления, и ежегодное число посетителей увеличилось.

В 1990-х годах галерея Тейт открыла новые объекты и собиралась создать огромную галерею современного искусства в Бэнксайде в Лондоне. Вместо традиционных учреждений они стремились создать захватывающие направления, которые могли бы привлечь аудиторию только благодаря названию бренда. Эти места демократизировали бы культуру, не притупляя ее. Эта идея галереи отразилась на брендированную издательскую продукцию. «Wolff Olins сформировали визуальный стиль галереи, повлияв на его публикации, веб-сайты, плакаты, и магазины, и через семь лет после запуска мы помогли Tate обновить свое видение на десятилетие вперед.»

Со дня своего открытия галерея Тейт Модерн имела огромный успех, привлекла вдвое больше целевых посетителей и стала самой популярной галереей современного искусства в мире. Через год общее ежегодное число посетителей Tate выросло на 87% до 7,5 миллионов. Как писал Обозреватель в 2005 году, Тейт “изменил то, как Британия видит искусство, и то, как мир видит Британию”. В 2012 году Tate Modern побил рекорды с 5,3 миллионами посетителей в год, что на 9% больше, что делает этот год самым загруженным в его истории.

Из приведенных мной примеров мы можем сделать вывод о том, как важна для музеев современного искусства яркая репрезентация в издательской практике. Необходимость привлечения графических дизайнеров открывает новые грани в понимании выставочной деятельности и коллекции музея, помогает под другим углом взглянуть на тему, автора и произведение искусства. Стиль и дух музея современного искусства отражается и закрепляется в его издательской деятельности.

Шрифт Рудольфа Коха Fette Koch Antiqua и его визуальный образ

автор: А.А. Сердюк, магистратура 2 курс
кафедра: «Коммуникативный дизайн»
руководитель: Д.М. Кирсанов, к. иск., профессор

Влияние техники исполнения на восприятие формы

Характер шрифта собирается из его особенностей: пропорций, контрастов, принадлежности к сложившемуся стилю. Стиль шрифта в свою очередь определяет базовую нишу применения этого шрифта. Если шрифт можно однозначно классифицировать, то ряд ассоциаций, связанных с его визуальным образом будет достаточно широк и универсален. А что, если в результате работы творческой мысли в одном произведении переплетаются несколько стилей? Формы знаков в шрифтах Рудольфа Коха синтетичны, а значит восприятие образа шрифта или текста, этим шрифтом набранного, тоже состоит из нескольких компонентов. Такой шрифт менее универсален, но обладает большим выразительным потенциалом.

Сочетание антиквенных и готических форм знаков в одном наборе создает некую двухуровневость образа, игру характера на уровне восприятия глазом графического изображения. Но это не единственный характерный элемент образа шрифта Р. Коха: мастер много экспериментировал с техниками в своей творческой деятельности. И полученные образные формы в результате ткачества — известные типографические гобелены, экспериментальной каллиграфии, резьбы по дереву органично превносились в шрифт. В результате появлялся набор металлических матриц и литер; технология металлического набора и печати также отражается в характере шрифта и оттиска. Иными словами, шрифт Fette Koch Antiqua непросто наследует образности глиптальных и дуктальных шрифтов, их объединение намеренно, в отличие от образцов смешанных шрифтов 15-16 веков. Это важно, потому что техника исполнения влияет на восприятие образа в целом. Смешение форм, исторически восходящих к резцу и кисти само по себе сильный образный ход, но в шрифте Fette Koch Antiqua это смешение было осуществлено посредством дополнительного объединения в технологии металлического набора. Конечный образ набранного текста, который был доступен зрителю сочетал в себе еще и характер оттиска на бумаге, его рельеф.

О проявлении стилистического наследования в шрифте

Автору эссе кажется любопытным применить суждения В. Кандинского, описанные в работе «Точка и линия на плоскости» для анализа шрифта Р. Коха с точки зрения графического потенциала формы и его восприятия. Выбор теории Кандинского обусловлен временными рамками: В. Кандинский и Р. Кох современники. Для обоих мастеров характерен сложный, многоплановый подход к своей работе. В. Кандинский исследует визуальные силы простых элементов, из отношений которых впоследствии собираются разнообразные графические и живописные композиции. Само по себе графическое или живописное полотно — завершенное, статичное. Но в теории Кандинского все элементы имеют внутренние и внешние напряжения, иными словами динамичны внутри четко обозначенной композиционной формы. Со шрифтом ситуация иная: есть продуманная автором система гармоний и напряжений, пропорций знаков и их частей, но шрифт подвижен в тексте. Образ текста, образ шрифта, особенно акцидентного, проявляется в наборе, когда определены межсловные и межстрочные расстояния. В этом случае все внутренние напряжения форм, отношения толщин становятся явными. В ином наборе буквы-точки расположатся иначе и акценты могут сместиться. (Но все же элементы шрифта существуют в более жестких рамках подобия ради удобочитаемости текста, даже акцидентного).

Так, оттиски литер образца шрифта Fette Koch Antiqua словолитни Клингспора, с точки зрения Кандинского, существуют внутри пространства листа. Также имеются характерные артефакты печати, ростиски краски. Можно сказать, что в процессе печати образ шрифта в металлическом наборе приобретает свою завершенность для зрителя. В процессе создания цифровой версии такого шрифта стоит учитывать эту вплавленность формы в носитель.

Современные методы печати предлагают широкий спектр возможностей для реализации шрифта, от высокой печати и шелкографии до вывода на домашнем принтере. Такое разнообразие возможностей печати влияет на восприятие форм шрифта: контуры будут выглядеть немного по-разному, в зависимости от техники. Если при высокой печати буквы-точки вплавляются вглубь бумаги, то при лазерной печати изображения букв остаются на поверхности (относительно теории Кандинского результат лазерной и офсетной печати ближе всего к литографии, а отпечатанный текст с помощью струйного принтера — к ксилографии: краска остается на поверхности листа, но и немного проникает внутрь бумаги). Не каждая форма одинаково хорошо выдерживает разные типы печати: резкие, острые черты и контуры могут утрачивать свою характерность при невыгодном типе вывода. И наоборот, образ будет максимально собранным при подходящем ти-

пе печати. Сложная динамичность, металлическая резкость форм шрифта Fette Koch Antiqua требует соответствующего типа печати для проявления всей его выразительности.

В. Фаворский в труде “О шрифте” излагает суждения, пересекающиеся с обозначенными работе В. Кандинского тезисами о визуальном ощущении погруженности точки (точки = буквы) в пространство листа в большей или меньшей степени (в зависимости от печатной техники = стиля), о горизонтальной и вертикальной динамике букв, строк и текстового блока, пропорциях элементов.

О восприятии сложного визуального образа шрифта

Однако не только технология влияет на воспринимаемый образ. Шрифт можно рассматривать не только как набор параметров, но и как пространство ритмов белого и черного. В наборе текста ритм белого и черного становится определяющим характер изображения текста. Ритм зависит от чередования вертикальных и горизонтальных штрихов, их плотности, динамики диагональных элементов. В зависимости от заложенных стилевых особенностей шрифта ритм черных и белых масс может определять шрифт как исключительно акцидентный или же подходящий для набора текстов мелким кеглем.

Сила наследования образов и стилей явно проявилась в моменте проектирования системы начертаний для цифрового шрифта по мотивам Fette Koch Antiqua. В этом случае работа ведется как бы в обратном порядке, не от нормального начертания к широким и узким, светлым и насыщенным, а от сверхнасыщенного к нормальному. На этапе проектирования системы развития начертаний были определены основные. Также была выявлена любопытная закономерность проявления характерных черт в зависимости от насыщенности начертания. Чем жирнее начертание, тем сильнее проявляются контрасты рисованных, резаных форм; шрифт максимально выразителен в крупных и очень крупных кеглях. В более светлых начертаниях шрифта вырезанный характер форм нивелируется за счет облегчения штрихов. Характер шрифта смягчается. Шрифт в нормальных и светлых начертаниях не становится текстовым, но выдерживает короткий набор текста в среднем и крупном кегле за счет перераспределения масс штрихов и взаимных напряжений элементов.

Сложная визуальная форма шрифта Fette Koch Antiqua Рудольфа Коха предлагает большое пространство для визуального исследования взаимосвязей. Разные аналитические подходы к форме и стилю могут дать разные методики ведения проектной работы, помочь не утратить связь с оригинальным произведением, определить тонкие внутренние связи.

Стоит отметить современность суждений В. Кандинского и В. Фаворского, возможность применения их теорий для анализа произведений многокомпонентной графики и сейчас. Шрифт рудольфа Коха это однозначно сложный графический продукт, располагающий разнообразными композиционными свойствами и элементами, актуальными и сейчас, когда шрифт существует как в двухмерном пространстве, так и в трехмерном.

Список литературы:

1. Фаворский В. О шрифте, — https://typejournal.ru/articles/Favorsky-About-Type (дата обращения страницы: 20. 01. 2022).

2. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. — С. 63–232.

Что такое брендинг территории? Кому и зачем он нужен?

автор: Ю.А. Карельская, магистратура
кафедра «Средовой дизайн»
руководитель: Е.И. Рузова, профессор

Трудно не согласиться с тем, что мы с вами живем в эпоху брендов. Многие создают личные бренды, чтобы получить признание, известность, выделиться из толпы, торговые компании стремятся создать яркий запоминающийся фирменный стиль для своих продуктов, чтобы увеличить спрос на товар. Люди стараются подчеркнуть свой статус за счёт известного бренда одежды, элитных наручных часов, дорогой марки автомобиля. Когда мы идём в магазин больше вероятности, что мы возьмем товар более известного и проверенного бренда либо с ярким привлекательным дизайном, чем нераскученный продукт да ещё и в невзрачной, а то и безвкусной “обертке”, даже если он стоит гораздо дешевле. То есть бренд — это образ в голове потребителя, создающий ценность, за которую он готов заплатить больше.

Поэтому главная задача брендинга — создать ментальную оболочку вокруг некого продукта, повысить его узнаваемость и степень доверия среди целевой аудитории, сформировать положительный образ у пользо-

вателей и потребителей, а также увеличить узнаваемость данного продукта, услуги или объекта. То есть, брендинг — это формирование комплекса представлений, мнений, ассоциаций, эмоций, ценностных характеристик о продукте либо услуге, которые через маркетинг внедряются в массы. В первую очередь бренд — это концепция, это обещание лучшего будущего. Именно за идеей идут люди. Ну и конечно, гениальная идея должна быть красиво упакована. Физическими составляющими бренда является весь комплекс элементов фирменного стиля: название бренда, логотип с принципами его построения, палитра фирменных цветов, оригинальная графика, набор фраз, даже фактура материала и звуки могут быть частью бренда.

Но что же такое брендинг территории? Это словосочетание менее известно, хотя в последние годы стало приобретать большую популярность.

Территориальный брендинг, как и брендинг продукта, заключается в создании привлекательного образа, но в данном случае района, города, области или даже страны, с целью повышения авторитета и степени доверия среди местных жителей, туристов и инвесторов. Это не только разработка логотипа или фирменного стиля. Это в первую очередь разработка и внедрение идеи, объединяющей местных жителей, и создание образа, подчеркивающего уникальность территории, ее историческое и культурное наследие.

Конечно бренд территории — это мощный инструмент маркетинга. Если администрация города это понимает, она сможет оценить перспективу и пользу от его внедрения и использования, как финансовую, так и имиджевую. Поэтому сейчас всё чаще появляются новые образы городов и областей. Иногда их создают к важным датам, экономическим и социальным событиям, иногда — просто для повышения общей привлекательности места для гостей и местных жителей, что позволяет увеличить приток населения.

Брендинг территории помогает развивать местную идентичность и представлять её в виде ярких символов, которые цепляют, привлекают и становятся яркой ассоциацией, отличают один город от другого. Мы видим, как сейчас города конкурируют за то, чтобы быть лучшими среди равных. Запоминающийся привлекательный образ — способ эту конкуренцию выиграть.

Правда конкуренция конкуренцией, прибыль прибылью. Но нельзя забывать, что в отличии от бренда товара, здесь главенствующее место занимает социум, его потребности и интересы. Потому что, когда речь идёт о городе, здесь бренд должен работать на людей и для людей. А не наоборот. Если людям комфортно, если они гордятся местом, в котором живут, чувствуют его значимость, его место в истории и современности, они будут поддерживать город, вовлекаться в процесс его продвижения и станут лучшей рекламой для инвесторов и туристов из других регионов. Также

местные жители сами могут быть инвесторами для города, общими усилиями собирать средства на различные проекты, участвовать в их реализации. Как ни странно, местные жители могут стать и туристами. Многие люди, живущие в больших городах, не знают, какие достопримечательности находятся в соседнем районе, а то и в своём, которые стоит посетить! Поэтому, если брендинговая компания выстроена правильно, то она акцентирует внимание на главных ценностях территории, культурных объектах и исторических событиях, на их актуализации, реновации, что делает город более интересным для самих местных жителей.

Таким образом, мы увидели, что брендинг территории — это комплекс работ по созданию не просто образа или имиджа города в глазах местной и мировой общественности, а большой концепции по развитию территории, основанной на духовном и историческом богатстве данной местности, культурных кодах и характерных современных особенностях территории.

Власти многих городов и стран давно осознали, насколько важную роль играет брендирование местности. В связи с этим города приобретают новые облики, привлекая тем самым туристов и инвесторов. Кроме этого, местные жители, осознав красоту, интересность и достояние своей родины все чаще остаются дома, отказываясь от переезда в другие регионы и страны. Потому что брендирование способствует развитию места, созданию благоприятных условий для проживания и ведения бизнеса на благо экономики в целом.

Список литературы:

1. Агафонов, Н. С. Брендинг территорий в России: проблемы и возможности / Н.С. Агафонов. — Текст : непосредственный // Молодой ученый. — 2019. — № 14 (252). — С. 79–81. — URL: https://moluch.ru/archive/252/57758/

2. Кейт Динни Брендинг территорий. Лучшие мировые практики © Перевод на русский язык, издание на русском языке, оформление. — Москва: ООО «Манн, Иванов и Фербер», 2013. — URL: https://www.universalinternetlibrary.ru/book/53403/chitat_knigu.shtml

3. Сушненкова И.А. Основные принципы и инструменты формирования регионального имиджа: сайт / Правоведение и политология. — URL: https://pravo33.wordpress.com/2010/02/14/и-а-сушненкова-основные-принципы-и-инс/ — Текст: электронный.

4. Брендинг территории: основные понятия, виды и примеры: сайт /«Остров Свободы» Brandexpert. — URL:https://www.os-design.ru/blog/brending-territorii-osnovnye-ponyatiya-vidy-i-primery-/ — Текст : электронный.

5. Как брендируют территории в России и зачем это нужно: сайт /Strelka mag — URL: https://strelkamag.com/ru/article/city_constructor_citybranding/ — Текст : электронный.

6. Что такое бренд: сайт /Endy lab — URL:https://endylab.ru/blog/what_is_brand/ — Текст: электронный.

Модель событийного дизайна для малых городов России на примере организации и проведения Дня города (г. Солнечногорск Московской обл.)

автор: Е.А. Сазонова, магистратура
кафедра «Средовой дизайн»
руководитель: Е.И. Рузова, профессор

Малые города — это, фактически, бóльшая часть России. Они создают некий каркас вокруг крупных городов и мегаполисов, формируют пространственное, экономическое и социокультурное единство страны. Тем не менее, уровень их развития зачастую сильно отстаёт от крупных центров. Люди, живущие в любой точке страны, должны иметь достойные условия жизни, поэтому тема развития малых городов России с каждым годом приобретает всё большее значение.

Это развитие должно осуществляться в различных направлениях, одним из которых становится социальная сфера. Одной из главных проблем, существующих в малых городах, является либо отсутствие событийности, либо недостаточное её развитие. Качественная городская среда города далеко не всегда определяет насыщение культурной жизнью местных жителей. Главным городским пространствам — центральным площадям городов, паркам или набережным — нередко не хватает событийности, поэтому жителям становится неинтересно их посещать. Организация досуга там, безусловно, важна, ибо позволяет «улучшить социальное самочувствие» локальных обитателей.

Малые города разнообразны, но зачастую проблемы, с которыми они сталкиваются, общие. Модель событийного дизайна для малых городов России на примере организации и проведения Дня города будет предусматривать как универсальные решения проблем, так и уникальные решения, подчеркивающие, что каждый малый город имеет собственную историю, собственную линию развития. Стратегии, с одной стороны, будут нацелены на создание современного образа города, помогут привлечь туристов, а

с другой стороны, подчеркнут самоценность каждого города, помогут поддержать гордость местных жителей.

Есть существенная разница между столичными празднованиями и празднованиями в малых городах России, поэтому создание Модели событийного дизайна для малых городов России на примере организации и проведения Дня города, действительно, актуально. Острота темы подтверждается и проведением Всероссийского конкурса по созданию комфортной городской среды, по итогам которого осуществляется государственная поддержка малых городов и исторических поселений [1]. Кроме того, с 1991 продолжает свою деятельность Союз малых городов Российской Федерации, занимающийся развитием небольших муниципальных образований [2].

Таким образом, данное проектное исследование направлено на поиск и применение эффективных стратегий создания единой системы организации и проведения городских событий средствами дизайна среды и мультимедиа. Это позволит частично решить проблему с досугом в городе, сделать проводимое мероприятие его «визитной карточкой». Перспектива общего развития малых городов неразрывно связана с их социокультурной жизнью, частью которой является проведение городских событий.

В Толковом словаре Ожегова можно найти следующее определение слову «мероприятие»: это совокупность действий, объединённых одной общественно значимой задачей [3]. На смену понятию «культурно-массовое мероприятие» пришло понятие «ивент». Запланированное событие (ивент) — это пространственно-временной феномен, уникальность коего заключается во взаимодействии с окружающей средой, публикой, отдельными элементами и программой. Уже в самом определении заключается широта и многогранность данного понятия. Ивент включает в себя процесс планирования, подготовки и создания определённого мероприятия, в который входит сбор данных, локализация, управление, чёткий контроль и анализ времени, финансов, персонала, услуг и других ресурсов и объектов [4]. Особенно отчётливо необходимость проведения праздничных мероприятий обозначилась в условиях пандемии. Праздники в такое время позволяют поднять общий настрой людей, дают необходимый отдых и организуют досуг.

Основными элементами событийного дизайна являются графический дизайн, дизайн среды, мультимедиа дизайн. Графический дизайн является основной и неотъемлемой частью ивент-дизайна и включает в себя разработку главных элементов — логотипа, фирменного стиля, печатных макетов и иллюстраций, сувенирной продукции. У графического дизайна в сфере культуры можно выделить следующие функции: организующая, знаковая [6].

Дизайн среды занимается созданием сценарной модели среды. Он включает в себя комплексные художественные решения по визуальному оформлению пространства, организации навигации, дизайну света и других объектов, связанных с внешним видом окружающей среды. Это важная часть организации мероприятия, так как среда способна воздействовать на эмоциональное состояние человека, вырвать его из подавленного состояния и вернуть ему душевное равновесие. Рассуждая о целебных, подталкивающих человека к самовосстановлению свойствах окружения, Кристофер Дэй отмечает следующее: «окружение может одарить интересным, деятельным, интригующе-многозначным, вечным или хотя бы устойчивым во времени и укоренённым в мире природы, его прошлом, настоящем и будущем» [4].

Мультимедийные технологии дают возможность преумножить уровни содержания события. Мультимедиа – это разнообразный, яркий инструмент, при умелом обращении позволяющий обогатить мероприятие, создать его подчёркнуто современный образ, усилить интерес посетителей к событиям. Мультимедиа технологии способны по-разному раскрываться в разном контексте, а потому являются универсальным и незаменимым инструментом при создании мероприятий.

Каждый из этих элементов, находясь в гармоничной связи с другими, формирует целостный образ мероприятия. Таким образом, проектное исследование, относящееся к событийному дизайну, действительно, основывается на синтетической модели среды городских праздников и находится на стыке мультимедиа и средового дизайна. Данное проектное исследование заявляет себя как многогранное, нуждающееся в рассмотрении с разных углов зрения.

День города – это ежегодный праздник, проводимый практически во всех городах России. Он занимает центральное место в череде праздников города. Его, как правило, приурочивают к выходным дням.

День города – особенное событие для каждого города. Обыкновенно это мероприятие, затрагивающее всех жителей города, а также требующее длительной подготовки. Программа такого мероприятия нацелена на воспитание и поощрение гражданской гордости и сплочённости населения, что позволяет назвать День города общественным мероприятием. В то же время он создаётся для развлечения, забавы, общения. Городские мероприятия — «неиссякаемый источник, откуда черпали и черпают приемы, символы и образы, источник, который будит мысль и заставляет по-новому взглянуть на многие проявления массового вкуса». [5] Так, День города, с одной стороны, отражает реалии города, а с другой стороны, задаёт ему

вектор развития. Дуализм природы праздника отмечает и исследователь русских народных празднеств и зрелищ А. Ф. Некрылова: «Праздник — социальное и культурное явление, в нём соединены две тенденции: возврата, неподвижности и обновления, динамики» [5].

Хочется отметить ряд особенностей, присущих Дню города. Как и все праздники, День города укрепляет духовные связи между людьми, обеспечивает самобытное развитие культуры. Так же этот праздник привязан к определённой территории и отражает изменения и процессы, происходящие в городе. Подготовка к этому мероприятию оказывает высокое воздействие на развитие культуры территории. День города может восприниматься как своеобразный доклад учреждений культуры городского округа и творческих коллективов перед населением о проводимой ими деятельности.

Список литературы:

1. Сайт Правительство России: Постановление Правительства РФ от 7 марта 2018 г. № 237 «Об утверждении Правил предоставления средств государственной поддержки из федерального бюджета бюджетам субъектов Российской Федерации для поощрения муниципальных образований — победителей Всероссийского конкурса лучших проектов создания комфортной городской среды» (дата обращения: 03.10.2021). — Текст: электронный. http://government.ru/docs/all/115686/

2. Сайт Совета Федерации Федерального Собрания Российской Федерации: Предложения по созданию комфортных условий для проживания граждан в малых, в том числе исторических, средних городах и сельских населенных пунктах в контексте пространственного развития Российской Федерации (дата обращения: 18.10.2021). — Текст: электронный. http://council.gov.ru/media/files/SdjA4eH3Pir1MLo6rhnzm9TqAYOAi4XE.pdf

3. Толковый словарь Ожегова. С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. 1949–1992.

4. Клейман А.А. Современные тренды развития событийного туризма и ивент-менеджмента / А. А. Клейман // Вестник Хабаровского государственного университета экономики и права. — 2016. — № 2. — С. 112–121.

5. Некрылова А.Ф. Традиции русской культуры в массовых народных праздниках / А.Ф. Некрылова // Традиционная народная культура. — Москва: ГИВЦ, 1995.

6. Быстрова Т.Ю. Вещь, форма, стиль: Введение в философию дизайна / Т.Ю. Быстрова. — Екатеринбург: изд-во УрГУ, 2001.

7. Дэй К. Д94 Места, где обитает душа: Архитектура и среда как лечебное средство/ Пер. с англ. В.Л. Глазычева. — Москва: Издательство «Ладья», 2000 — 280 с: ил.

Концептуальная проектная модель интерактивной среды образовательного центра «Сириус» в системе «дизайнер — пользователь»

автор: М.С. Капунцова, магистратура
кафедра: «Средовой дизайн», магистерская программа «Дизайн мультимедиа»
руководитель: Е.А. Заева-Бурдонская, канд. иск., профессор, зав. кафедрой

В современном мире «дизайн» приобретает расширительное понятие, охватывая ряд дисциплин. В связи с этим проектирование выходит за рамки требований удобства продукта, дополняясь задачами максимальной понятности и простоты. Междисциплинарность дизайна все активнее включает науку психологию, поскольку дизайнеры постоянно сталкиваются с проблемами особенностей зрительного и эмоционального восприятия потребителей. Инструмент психологии открывает дизайнеру возможности грамотного и полноценного учета потребностей целевой аудитории, создания новых рычагов взаимодействия между дизайнером и пользователем.

Коллаборация дизайна и психологии — это совокупность нейробиологии, когнитивной и социальной психологии и взаимодействия человека с digital продуктами, которое в дизайне пользовательского опыта рассматривается через призму человеческого опыта. Учитывая такие актуальные проблемы современных подростков, как конфликты с родителями и учителями, непонимание окружающих, отсутствие друзей, комплекс неполноценности, неуверенность в себе и своих силах, замкнутость, депрессии и девиантное поведение, усиленные ситуацией, связанной с пандемией, самоизоляцией, повлекшей за собой волну психологических кризисных явлений, можно предположить, что данная целевая аудитория нуждается в обновленной интерактивной среде. Новая система интерактивного дизайна позволит подросткам снизить проблемы эмоционального напряжения, импульсивность, тревогу и агрессию, усовершенствовать коммуникативные навыки и творческие способности, развить познавательные процессы, обрести межличностное доверие и способность к групповому сотрудничеству.

Данная проблема находит отражение в Государственных Программах. В постановлении Правительства РФ от 15 апреля 2014 года № 317 «Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Развитие культуры»», целью программы указана реализация стратегической роли культуры, как духовно-нравственного основания для формирования гармонично развитой личности и повышение востребованности услуг организации культуры и цифровых технологий.

Примером творческой площадки для подобного проектного эксперимента может стать образовательный центр «Сириус», направленный на раннее выявление, развитие и дальнейшую профессиональную поддержку одаренных детей, проявивших выдающиеся способности в области искусств, спорта, естественнонаучных дисциплин, а также добившихся успеха в техническом творчестве. Однако на данный момент вопрос психологического климата и здоровья в этой среде поднимается и решается лишь частично. Детям доступен поход к психологу, но из-за большого наплыва желающих, отсутствия достаточного количества специалистов в образовательном центре и сложности записи по причине плотного учебного графика, возможность попасть на прием становится проблемой, и дети вынуждены долгое время ждать своей очереди. Благодаря комплексному решению,

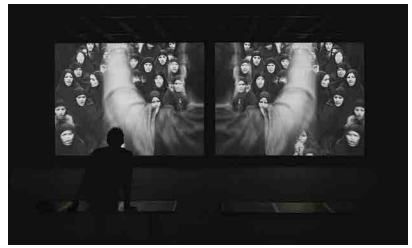


Рис. 1. Перформанс Марины Абрамович «Ритм 0»
Рис. 2. Ширин Нешат, видео-инсталляция «Турбулентность»
Рис. 3. Габриэль Доу, Эфемерная радужная инсталляция, музей Толидо, США
Рис. 4. Лиз Уэст, «Наш цвет», фестиваль «Биеннале» в Бристоле

направленному на внедрение мультимедийных технологий и совершенствованию проектных методов, возможно создать интерактивную медиа среду для решения актуальных проблем образовательной среды.

Однако на данный момент отсутствует комплексное, подтвержденное серьезной исследовательской базой, проектное решение, позволяющее решение данной проблемы дизайна. Именно поэтому целью исследовательского проекта становится разработка концептуальной модели интерактивной образовательной среды на основе принципов мультимедиа дизайна в контексте ментальных взаимодействий дизайнера и пользователя.

В качестве гипотезы проектного исследования выдвигается положение о масштабной реорганизации образовательной среды средствами мультимедийных технологий, расширяющей возможности функционирования и управления учебной деятельностью, что позволит смоделировать сознательные и бессознательные переживания обучающихся, тем самым позволяя избавиться от внутренних конфликтов и оптимально реализовать творческий и научный потенциал учеников образовательного центра «Сириус».

Также стоит отметить, что создание интерактивных зон в образовательной среде с помощью применения современных технологий позволит найти решение в тонких нематериальных срезах работы в области психологических проблем обучающихся.

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что синтез медиа-дизайна и образования является уникальным проектным опытом, поскольку помогает, изучая настоящее, выстроить перспективы психологических взаимоотношений учеников в конкретной образовательной среде.

Список литературы:

1. История дизайна: учебное пособие / А. Н. Лаврентьев. — Москва: Гардакин, 2008. — 303 с.

2. Эксперимент в дизайне: [учеб. пособие] / сост. Александр Лаврентьев. — Москва: Издательский дом «Университетская книга», 2010. — 244 с.: ил. — (Практический дизайн).

3. Метафора в дизайне / Жердев Е. В.: Учеб. пособие. Издание 2-е, переработанное и дополненное. — Москва: Архитектура-С, 2010. — 464 с., ил.

4. Калиничева М.М., Жердев Е.В., Новиков А.И. Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ: предпосылки, истоки, тенденции становления. Монография. — Москва: ВНИИТЭ, Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2009. — 368 с.: ил.

5. Н.В. Брызгов, Е.В. Жердев. Промышленный дизайн: история, современность, футурология. — Москва, 2015.

6. Проблемы дизайна 4: Сборник статей. — Москва: Пинакотека, 2007. — 352 с., ил., составитель В.Р.Аронов.

7. Новейшие конструктивные системы в формировании архитектурной среды: учебное пособие / В. Ф. Колейчук; вступ. ст. А. В. Ефимов. — Москва: БуксМАрт, 2016. — 127 с., илл.

8. Пройти сквозь стены. Автобиография. В новой редакции / Марина Абрамович. — Москва: Издательство АСТ, 2021. — 400 с.

9. Дизайн. Технология. Форма.: Учеб. пособие по спец. «Дизайн архитектурной среды». — Москва: Архитектура-С, 2010. 248 с., ил.

10. А. Уваров. Экологический дизайн. История, теория и методология экологического проектирования. — Москва: Совпадение, 2015. — 192 с., ил.

11. Вячеслав Глазычев. Дизайн как он есть. Изд. 2-е, доп. — Москва: Издательство «Европа», 2006. — 320 с.

Проектные принципы мультимедиа дизайна в развитии телемедицины в России

автор: А.О. Аникина, магистратура
кафедра: «Средовой дизайн», магистерская программа «Дизайн мультимедиа»
руководитель: Е.И. Рузова, профессор

На сегодняшний день телемедицина — одна из перспективных и быстро развивающихся сфер в области здравоохранения. Однако, как и большинство современных человеко-ориентированных технологий, телемедицина тесно связана с областью мультимедиа дизайна, чем и вызывает интерес у нас как у представителей данной профессии.

Одной из ключевых проблем отечественной телемедицины является нехватка медицинских ресурсов для охвата отдалённых территорий России, что существенно понижает качество лечения пациентов и вынуждает перенаправлять больных в крупные медицинские центры других городов, из-за чего теряется время и, как следствие, шансы на качественное и своевременно оказанное лечение, а также выздоровление. В данном случае телемедицина является одним из самых простых и одновременно эффективных решений существующей проблемы.

Разработка проектных принципов мультимедиа дизайна в развитии телемедицины России является актуальной задачей, так как это помогло бы решить один из насущных вопросов современной отечественной медицины, а именно — проведения ко всему населению качественных медицинских услуг.

В условиях необходимости обеспечения срочной медицинской помощи при катастрофах или, например, терактах, для обучения медперсонала в больницах и клиниках на периферии страны и при отсутствии возможности у населения обратиться при необходимости к врачу и получить быструю необходимую помощь, телемедицина может стать альтернативным решением. При поддержке мультимедийных технологий телемедицина будет располагать большим спектром возможностей помощи потенциальным пациентам: появится возможность обратиться к врачу в дистанционном формате, получить необходимую консультацию или дальнейшее руководство к действию, проводить обучающие операции, оказывать экстренную помощь в труднодоступных местах и многое другое.

Телемедицина — один из наиболее быстро растущих сегментов здравоохранения в мире (около 20% в год). Например, в Европе около 50% всех оказываемых медицинских услуг могут быть оказаны частично или полностью посредством онлайн технологий. Согласно данным “P&S Market Research”, потенциал мирового рынка телемедицины оценивается сейчас в $44 млрд; российского — 18 млрд руб. в год. Около половины врачей положительно относятся к такому формату оказания медицинской помощи, выяснили, проведя исследование, в “MAR Consult”. Из оставшихся - 35% опрошенных пока настроены негативно, еще 15% не определились.

Для того чтобы телемедицина заработала, нужно подготовить, помимо нормативной базы, инфраструктуру (обеспечить клиникам подключение к интернету и оборудование: телемедицинские стойки, компьютеры, симуляторы и др.), а также самих пациентов к такому формату взаимодействия с врачом. Параллельно с появлением телемедицинских платформ на рынке уже началось включение телемедицины в полисы добровольного страхования и соцпакеты компаний для сотрудников. Для клиник дистанционное оказание медицинских услуг станет еще одним, совершенно новым источником дохода. Особенно это будет востребовано пациентами с хроническими заболеваниями, которые смогут передавать показания медицинских приборов, подключенных к телемедицинской системе, напрямую лечащему врачу.

Говоря об актуальности развития телемедицины, разумно также упомянуть о пандемии COVID-19, в условиях которой медицинские услуги, оказанные онлайн, были более безопасными, быстрыми и качественными, учитывая загруженность медицинских центров по всему миру, карантинные меры, а зачастую и невозможность обратиться за медицинской помощью лично.

Вернемся к вопросу актуальности мультимедиа дизайна применительно к телемедицине. Согласно результатам проведенного анкетирования по теме исследования, качество медицинских услуг, оказываемых дистанционно, во многом зависит от интерфейса, через который пациент взаимодействует с врачом. Зачастую медицина вызывает у людей негативные эмоции и страх, которые, однако, можно купировать при помощи качественно выстроенной дизайн-системы: палитра цветов, интуитивно откликающийся интерфейс, понятная инфографика, объясняющая сложные медицинские вопросы – все это и многое другое помогает пациентам более плавно и комфортно внедрить в свою жизнь телемедицину и повысить ее качество.

Список литературы:

1. Васильев А.В. Будущее телемедицины / Текст научной статьи по специальности «Науки о здоровье» (киберленинка: https://cyberleninka.ru/article/n/buduschee-telemeditsiny) _(дата обращения 25.11.2021).

2. Владимирский А.В. Андреев А.И. Образовательные аспекты телемедицины / Текст научной статьи по специальности «Науки об образовании» (киберленинка: https://cyberleninka.ru/article/n/obrazovatelnye-aspekty-telemeditsiny) (дата обращения 25.11.2021).

3. Клименко М. С. Лучкина А. Д. К вопросу о телемедицине / Текст научной статьи по специальности «Прочие медицинские науки» (киберленинка: https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-telemeditsine) (дата обращения 25.11.2021).

4. Купер А. Об интерфейсе. Основы проектирования взаимодействия. — Москва, 2009.

5. Banner Health Provides Inpatient Telehealth (https://www.intel.ru/content/www/ru/ru/customer-spotlight/stories/banner-health-customer-story.html) (дата обращения 25.11.2021).

Экологические проблемы Дели в контексте использования медиатехнологий для мониторинга ситуации

автор: Патхак Прийма, магистратура
кафедра: «Средовой дизайн», магистерская программа «Дизайн мультимедиа»
руководитель: Е.И. Рузова, профессор

Правительства, защитники окружающей среды и крупные организации во многих странах пытаются обуздать экологические проблемы, и частью этих усилий является информирование людей об экологических проблемах. Удивительно, как наши повседневные привычки, такие как путешествия, потребление, могут способствовать решению экологических проблем, и именно поэтому без привлечения обычных граждан государственные органы и частные организации не могут работать в одиночку.

Начнем с того, что наша окружающая среда ухудшается с каждым днем, и без осведомленности простых граждан добиться охраны окружающей среды станет невозможно. Мы, как обычные граждане, постоянно вносим свой вклад в глобальное потепление, загрязнение окружающей среды и изменение климата. Чтобы проиллюстрировать это, автомобили, на которых мы ездим, выбрасывают углекислый газ, платья, которые мы носим, требуют огромного количества волокон и воды, пластиковые пакеты, которые мы используем, попадают в воду, и даже диеты, которым мы следуем, могут повлиять на климат. Таким образом, если люди не будут осведомлены о своих действиях, которые прямо или косвенно ответственны за глобальное потепление, они не смогут в полной мере осознать всю серьезность сложностей и почувствовать ответственность. Изменение климата является настолько серьезной проблемой, что только правительства и крупные организации не могут работать над поиском решения этой проблемы, и требуются скоординированные усилия.Вопросы, касающиеся экологической ситуации, продолжают множиться, поскольку мы видим нынешнюю проблемную ситуацию в мире с растущим глобальным потеплением, деградацией окружающей среды и потерей биоразнообразия. Наша потребительская культура и отсутствие усилий по поддержанию чистоты окружающей среды приводят к неправильному удалению отходов, где 90% всех ежегодно производимых пластиковых упаковочных материалов оказываются либо на свалках, либо попадают в окружающую среду [1].

Расположенный на северо-западе Индии, мегаполис Дели является частью Национальной столичной территории Дели, прилегающей к региону Пенджаб. Большая территория столичного Дели занимает площадь в 1438 квадратных километров, пространство, окруженное скалистыми холмами хребта Аравалли и рекой Ямуна. Нью-Дели широко известен своей динамичностью и культурой. Его часто называют “Сердцем Индии”. Он самый густонаселенный и урбанизированный город Индии. Ежегодный прирост населения в течение последнего десятилетия (1991-2001 годы) составлял 3,85 %, что почти вдвое превышает средний показатель по стране. Дели также является коммерческим центром, предоставляющим возможности для трудоустройства и ускоряющим темпы урбанизации. В городе есть множество достопримечательностей и объектов размещения, одним из которых является пятизвездочный отель Тадж-Махал, другие включают его знаменитые исторические здания, такие как Пурана Кила 16 века и прогрессивная архитектура, такая как Храм Лотоса. Кроме того, в городе есть множество красивых общественных парков и садовых зон, самыми известными из которых являются Сады Великих Моголов [2].

В настоящее время в Дели выбросы углекислого газа составляют 0,70 метрических тонн на человека. По сравнению с другими мегаполисами мира, включая Мехико и Лондон, углеродный след Дели заметно ниже. Хотя это может показаться положительным, именно неравномерное развитие Дели лежит в основе таких данных, и поэтому его углеродный след по-прежнему остается критической проблемой, особенно учитывая, что он значительно превышает средний показатель по Индии.

Несмотря на то, что Дели является одним из самых зеленых мегаполисов Индии с 20% лесным покровом. Но это все еще не дотягивает до 33 % зеленых насаждений, предписанных национальной лесной политикой. Столица часто принимала свое обильное зеленое покрытие как должное, и разрешение на вырубку деревьев было легко получить еще десять лет назад. Для такого города, как Дели, который постоянно и экспоненциально растет, постоянная борьба между урбанизацией и сохранением лесов стала повседневной особенностью [3].

Правительство Дели поставило амбициозную цель увеличить зеленый покров города с 22 % в настоящее время до 25 % к 2023 году. Национальная лесная политика направлена на то, чтобы покрыть зеленым покровом как минимум одну треть всей географической территории Индии.

В Индии, зеленый покров должен составлять не менее 66 % от общей площади в холмистых районах и 20 % на равнинах. Департамент лесного

хозяйства уже обратился к Управлению по развитию Дели и уполномоченному по развитию с просьбой создать “банк лесных земель", который в будущем может быть использован различными департаментами и учреждениями для компенсационных плантаций.

За последние четыре года уровень загрязнения воздуха в регионе начал резко расти с конца октября по начало ноября и ухудшился после праздника Дивали. В этом году, на следующий день после празднования фестиваля 7 ноября, индекс качества воздуха в некоторых районах Дели достиг максимума 500 (безопасный предел ниже 100), так как на город опустился густой смог. Этот уровень, классифицированный Центральным советом по контролю за загрязнением как «серьезный», создает риск респираторных заболеваний.

Примерно в октябре месяце сжигание стерни часто проводится в районах Пенджаба, который находится к северу от Дели. Многие люди обвиняют фермеров в Пенджабе и Харьяне в увеличении загрязнения воздуха. После сбора урожая эти фермеры начинают сжигать стерню с конца сентября до начала ноября. Это самый дешевый способ для них подготовить свои поля к озимому урожаю. Спутниковые снимки показывают, что это сжигание стерни создает загрязнение по всему Дели. С этим, зима и ветры в Дели с Гималаями на севере тоже влияют на качество воздуха в Дели [4].

Качество воды в Дели ухудшилось из-за загрязнения реки Ямуна. Ямуна — это суббассейн речной системы Ганга. Это большой бассейн, охватывающий семь индийских штатов. Речная вода используется как для забора, так и в речных целях, таких как орошение, бытовое водоснабжение, промышленное и т.д. Река подвергается чрезмерной эксплуатации, как в количественном, так и в качественном отношении. Учитывая, что большое население зависит от реки, важно сохранить качество ее воды. Река загрязнена как точечными, так и неточечными источниками, где основной вклад вносит территория Национальной столицы (NCT) — Дели, за которым следуют Агра и Матхура [5].

Существует еще одна проблема роста твердых бытовых отходов в Дели. Управление ТБО остается одной из наиболее заброшенных областей муниципальной системы Дели. Около 70-80 % образующихся ТБО собирается, а остальное остается без присмотра на улицах или в небольших открытых свалках. Только 9 % собранных ТБО обрабатывается путем компостирования, что является единственным вариантом обработки, а остальное утилизируется на неконтролируемых открытых свалках на окраинах города. Существующие компостирующие установки не могут работать в соответствии с их предполагаемой производительностью по очистке из-за ряда эксплуатационных проблем. Поэтому, наряду с остатками от процесса компостирования, большая часть ТБО утилизируется на свалках. В отсутствие систем сбора фильтрата и свалочного газа эти свалки являются основным источником загрязнения подземных вод и воздуха (включая образование парниковых газов) [6].

Обществу необходимо адаптироваться, чтобы сохранить то, что у нас есть, и к чему привыкает все большая часть населения мира. Мы находимся на пути к экологическому и ресурсному коллапсу, если в ближайшее время не будут приняты меры. Технологии и дизайн должны будут сыграть ключевую роль в процессе изменения индустриального общества. Но инновации должны быть встроены в социальные и организационные инновации. Нам нужны социотехнические изменения. Экологически сознательный дизайн часто практикуется для преодоления социально-экологических проблем и для того, чтобы помочь людям принимать обоснованные решения в своем образе жизни.

Например, даже небольшие изменения в дизайне, такие как размер, форма, цвет, материал, информация о продукте, система утилизации, стиль печати и выбор бумаги, сделанный дизайнером для общественности, в конечном итоге определят размер экологического следа. Принимая обоснованные решения, проектировщики могут помочь снизить их воздействие на окружающую среду, что приведет к сокращению выбросов парниковых газов и более эффективному использованию природных ресурсов.

Многие из вышеупомянутых факторов, таких как транспорт, незапланированное удаление отходов и географические особенности, способствовали высокому загрязнению воздуха и сильному смогу в городе. До такой степени, что в Нью-Дели наблюдается самый высокий уровень выбросов, чем в любом другом городе Индии, в дополнение к тому, что он почти в десять раз превышает рекомендуемые стандарты здравоохранения, установленные. Решения по снижению выбросов CO2 для города включают более организованное планирование развития пригородов в непосредственной близости от города, улучшения и альтернативы в транспортной инфраструктуре, такие как добавление активных транспортных полос и гибридных автобусов, уменьшение заторов на дорогах и, следовательно, холостого хода за счет децентрализации города, а также изучение возобновляемых альтернативных источников энергии для эксплуатации зданий, таких как солнечная энергия, сады на крыше, энергия ветра и т.д. Вторая экологическая проблема — это состояние реки Ямуна, которая была загрязнена бытовыми сточными водами и промышленными факторами. Они испортили реку безвозвратно. Улучшая инфраструктуру канализации и вводя децентрализованные очистные сооружения, можно предотвратить дальнейший ущерб реке.

Третья и растущая проблема связана с управлением отходами в Дели. В городе ежедневно образуется более 9500 тонн мусора в сутки (т/сут).

Около 8000 тонн отходов в сутки собирается и транспортируется на три свалки в Бхалсве, Охле и Газипуре. Фактическое образование отходов в городе может быть намного выше, поскольку основная часть отходов обрабатывается неформальным сектором.

Наконец, значительные потери лесного хозяйства в пределах хребта Аравалли-Хиллз из-за чрезмерной эксплуатации и разрастания городов могут быть решены путем проведения строгой политики, способствующей защите и устойчивости этого разнообразного лесного региона.

В целом, если эти экологические проблемы не будут решены, Нью-Дели придется столкнуться с огромными последствиями ухудшения состояния окружающей среды и неустойчивого будущего. Аналогичным образом, дизайнерские эксперименты и идеи тоже могут оказать положительное влияние на жизнь делийцев и сделать Дели лучшим местом для жизни.

Примечания

1. Интернет источник https://nangs.org/news/ecology/90-na-svalku-kakie-problemy-u-pererabotki-plastika-v-rossii (дата оброащения 18.11.2021)

2. Jordan A. Neposlan, Environmental Problems in New Delhi, India. University of Waterloo November 14, 2014.

3. Интернет источник https://www.worldatlas.com/articles/how-the-himalayas-shape-climate-in-asia.html (дата оброащения 18.11.2021)

4. Интернет источник https://amp.scroll.in/article/901029/delhi-could-blame-location-wind-speed-himalayas-for-its-terrible-air-or-it-could-blame-itself (дата оброащения 18.11.2021)

5. Sharma D., Kansal T., Current Condition of the Yamuna River- An Overview of Flow, Pollution Load and Human Use. TERI University. 2010.

6. Talyan V, Dahiya RP, Sreekrishnan TR. State of municipal solid waste management in Delhi, the capital of India. Waste Manag. 2008;28(7):1276-87. doi: 10.1016/j.wasman.2007.05.017. Epub 2007 Aug 9. PMID: 17692510.

7. Mulder, K.F. Innovation for sustainable development: from environmental design to transition management. Sustain Sci 2, 253–263 (2007). https://doi.org/10.1007/s11625-007-0036-7

«Очистка загрязненного воздуха и извлечение «чистого» сырья для использования в промышленности»

автор: М.С. Гущина, магистратура
кафедра: «Промышленный дизайн», магистерская программа «дизайн инжиниринг интерактивных систем»
руководители: к.иск Т.А. Монина, профессор, зав. кафедрой «Промышленный дизайн»; к.иск. Н.В. Брызгов, профессор кафедры «Промышленный дизайн»

На сегодняшний день проблема с загрызенной атмосферой стоит остро во всем мире. Загрязнение атмосферного воздуха ведет к физическому, биологическому или химическому изменению. Из всего этого следует, что места проживания в загрязненных местах становится малопригодным для обеспечения жизнедеятельности людей, животных и растений. В 21 веке активно принимают законы о сохранении окружающей среды. Они касаются всех видом промышленности. Пример, автомобильное производство. Из–за ужесточения требования к выхлопным газам стали выпускать автомобили с маленьким ресурсом двигателей, чтоб снизить выбросы в атмосферу. Решение правильное, но человек покупающий автомобиль хочет иметь надежную вещь на долгие годы. На сегодняшний день срок службы автомобиля составляет 5 лет по причине маленького ресурса конструктивных деталей.

Но, что если извлекать пользу из загрязненного воздуха и превращать его в «чистое» сырье. На протяжении нескольких лет актуальность переработки вредных газов растет. Начиная с 2010 года во многих зарубежных странах стали строить дополнительные сооружения по переработке газов. Конечный продукт данных сооружений состоит из чистого кислорода (O2) и углекислого газа (CO2), который закачивается под землю и разлагается. Углекислый газ применяется во многих сферах промышленного масштаба. Закачивать углекислый газ с целью повышения выработки нефти звучит интересно, но к 2050 году весь мир планирует перейти на чистое сырье, и добыча нефти будет не такой актуальной в отличии от производства чистой энергии. Об этом пишут в статьях по остановке глобального потепления.

С 2020 года нефтедобывающие гиганты заключают контракты по переработке и уменьшею вредных выбросов в атмосферу. Таким примером послужили компании ПАО «НК «Роснефть» и ExxonMobil, Oxy и Carbon Engineering.

Факторы загрязнения атмосферы:

1. Естественные (извергающиеся вулканы; горящие леса; развивающиеся анаэробные микроорганизмы)
2. Антропогенные (все что создано человеком)

Последствия, которые несут два фактора:

Рост заболеваний, включая и сердечно-сосудистые патологии. Последствия загрязнения воздуха создают несколько респираторных и сердечных заболеваний наряду с онкологией.

Глобальное потепление. С повышением по всему миру температуры, уровня моря и таяние льда в более холодных регионах и айсбергах, перемещаются биологические виды и теряются среды обитания. Уменьшается популяция видов.

Кислотный дождь. Вредные газы, такие как оксиды азота и оксиды серы, выбрасываются в атмосферу при сжигании ископаемого топлива. Кислотный дождь наносит вред человеку, животным и сельскохозяйственным культурам.

Эвтрофикация — это состояние, при котором большое количество азота, присутствующего в некоторых загрязняющих веществах, развивается на поверхности моря и превращается в водоросли, отрицательно влияет на рыбу.

Список литературы:

1. Статья «На главной мировой конференции по климату готовятся обсудить, как остановить глобальное потепление. Ох, предложения вам не понравятся» (электронный ресурс) — URL: https://meduza.io/feature/2021/10/29/na-glavnoy-mirovoy-konferentsii-po-klimatu-gotovyatsya-obsudit-kak-ostanovit-globalnoe-poteplenie-oh-predlozhennye-idei-vam-ne-ponravyatsya (дата обращения 14.11.2021).

2. Статья «Роснефть» и ExxonMobil будут сотрудничать в области углеродного менеджмента» (электронный ресурс) — URL: https://www.vedomosti.ru/press_releases/2021/09/30/rosneft-i-exxonmobil-budut-sotrudnichat-v-oblasti-uglerodnogo-menedzhmenta (дата обращения 14.11.2021).

3. «Сотрудничество компаний Oxy и Carbon Engineering. Канадский стартап планирует построить самый большой в мире завод по удалению углекислого газа, который сможет выкачивать из воздуха полмиллиона тонн CO2 каждый год. Но в этом есть небольшая уловка.» (электронный ресурс) — URL: https://rb.ru/story/co2-sucking-plant-digs-oil/ (дата обращения 14.11.2021).

4. Статья «В Швейцарии научились получать керосин из грязного воздуха и солнечного света» (электронный ресурс) — URL: https://techcult-ru.turbopages.org/techcult.ru/s/technology/10277-v-shvejcarii-nauchilis-poluchat-kerosin-iz-gryaznogo-vozduha (дата обращения 14.11.2021).

5. Статья «Загрязнение воздуха — глобальная проблема человечества» (электронный ресурс) — URL: https://vyvoz.org/blog/zagryaznenie-atmosfernogo-vozduha/ (дата обращения 14.11.2021).

6. Статья «Загрязнение атмосферы: причины, влияние на здоровье, пути решения» (электронный ресурс) — URL: https://cleanbin.ru/problems/atmosphere-pollution (дата обращения 14.11.2021).

«Неудача — отправная точка». О конструкторе и изобретателе Сэре Джеймсе Дайсоне

автор: Каланча Деваялаге Пиум Приянкара Патхмасена Бандара, магистратура
кафедра: «Промышленный дизайн», магистерская программа «дизайн инжиниринг интерактивных систем»
руководители: к.иск Т.А. Монина, профессор, зав. кафедрой «Промышленный дизайн»; к.иск. Н.В. Брызгов, профессор кафедры «Промышленный дизайн»

Сэр Джеймс Дайсон — промышленный дизайнер, миллиардер, «сделавший себя сам», и, возможно, самый известный из ныне живущих изобретателей Великобритании. Он является основателем компании Dyson. Пылесос без мешка на основе технологии двойного циклона — это его творческая инновация. Его гениальность всегда заключалась в способности взглянуть на обычные инструменты повседневной жизни, вещи, которые люди считают само собой разумеющимися, и найти способы их улучшить.

Согласно списку Sunday Times, его собственный капитал в 2013 году составлял 3 миллиарда фунтов стерлингов. Кроме того, он является 4-м самым богатым человеком в Англии.

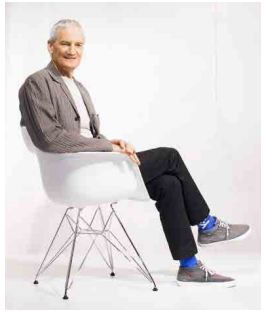


Рис. 1. Сэр Джеймс Дайсон

Джеймс родился в Кромере, Норфолк, Англия, 2 мая 1947 года. Детство Дайсона не было счастливым, потому что, когда ему исполнилось девять лет, его отец умер (1956) от рака печени. Джеймс преуспел в беге на длинные дистанции: «Я был довольно хорош в этом, но не потому, что был физически хорош, а потому, что у меня было больше решимости. Я научился у отца решимости». Его мать, Мэри Болтон, вела сына по жизни. У него была сестра Шейн Кирквуд и брат Том.

Джеймс Мираж Хиндмарш родилась в 1965 году, она преподаватель и инвестор. Она всегда помогает Джеймсу улучшать новый дизайн и помогает продолжать эксперименты. Когда он разработал шаровую тележку, она помогла решить проблему с окраской.

Дайсон учился в школе-интернате Грэшема в Холте, Норфолк, затем провел год (1965-1966) в Школе искусств талантливого художника Байама Шоу. В 1966-1970 учился в Королевском колледже искусств в Лондоне, изучал дизайн мебели, но позднее переключился на инженерное дело после того, как влюбился в промышленный дизайн.

Во время учебы, в возрасте 23 лет, под руководством британского промышленного дизайнера Джереми Фрая он изобрел морской грузовик Rotork. Этот проект является поворотным моментом Дайсона в области проектирования. Согласно совету наставника: «продолжайте экспериментировать», Дайсон добивается успеха в своих проектах и в своей жизни.

После окончания Королевского колледжа искусств его новый инновационный проект появился, когда он перестраивал свой дом. Новая конструкция тачки «болл-барроу» родилась во время перевозки полной тачки с бетоном по мягкому грунту. Джеймс обнаружил, что проблема заключается в слишком узком колесе. Он заменил колесо шариком и решил проблему. После нескольких успешных продаж “ballbarrow”, выпускавшихся компанией Дайсона «Кирк Дайсон», в 1979 году он покинул собственную компанию из-за разногласий в руководстве.

Следующим объектом внимания изобретателя стал привычный предмет домашнего обихода — пылесос. Джеймс увидел, что у пылесоса была проблема в конструкции, связанная с всасыванием воздуха. Мешок пылесоса, заполняющийся пылью, блокируется корпусом, происходит потеря давления. Решение этой проблемы он увидел в конструкции лесопильной машины и устройства в форме конуса для удаления пыли. Изучив

Рис. 2. Морской грузовик Rotork, 1970

Рис. 3. Конструкция шаровой тачки

процесс работы механизма, он пришел к выводу, что центробежная сила, поможет решить проблему с отделением пыли. Но исходная конструкция представляла собой модель большего масштаба, возникли проблемы ее приспособления к небольшим размерам пылесоса. Для решения этой проблемы в течение 1974 и 1984 годов он изготовил 5127 прототипов, каждый раз уточняя детали и особенности конструкции.

В 1986 году Дайсон выпустил свой первый пылесос “G-Force” в Японии. Доходы от продажи первого пылесоса были использованы для создания компании Dyson в 1991 году. Через три года, в 1993 году, компания Dyson выпустила пылесос модели DC01. Он стал самым продаваемым пылесосом в Великобритании.

Сегодня продукция компании Dyson представлена в 45 странах. 46% стоимости продаваемых пылесосов в Великобритании и 32% в США приходится на компанию Dyson. Компания Dyson ежегодно выпускает несколько моделей пылесосов. Кроме того, компания разрабатывает и изобретает новые товары для дома, подобные безлопастному вентилятору. В компании Dyson работает более 2000 инженеров и дизайнеров для окончательной разра-

Рис. 4. Пылесос G-Force

Рис. 5. Пылесос DC01

ботки продукта. Кроме того, производственная компания Dyson тщательно тестирует свою продукцию по собственной методике.

Благодаря инновационному духу и производству для людей в 2006 году Джеймс Дайсон был посвящен в рыцари королевой Елизаветой и стал сэром Джеймсом Дайсоном.

Ключевые технологии, изобретенные Джеймсом

Дизайнер Джеймс Дайсон выясняет, в чем проблема существующих пылесосов. мешок с пылью, как правило, терял эффективность всасывания по мере заполнения мешка. Наблюдая за тем, как промышленные лесопилки удаляют пыль из воздуха, Дайсон выяснил основной принцип получения вакуума. Затем применил этот ключевой принцип в небольших масштабах к пылесосу. Он не остановился на этой технологии, более того, поделился с исследователями эффективными способами разрежения воздуха. В результате он изобрел новые вакуумные технологии, такие как технологии «двойной циклон», технологии «корневых циклонов», технология цифровых двигателей Дайсона, технология шариков Дайсона.

Рис. 6. Технология двойного Циклона
Рис. 7. Технология цифрового двигателя Дайсона

Творческий подход Дайсона

«Мой особый подход к изобретательству и дизайну зависит от выработки идей и решения проблем при работе с физическими объектами, наблюдении за ними, а не путем рисования или теоретизирования».

Дизайнер Дайсон — практичный человек, он всегда смотрит на проблемы с практической точки зрения. Он часто повторяет, что «мышление руками» — это отличный способ решения проблем. Он почти никогда не изобретает в состоянии расслабления, «принимая сигналы в ванне» — согласно классической психологической модели творчества. Для него решения приходят, когда он работает с металлом, занимается сваркой или ковкой в мастерской.

Процесс проектирования Дайсона

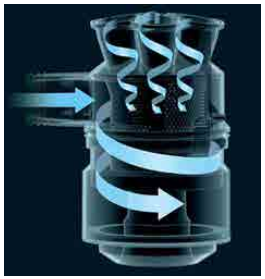


Рис. 8. Технология корневого циклона

Отдел исследований, проектирования и разработок компании Dyson является мозгом компании. Это сверхсекретный отдел, куда допускаются только инженеры. Идеи приходят в результате выявления проблем с существующими продуктами и их творческого решения. Это работа отдела исследований, проектирования и разработок компании Dyson, известного как RDD. Отдел исследований отвечает за изучение новых и интересных технологий, часто без учета конкретной машины. Отдел исследований, проектирования и разработок использует семь уровней творческого процесса для решения и изобретения новых технологий. Эти семь уровней определяют этапы работы над любым техническим заданием на проектирование, поступившим в компанию.

1. Краткое описание и спецификация.
2. Исследования и разработка идей.
3. Творческий поиск.
4. Рисование эскизов.
5. 3D-прототипирование.
6. Тестирование.
7. Массовое производство.

Фонд Джеймса Дайсона

В 2002 году Дайсон основал Фонд для поддержки дизайнерского и инженерного образования. Цель Фонда — вдохновить молодежь изучать инженерное дело и стать инженерами, поощряя студентов мыслить по-другому, не бояться совершать ошибки. Фонд, в частности, поддерживает школы в Уилтшире, а также медицинские и научные исследования в партнерстве с благотворительными организациями. Это достигается за счет финансирования различных ресурсов, таких как «Образовательная шкатулка», особая образовательная программа с наглядными пособиями и методическими материалами. Фонд бесплатно предоставляет подобные «шкатулки» школам на четыре недели. Они подходят как для начального образования, так и для университетов. Учебная «шкатулка» позволяет учащимся, например, разобрать и изучить телескопический пылесос Dyson DC22. Школе также разрешается хранить набор для учителей Фонда Джеймса Дайсона, включая и видео-материалы, например, сериал «Genius Of Britain», подготовленный 4-м каналом (Channel 4) с участием самого

Джеймса Дайсона, и демонстрационные плакаты, раскрывающие суть дизайнерских решений.

Фонд также поддерживает работу молодых дизайнеров посредством премии Джеймса Дайсона: международного конкурса в области дизайна, который «отмечает, поощряет и вдохновляет следующее поколение инженеров-конструкторов». Этот конкурс проводится благотворительным фондом Фонда Джеймса Дайсона и открыт для выпускников (или недавних выпускников) в области дизайна продукции, промышленного дизайна и инженерии.

Дизайн в разработке систем тушения лесных пожаров

автор: В.Г. Харлампьев
кафедра «Промышленный дизайн», магистерская программа «дизайн инжиниринг интерактивных систем»
руководители: к.иск Т.А. Монина, профессор, зав. кафедрой «Промышленный дизайн»; к.иск. Н.В. Брызгов, профессор кафедры «Промышленный дизайн»

Лесные пожары можно охарактеризовать с точки зрения причины возгорания, их физических свойств, наличия горючего материала и влияния погоды на пожар. Лесные пожары могут нанести ущерб имуществу и человеческой жизни, хотя оказывает благотворное воздействие на местную растительность, животных и экосистемы, которые эволюционировали вместе с огнем. Сильный лесной пожар создает сложную среду обитания в раннем серальном лесу, которая часто имеет более высокое видовое богатство и разнообразие, чем несгоревший старый лес. Многие виды растений зависят от воздействия огня для роста и размножения. Лесные пожары в экосистемах, где лесные пожары редки или где нарушена неродная растительность, могут иметь серьезные негативные экологические последствия. Поведение и серьезность лесных пожаров обусловлены сочетанием таких факторов, как доступное топливо, физические условия и погода. Анализ исторических метеорологических данных и национальных данных о пожарах показывает первенство климата в распространении крупных региональных пожаров в периоды дождей, которые создают значительное ко-

личество топлива, или засухи и потепления, которые способствуют благоприятной погоде для пожаров.

Стратегии предотвращения, обнаружения и тушения лесных пожаров менялись на протяжении многих лет. Одним из распространенных и недорогих методов является контролируемое сжигание, преднамеренное разжигание небольших пожаров, чтобы свести к минимуму количество легковоспламеняющегося материала, доступного для потенциального лесного пожара. Растительность может периодически сжигаться для поддержания высокого видового разнообразия и ограничения накопления растений и другого мусора, который может служить топливом. Использование лесных пожаров является самой дешевой и наиболее экологически приемлемой политикой для многих лесов. Топливо также может быть удалено путем лесозаготовок, но обработка топлива и прореживание не оказывают влияния на поведение при сильном пожаре в экстремальных погодных условиях.

Пожар является наиболее эффективным средством для снижения скорости распространения пожара, интенсивности линии огня, длины пламени и тепла на единицу площади. Строительные нормы и правила в зонах, подверженных пожарам, обычно требуют, чтобы конструкции строились из огнестойких материалов, а защищаемое пространство поддерживалось путем удаления легковоспламеняющихся материалов на предписанном расстоянии от конструкции.

Существуют три основные естественные причины возникновения лесных пожаров:

— сухой климат — молния — извержение вулкана. Наиболее распространенными прямыми человеческими причинами возгорания лесных пожаров являются поджоги, выброшенные сигареты, дуги линий электропередачи (обнаруженные с помощью отображения дуги) и искры от оборудования. Возгорание лесных пожаров при контакте с горячими осколками винтовочных пуль также возможно при правильных условиях. Лесные пожары также могут возникать в общинах, испытывающих переменное земледелие, где земля быстро очищается и обрабатывается до тех пор, пока почва не потеряет плодородие, а также расчищается и сжигается. Лесные массивы, расчищенные лесозаготовками, способствуют преобладанию легковоспламеняющихся трав, а заброшенные лесовозные дороги, заросшие растительностью, могут выступать в качестве пожарных коридоров.

Распространение лесных пожаров варьируется в зависимости от наличия легковоспламеняющегося материала, его вертикального расположения и влажности, а также погодных условий. Расположение и плотность топлива частично определяются топографией, поскольку форма земли определяет такие факторы, как наличие солнечного света и воды для роста

растений. В целом, типы пожаров, как правило, можно охарактеризовать по их видам топлива следующим образом:

Наземные пожары подпитываются подземными корнями, пухом и другими погребенными органическими веществами. Этот тип топлива особенно подвержен воспламенению из-за пятнистости. Наземные пожары обычно горят тлеющим пламенем и могут медленно гореть в течение нескольких дней или месяцев.

Профилактика

Предотвращение лесных пожаров относится к упреждающим методам, направленным на снижение риска возникновения пожаров, а также на уменьшение их тяжести и распространения. Методы профилактики направлены на управление качеством воздуха, поддержание экологического равновесия, защиту ресурсов и воздействие на будущие пожары. Политика борьбы с пожарами позволяет естественным образом вызывать пожары, чтобы сохранить их экологическую роль, до тех пор, пока риски попадания в районы с высокой ценностью снижаются. Однако политика предотвращения должна учитывать роль, которую люди играют в лесных пожарах, поскольку, например, 95 % лесных пожаров в Европе связаны с участием человека. Источники антропогенного пожара могут включать поджог, случайное возгорание или неконтролируемое использование огня при расчистке земель и сельском хозяйстве.

Обнаружение

Быстрое и эффективное обнаружение является ключевым фактором в борьбе с лесными пожарами. Усилия по раннему обнаружению были сосредоточены на раннем реагировании, точных результатах как в дневное, так и в ночное время, а также на способности определять приоритетность пожарной опасности. Пожарные наблюдательные вышки использовались в начале 20-го века, и о пожарах сообщалось с помощью телефонов, почтовых голубей и гелиографов. Аэрофотосъемка и съемка местности с помощью камер мгновенного действия использовались в 1950-х годах, пока в 1960-х годах не было разработано инфракрасное сканирование для обнаружения пожара. Однако анализ и предоставление информации часто задерживались из-за ограничений в области коммуникационных технологий. Ранние результаты спутникового анализа пожаров были от руки нанесены на карты на удаленном объекте и отправлены по почте в ночное время пожарному менеджеру.

В настоящее время в качестве средства раннего обнаружения лесных пожаров могут использоваться общественные горячие линии, пожарные наблюдательные пункты на вышках, а также наземное и воздушное патрулирование. Однако точное наблюдение человека может быть ограничено усталостью оператора, временем суток, временем года и географическим положением. Электронные системы приобрели популярность в последние годы как возможное решение проблемы ошибок человека-оператора. Однако в правительственном отчете о недавнем испытании трех автоматизированных систем обнаружения пожара с помощью камер в Австралии был сделан вывод о том, что «...обнаружение с помощью систем камер было медленнее и менее надежным, чем с помощью обученного наблюдателя-человека». Эти системы могут быть полу- или полностью автоматизированными и использовать системы, основанные на зоне риска и степени присутствия человека, как это предлагается анализом данных ГИС. Комплексный подход нескольких систем может быть использован для объединения спутниковых данных, аэрофотоснимков и местоположения персонала с помощью Глобальной системы позиционирования (GPS) в единое целое для использования в режиме реального времени беспроводными центрами управления инцидентами.

Небольшая зона повышенного риска с густой растительностью, сильным присутствием людей или близостью к критическому городскому району может контролироваться с помощью локальной сенсорной сети. Системы обнаружения могут включать беспроводные сенсорные сети, которые действуют как автоматизированные погодные системы: определяют температуру, влажность и дым. Они могут работать на батарейках, солнечных батареях или подзаряжаться от деревьев: они могут заряжать свои аккумуляторные системы, используя небольшие электрические токи в растительном материале. Большие зоны среднего риска можно контролировать с помощью сканирующих вышек, которые оснащены стационарными камерами и датчиками для обнаружения дыма или дополнительных факторов, таких как инфракрасная сигнатура углекислого газа, образующегося при пожарах. Дополнительные возможности, такие как ночное видение, определение яркости и определение изменения цвета, также могут быть встроены в матрицы датчиков.

Спутниковый и воздушный мониторинг с использованием самолетов, вертолетов или беспилотных летательных аппаратов может обеспечить более широкий обзор и может быть достаточным для мониторинга очень больших зон с низким уровнем риска. Эти более сложные системы используют GPS и установленные на самолете инфракрасные или видимые камеры высокого разрешения для выявления и локализации лесных пожаров.

Цель магистерской работы:

- Обеспечение готовности к действиям сил и средств пожаротушения, предназначенных для предупреждения и ликвидации чрезвычайных

ситуаций в лесах, возникших вследствие лесных пожаров;

- Выполнение работ по ликвидации чрезвычайных ситуаций в лесах, возникших вследствие лесных пожаров;
- Защита жизни и здоровья граждан, окружающей среды и имущества от пожаров и чрезвычайных ситуаций.
- Пропаганда и распространение знаний в области пожарной безопасности и защиты от чрезвычайных ситуаций, охраны труда и электробезопасности, подготовка населения к действиям по предупреждению и тушению пожаров, преодолению последствий стихийных бедствий, пожаров, экологических, техногенных или иных катастроф, к предотвращению несчастных случаев.

Рис. 1. Аналог АУП

Рис. 2. Аналог БПЛА

- Содействие развитию добровольчества, объединению и привлечению граждан (добровольцев) к деятельности по предупреждению и тушению пожаров, защите от чрезвычайных ситуаций и реализации иных уставных целей и задач ВДПО.
- Организация и выполнение работ по изучению пожаров.
- Обобщение передового опыта и совершенствование технологий выполнения работ по тушению лесных пожаров;

Внедрение новых средств и технологий в охрану лесов от пожаров;

Ожидаемые результаты работы:

Результаты анализа последствий пожаров и действий по их тушению;

Результаты исследования возможностей применения различных методов искусственного интеллекта при анализе последствий пожаров и действий по их тушению, описание методики их применения;

Рекомендации по внесению изменений в существующие методики проведения пожарно-тактических расчетов и организации тушения пожаров.

В состав проекта предполагается включить несколько объектов, входящих в систему обнаружения и тушения лесных пожаров.

Рис. 3. Аналог СЗО **Рис. 4. Аналог РЛО**

1. Робот пожарный (РП) — автоматическая установка пожаротушения (АУП), которая приводится в действие при возгорании и обеспечивает оперативное тушение очага возгорания в его начальной стадии без участия человека. Это стационарный лафетный ствол с фиксированной или подвижной установкой, устройство обнаружения возгорания и устройство автономного управления.
2. Беспилотный летательный аппарат (БПЛА или дрон) –

Беспилотники позволяют обеспечить своевременное обнаружение задымлений, лесных пожаров, а также провести обследование территории пожара, оконтурить территорию задымления, проанализировать состояние воздуха, наличие в нем вредных веществ и их концентрацию, чтобы определить зону поражения.

3. Скафандр. Специальная защитная одежда пожарных изолирующего типа (СЗО ИТ) — одежда, предназначенная для изоляции кожных покровов человека от опасных и вредных факторов окружающей среды (пыль, газовоздушные смеси, в том числе содержащие газообразный хлор, водные растворы щелочей, кислот и т.п.), возникающих во время тушения пожаров, проведения аварийно-спасательных работ, а также вследствие неблагоприятных климатических воздействий.
4. Ранцевый лесной огнетушитель (РЛО) предназначен для локализации и тушения очагов лесных низовых пожаров.

Список литературы:

1. Справочник добровольного лесного пожарного
https://aviales.ru/files/info/spravochnik_dlp.pdf (дата обращения 24.10.2021).
2. Памятка по организации охраны лесов от пожаров
https://old-deples.government-nnov.ru/?id=14266 (дата обращения 18.11.2021).

3. Пожарные и беспилотники
http://robotrends.ru/robopedia/pozharnye-i-bespilotniki (дата обращения 24.10.2021)
4. Китайские пожарные дроны
http://cmf-expo.ru/cmf_bespilotniki (дата обращения 24.10.2021).
5. Специальная защитная одежда пожарных изолирующего типа
https://вдпо.рф/enc/spetsialnaya-zashchitnaya-odezhda-pozharnykh-izoliruyushchego-tipa (дата обращения 24.10.2021).

Эссе о выставке Сары Мун «Однажды где-то, но не здесь…» в МАММ

автор: М.Д. Ефимова, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн», магистерская программа «Дизайн-кураторство и экспертиза»
руководители: к. иск., доцент кафедры «Коммуникативный дизайн» Е.А. Лаврентьева

> Фотография — всегда погоня за идеалом, тебе кажется, что ты что-то получил, но часто снимок — просто призрак того прекрасного, что родилось перед камерой или у тебя в голове за секунду до этого.[1]
>
> *Sarah Moon*

В рамках XII Московской международной биеннале «Мода и стиль в фотографии — 2021» в Мультимедиа Арт Музей открылась выставка Сары Мун «Однажды где-то, но не здесь…» Куратор выставки Анна Зайцева (она является постоянным куратором музея).

Личность Сары Мун загадочна и разнообразна, свой творческий путь она начала с изучения искусства иллюстрации, затем стала фотомоделью. Именно участие в съемке, наблюдение за всеми сторонами фотопроцесса привело ее в конечном итоге к профессии фотохудожника. Первый ее опыт фотосъемки был дружеским жестом — она согласилась сделать несколько кадров для портфолио. С помощью камеры она выстраивает истории, создает визуальные летописи о своих героях. История важнее чем технические или композиционные аспекты, именно она правит изображением. Кадр случается, рождается, когда история (фантазия) удивительным образом входит в, казалось, бы будничный момент.

Настоящее ее имя — Марьель Хадан. Она родилась во Франции в годы войны, ее семья была вынуждена иммигрировать в Англию. «Туманный Альбион» будто бы стал своего рода формообразующей чертой художественной фотографии Сары Мун.

Экспозицию составляют работы автора, демонстрирующие все многообразие ее творчества: серия «Цирк», портреты людей, животных и птиц, зарисовки из зоологического музея, несколько проектов по мотивам сказок Андерсена, натюрморты с цветами, пейзажи, индустриальные съемки последних лет. Фотографии моды также вошли в экспозицию, но стали лишь дополнением к основным сюжетным линиям (пейзажи, железобетонные руины, животные и птицы (мертвые и живые), призрачные герои, населяющие этот мир).

Удивительное чувство погруженности, обволакивания и теплого влажного воздуха, легких брызг испытываешь, глядя на ее работы из представленных серий. Загадочность, интимность, простота и легкая наивность. Наглядные отличительные черты ее творчества: размытость и работа с границами листа. Размытость принято связывать с близорукостью автора, ее попыткой передать мир без очков. Схожие толки ходят и об отце импрессионизма. И Моне, и Мун создали очарование техники своих произведений, рассеивая контуры объектов, разжижая визуальное содержимое, будто капая каплю на поверхность пруда, создавая расходящуюся сеточку кругов, многократно повторяющих силуэт, создающих легкую тонально-цветовую рябь… (как на снимках «Закрытые глаза, 2012», «Выход на сцену, 2007»).

Снимок «Выход на сцену, 2007» — это своего рода диалог с картинами Дега, «Мария Карла, 1999» — с танцами Луи Фулле, «Разбитая ваза, 2020» — оммаж на полотна и рисунки Пикассо, «Оммаж Малевичу, 2014» — прямая цитата и поклонение мастеру супрематизма. Практически во всех работах художницы читаются исторические и культурные контексты. Фотографии не являются попыткой их повторения или переосмысления. Они, скорее, результат глубокого погружения автора в мир искусства: это среда, которая сформировала ее видение, стала его основой. Зритель может услышать густой букет ароматов, но не будет в состоянии безоговорочно точно вычленить каждый источник запаха, как бывает теплым летним вечером среди луговых трав, — созвучие и соцветие рождает знакомый, но новый аромат.

Густые по тональности работы художницы сдержанны и неконтрастны: практически нет заостренных сочетаний ярко белого и ярко черного на одном фото. Постоянное ощущение пелены – многие работы будто бы сня-

ты через вуаль, замыленное или запыленное стекло, клубы пара… Это, с одной стороны, добавляет ощущение дистанции, а с другой — глубину планов. Кроме того, размытие и завуалированность часто похожи на эффект двойной экспозиции. Появляется легкое ощущение головокружения, потери равновесия (например, на снимке «Танцуй-танцуй 3, 2001»). Частое использование диагоналей усиливает чувство динамики внутри кадра («Где-то, 2018», «Аттракционы, 2001»).

Контрастные четкие, чуть неровные края фотографий создают чувство выхваченности сюжета из некоего пространства. В такой обработке видится работа времени – невольная имитация ржавчины: «Однажды ноябрьским воскресеньем (Черная шапочка), 1995», «Рождество без гирлянд, 2002». Иногда эффект становится частью самого фото: «разводы», патина появляются на снимках «Восточный вокзал, 2010», «Вместе со временем, 2000», «Плохой день, 2015», «Солнечная ванна, 2018».

Но главным моментом во всех работах Сары Мун следует назвать фрагментарность композиции. Именно это, наряду с техникой, так роднит визуальный язык представленных фото с полотнами французских импрессионистов.

Название выставки похоже на отсылку к народному фольклору: «однажды, в некотором царстве, в тридевятом государстве…», перед нами предстает сказка жизни, пересказанная взрослым, прагматичным, но романтичным языком.

На выставке «Однажды где-то, но не здесь…» можно увидеть и короткометражный фильм Сары Мун «Русалка Одервиля» (2007), снятый по мотивам «Русалочки» Ханса Кристиана Андерсена. Визуальный ряд киноленты абсолютно вторит фотографиям (что оправдано, поскольку все свои фильмы Сара Мун снимает, опираясь на фотоматериал, сдержанно разбавляя фотографии видеосюжетами): проходя по экспозиции появляется ощущение, что лента — это собранные в единый поток кадры экспозиции. В них схожа композиция (диагональные планы, фрагментарность), сюжеты (море и птицы, силуэты девушек, живописные руины 20 века…), тональное построение пятнами (затемненность), эффект расплывчатости или ржавчины… Ранее художница уже обращалась к теме сказки: зритель уже видел фото- и киноиллюстрации Сары Мун к «Красной Шапочке», «Синей Бороде», «Девочке со спичками». «Русалка Одервиля» в данном контексте фактически стала ядром, вокруг которого и закружился дымный туман экспозиции «Однажды где-то, но не здесь…» Тема жизни и смерти, переходных состояний пронизывает выставку насквозь. Работы напоминают старый альбом из заброшенного дома — что-то некогда очень живое, что успели запечатлеть, теперь существует только как призрачный след на потрепанной бумаге. Иногда героями фото становятся уже ушедшие объекты, — «Все сгорели поодиночке, 2002», серия «Цирк» и зоологические музейные этюды.

Отдельно стоит отметить саму экспозицию выставки: кипенно-белые стены музея были мастерски с помощью света превращены в затемненные дымчато-серые. Выхваченные прямоугольники работ создают ощущение внутреннего сияния серебристым отраженным, почти лунным светом (оммаж куратора псевдониму художника). Мифическая сказка, рассказанная тихим шепотом прямо на ухо каждому зрителю. Затемнение создает ощущение уединенности и прямого диалога: зритель — картина/автор. Создается полное ощущение, что выставка ждала именно тебя, именно тебе должна быть рассказана эта история…

Примечания:

1. См.: http://www.lookatme.ru/mag/archive/experience-other/158617-pryamaya-rech-sara-mun-fotograf

Источники:

1. https://mamm-mdf.ru/exhibitions/odnajdyi-gde-to-no-ne-zdes/ (дата обращения: 09.04.2021).

2. https://www.kommersant.ru/doc/5030043#id2124774 (дата обращения: 07.04.2021).

3. http://www.lookatme.ru/mag/archive/experience-other/158617-pryamaya-rech-sara-mun-fotograf (дата обращения: 07.03.2021).

Материальные формы воплощения света. Концептуальный проект выставки

автор: М.Е. Крошнева, доцент, к.филол.н., магистратура
кафедра «Промышленный дизайн», магистерская программа «Дизайн-кураторство и экспертиза»
руководители: д. иск. профессор А.Н. Лаврентьев, к. иск., профессор, зав. кафедрой «Промышленный дизайн» Т.А. Монина, к.иск., доцент Е.А. Лаврентьева

Вопросы о том, что такое свет, откуда он возникает, куда стремится и как функционирует, человека интересуют давно. Каким может быть свет? Как проектировать свет, с помощью каких осветительных приборов можно достичь нужного эффекта? Существуют ли у него стилевые черты? Каковы его современные художественно-эстетические свойства? Эти и многие другие аспекты изучения света занимают широкое научное сообщество искусствоведов, философов, писателей, художников, инженеров, архитекторов, дизайнеров.

В современное время эстетика и техника (научно-технические открытия, новые технические устройства, светильники) в общем и конкретном случае находятся в равных и зависимых друг от друга отношениях. Но так было не всегда. В последней трети XX века ряд крупных советских ученых выделяли лидирующее начало техники, поскольку считали, что техника доставляет искусству материалы и орудия для обработки, а также сюжеты для художественных произведений и промышленных изделий [1]. Однако, архитектурная, дизайнерская деятельность европейцев Уильяма Артура Смита Бенсона, Этторо Сотсасса, Марко Санмикеле и других свидетельствует о равноправном начале художественно-технического подхода к проектированию предметов мебели, осветительных приборов, зданий и архитектурных ансамблей. Конечно, технические особенности (параметры, оборудование, размеры, материалы) проектов могут влиять на эстетическую сторону предметов, архитектурны, художественных произведений, но в большей степени они способствуют появлению нового стиля, технологий, инновационного подхода, особенностей и характерных черт предметов дизайнерского

творчества и произведений искусства. История архитектуры, живописи, литературы, фотографии, киноискусства, зарождение и развитие промышленного дизайна служит тому точным свидетельством.

На международной научно-практической конференции «Искусство света: дизайн, архитектура, художественное и проектное творчество», организованной Московской государственной художественно-промышленной академией имени С. Г. Строганова (МГХПА им. С. Г. Строганова), редакцией журнала «Светотехника» / «Light & Engineering», Московским архитектурным институтом (государственной академией) (МАРХИ), Национальной академией дизайна, и проведенной 18 октября 2019 года в МГХПА им. С. Г. Строганова, были раскрыты важные аспекты образно-художественного видения света, его технологического и проектного использования в качестве инструмента моделирования, коммуникации, формирования среды и культурного феномена. В предисловии к сборнику статей «Искусство света…», опубликованного по материалам данной конференции, ученые-искусствоведы и теоретики архитектуры С. В. Курасов, В. П. Будяк, Н. И. Щепетков акцентируют внимание на необходимости изучения света с точки современных технологий проектирования света и представлений о свете через призму общения и рефлексии. Исследователи пишут: «За последние десятилетия многое изменилось в инженерно-технической сфере, связанной со светотехникой. Минимальными по размеру и энергопотреблению стали источники света, более тонкими и разнообразными стали цветотемпературные настройки, появились устройства, позволяющие генерировать различные варианты и типы световых потоков» [2].

На материале современных исследований участниками конференции Е. А. Суевой-Бурданской, Ю. В. Назаровым, Н. В. Быстрянцевой, С. И. Ивентьевой, М. Т. Майстровской, М. Г. Кругловой, О. Б. Павловой, А. В. Гримайло, А. В. Фотиным, В. И. Онищук, А. Н. Лавреньевым и другими, поднимаются важные теоретические и практико-ориентированные вопросы о состоянии связанных между собой понятий, возникших во второй половине XX века: культуры света, световой архитектуры и светодизайна. С опорой на точку зрения ученых, отметим специфические аспекты культуры света, которые заключаются в умении специалистов-осветителей организовать комфортные функциональные зоны при помощи освещения, а также учитывать при светопроектировании эмоциональные, стилевые характеристики пространства, генерируя при этом различные варианты и типы световых потоков.

В коллективной монографии Е. Ю. Лекус и Н. В. Быстрянцевой «Световой дизайн: свет как материал, технология, форма» дается современное научное определение света как феномена культуры. «Свет потенциально яв-

ляется носителем ряда свойств, … как живописность, архитектоничность, графичность, сценарность и т.д. Тем самым он может быть рассмотрен в качестве феномена культуры, в котором со всей силой проявляется диалектическое противоречие между дизайном как пониманием / конструированием окружающего человека предметного и социального мира, и “высоким” искусством как художественно-образным осмыслением / освоением действительности» [3].

Действительно, при рассмотрении света в качестве художественного экспозиционного средства, возникают аналогии с театральным, сценографическим светом. Например, акцентное освещение, когда нужно выделить объект показа из общей среды; различные типы освещения — от максимально яркого, праздничного по эмоциональному признаку до минимального приглушенного, концентрирующегося на конкретном экспонате.

Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С. Г. Строганова, М. Т. Майстровская, рассматривая роль света в формировании экспозиционной среды и отдельных зон, отмечает работу мерцающего света. Она пишет: «В экспозиции применяется также движущийся и мигающий свет, изменяемый и динамичный свет, который по-разному освещает экспозиционный комплекс или фрагменты зала. В зависимости от концепции экспозиции и ее тематики, применяют цветной свет, не только освещая, но и меняя колористику. При наиболее ценных и хрупких к свету экспонатах применяют сенсорный свет, т. е. источник света срабатывает только на движущегося зрителя, когда тот подходит к экспонатам, например, многометровые исторические свитки китайских гравюр в Национальном музее Шанхая освещаются сенсорным светом. Когда зритель подходит к ним, свет загорается и освещает изображение; когда зритель проходит вдоль свитка, свет сопровождает его и гаснет, когда свиток не осматривается. Это оптимально бережное отношение к сохранности национального достояния» [4, с. 57].

Свет становится объектом исследования и современных архитекторов, дизайнеров, художников, таких как Ричарда Келли, Инго Маурера, Олафура Элиасона, Франциско Гомеса, Марселя Вандерсф, Макса Гунавана и других. Они создали эффектные световые приборы, динамические объекты, инсталляции, выставочные комплексы, композиционная задача которых сводилась к модуляции света и представлению нового светового пространства. Дизайнеры света стремятся использовать минимальные по размеру и энергопотреблению источники света, умело моделируют цветотемпературные настройки и светоотражающие способности света, демонстрируют различные варианты и типы световых потоков.

В научно-исследовательских проектах российских кинетиков свет выступает отдельным полноценным инструментом пространства. Это работа Л. Термена «Иллюмовокс», 1920 г., об электронном музыкальном инструменте и его воссоздание в наши годы; А. Волгина «Начало», 1965 г., с его светодинамической спиралевидной разработкой; А. Ланина «Цветомузыкальная установка», 1973 г.; А. Григорьева «Студенческое творчество», 1974 г.; В. Колейчука «Живая линия», 2006 г.; Специального конструкторского бюро при Казанском авиационном институте установка «Прометей», 1984 г., и другие [5]. В данных установках свет – экспериментальный, исследующий.

Таким образом, в сфере светотехники, искусства и дизайна остро поднимается вопрос о взаимоотношении элементов искусства, науки, и технологий, в которых свет как феномен культуры обладает уникальными, неповторимыми свойствами и спецификой. Посредством света измеряется время и пространство, ощущается их цикличность и скорость. Световое пространство реагирует на присутствие человека, и является фактором коммуникативного процесса.

Дополним выработанное выше понимание света свет сквозь призму категорий философии, филологии, религии, лингвистики, педагогики, психологии и представим его через материальные источники воплощения посредством конкретных осветительных приборов.

Во-первых, свет существует в двух формах: свет естественный и свет искусственный. В том и другом случае свет как физическая величина очерчивает границы времени и пространства. Посредством солнечных часов, лунной дорожки, закатного зарева и всего, что показывает изменение источника света, можно получить определенное представление о времени, а также его движении, цикличности и переходности.

Еще в античной мифологии и древнегреческом эпосе у Гомера, трудах Гесиода присутствует представление о циклическом времени несовершенного мира и высшем времени, в котором отсчитываются глобальные моменты в истории мира. Эти идеи возможно рассмотреть в уникальных дизайнерских светильниках Epoque (Дизайн: Стефано Папи и Савиз Ягмаи; https://www.ib-gallery.ru/blog/presentation/404-light-sculptures-by-terzani/) с их акцентом на переходность времени и световых потоков: с постоянных признаков предмета на изменчивость, и наоборот; с каждым световым кругом, устремляясь в глубину пространства. Придерживающая форму никелевых цепочек рама выполнена из гибкой и в то время прочной латуни, что также свидетельствует о переходности форм и необычности материалов для люстры.

Тенденции цикличности, постоянства и переходности впервые обнаруживают себя в искусстве эпохи Возрождения — литературе, живописи, архитектуре.

В уста Фауста великий мыслитель Ф. Гете вкладывает фразу о том, что «изменчивость возводит в постоянство». Начиная с эпохи Возрождения, глобального этапа в контексте мировой истории искусств, иллюзорное пространство заявляет о себе новой категорией в живописи.

Как отмечает С. Даниэль в исследовании «Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о восприятии зрителя», преобладающей живописной тенденцией становится стремление связать колорит со световой моделировкой форм и «глубиной» иллюзорного пространства изображения. Он пишет: «Расслоение изобразительного пространств, введение конкретного освещения … , светотеневая моделировка форм, данных в сложных пространственных поворотах, – вот основные причины, по которым открытый свет утрачивает свое былое значение» [6, с.118–119]. Здесь световые скульптуры Стефана Папи и Савиза Ягмаи демонстрируют цикличность, переходность света посредством современного выражения светотехники в люстре.

Во-вторых, свет воплощается через природные объекты: лучина, тлеющие угли, домашний свет от масляных осветительных приборов. На смену им вскоре приходят свечи и первые электрические лампы, уличное (фонарное) освещение. В настоящее время цепочку осветительных приборов продолжает современное информационно-коммуникационное оборудование: светящиеся экраны мобильных устройств и гаджетов. Этапы развития источников света и приборов передают способность измерить года, эпохи и пространственные ориентиры, а также удаленность от мест цивилизации, доступность или отсутствие источников энергии.

Изобретение электрической лампы хронологически совпадает с годами становления стиля модерн. В ту эпоху электричество медленными, но основательными шагами внедрялось в английское общественное пространство, в том числе благодаря деятельности Бенсона – вдохновителя распространения электрического освещения. «Осветительные приборы, как и электропроводка для них, вводились повсеместно: в крупных домах Лондона, отелях, церквях, общественных зданиях, домашних интерьерах» [7, с. 161].

Знаменитый светильник Бенсона — «Наутилус» [8] отличается от других светильников дизайнера гибкостью линий кронштейна, в сочетании с которым находится шарообразный стеклянный плафон. Прибор эффектно выглядят еще и потому, что автор применяет световую игру. Он использовал прозрачное, оттененное цвето-тональное стекло, с расплывающимися полосками и «таинственным цветным свечением». Эмоционально-образное описание этой настольной лампы «Наутилус» встречаем у Г.В. Китаевой: «Скольжение света по чувственным формам спасает их из темноты

пространства. Бенсон, напротив, строго отобрав детали и сдерживая живую естественность растительных форм, противопоставив их двум строгим стойкам и классическому основанию из полусферы на квадратной пластине на ножках, валов и малой сферы, завершает композицию наутилусом, закрепленным (ах!) с возможностью движения. При погашенной лампе наутилус напоминает коробочку хлопка, лежащую в своих листьях. При включенном свете он опускается на лампочку на второй стойке, как абажур. Металлический листик, поддерживающий его сзади, теперь свободен от его тяжести и живет пространстве, как и два других, из которых выходят строгие формы стоек» (с. 165 – 166).

Бенсон разрабатывал модели электрических светильников, ориентируясь на свечу и масляную лампу – ближайших предшественников первой электрической лампочки. В осветительных приборах он использовал вертикальные конструкции с рассчитанным центром тяжести, развитую многослойность, пирамидальные декоративные формы. Своим светильникам Бенсон старался придать неповторимые оригинальные черты: его занимает архитектура огня, отблески фитиля, горение искры, экзотическая образность, ориенталистика.

Современные и новаторские конструкции электрического освещения Бенсона, основанные на функциональности приборов, сыграли важную роль в оформлении быта англичан, воспитании у них хорошего вкуса на принципах красоты и формы. Искусствовед Николаус Певзнер считал Бенсона первопроходцем современного дизайна.

В-третьих, идея света разворачивается новой гранью посредством светотехники и оптических приборов. Данные световые источники дают возможность почувствовать скорость объектов и ухватить их движение в свечении.

Замедленная съемка способна запечатлеть быстротечные световые потоки во времени и пространстве, а глаз человека – уловить скорость автотранспорта, след падающей кометы, отлетающей от костра искорки, свечение от движущейся рыбы. Отметим, что автомобильная фара — это галогеновая лампа, которая отдаленно напоминает лампу накаливания. Во время замедленной фотосъёмки свет автомобильной фары растягивается во времени и пространстве, запоминает дорожку свечения и психологически влияет на человека.

В основе осветительного прибора итальянского дизайнера Додо Арслана «Косяк рыб» — модульная система галогеновых ламп, предоставляющая возможность настраивать и комбинировать свет в различных конфигурациях: от маленьких до очень больших. Светильник создает у зрителя образ завораживающего свечения. Человек видит то, во что верит: он пред-

ставляет себе рыб, сбившихся в стаю, проплывающих мимо него, а галогеновые лампочки, и в целом вся форма светильника — моделируют образ рыб. Объяснение подобного зрительного эффекта встречается у Г. Вельфлина в работе «Истолкование искусств»; на этот же феномен указывали Р. Грегори и С. Даниэль. В своей книге «Искусство видеть» С. Даниэль пишет: «В разные исторические эпохи человек обнаруживает различную зрительную активность, а изобразительное искусство оказывается той исторически конкретной формой воплощения этой его способности и хранения добытой информации. Человек видит и изображает не только и не столько то, что <…> доступно взору, но <…> комплексы представлений о мире и о себе самом» [6, с. 61].

Перейдем к следующему пониманию света. Места и пространства, откуда исходит освещение, естественное или искусственное, приобретают особое качество и становятся светлыми.

Данное значение света сосредотачивает внимание на нравственном свете, говорит о свете истины, просвещении, разуме, эмоциональных восторгах, радости и счастье. Это может быть направляющий свет, как свет большого маяка на острове в океане, или свет, исходящий от ландшафта. Точным образом данное наблюдение подтверждается Л. М. Брагиной в исследовании «Итальянский гуманизм эпохи Возрождения…» Здесь автор цитирует сочинение Леонардо Бруни «Восхваление города Флоренции», созданное в XV столетии, о природе итальянского города, где сказано следующее: «Даже сами холмы светятся и проникнуты радостью, и, глядя на них, невозможно в полной мере насытиться их созерцанием. Очевидно поэтому весь этот район является и по праву называется раем, равного которому ни по красоте, но по доставляемому удовольствию в мире нет… Здесь самые солнечные поля, вокруг поднимаются веселящие взор холмы» [9].

Это понимание света в некоторой степени подходит к библейскому и указывает на зону света, где сосредоточен божественный свет, райский свет. В контексте символического света, светлые окаймляющие места выступают в качестве контрастных, противопоставлены тем участкам, которые находятся в тени. Писатель Лион Фейхтвангер как-то сказал о свете следующее: «Без тьмы не было бы понятия о свете. Для того, чтобы свет осознал себя, он должен иметь перед собой свою противоположность — тьму».

Современный датско-исландский художник Олафур Элиассон считает, что «пространство резонирует от нашего присутствия». На 7-й Московской биеннале современного искусства, проведенной в 2017 году, в здании Новой Третьяковки, им были продемонстрированы серии инсталляций — световые круги. Статичные цветные круговые композиции — проекции на стены, свет в пространстве, пропущенный сквозь линзы и цветные стекла, все становится игрой света. Цветовая палитра Элиассона яркая, завораживающая, направляющая взгляд, вступает со зрителями в диалог. Проект подчеркивает метафоричность света, который может существовать как навигация, путеводитель, сигнал, тем самым помогает ориентироваться судам, самолетам, путешественникам, на местности, в поездке, музее. Автор проекта О. Элиассон сообщил гиду по выставке, что световые круги — это метафора маяка на острове в море.

Элиассон связывает появление светлого пространства с оптическими качествами стекла: «Думаю, этот образ родился в результате моего диалога с куратором. Дело в том, что линзы для этой инсталляции сделаны компанией, которая также производит стекло для маяков. И то, что мы видим на выставке, — это технология, разработанная специально для навигации в океане. Разумеется, в наше время навигация в разных смыслах слова очень важна. Так что образ маяка вполне символичен: мы все нуждаемся в том, что укажет нам путь. Световой круг на стене говорит с нами как раз про навигацию, но он связан и с оптическим качеством стекла, которое транслирует свет. Когда вы стоите перед работой, вы физически переживаете опыт созерцания света: фокусируете зрение, концентрируете всё внимание на том, что сейчас ощущаете. Лично для меня эта работа почти целиком про внимание и сосредоточение на процессе видения. Для человеческой культуры, в том числе для произведений русского авангарда, вообще очень важен опыт созерцания чего то абстрактного» [10].

Световые эксперименты Эллиасона — это дизайн человеческих ощущений, начало сенсорного опыта. И здесь важно понимать, через какие участки тела сквозь человека просачивается резонирующее пространство света. Приведем мнение К. Рашид о дизайне ощущений: «Речь идет о принятии дизайнером во внимание целого комплекса поведенческих элементов, связанных с физиологией человека и его психологией, ощущениями и духовной жизнью» [11, с. 192].

Итак, свет оказывает большое психологическое воздействие на участников события, заряжает человека энергией, способствует вовлечению в процесс видения, может концентрировать внимание человека на его ощущениях.

Далее, отмечаем особую работу света в экспозиции. Свет способен выступать как художественное и драматургическое средство в построении экспозиционной картины и пространства в целом. Он выполняет особые функции и работает над созданием образа.

Необходимо знать, что свет служит и фактором разрушения экспонатов, приводит к потере их прочности, выцветанию красок и т. д. Функциональный свет нужно контролировать. В статье «Свет в экспозиции: функ-

ция и образ» М.Т. Майстровской, историка экспо-дизайна, указывается: «Различают два вида невидимого спектра света, негативно влияющих на сохранность музейных предметов: ультрафиолетовое (УФ) изучение и инфракрасное (ИК) <…>» [12, с. 55].

В работе музеев принято различать три степени светостойкости экспонатов, в зависимости от которых рекомендованы технические требования к их освещению. Высокой светостойкостью обладают камень, керамика, прозрачное стекло, драгоценные камни; средней светостойкостью — масляная и темперная живопись, дерево, металл и др.; низкой — ткань, бумага, акварель, фотография. Для экспонирования предметов с низкой светостойкостью привлекают пространства без естественного освещения, при этом искусственный свет должен быть чрезвычайно сокращен до точечного, тонко направленного на экспонат. Осветительные приборы при этом должны быть холодными, не нагревающими температуру рядом с предметами, нейтральными по температурно-влажному режиму. В практике музеев самыми оптимальными источниками света являются светодиоды.

Художественное осмысление светового сценария влияет на восприятие зрителей, свет воздействует на посетителей галереи, поэтому свет выступает как художественное и драматургическое средство выставочного пространства. В этом случае свет должен обеспечить комфортный осмотр экспонатов. Он являет собой безграничный потенциал в создании уникальной и каждый раз неповторимой экспозиционной среды музея, галереи, выставочного пространства. При этом свет участвует в комплексе с другими средствами построения экспозиции — архитектурой, интерьерным пространством, конструкциями, специальным оборудованием, цветом, фактурами, аудиовизуальными и мультимедийными устройствами. Роль света чрезвычайно важна, потому что без него экспозиции не возможны. Только свет обеспечивает событию значимую и главную экспозиционную и художественную функцию показа, осмотра и восприятия.

В максимальной мере художественно-выразительные и драматургические качества современного экспозиционного света проявляются в концептуальной экспозиции. Становясь ведущим художественным средством построения сценарной канвы и эмоциональных акцентов кинокадра, свет в большей мере проявляет себя в киноискусстве.

В настоящее время освещение экспозиции постепенно превращается в самостоятельную профессию. Кроме художника-«экспозиционера» как создателя сцены, проектировщика мероприятия и отдельной экспозиции, с ним сотрудничает художник по свету. Сотрудниками мероприятия работа со светом ведется постоянно, как в процессе создания экспозиции, так и

в завершении ее; после того как экспозиция смонтирована, формируется окончательная постановка света.

Описание материализованных идей света было бы неполными без восприятия света как полноценного участника процессов коммуникации. Слайд 9 демонстрирует световую скульптуру Angel Falls («Падший ангел»), итальянского дизайнера Найджела Коутса. Хрустальные ангелы ручной работы освещаются галогенными / светодиодными лампами. Как считает создатель, подобная лампа обязательно привлечет внимание и вызовет разговор в любой обстановке [13].

Посредством костров, факелов, отблесков, петард, огней, салюта, фейерверков и т. д. можно передать сигналы о помощи, специальные сведения. Приглушенный или яркий, в помещении или свободном пространстве, он способен многое передать о речевой ситуации, сообщить социально-культурные признаки среды, психологические порывы участников общения (их настроение, желание, душевные порывы).

Как психологический участник события и процессов коммуникации свет способен проявляться через блеск глаз под влиянием какого-либо чувства, передаваться через радостное, ясное выражение лица. Таким образом формируется свет внутренний, свет глаз, свет в глазах.

Очерчивая круг возможных, но далеко не всех перечислений идей воплощения и материализации света, через свет глаз возвращаемся к основному источнику света, с которого начали исследование — к солнечному свету. «С древнейших времён глаз уподобляли Солнцу <…> в представлении людей свет и истина связаны нерасторжимо. Глаз объявляли господином человеческих чувств, а его свидетельство — достовернейшими. К зрению обращались и обращаются за последними, решающими доказательствами: «Но это же очевидно — взгляните!» — дополняет наши представления о свете С. Даниэль.

В истории словесности многие мыслители не раз называли глаза окном, зеркалом души. Титан эпохи Возрождения, великий Леонардо да Винчи оставил потомкам поэтическое наблюдение о глазах, назвал глаза светом всего мира. В мемуарах он пишет: «Глаз, посредством которого красота вселенной отражается созерцающими, настолько превосходен, что тот, кто допустит его потерю, лишит себя представления обо всех творениях природы, вид которых удовлетворяет душу в человеческой темнице при помощи глаз, посредством которых душа представляет себе все различные предметы природы. Но кто потеряет их, тот оставляет душу в мрачной тюрьме, где теряется всякая надежда снова увидеть солнце, свет всего мира» [14].

Таким образом, изучение света, воплощение света в материальных формах представляет собою глубокий научно-практический интерес ис-

кусствоведов, философов, писателей, художников, инженеров, архитекторов, дизайнеров. Феноменальность света проявляется в его способности проникать во времена и пространства; определять цикличность, скорость; отражаться, блестеть, пульсировать; становиться фактором коммуникативного процесса и полноценным участником зрительно-визуальных экспериментов.

Примечания:
1. Воронов Н., Шестопал Я. Эстетика техники. — Москва: Советская Россия, 1972. — С. 45.
2. Искусство света: дизайн, архитектура, художественное и проектное творчество / Составители: А.Н. Лаврентьев, Н.Н. Ганцева, А.В. Сазиков. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019. — С. 9.
3. Цит. по: Заева-Бурдонская Е. А., Назаров Ю. В. Светодизайн. В свете проблем новой профессии // Искусство света: дизайн, архитектура, художественное и проектное творчество / Составители: А.Н. Лаврентьев, Н.Н. Ганцева, А.В. Сазиков. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019. — С. 40.
4. Майстровская М. Т. Свет в экспозиции: функция и образ // Искусство света: дизайн, архитектура, художественное и проектное творчество / Составители: А.Н. Лаврентьев, Н.Н. Ганцева, А.В. Сазиков. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019. — С. 53 –58.
5. Федотова Е. 10 работ кинетизма, которые нужно знать // По материалам каталога «Лаборатория будущего. Кинетическое искусство в России», Санкт-Петербург — Москва, 2020–2021. — URL : https://lavrus.art/10-rabot-kinetizma?bx_sender_conversion_id=26524964&utm_source=newsletter&utm_medium=mail&utm_campaign=rassylka_lavrus (дата обращения: 10.11.2021)
6. Даниэль С. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о восприятии зрителя / Сергей Даниэль. — Санкт-Петербург: Амфора. ТИД Амфора, 2006. — 206 с.
7. Китаева Г. В. W.A.S. Benson (Уильм Артур Смит Бенсон) – дизайнер первых электрических светильников // Искусство света: дизайн, архитектура, художественное и проектное творчество / Составители: А.Н. Лаврентьев, Н.Н. Ганцева, А.В. Сазиков. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019. — С. 155 – 168.
8. Выход данной книги совпал с выставкой «W.A.S. Benson в Blackwell Arts & Crafts House», Камбрия, 19.07 – 4.11.2007 г.
9. Брагина Л. М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения: Идеалы и практика культуры. — Москва, 2002. — С. 74.
10. Стрельцова А. Олафул Илиассон: «Много солнца остается неиспользованным» // Искусство, 2017. № 4 (603). URL: https://iskusstvo-info.ru/olafur-eliasson-mnogo-solntsa-ostayotsya-neispolzovannym/ (дата обращения: 7.12.202021)
11. Рашид К. Размышления о дизайне // Проблемы дизайна-5. М.: Артпроект, 2009. — С. 180–197.

12. Майстровская М. Т. Свет в экспозиции: функция и образ // // Искусство света: дизайн, архитектура, художественное и проектное творчество / Составители: А.Н. Лаврентьев, Н.Н. Ганцева, А.В. Сазиков. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019. — С. 53 - 58.
13. Световые скульптуры от Terzani. URL: «https://www.ib-gallery.ru/blog/presentation/404-light-sculptures-by-terzani/ (дата обращения 2.12.2021)
14. Леонардо да Винчи. Избранные произведения: в 2 т. — Москва-Ленинград, 1935. Т. 1. — С. 210.

Синестезия — фактор музейной-выставочной экспозиции

автор: А.В. Патрикеева, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн», магистерская программа «Дизайн-кураторство и экспертиза»
руководители: д. иск. профессор А.Н. Лаврентьев, к. иск., профессор, зав. кафедрой «Промышленный дизайн» Т.А. Монина, к.иск., доцент Е.А. Лаврентьева

Музейная экспозиция содержит предметы, несущие в себе знания и представление о прошлом или настоящем: быте, мировоззрении людей, их понятии о красоте. В настоящее время интерес к такому формату мероприятий не угасает.

Благодаря современным технологиям и новым подходам в организации выставочного пространства появляется возможность посмотреть мир глазами другого человека или переместиться в какой-то момент времени. Например, наличие фотографии пейзажа конца XIX века может дать нам представление о тех временах, но не дает полного погружение в момент времени, когда был сделан снимок. Для решения проблемы можно ввести факторы, которые будут воздействовать на другие органы чувств. Это могут быть расположенные в помещении объекты, которые могли находиться в этот момент около фотографа. Создание специального освещения, введение звуков (шум ветра, колыхание листвы или голоса людей). И, конечно, введение запахов, которые могут создать сильное впечатление от происходящего.

Для создания правильного впечатления у зрителя необходимо знать, как вспомогательные объекты или технологии влияют на пространство и органы чувств человека. Необходимо учитывать, что окружающее пространство влияет не на один отдельный орган, а на все сразу. И даже один звук, как например, скрежет пенопласта, вызовет не только раздражение на слух, но и вызовет неприятные ощущения по телу.

Так же много смысла может нести правильно составленный текст, который восстановит знакомую цепочку событий из прошлого. Например, ранее модное направление изображений в интернете, на которых показывали духи с выдуманным нереальным ароматом, могли напомнить не о конкретном объекте, а о событии или месте, вне зависимости в каком возрасте, кто и когда попадал туда (выберите свой аромат: запах встречи с дорогими друзьями; запах работы и той зарплаты, которая была до коронавируса, когда ты мог мечтать, откладывать на отпуск и покупать вкусняшки).

Но такие механизмы можно воспроизводить не только в реальном пространстве, но и с применением дополнительных технологий, давая зрителю возможность пережить новые впечатления. Кроме того, мы можем создавать целые необычные миры, которые не встретить в реальности (VR технологии прекрасно справляются с созданием дополнительной реальности).

По мимо этого создание необычных для нашего восприятия пространств или введения новой реальности в уже существующее будет актуальной для нашего времени со стремительно развивающими технологиями и нынешними ограничениями. На данный момент виртуальные выставки в большинстве своем представляют собой уже существующее пространство с реальными предметами, что можно назвать медленным освоением технологий. Хочется видеть больше примеров, где технологии позволяют создать новую реальность. Конечно же, здесь необходимо учитывать, что, возможно, не все будет приниматься человеческим мозгом. Пространство должно быть гармоничным, связным, указывая на что-то, с чем мы имели опыт раньше.

Чтобы учесть все это, необходимо проводить огромные исследования, при условии, что мозг человека не до конца изучен и многое ученым еще предстоит узнать, возможно, даже опровергнуть уже существующие факты. Одним из вариантов для создания гармоничного и нового пространства может стать обращение к виденью людей, которые ощущают пространство не совсем как другие, а базируясь на особенностях работы своего мозга, могут создавать целые миры у себя в голове. Их называют синестетами.

Такие люди живут среди нас, не считая свои способности чем-то особенным, но для других такое видение мира остается загадкой: как они живут, мешает им это или помогает. Но возможно, что их взгляд на вещи

даст понимание, как благодаря работе нашего мозга можно сделать пространство выставки интересным, отличным от привычного нам, но при этом понятным.

Синестези́я — нейрологический феномен, при котором раздражение в одной сенсорной или когнитивной системе ведёт к автоматическому, непроизвольному отклику в другой сенсорной системе. То есть когда мы видим или слышим что-то наш мозг применяет мышление, что бы составить логические цепочки и применить их к объекту. У синестетов мозг автоматически без осознанного вмешательство наделяет объекты или понятия дополнительными характеристиками. Синестезия может объединять как минимум два органа чувств, присутствуют варианты с объединением больше двух, зарегистрировать случай объединениях всех пяти.

Существует несколько видов синестезии:

— Графемно-цветовая синестезия. При обращении внимания на буквы, цифры или целые слова возникают цветовые или фактурные ассоциации. Они постоянны, если та или иная буква имеет определенный цвет, то он не измениться со временем. Каждый синестет видит буквы и цифры по своему, но в большинстве своем можно выделить общие черты и похожесть в прочтении.

— Хроместезия (фонопсия). При этой форме синестезии происходит объединение звуков и цветов. Мелодии, звуки улицы или голоса переводятся в набор цветов. От качества звука может зависеть яркость и оттенок цветов.

— Кинестетики-слуховая синестезия. Эта форма сопровождается звуковыми ассоциациями при наблюдении за движущимися объектами, даже если они не имеют звука.

— Синестезия локализации последовательностей. Люди видят числовые последовательности в виде точек в пространстве.

— Числовая линия. Она возникает в виде карты чисел, человек думает о числах.

— Акустико-тактильная синестезия. Звуки могут вызвать ощущения на теле человека.

— Порядковая лингвистическая персонификация. Понятийные последовательности: дни недели, месяцы или порядковые числа ассоциируются с личностями.

— Мисофония. Неврологическое расстройство, при котором негативные переживания вызываются определенными звуками.

— Эмпатия прикосновения. Люди ощущают то же, что и другой человек. Например, при касании к какой-то части теле одного человека, синестет ощутит касание у себя в том же месте.

— Лексико-гастическая синестезия. Возникновение вкусовых ассоциаций от каких-либо слов или образов.

По мимо этого некоторые выделяют другие формы синестезий: ауриче-скую (виденье аруры людей), эмоционально-цветовую (цвет с эмоцией), ольфакторно-цветовая (цветное обояние), ольфакторно-звуковая (шелест запахов) и др.

Исходя из перечня, можно сделать вывод, что тема синестезии может быть большим пластом для развития новых направлений выставочного пространства. Можно брать как отдельно взятые формы, так и совмещать их, создавая более полные и насыщенные выставки.

К слову можно сказать, что выстраивание такого выставочного пространства на основе синестезии не является чем-то новым. Например, работа Дины Зотовой «Sense mode» приобщает зрителя к опыту синестезии. Через прикосновение люди не только чувствуют предмет тактильно, но они так же могут услышать звук и увидеть изменение цвета в помещении. Однако такой формат пока еще молод и больше приближает нас к реальной жизни. Хочется видеть больше проектов созданных на основе синестезии, в том числе в новом более нестандартном формате, при этом, не забывая о том, что пространство должно быть выстроено гармонично, не вызывая отторжения или непониманию у зрителя.

Изучение работы человеческого мозга поможет лучше понять, как люди видят выставку, что позволяет вызвать внутри них рождение тех или иных эмоций, через какие органы чувств лучше их пробудить, а так же что будет приемлемо для правильного восприятия и принятия картины пространства.

В дальнейшем одним из возможных вариантов развития сценария может стать ознакомление с произведениями искусства и музыки через призму синестезии. Это может стать интересным способом в изучении, который сможет наглядно показать логичность и гармонию, которая создавалась в разные периоды времени.

Применение цифровых технологий в городском пространстве

автор: А.А. Архарова, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн», магистерская программа «Цифровое искусство и дизайн»
руководители: А.Н. Лаврентьев, д. иск., проф., Т.В. Литвина, к. иск., проф.

Одной из самых перспективных сфер применения мультимедийного дизайна в качестве инструмента, изменяющего окружающее пространство, является архитектура, так как растет тенденция рассмотрения цифровых технологий как одного из свойств современного города. Мультимедийные цифровые технологии активно применяются в формировании архитектурно- пространственной городской среды и коренным образом меняют представление о структуре города как о комфортной жизненной среде, адаптируя ее к постоянно растущему информационному потоку.

Инновационные технологии воздействуют на существующую и проектируемую городскую среду, в том числе в контексте ее духовной и материальной целостности. Цифровые технологии и архитектура непосредственно включены в процесс адаптации городской среды к инновациям. Цифровизация создает новые качества и свойства городской жизни. Это ранее не существовавшие виды пространств и материальных объектов. При этом, на сегодняшний день нет четкого понимания каким образом мультимедийный дизайн влияет на городскую среду и общество: каков его полный потенциал и в чем заключаются недостатки.

Многофункциональная архитектурно-пространственная городская среда требует комплексного подхода для создания здоровых для человека и города условий для применения цифрового и, связанного с ним, информационного дизайна. Цифровой дизайн – синтез художественной деятельности, системного дизайн-мышления и информационных технологий.

Информационный дизайн – практика художественно-технического оформления и представления информации с учётом эргономики, функциональных возможностей, психологических критериев восприятия информации человеком, эстетики визуальных форм представления информации.

Основное функциональное назначение города — комфортное и эффективное пространство для решения жизненных задач человека. Определенную роль в преобразовании существующей среды в пользу дружественной горожанам играют арт-объекты, призванные вызвать положительную эмоциональную реакцию. Архитекторы и художники ставят эксперименты по объ-

единению материального с нематериальным. Это стало возможным благодаря технологическим инновациям и художественного языка мультимедиа.

Архитектурная видеопроекция — один из самых распространенных видов мультимедийного дизайна, а популярность 3-D проекций или видеомэппинга постоянно растет. Одним из примеров использования цифрового дизайна подобным образом можно назвать работы художника Рефика Анадола, который считает, что в ближайшем будущем архитектура будет неотделима от цифровых технологий. Подобный синтез можно наблюдать в проектах художника: Центр современного искусства в Стамбуле или концертный зала Уолта Диснея. Для реализации своих проектов художник создает проекции на поверхностях зданий, используя при этом весь объем сооружений и визуально меняя при этом привычную внешнюю форму. Художник убежден, что все городские пространства и фасады имеют потенциал для использования их в качестве холстов. Такой прием «оживляет» архитектуру, делает ее разнообразной и метафоричной. Это позволяет сформировать новые связи привычных архитектурных объектов с окружающей городской средой, открывает новые возможности восприятия и взаимодействия человека с объектом, предоставляет возможность воспринимать любую застройку как живую подвижную среду.

Зачастую такие радикальные преобразования как проекции по всему объему архитектурного объекта не всегда уместны в городах, которые нуждаются в визуальном обновлении. В таком случае подходят специальные проекционные системы на фасадах зданий, где проектор превращает их в интерактивный экран, рисуя на них и зрительно изменяя текстуру и форму здания. Проекционный мэппинг — принципиально новый подход к взаимодействию зданий с окружающей средой, объединяющий архитектуру, иллюзию и цифровые изображения. Такой фасад придает зданию эффектный облик и несет в себе информативную нагрузку. Различные жанры и формы классического и цифрового искусства синтезируются для максимально впечатляющего результата. Например, в Китае в период празднования нового года медиахудожники на цифровой панели одного из фасадов зданий создали проекцию символа года — металлического быка. Также большую популярность приобрело здание торгового центра в города Чэнду, на фасаде которого установили панель, на которой проецируют видео с 3D-эффектом. Для создания эффекта глубины нужно смотреть на экран под определённым углом, но без использования специальных технических вспомогательных приспособлений. Похожую технологию в 2020 году использовали в Южной Корее: на самом большом рекламном дисплее в Сеуле отразили «Волну» с оптической иллюзией глубины изображения.

Большую популярность в городской среде сегодня набирают картины, которые способны «оживать» с использованием специальных приложений

(AR Murals, ReBlink, Chornobyl App, Gif-iti и др.) на смартфоне. Шведский художник Леон Кир создал подобное произведение на глухом фасаде. На нем изображена стопка чашек, которая на грани падения. Если посмотреть на изображение через приложение в смартфоне, то оно оживает, и зритель видит, как чашки разбиваются. Трехмерная анимация, по мнению ее создателя, кроме синтеза искусства и цифровых технологий несет в себе и философский смысл, служит метафорой ненадежности природы. Данная технология набирает популярность и на территории России. Как правило, они создаются в рамках различных арт-проектов и фестивалей уличного искусства (проект «Сказки о золотых яблоках» г. Альметьевск; Фестиваль уличного искусства «Место»; Международный фестиваль уличного искусства «Культурный код» и другие). Например, автор проекта «Культурный код» Дмитрий Лёвочкин на фасаде девятиэтажного жилого дома в Солнечнодольске изобразил мурал со слоном, который «оживает» при помощи технологий дополненной реальности и смартфона. В тёмное время суток мурал освещается специальной подсветкой, меняющей восприятие не только самого изображения, но и среды жилого квартала. Технологии дополненной реальности не ограничиваются применением в декоративных целях, но и с целью насыщения города дополнительным функционалом, что позволяет говорить о «дополненном городе» (Augmented City). Эти решения формируют тенденцию создания виртуальной инфраструктуры, позволяющая смешивать и распознавать реальное и вымышленное, а также наделять архитектуру дополнительным функционалом. Дополненная реальность в виде AR-города объединяет существующие города с новыми, еще не реализованными проектами. Такой проект Augmented City появился в Италии — одноименный стартап впервые в мире создал трехмерную карту города Бари (цифровая инфраструктура охватывает приблизительно 117 кв. км и использует технологию Open Spatial Computing Reference Platform (OSCP) для включения информации и изображений более чем 4500 объектов). С помощью приложения достаточно навести камеру смартфона на здание, чтобы просмотреть информацию в дополненной реальности. Так же в Италии появились и стартапы (Graffiti 4 SmartCity), экспериментирующие с материалами, способными «разговаривать с людьми». Их создатели считают, что это расширит потенциал социальных услуг, связанных с имиджем зданий, поскольку фасады смогут предоставлять услуги разного класса.

Цифровая интерактивность является одним из свойств новых градостроительных и архитектурных проектов, программ реновации и реконструкции городов. «Цифровое» становится функциональной ценностью и определяет «смысл». Дополненная реальность таким образом отражает не только будущее, но и настоящее.

Цифровые технологии в современных технопарках

автор: Н.П. Беляков, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн», магистерская программа «Цифровое искусство и дизайн»
руководители: А.Н. Лаврентьев, д. иск., проф., Т.В. Литвина, к. иск., проф.

Цифровые технологии обладают большим потенциалом для трансформации российской экономики, которая до настоящего момента являлась довольно консервативной во внедрении инструментов экономики знаний в традиционных отраслях, обеспечивающих основной объем ВВП. В то же время управление знаниями уже несколько десятилетий преображает экономики развитых стран и становится одним из главных факторов мирового экономического роста. Накопленный опыт показывает, что переход от старых производственных технологий к цифровым, в том числе к технологиям искусственного интеллекта, принципиально меняет традиционные отрасли промышленности, способствует повышению производительности труда и качества трудовых ресурсов, снижению издержек, а также существенно влияет на все сферы жизнедеятельности человека.

Определяющее значение в данном контексте приобретают технопарки, которые являются формой интеграции организаций науки, образования и бизнеса, что в свою очередь обеспечивает трансфер знаний между ними для выполнения всех стадий инновационного процесса. Следует отметить, что, хотя «Стратегия развития информационного общества в РФ на 2017–2030 годы» была принята сравнительно недавно, государство и до этого уделяло внимание развитию информационно-коммуникационных технологий в стране, и ключевая роль в данном процессе отводилась технопаркам. Еще в 2006 году Правительством Российской Федерации была инициирована комплексная программа «Создание в Российской Федерации технопарков в сфере высоких технологий», в рамках которой было создано 12 технопарков общей площадью более 450 тыс. кв. метров [1], которые полностью или частично специализируются на информационно-коммуникационных технологиях.

Технопарк в сфере высоких технологий представляет собой форму территориальной интеграции коммерческих и некоммерческих организаций науки и образования, финансовых институтов, предприятий и предпринимателей, взаимодействующих между собой, с органами государ-

ственной власти, органами местного самоуправления, осуществляющих формирование современной технологической и организационной среды с целью инновационного предпринимательства и реализации венчурных проектов. Достижение заявленной цели осуществляется путем создания материально-технической, сервисной, финансовой и иной базы для эффективного становления, развития и подготовки к самостоятельной деятельности малых и средних инновационных предприятий, индивидуальных предпринимателей, коммерческого освоения научных знаний, изобретений, ноу-хау и наукоемких технологий и продвижения их на мировой рынок научно-технической продукции.

Основное направление наукоградов в образе технопарков в СССР появился не в результате большого желания властей предоставить ученым возможность заниматься наукой, а для решения одной определенной научной задачи, от которой зависела обороноспособность страны, самоуправление и целостность советского атомного проекта. И в отличии от западной модели основной базой для технопарков были заводы и предприятия, а не высшие учебные заведения. Еще одной отличительной чертой являлась их закрытость. После второй мировой войны в СССР возникли первые наукограды (технопарки). Одним из первых наукоградов стал поселок Саров в Мордовской АССР (Арзамас-16). В данном поселке размещался завод по производству боеснарядов. 9 апреля 1946 г. было принято постановление (которое в свою очередь было секретным) Совета министров СССР о создании в Сарове конструкторского бюро при лаборатории № 2 АН СССР, а 21 июня 1946 г. В Сарове для реализации научного проекта (атомный) по решению Совета министров СССР было принято постановление о строительстве научно-исследовательской базы и в феврале 1947 г. было отнесено к особо секретным предприятиям с превращением его территории в закрытую зону постановлением Совета министров КБ. В конце 1980-х – начале 1990-х гг. в современной Российской Федерации началось формирование первой волны технопарков. Эти технопарки не имели развитой отрасли экономики, научно-технических знаний, подготовленных специалистов и менеджеров. Основная их часть была организована при университетах. Они не были действующими организациями, которые поддерживают инновационные предприятия и создавались в качестве структурного подразделения ВУЗа. В настоящее время большая часть технопарков также создаются в качестве структурного подразделения ВУЗов и только отдельные технопарки были образованы в форме отдельных организаций. Первый технопарк был открыт в 1990 г. в Томске. После этого технопарки начали открываться почти во всех университетских городах страны: 1990 г. — 2 технопарка, 1991г. — 8, 1992 г. — 24, 1993г. — 43 [2].

В 2000г. была проведена массовая аккредитация технопарков, из них сумели пройти только около 30 технопарков и только около десяти их них отвечали международным стандартам. Мониторинг технопарков проводилась по следующим параметрам: — по степени взаимосвязи технопарка и университета; — по уровню вовлеченности в научную деятельность студентов и аспирантов; — по числу созданных и реализованных научных технологий в организациях; — степень вовлеченности региона. Аккредитация технопарков позволила выявить реальный уровень развития инновационной инфраструктуры, однако не влекла за собой никаких последствий — ни налоговых льгот, ни дифференцированного, в зависимости от результатов работы технопарков, финансирования [3]. В случае выделения бюджетных распределяли равномерно по всем действующим технопаркам. Сравнительный анализ по результатам мониторинга деятельности технопарков, была признана успешной: специалисты и менеджеры успешных технопарков проходили специальную подготовку за рубежом, для изучения западного опыта, велась активная работа со студентами и аспирантами, связь с основным университетом была в достаточной степени тесной. Во многих случаях университет является не только тем объектом, который внедряет научно-технологические проекты, но и организацией, которая способна взаимодействовать для развития технопарка

В России технопарки или научные парки, которые создавались при университетах, фактически выполняют функции технологических бизнес-инкубаторов, поскольку способствуют коммерческой реализации завершенных НИОКР. Научные или технологические парки являются более крупными, чем бизнес-инкубаторы, комплексами, формирующимися в соответствии с долгосрочной целевой программой взаимодействия субъектов научно-технической, инновационной и производственной сфер. Размещение на территории научного парка взаимодоподняющих производств позволяет сократить в 2-3 раза инновационный лаг [5]. В настоящее время можно выделить следующие типы технопарков: университетские технопарки, региональные и отраслевые технопарки, технопарки индустриального типа, технопарки на базе наукоградов, сетевые технопарки и коворкинг-центры Наиболее распространены университетские технопарки, создаваемые на базе высших учебных заведений либо формируемые как результат стратегического партнерства университетов с промышленными предприятиями. К основным задачам таких технопарков относятся коммерциализация имеющихся научных разработок, стимулирование научной деятельности преподавателей и сотрудников вуза, ститмулирование привлекательности вуза, сохранение перспективных кадров и научных разработок, а также применение научного потенциала вуза для

решения практических задач. Особенности создания технопарков при университетах:

- выделяется участок университетской земли;
- строятся новые или передаются готовые помещения;
- помещения сдаются в аренду малым инновационным фирмам;
- предоставляются научная аппаратура и библиотечные фонды.

Направления деятельности некоторых технопарков

Резидент технопарка «Москва», компания «Тексел», занимается технологиями 3D-сканирования человека, созданием 3D-аватаров, определением размерных признаков и виртуальной примеркой. Трехмерную модель можно загрузить в компьютерную игру, пространство виртуальной или дополненной реальности или просто поделиться этой новинкой в соцсетях. Чтобы получить цифровую модель, нужно всего несколько минут.

«Самое распространенное направление использования наших технологий связано с точными замерами параметров человека. Это можно использовать, например, на производствах, где нужна спецодежда. Дело в том, что люди часто занижают свои параметры, а потом одежда им жмет и они испытывают дискомфорт. При точном сканировании такого не будет. Также замеры могут использоваться для рекомендаций по подбору подходящей одежды в торговых центрах или бутиках. Другим популярным направлением является геймификация — вы можете создать свой цифровой аватар, загрузить его в компьютерную игру и управлять персонализированным героем», — рассказал главный инженер компания «Тексел» Андрей Прока.

«Аватары постепенно входят в нашу жизнь. Уже сегодня есть VR-чаты, куда люди добавляют свои цифровые модели и общаются. В дальнейшем они станут нормой, по ним появятся стандарты безопасности. Различные компании активно будут внедрять эту технологию», — уверен разработчик компании «Тексел» Кирилл Чижов.

Весной в технопарке «Техноспарк» начал работать Российский центр гибкой электроники (РЦГЭ). Это единственная в России компания, которая производит в промышленных масштабах тонкопленочные транзисторные матрицы и ключевые компоненты для устройств по технологиям гибкой электроники. Имеются в виду TFT-матрицы для дисплеев (электронная бумага, жидкокристаллические экраны и OLED-дисплеи), а также биометрические сенсоры, детекторы рентгеновского излучения, интегральные схемы, радиочастотные метки и датчики.

В центре можно изготовить многоразовые бейджи, карты с отпечатками пальцев, а также электронные ценники, которые передают информа-

цию о товаре. Важным фактором является то, что устройства существенно экономят энергию, затрачивая ее только при смене изображения.

AR формат обучения в технопарке “Кванториум”. Благодаря наличию современного оборудования дополненной и вириальной реальности, команда наставников Кванториума уже сегодня внедряет новые форматы образования.

Одним из таких форматов является дистанционная работа на лазерном станке с помощью камеры 360. Это дает возможность пользователю из любой точки планеты запустить дистанционно изготовление продукта по своему макету. На сегодняшний день остаётся не решенным вопрос о загрузке и выгрузке материала в лазерный станок. Данную проблему пробуют устранить наставники и воспитанники квантума Промышленной робототехники за счет использования роботизированной руки.

Другим форматом является использование технологии дополненной реальности для создания виртуального руководства пользования станком. Уже тестируется онлайн подсказчик, который позволяет в режиме реального времени контролировать работу обучающегося, подсказывая не только словами, но и графическими указателями, на какую кнопку необходимо нажать, какое действие выполнить. В будущем будет разработана система, при которой присутствие инструктора не потребуется — все будет выполнено в вариативной форме и загружено в сценарии [7].

Список литературы:

1. Официальный сайт Министерства цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации: https://minsvyaz.ru

2. Козбаненко В. А. Государственное управление: основы теории и организации: учебник. В 2 т. Т. 2 / под ред. В. А. Козбаненко. Изд. 2-е, с изм. и доп. — Москва, 2002. С. 74.

3. Научная электронная библиотека. Викторова Н. Г., Борисоглебская Л. Н., Миронова В. И. Проблемы правового регулирования деятельности технопарков: управленческий и налоговый аспекты. http://elibrary.ru/ (журнал №7, 2013г.).

4. Электронный портал: https://mos.ru/news

5. Чистякова О.В. Роль технопарков в развитии инновационной инфраструктуры регионов // Проблемы теории и практики управления / ИГЭА. — Москва: Известия ИГЭА, 2010, № 3

6. Фотография. М. Мишин. Пресс-служба Мэра и Правительства Москвы.

7. Проспект технопарка “кванториум”: Инновационная Россия / проблемы и опыт. Реальность Кванториума: подготовка молодых кадров для цифровой экономики.

Авторское право крипто-арта (NFT)

автор: А.В. Кяхиди, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн», магистерская программа «Цифровое искусство и дизайн»
руководители: А.Н. Лаврентьев, д. иск., проф., Т.В. Литвина, к. иск., проф.

За последнее время стало заметно как стремительно развивается наука, робототехника и эволюция электронных устройств. Искусство тоже подстраивается под новые реалии. Сегодня очень трудно представить искусство без цифровой среды. Последнее время в интернете растет спрос на приобретение виртуального произведения искусства. Digital-художники в основном работают «на заказ», а для продажи и сделки достаточно мало платформ, но благодаря цифровой среде, в которой появился NFT, они создают настоящее востребованное искусство и могут зарабатывать, занимаясь творчеством. В 2021 году наступило будущее для NFT технологий.

Началом послужило то, что американская блокчейн-компания Injective Protocol выкупила у галереи копию работы Бэнкси «Morons» (White) и сожгла ее в прямом эфире. После акции сотрудники компании превратили работу в невзаимозаменяемый токен (NFT), привязанный к «цифровому образу предмета искусства».

NFT (nonfungible token) — это невзаимозаменяемый токен, подтверждающий право собственности на произведение искусства, чаще всего цифрового. Сам токен — это своего рода виртуальная «ценная бумага» в цифровом мире, стоимость которой определяется ее создателем. Покупатель NFT-объекта получает специальный сертификат и подтверждает владение объектом искусства. Он уникален, подделать невозможно. В нем отражены дата и время создания с точностью до секунды, когда был продан предмет виртуального искусства и вся история о собственниках.

Рынок искусства очень остро реагирует на изменения в крипто индустрии, служа определенным камертоном цифровых преобразований. Оно и понятно: арт-рынок всегда притягивал к себе людей и доверчивых, и авантюристичных и нынешний год едва ли станет исключением, добавив в арсенал и тех и других практичности.

Токен — уникален и существует как оригинал картины. NFT дает возможность права на само произведение в цифровом варианте. Например, каждый может купить или найти репродукцию известных картин в интернете, но лишь один будет владеть оригиналом. NFT может быть чем угодно:

музыкой, видеоклипом, картинкой и т.д. Наибольшую популярность получили именно цифровые изображения.

В чем суть? NFT — это технология, которая может поменять представление мира медиа и современное искусство. Картинка создана в jpeg может быть распространена на миллион экземпляров и каждый из них будет обладать одинаковой ценностью. Но может ли копирование свести ценность работы к 0?

Вальтер Бениамин в своей работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» утверждает, что «в эпоху возможности массового тиражирования теряется уникальность произведения искусства, его аура. Постепенно, с развитием массовых форм искусства (фотография, кино) произведение утрачивает свою культовую, ритуальную функцию, оставляя за собой лишь утилитарное значение. Если раньше искусство требовало от зрителя концентрации внимания, глубины восприятия, то новое искусство (массовое) этого не требует: оно развлекает, рассеивает внимание и может служить мощным инструментом мобилизации и пропаганды. Произведение искусства в принципе всегда поддавалось воспроизведению. То, что было создано людьми, всегда могло быть повторено другими».

Мы привыкли к тому, что в реальном мире практически все предметы искусства является невзаимозаменяемыми, в отличие от цифрового мира. Именно NFT разрушает этот стереотип, возвращая нас ближе к реальному миру. Он дает возможность отличить один конкретный оригинал, среди остальных копий, и в дальнейшем использовать его как права собственности на конкретный объект. Но факт копирования никак не мешает, а наоборот работает на повышает стоимости произведения. Стоимость современного произведения искусства определяется культурным контекстом вокруг него. Оригинал и информация о конкретном авторе будет сохранена в блокчейне.

NFT токен — своего рода смарт контракт. Это программа, в которую зашита любая логика. По сути, создатели произведений не теряют авторское право после продажи. Он может «зашить» модель, при которой любая торговая операция с этим токеном, будет приносить ему роялти, и это не зависит от того, кому именно принадлежит этот токен. Оригинальный автор всегда будет получать эти отчисления. Создатель NFT указывает свои условия передачи прав в описании к своему токену. Именно эта публичная оферта размещается на любом из NFT маркетплейсе. Благодаря технологии невзаимозаменяемых токенов стало гораздо проще доказать, сохранить и получить авторские отчисления. Каждый токен является уникальным, момент его создания известен, все сделки с ним записываются в системе и их

никак нельзя удалить, подделать или стереть — эту безопасность обеспечивает технология блокчейн и криптография. Однако токены и смарт-контракты пока что не могут полностью заменить реальный юридический договор. Но блокчейн и протоколы смарт-контрактов позволяют намного быстрее отследить определенный токен, что упрощает процедуру доказывания и взыскания комиссии или штрафа.

С точки зрения права данный «контракт» не сильно отличается от реального рынка искусства, но есть своя особенность оборота именно цифровых активов. Поэтому к NFT в России следует применять положения, касающиеся цифровых прав ст. ст. 128 и 141.1 ГК и положения, касающиеся объектов права интеллектуальной собственности и оборота вещей.

Наш мир бесповоротно вошел в новую эпоху — эпоху цифровых технологий. Все новшества стали неотъемлемой частью нашей жизни. Так почему бы не узаконить правовые онлайн-документы? NFT позволяют оцифровать взаимодействие практически с любыми виртуальными или физическими объектами, поэтому их возникновение вполне закономерно. Поколение Z в Российской Федерации и других странах нуждается в обновленной юридической системе, ведь большинство обрабатываемой ими информации сосредоточено именно в сети. Вполне вероятно, что скоро для защиты интеллектуальной собственности или покупки произведений искусства не нужно будет много документов. Все будет храниться в волшебном месте под названием “блокчейн”.

Список литературы:

1. Вальтер Беньямин: Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — Москва: «МЕДИУМ», Москва, 1996. — 240 с.

2. Годин В. В., Терехова А. Е. Блокчейн: философия, технология, приложения и риски // Вестник ГУУ. 2019. №9.

3. Мова Я.А. Технологии распределенного реестра в цифровой экономике // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2020. №52.

4. NFT [Электронный ресурс]. — URL: https://www.wired.com (дата обращения 23.11.2021).

5. NFT в рамках закона [Электронный ресурс]. — URL: https://www.rbc.ru (дата обращения 23.11.2021).

О зеркальности и отражении в контексте цифрового искусства и интерпретации творчества музыкальных групп

автор: Т.С. Мышлявцева, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн», магистерская программа «Цифровое искусство и дизайн»
руководители: А.Н. Лаврентьев, д. иск., проф., Т.В. Литвина, к. иск., проф.

Современные музыкальные альбомы часто строятся по принципу единого проекта. За счет наличия истории или какой-то объединяющей все треки идеи можно подчеркнуть определенные песни, углубить их смысл и придать им еще больше веса, чем было бы у всего по отдельности. Таким образом еще можно привнести элементы драматургии и тогда, к примеру, композиция с эмоциональным надрывом, расположенная на альбоме в кульминационный по сюжету момент, будет гораздо сильнее впечатлять слушателя, чем такая же песня в контексте обычного альбома. Хотя даже на таковых, с разными отдельными песнями, важность порядка размещения сложно переоценить. К подобным проектам, к примеру, относятся: панк-рок-опера американской группы Green Day, где история (практически готовое либретто для постановки) конкретных героев развивается от песни к песне (альбомы “American Idiot” 2004 года и “21st Century Breakdown” 2009 года); два альбома британской группы Muse “The 2nd Law” 2012 года и “Drones” 2015, в которых рассказывается о разрушении планеты, а затем о разрушении человека как личности, от первой к последней песне идет накал обстановки и заканчивается полной катастрофой.

Альбом канадской инди-рок группы Arcade Fire, выпущенный в 2013 году, можно рассматривать в этом же ряду. Четвертый студийный альбом группы состоит из двух дисков и это не случайно: важность этого решения подчеркивает соблюдение этой концепции как на физических носителях (диски и винилы), так и на стриминговых сервисах, где это разделение сохраняется. Источники вдохновения этой работы, как определяют сами музыканты — это миф об Орфее и Эвридике, эссе датского философа Сёрена Кьеркегора «Два века» (ориг. Seren Kierkegaard — “The Present Age”), фильм

«Черный Орфей» Марселя Камю и гаитянская музыка рара (и вообще гаитянская культура в целом). Выход альбома предваряла партизанская маркетинговая кампания, основанная на гаитянских символах веве, а также выпуск ограниченного тиража первого сингла “Reflektor” от лица вымышленной группы The Reflektors. На обложке альбома — изображения скульптуры Огюста Родена «Орфей и Эвридика».

Основатели группы Arcade Fire — супружеская чета Уин Батлер и Реджин Шассан, мультиинструменталисты, делящие между собой вокальные обязанности в коллективе (хотя чаще всего поет Батлер). Несмотря на то, что Реджин родилась и выросла в Монреале в Канаде, ее родители — выходцы с Гаити, в свое время сбежавшие от кровавого режима диктатора Франсуа Дювалье. Отсюда и идут корни их обращения именно к этой культуре.

Альбом поражает — чем больше его слушаешь, — тем большим количеством смыслов он обрастает. Музыкально — это сочетание инди-рока с элементами гаитянской музыки, которая привносит и этническую краску, и ритмичность, и некую «танцевальность». Но в тоже время — это изучение музыкальной (и визуальной) культуры другой страны и народа, вдохновение ею, а не паразитирование на ней в своем творчестве. С точки зрения лирики — очень точные и красивые формулировки, раскрытие тем и мыслей минимальным количеством слов, использование текста определенными способами, чтобы передать образы (об этом далее). Несмотря на то, что в альбоме есть лирические герои от совсем неосязаемых до вполне определённых (Орфей, Эвридика, Жанна д’Арк), он мне кажется ужасно личным — это как будто огромное, многослойное размышление о природе, проблематике и нюансах романтических человеческих отношений, с одной стороны — абстрактно-любых, а с другой — вполне конкретных, а именно Ре джин и Уина. Такие мысли начинают закрадываться в голову буквально на первой же песне пластинки, одноименном сингле “Reflektor” со строчками “We fell in love, alone on the stage / in the reflective age” и “ We fell in love when I was nineteen / And now we’re staring at a screen” («Мы влюбились, будучи в одиночестве на сцене / в эру рефлексии; Мы влюбились, когда мне было 19 лет / А теперь мы смотрим на экран»). Будущие супруги, по их же рассказам, познакомились примерно в этом возрасте, после выступления Шассан на открытии выставки в университете Конкордия с джазовыми стандартами. Но сами музыканты никак не комментируют этот альбом, кроме как в связи с источниками вдохновения, поэтому это моя догадка.

Отдельно хочется упомянуть визуальную часть, которая великолепно дополняет музыку — это и гаитянские символы веве, используемые в вуду, которые во время маркетинговой кампании просто писали мелками на стенах, асфальте с указанием лишь даты выхода сингла/альбома. Это и про-

мо-ролики с фрагментами из «Черного Орфея», танцующими гаитянами и символикой. Это и вымышленное альтер-эго группы — The Reflektors, когда участники надевали огромные маски из папье-маше с их же лицами; это использовалось и в промо-роликах, и в клипе на песню “Reflektor”, и на концертных выступлениях Arcade Fire. Это и совершенно удивительный документальный фильм о записи альбома под названием “The Reflektor Tapes” — фильм, в котором музыканты не сидят перед камерой и не объясняют как именно записана та или иная песня, а показывают атмосферу, настроение альбома и его записи, культуру, которую он изучает, что делает этот фильм больше художественным, чем документальным, неким арт-высказыванием.

Все это вкупе дает невероятный целостный альбом, с неким мультимедийным пространством в качестве визуального сопровождения музыки, со сложными темами, синтезом абсолютно разных культур (или взгляде на одну через призму другой), в котором хочется разбираться и из-за которого хочется поразмышлять и о себе, и о своем отношении к затронутым темам. Эта пластинка выделяется даже в контексте дискографии самой группы — ничего похожего ни до, ни после у них не было. Маленькие элементы гаитянской музыки присутствовали, но в “Reflektor” они в наибольшей степени раскрылись и были поставлены во главу угла.

Мой мультимедийный проект, основанный на этом альбоме, будет возможностью еще раз пережить эту пластинку с новыми ощущениями, подключив другие органы чувств, с щепоткой моего видения и переживаний. Таким образом я продолжу цепочку через одну из центральных лейтмотивов в альбоме: Arcade Fire написали пластинку, отразив в ней гаитянскую культуру через призму своей плюс их переживания, а я отражаю их работу через призму своей культуры и видения. Если копнуть еще глубже — сама культура острова Гаити тоже синтез из нескольких других: из колонизаторского влияния Испании и Франции (один из государственных языков — французский; такое встречается еще только в Канаде) и последующего влияния США.

А теперь о тех темах и мыслях, которые рождаются в связи с музыкой.

О зеркальности и отражении. “Reflector” буквально переводится с английского языка как «отражатель». Зеркала и их отражения — это центральный образ альбома. Не только в текстах и аудио-приемах, но и в сценографии, клипах, плакатах и сценических костюмах — ими пронизано все.

С точки зрения лирики и звуковых эффектов это выражается в повторяющихся фразах с постепенным уменьшением громкости или имитированием эха; диалогах между вокалистами, иногда с абсолютно одинаковыми репликами (или немного измененными), даже сама структура пластинки, подчеркнутая как на физических носителях, так и на стриминговых сервисах — напоминает о повторе, 2 диска по 6 песен каждый.

При этом образ «отражателя» здесь не только зеркало в классическом понимании — в альбоме затрагивается и подобный принцип в работе радиотехники (“Now, the signals we send, are deflected again” — «Теперь сигналы, которые мы посылаем, опять отклонены/искажены»), и в фотографическом оборудовании (песня Flashbulb Eyes («Глаза- вспышки»), текст которой повествует о давнишнем суеверии о том, что камера может похитить душу).

На образ отражения, как некоего зеркального мира, похожего на наш, но все же являющегося отдельным пространством, также работают конкретно обозначенные в текстах метафоры.

Из лейтмотива о зеркальности произрастает вторая по важности тема пластинки — загробный мир (буквально и фигурально). Сюда можно отнести миф об Орфее и Эвридике, на основе которого написаны парные песни Awful Sound (Oh Eurydice) и It’s Never Over (Hey Orpheus), и песни Afterlife и Supersymmetry. Загробный мир, как зеркало реального, но при этом, в интерпретации Arcade Fire, не очень удачная концепция, которая олицетворяет не нечто лучшее после жизни, а окончательность и бескомпромиссность смерти.

Негативное отношение к «жизни после смерти» подчеркивается бесконечностью и монотонностью течения времени и многократно повторяются. Не стоит забывать и гаитянскую культуру, в которой тема загробного мира и духов занимает особое место. Эта культура являются основой и главным источником вдохновения для музыкального творчества группы.

Также некоторое сравнение с тандемом реальный/загробный мир можно простроить в песнях Here Comes The Night Time I и II, где роль разных миров-отражений исполняет дневное и ночное время дня. А если вспомнить интерпретацию смены времени суток, например у древних египтян, где закат солнца объяснялся спуском бога Ра в подземное царство для каждодневного сражения с богом тьмы Апопом, то это сравнение приобретает еще больший смысл.

Наиболее ярким, полным и точным примером отображения темы мира «жизни после смерти» на этой пластинке может прекрасно выступать композиция It’s Never Over (Hey Orpheus), которая построена как диалог между Орфеем и Эвридикой (Уином Батлером и Реджин Шассан соответственно). Сначала доминирует ее голос, он же выступает в роли эха, потом песня меняется, и мы уже будто бы присутствуем при диалоге между героями, не будучи до конца уверенными, что они слышат друг друга. А в самом конце нам становится ясно, что, как и в мифе, все закончилось печально — они повторяют одну и ту же фразу: и звук разводится в разные наушники или колонки так, что с одной стороны слышно только голос Реджин, а с другой — только Уина и композиция заканчивается. Слушатель же в дан-

ном случае как будто бы сам является преградой между героями (особенно эффектно это звучит в наушниках) — границей ли между двумя мирами, зеркалом ли, которое отражает голоса — это уже на выбор каждого. Как минимум, совершенно очевидно, что Орфей и Эвридика разделены навсегда.

Мифологический базис и важность образов дополнительно подчеркивался вживую во время исполнения песни на концертах. Она исполнялась на двух сценах: Батлер оставался на основной, а Шассан выступала на маленькой сцене, постепенно поднимающейся над землей посреди зрительного зала (танцевального партера), в окружении танцоров в костюмах-скелетах. И она обязательно была в полноразмерных (мониторных) наушниках, в отличие от остального концерта, на котором певица использовала стандартные IEM- наушники (In-Ear Monitors). Сделано это было для того, чтобы еще сильнее и красноречивее подчеркнуть ее отрешение и отделенность от окружающего мира.

О медиапространстве как еще одном альтернативном мире

Авторы обозначают его в первой же песне как “The Reflective age” (буквально «век отражения»). Это прямая отсылка к ещё одному из основных смысловых источников вдохновения этой пластинки — эссе “The Present Age” философа Сёрена Кьеркегора, в котором он критиковал современное ему общество. Он обвинял его в том, что оно вступило в «эру отражения» (или рефлексии) — слишком сильно сосредоточилось на публичном образе и рекламе, пустых словах и разговорах, нежели на решимости, страсти и реальных действиях. А размышления философа о нарциссизме сегодня актуальны как никогда — в эпоху всеобъемлющего господства интернета в целом и социальных сетей в частности. Которые могут работать как на благо человечества, объединяя его и позволяя игнорировать преграды между людьми от расстояния до политических режимов, так и во вред ему, делая одних людей невероятно эгоистичными и отталкивая от других.

Наиболее цельно и выпукло сомнения и страхи о цифровом пространстве и его влиянии на человека (именно в негативном ключе) сквозят в песне Reflektor. Помимо весьма прямолинейных фраз таких как “Now, the signals we send, are deflected again / We're so connected, but are we even friends?” — «Теперь сигналы, которые мы посылаем, опять отклонены/искажены / Мы так связанны, но друзья ли мы хотя бы?» есть и более сложные образы.

“Entre la nuit, la nuit et l’aurore / Entre le royaume des vivants et des morts” в переводе с французского звучит как «Между ночью, ночью и рассветом / Между царствами живых и мертвых».

Здесь есть тонкая игра слов - фразу “la nuit et l’aurore” можно услышать как “l'ennui et l'horreur” - «Между скукой и ужасом». Цифровой век,

(the reflective age) смотрящий на экраны, являет собой своеобразное чистилище — метафору, представляющую двойственность и скуку человеческой жизни в цифровую эпоху, которая отсылает антиутопичному будущему, подобное тому, что описывается, например в книге «451 градус по Фаренгейту». Мы живем, но на самом деле не полноценно живем; коммуницируем друг с другом, но не общаемся по-настоящему; проживаем жизнь с помощью цифровых изображений, видео на YouTube и прямых трансляций вместо того, чтобы на самом деле выходить на улицу и полноценно проживать ее. Тут мы вновь (а точнее впервые, если следовать порядку композиций на пластинке) встречаемся с лейтмотивом двойственности и зеркальности (день/ночь, обычный/загробный мир), которая дальше будет только сильнее и глубже раскрываться.

В этой композиции (и почти во всем альбоме) используется мотив отражающей поверхности как преграда на пути взаимодействия и воссоединения людей друг с другом. Лирический герой здесь, от лица которого говорит Батлер, думает, что нашел способ побороть и сбежать, но вместо этого технология (альтернативная реальность или медиа пространство) заманивает его в ловушку.

Если мы продолжаем развивать мотив технологии как некоего изолятора, что ранее раскрывается в этой песне, эти строки могут быть метафорой того, как социальные сети, которые должны были сделать коммуникацию и взаимоотношения людей проще, на самом деле стали больше касаться личности, но в негативно-нарциссическом ключе, и, скорее отдаляют вас от общества, нежели наоборот. А также делают очень зыбкой грань между обменом мнениями, эмоциями, переживаниями и предпочтениями и «отражением» популярных вкусов и мыслей без крупицы своего реального отношения к различным вещам.

О любви и взаимоотношениях между людьми

Сами музыканты в принципе никоим образом не распространяются о своих отношениях ни в связи с возможными интерпретациями текстов на этой или любой другой пластинке, ни просто в контексте какого-либо интервью. Но я все равно считаю, что этот альбом в их дискографии наиболее пронзительно-личный, чем все остальные. И что помимо всего вышесказанного, эта работа наполнена переживаниями и рефлексией о любви, о ее видах, природе и метаморфозах в связи, иногда (по моим предположениям) о весьма конкретной, а иногда — раздумьями над ней в предложенном контексте некой истории в рамках одной песни.

Интерактивная мультимедийная этно-выставка «Неизвестная глубина»

автор: М.К. Спиридонова, магистратура
кафедра «Промышленный дизайн», магистерская программа «Цифровое искусство и дизайн»
руководители: А.Н. Лаврентьев, д. иск., проф., Т.В. Литвина, к. иск., проф.

Современная реальность после третьей и четвертой промышленной революции все больше оцифровывается и становится двоичной. Мы все меньше представляем себя в отрыве от техники и технологий. Цифровой и виртуальный мир не абзацы из научно-фантастических романов, а наша действительность.

Начиная бытовой робототехникой и заканчивая развлечениями - компьютерные игры, дополненная реальность, парки аттракционов, кино и многие многие виды новшеств привычных нам, но недоступных буквально 100 лет назад!

Все это разнообразие приводит к потерям всего того, что сложно оцифровать, сделать виртуальную копию. В погоне за новым, мы забываем обращаться назад. Мы все меньше делаем вещи вручную, мы все меньше обращаем на это внимание, потому что машины стали нашей жизнью. В поколении Z, если рассматривать теорию поколений Уильяма Штрауса, практически не встретишь человека который никогда не заходил в социальные сети, а человека который никогда не видел вживую наличник — запросто.

Мы находимся в цифровой ловушке, которая схлопнется в любой момент. При этом мы потеряем самое главное — культуру. Культуру и огромный ее пласт отвечающий за национальную идентичность. Более того, уже сейчас хочется выйти за пределы известной по всему миру стереотипной российской культуры. Балет, матрешка, балалайка, Пушкин — величину этих вещей сложно оспорить, но как насчет неизвестной глубины?

Русский фольклер, народные промыслы, абсолютно русские художники пишущие стихотворения о тоске и режиссеры снимающие о не-любви? То, что всему миру о нас просто неизвестно? То, что хранит в себе множество смыслов. То, что пронизано отсылками.

Более того, это не всегда известно и нам. Разрабатываемый проект мультимедийной интерактивной выставки “Неизвестная глубина” задумывался как попытка донести важное и о важном не только для иностранца, но и стать познавательным для публики стран СНГ. Выставка должна стать визуально красивой обложкой для скрытых смыслов и символов, которые не дошли до наших дней. А также реконструировать и переосмыслить существующие визуальные образы. Новая жизнь и новые старые ценности — симбиоз современных технологий и понятий предыдущих лет, вот как можно описать эту выставку.

«Народ не знающий своего прошлого, лишен своего будущего». Это не просто цитата, если разворачивать ее смыслы мы получим примерно такую картину — для будущего необходимо анализировать, перерабатывать и использовать опыт предыдущих поколений. Только в таком случае будущее не будет «теряться», а будет четким и резким. Ведь прошлое помогает нам найти ответы в настоящем на важнейшие экзистенциальные вопросы — кто мы? кто был до нас? почему мы стали такими? что мы из себя представляем? что для нас важно? почему для нас это важно?

В век глобализации иметь идентичность не значит кичиться ею, а значит глубже понимать себя, использовать эту информацию в культурных и просветительских целях. При этом глупо отрицать отличие русского менталитета.

«Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому сплину,
Короче: русская хандра!»

Строки из Евгения Онегина поднимали этот вопрос еще в далеком XIX веке. Понятно что мы отличаемся, но как?

Попытка показать дизайн тканей и костюмов, архитектурные элементы, литературу, личностей в одном пространстве, перетекающем друг в друга, это увлекательное испытание, финальной точкой которой должен стать не приобретенный багаж информации, а появившийся интерес к изучению.

Выставка не только продемонстрирует фрагменты русской культуры, но и поднимет вопрос — что и почему изображено на этих элементах? Какой смысл оно несет и какой знак был заложен автором изделия?

Также очень важно поднять повестку сохранения еще имеющегося наследия. Помимо интерактивных тематических инсталляций, обсуждения возможных программ и предложений, в течении всей выставки будет обсуждаться инициатива отцифровки многих вещей. На данный момент электронные копии — это одна из возможностей продлить жизнь предметному и устному творчеству.

При этом на выставке не будет самих предметов. Видеоарт, виртуальные инсталляции, VR технологии, интерактивные мультимедийные арт-объекты и другие способы переосмыслить и подать информацию неба-

нально помогут увлечь зрителя и показать наглядно актуальность казалось бы архаичных вещей.

Проект «Неизвестная глубина» станет территорией на которой «ретроградность» не является чем-то порицаемым. Наоборот, выставка покажет что настоящая глубина и красота ближе чем мы думаем. Она покажет нам — нас.

Суть этого проекта средствами цифрового искусства и дизайна — выделить несколько категорий/фрагментов/аспектов (архитектура, фольклор, поэзия, элементы костюма, музыка) русской культуры и переосмыслить их с применением современных технологий, при этом давая отсылки к чистым материалам. Перед этим провести анализ символов и знаков, транслирующихся в прототипах инсталляций.

Форма — большое темное пространство с несколькими отдельными зонами, посвященными разным темам, наполненное видео-артом, световыми инсталляциями, VR пространством 3-d инсталляциями, интерактивными мультимедиа инсталляциями, информационными стендами, историческими прототипами.

В ходе предпроектных исследований предполагается провести анализ тематических категорий, таких как: архитектура, фольклор, поэзия, элементы костюма, музыка.

Архитектура

Основным представителем категории “Архитектура” выступит привычный и обыденный для быта русского человека прошлых столетий наличник. География его распространения очень велика — вся центральная Россия, юговосток и даже Сибирь. Инсталляция — 3d модельналичников, возможность сгенерить свой из нескольких составных элементов.

Фолькльор

Основным фокусом станут сказки и песни. Визуальные образы почерпнутся из сказок. Паралельно с этим будет аудиодорожка народных песен (колыбельных, шастушек, застольных песен). Инсталляция стенд с VR масками из сказки «Колобок». Дополнительно — стенд с современными работами иллюстраторов на тему русских сказок.

Поэзия

Предполагается выбрать несколько непопулярных но известных авторов (например Борис Кочейшвили) и создать интерактивную световую комнату ггде строки наполняют собой безмолвное пространство. С ними можно будет взаимодействовать — от интенсивного контакта с силуэтом они будут развееваться, показывая что даже слово мимолетно. Инсталляция — комната, на стены которые проецируются строчки и стихотворения нескольких авторов. Текст реагирует на появление зрителя, появляется эффект разрушения 4-й стены и текст оживает. Строки будут реагировать на силуэт зрителя и от долгого контакта исчезать, показывая свою самобытность и оставляя зрителя наедине со смыслами (время для читабельности будет выдержано). Дополнительно к интерактивным инсталляциям возможно создание электронного архива стихотворений, что даст возможность зрителю посетить «электронную библиотеку».

Элементы костюма

Проанализировать несколько основных орнаментов, встречающихся на русском костюме. Несколько видов женских головных уборов(кокошников). А также упомянуть надписи на платках и скатертях. Демонстрация материалов будет включать видео-арт анимацию орнаментов, а также VR пространство, где кокошники гипертрофировнных размеров можно будет обойти со всех сторон. VR инсталляция — принаведении на прототипы платков с вышивкой надписи оживают и появляются 3D визуализация летающих текстов. Самые актуальные фешн-коллекции с применением кокошников могут актуализировать архаичный предмет гардероба.

Музыка

Демонстрация музыкальных предметов — балалайка, гусли, трещетки, свирель. Видеоарт и музыкальное сопровождение новой электронной музыки записанной с помощью этих инструментов.

Аналоги:

1. “Старухи о любви”

Выставка о том как любили в прошлом столетии. Реальные истории с реальными предметами. Попытка сохранить информацию о таком нежном чувстве. — https://uchma.bm.digital/exhibition/589239334817784669/staruhi-o-lyubvi

2. Музей наличника в г. Киржач.

Онлайн-музей наличников — http://nalichniki.com/

3. Маски и головные уборы Алисы Горшениной. — https://www.instagram.com/alicehualice/?hl=ru

Список литературы:

1. Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву.

2. Михайлова Е.А Семантика символов вертикали и горизонтали модели мира в прозаических жанрах русского фольклора.

3. Воителева Т.М. Сказка как средство формирования духовно-нравственных ценностей личности.
4. Наджим К.Х. Роль тематической группы «головные уборы» в русской идиоматике.
5. Ефимова Е.В, Реснянский С. Эстетическое значение в дизайне формы головного убора женского костюма.
6. Локтионова Н.М. Женский головной убор в контексте народного костюма.
7. Михалева А. Визуальная культура девичества.
8. Подкаст "Тоже Россия".

Краткий анализ художественного стиля vapour wave

автор: Ян Сянюй, магистратура
кафедра «Цифровое искусство дизайн»
руководитель: А.Н.Лаврентьев, д. иск., профессор

Steamwave art —новое стилевое направление в искусства, возникшее в начале 2010-х годов. Оно появилось из киберпанка и является визуальным развитием музыки vaporwave. Это новаторское медиаискусство, основанное на стремительно развивающейся эпохе Интернета. Новые средства массовой информации информационной эпохи не только предоставили широкую платформу и пространство для трансформации традиционной культуры, но и породили ряд новых культурных жанров. Появление художественного стиля «волна пара» разрушило эстетическую усталость, вызванную быстрым распространением информации в Интернете. Уникальное стилевое направление имеет яркий узнаваемый визуальный образ на интернет-платформе, оно постепенно начало привлекать пристальное внимание всех слоев общества, а стоящий за направлением «волна пара» образ стал одним из самых популярных «стилей» дизайна среди дизайнеров и превратился в актуальную тенденцию.

Эстетические коннотации искусства «паровых волн»

Киберпанк — это направление научно-фантастической литературы, которое использует компьютеры или информационные технологии в качестве платформы и часто включает сценарии, в которых нарушается социальный порядок. Сюжеты киберпанка обычно вращаются вокруг конфликтов между хакерами, искусственным интеллектом и крупными корпорациями, происходящих на антиутопической Земле в недалеком будущем. В киберпанковом искусстве большинство историй происходит в кибер- и цифровом пространстве, и грань между реальностью и виртуальной реальностью очень размыта. Таким образом, возникновение киберпанка фактически проистекает из страха людей перед технологиями и, в конечном счете, перед направлением развития науки и неизвестными результатами. Этот страх перед неизвестным настолько распространен, что жанр киберпанка прочно вошел в рынок популярной культуры. Стимпанк, зарождающийся художественный и дизайнерский «стиль» с яркой, узнаваемой трактовкой формы, полностью перенял дух киберпанка, и в своем раннем развитии был полон бунта против постиндустриальных технологий, поп-музыки нового времени и популярной культуры. По своей форме он использует интернет-культуру и ретро-электронику в качестве ключевых элементов, таких как старые настольные компьютеры, иконки Windows, серые диалоговые окна, всплывающие окна ошибок и техно-сетчатые фоны. Эти технологические элементы, которые раньше представляли собой передовые технологии, теперь кажутся устаревшими и отсталыми. Искусство Steamwave пытается выразить, как это ни парадоксально, страх перед неизвестными научными разработками и бунт против доминирующей технологической культуры.

Рис. 1. Vaporwave Style Cafe, Гуанчжоу, Китай «Mate Mate Cafe»

Изображения в стиле Steamwave часто содержат много технологических и футуристических элементов, таких как системные значки Windows 95 и 98, консоли видеоигр, футуристические сетки, всплывающие окна компьютеров, коды ошибок и эффекты отображения неисправностей, а также некоторые технологические неоновые цветовые схемы и лазерные узоры, которые создают технологическую и футуристическую атмосферу для общего эффек-

та изображений. Влияние киберпанка на стимпанк делает их общими, и мы часто можем видеть эти направления в соответствующих областях искусства.

В проектах Steamwave часто можно увидеть кружащихся и прыгающих на розовом и розово-голубом фоне дельфинов. Здесь встречаются и элементы жанра холодной фантастики 1980-х годов, например, американская научно-фантастическая классика 1982 года E-World Battle. В сюжетах произведений (фильмах и литературе) люди входили в виртуальное пространство, оцифровывают свой разум, здесь использовались автономно действующие компьютеры. В фильмах создавался хэви-металлический, футуристический, научно-фантастический виртуальный мир. Это пространство почти не отличалось от реального мира. Дизайн фильма очень близок стилю Steamwave art в плане цвета, сюжета и саундтрека. Если сравнить стиль дизайна этого фильма с фантазией будущего мира Steamwave art, то можно увидеть поразительное сходство между ними. Благодаря своему благоговению и увлечению электронной эпохой, эстетика «волны пара» также отражает устремленный в будущее путь и надежду медиа-арта.

Винтажная реструктуризация коллажа

Интернет-культура Steamwave — это новый, гибридный взгляд на привычные визуальные системы 1980-х и 1990-х годов. Это новый, гибридный подход к искусству, который одновременно является ретро-ностальгическим и футуристическим. В искусство «паровой волны», его визуальные образы, как и музыкальный и костюмный стили, представляют собой объединение психоделии и технологии, а также ностальгический и футуристический. Ностальгическая телевизионная реклама, мультипликационная анимация 1980-1990-х годов, психоделические цветовые схемы в ретро-стиле, электронные глитч-эффекты, традиционные гипсовые скульптуры, классическая эстетика киберпанка, а также технологии и изобретения, которые, возможно, были передовыми в свое время, но сейчас устарели. Эти элементы быстро вызывают воспоминания об ушедшей эпохе и часто используются.

Подобные элементы вызывают воспоминания об ушедшей эпохе и часто используются в искусстве визуальных образов в стиле vapourwave. В качестве примера можно привести колористическую гамму «неоновых» цветов, вперемешку с пальмами в стиле «лоу-фай», иконками компьютерной системы Windows, всплывающими окнами, системными значками, разноцветными дельфинами, сетками, полосами, текстовыми и языковыми символами, латинским шрифтом, а также античными белыми скульптурами и т.д. Большинство этих элементов относятся к старой школе и ретро, добавляя ностальгическое качество искусству Steamwave, придавая ему атмосферу ностальгии.

Steamwave art может представлять иллюзорный мир, существующий в подсознании, с помощью собственной субъективной интуиции, смешивая образы из разных эпох, различные стили изображений исторических периодов, ввода в неизвестное пространство. Это создает ощущение будущего, которого не существует. Путем перекрашивания и повторной сборки этих элементов, в результате получается авангардный, стильный и эксцентричный Steamwave проект, гротескный и индивидуальный, веселый и вызывающий.

Коллаж — одна из основных техник, используемых в Steamwave (и его музыкальной разновидности — Vapourwave). Эта техника также имеет развлекательный характер и иронический интерес, сочетая сюрреалистические реконструкции и повествовательные приемы. Кроме того, с одной стороны, коллаж — это более спонтанное выражение, он может быть иногда и бессмысленным, содержание коллажа практически не ограничено. С другой стороны, простота и грубость коллажа могут подчеркнуть его уникальный характер. Короче говоря, коллаж передает больше измерений. Даже в этой форме интернет-культуры и искусства простым сочетанием коллажа можно добиться визуального эффекта Steamwave.

Применение в стиле паровой волны

В Гуанчжоу, Китай, есть кафе Mate Mate Cafe в стиле Steamwave (Vapourwave), где дизайнеры также использовали многие визуальные элементы этого направления. Дизайн интерьера добавляет много противоречивых цветов к розовому тону, включая голубую и розовую плитку бассейна, оранжевые стены и темно-синие столы с шарами, а также мерцающую плитку цвета фуксии в душевой. Плитка с ее сильным ретро-вибрацией и насыщенной и теплой цветовой палитрой, безусловно, создает привлекательный визуальный эффект, как будто вы находитесь в межпространственной стране паровых волн. Магазин также периодически подвергается серьезным или незначительным корректировкам, в нем постоянно ощущается жизненная сила и свежесть.

Много внимания дизайнеры уделили освещению. После наступления темноты в магазине загораются розовые лампы, придавая ему психоделическую и двусмысленную атмосферу. Диско-шар начинает вращаться, и световые пятна отражаются во всех углах, создавая впечатление фанковой ретро-вечеринки, где каждый не может удержаться, чтобы не покачаться под музыку. В зоне оранжевой стены стоят стулья того же цвета, рядом со стульями выделяется зеленый тропический кактус, а лазерные шторы в углу добавляют свой акцент к этой нетрадиционной, но модной цветовой гамме. Стены украшены надписями «только для персонала», повторяющееся расположение усиливает визуальное воздействие наиболее распростра-

ненных лозунгов и глючных элементов vapourwave art. Гипсовые статуи, решетчатые узоры и реквизит, тропические растения, розовые и фиолетовые неоновые огни, английские и китайские лозунги, винтажные видеоигры, мигающие диско-шары и многие другие объекты представлены в одном пространстве, с психоделическим освещением в ночное время. Пространство и свет прекрасно воссоздают культурную атмосферу 1980-х годов.

Владельцы магазина — супружеская пара из 1990-х, которые сами определяют стиль магазина. Хотя магазин оформлен в основном в пастельных тонах, некоторые из бунтарских лозунгов являются истинным отражением бунтарства дизайнеров против мейнстримной культуры. Благодаря новому и уникальному декоративному стилю и нишевому дизайну магазина, он привлек большое количество покупателей, желающих посетить магазин, сфотографироваться на фоне психоделического, ретро-фона, а затем украсить фотографии с помощью приложения в стиле vapourwave, чтобы сделать свои собственные эксклюзивные фотопостеры для размещения в социальных сетях.

Разработка малых архитектурных форм с применением компьютерных технологий

автор: Е.Л. Ларских, магистратура
кафедра «Кафедра дизайна и художественной обработки материалов» Липецкого государственного технического университета
руководитель: Т.А. Сметанникова, к. техн. наук, доцент, Т.В. Ананьева, ст. преп. Липецкого государственного технического университета

Существуют разные определения, что же такое малые архитектурные формы (МАФ). Единого мнения на этот счет не существует. Рассмотрим некоторые варианты этого определения. Малые архитектурные формы — это объекты, созданные из искусственных и природных материалов, вносящие акцентированные изменения в ландшафтный дизайн. В этом случае к малым архитектурным формам относят не только перголы, садовые светильники и скамейки, но и стриженые живые изгороди, дорожки, подпорные стенки, рокарии, розарии и прочее [1].

Одно из значений понятия МАФ — это неживые и художественно осмысленные элементы сада. По данным Н.Я. Крижановской [2]: малые архитектурные формы — это сооружения, предназначенные для архитектурно-планировочной организации объектов ландшафтной архитектуры, создания комфортного отдыха посетителей, ландшафтно-эстетического обогащения территории в целом.

Малые архитектурные формы могут проектироваться не только с применением ручных графических техник, но и путем создания алгоритма с помощь программ 3D визуализации и программ моделирования [3].

Для того чтобы создать модель малой архитектурной формы в виде 3D модели понадобится владение программой 3DsMax или другой программой, предназначенной для 3D моделирования.

В данной статье описывается принцип работы в программе 3D моделирования SolidWorks. Для работы в данной программе понадобиться простейший эскиз малой архитектурной формы с указанием всех требуемых размеров. Этот эскиз будет служить ориентиром для построения в программе.

Первый этап работы в программе «SolidWorks» заключается в построении 2D эскиза на плоскости, по заданным размерам.

3D модель строится из составных частей, которые представляют собой простейшие геометрические фигуры. После завершения построения, создаются привязки относительно плоскостей XYZ образуя цельную 3D модель изделия. После того, как основа готова, относительно нее строятся все дополнительные части изделия.

После завершения всех построений, модель может использоваться как основа для написания кода в программе «AutoCam». Данный код можно загрузить в ЧПУ станок или 3D принтер для воссоздания изделия из нужных материалов.

В экспериментальном проекте была опробована методика построения объема малой архитектурной формы на основе природного объекта — тыквы для создания пространственного акцента в ландшафтно-парковой зоне.

Список литературы:

1. Николаев, В.А. Ландшафтоведение: эстетика и дизайн. Учебное пособие / В.А. Николаев. — Москва: Аспект Пресс, 2015. — 176 с.

2. Крижановская, Н.Я. Основы ландшафтного дизайна / Н.Я. Крижановская. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2012. — 204 с.

3. Гамов Е. С. Теоретические и технологические предпосылки аддитивных (цифровых) способов литья / Е. С. Гамов, В. А. Кукушкина // Литейщик России. — 2018. — № 3. — С. 28–38.

Виртуальные музеи в современном мире: плюсы и минусы

автор: А.И. Баданова, магистратура
кафедра: «Промышленный дизайн»
руководители: А.Н. Лаврентьев, д. иск., проф., Т.В. Литвина, к. иск., проф.

Виртуальный музей — новая культурная форма, которая появилась благодаря развитию информационных технологий и усиливающейся тенденции обращения к виртуальному пространству. Такой формат музеев является частью медиакультуры и отличается большим многообразием видов и способов подачи информации. Также виртуальные музеи являются новой формой коммуникации человека и историко-художественного наследия. Виртуальные музеи быстро подстраиваются под внешний мир и, благодаря этому, популяризируются. Рейтинги их посещения крайне высоки, что, безусловно, говорит об их актуальности. Большинство виртуальных музеев, благодаря стремительно развивающимся информационным технологиям и возможности постоянной модификации, сильно отличаются от музеев в классическом понимании, так как является совершенно новой реальностью.

Музеи, как реальные, так и виртуальные, должны выполнять ряд функций, таких как хранение, безопасность, обеспечение широкого и быстрого доступа к экспонатам. Виртуальный музей имеет преимущество перед реальным, так как способен лучше справится с выполнением данных функций. Так как оцифрованные варианты экспонатов нельзя повредить или утратить, а виртуальный зал вмещает в себя неограниченное число посетителей, которым не нужно тратить время на дорогу до музея.

Виртуальные музеи имеют свой уникальный функционал. Они социально значимы, так как безвозмездно предоставляют доступ к культурному и историческому наследию всем желающим, независимо от их местонахождения, социального статуса и финансовых возможностей. Они выполняют консолидирующую функцию, путем создания единого культурного пространства. Виртуальные музеи преобразуют пространство и имеют влияние на общество. Так как данный формат направлен на образование, то выполняется познавательная и коммуникативная функции.

Виртуальные музеи классифицируются по ряду признаков. Во-первых — по типу. Они бывают традиционными (при традиционном понимании функций музея), переходными (при совмещении традиционного понимания музея и новейших компьютерных технологий с уклоном на новое понимание функций музея) и инновационными (при практически полном преобладании современных технологий и наличии совершенного нового понимания функций музея). Так же виртуальные музеи различаются по подходу к показу экспонатов. Они могут быть представлены в виде виртуального, специально разработанного и уникального пространства с неповторимым решением музейной архитектуры, а могут существовать в виде реального пространства, перенесенного в онлайн-формат. Еще одним важным признаком является принадлежность сайта к 2d или 3d формату. Трехмерные виртуальные музеи, в отличие от двухмерных, предоставляют возможность посетить 3d-тур по залам музея. Примерами трехмерных музеев могут выступать все музеи, базирующиеся на платформе Google Arts&Culture, так как все они созданы на базе одного шаблона, включающего 3d-обзор музея. Еще одним вариантом классификации является разделение по области изучения. Музеи бывают естественно-научные, специализированные, архитектурные, исторические, художественные, музеи-дизайна и т.д.

Проанализировав наполнение и структуру большого числа музеев, я выделила важные критерии, по которым и определяется качественность ресурса и отличие формата от реального. Первое: наличие пояснительной составляющей. Именно эта характеристика должна быть представлена в виртуальном музее, так как в реальном музее полной и исчерпывающей информации об экспонате, как правило, нет. Второе: очень важна уникальность структуры ресурса и наличие взаимодействия с пользователем, именно это и привлекает потенциального посетителя. Посещение виртуального музея должно быть не скучным прочтением информации без возможности вживую увидеть экспонат, а наоборот, ресурс должен завлекать и его использование должно быть аналогично интересной познавательной игре. Необходимо с пользой использовать виртуальную атмосферу, так как реальная обстановка и виртуальная предполагают разные подходы и конечные цели. Третье: простота в использовании, так как виртуальный музей служит подготовкой для посещения реального, необходимо создать такую структуру и наполнение, которое будет интересно, но при этом понятно, иначе очень легко оттолкнуть посетителя и от виртуального музея, и поставить под сомнение посещение реального. Хотелось бы отметить важность равной степени значимости систематизации внутреннего и внешнего устройства музея.

Для музеев, существующих в виртуальной реальности, очень важна структура и навигация. Понятия структура и навигация схожи. Структура информационного ресурса – это главенство страниц между собой и их связи. Здесь предельно важно подчиняться логике. Навигация сайта — это система ориентирование посетителем на сайте, крайне важно чтобы она была удобной и интуитивной. Наличие продуманной структуры и навигации — одна из составляющих успеха информационного ресурса.

Говоря о навигации, важно понимать, что она представляет собой систему знаков, инструментов управления и команд на конкретной страни-

це. Очень ценно, когда навигация по странице интуитивна, а все знаки и их расположение логичны и понятны, потому что, если не учесть этот факт, ресурс сразу оттолкнет посетителя. Не меньшее значение играет структура, именно она должна быть самой продуманной, ведь при большом количестве информации и разделов, не должно быть ничего лишнего. Виртуальный музей В.В. Маяковского, Театр-музей Сальвадора Дали и Британский музей — яркие примеры, где отличная навигация и структура способствует привлекательности ресурса.

Проведя анализ виртуальных музеев хочется отменить плюсы такого подхода к подаче информации:

— Доступность, именно этот фактор популяризирует новый формат музеев. Технический прогресс не стоит на месте, а использование информационных технологий для создания такого нового формата музеев логично и обосновано, так как делает лучше и проще жизнь людей.

— Интерактивность, возможность пользователя как-то взаимодействовать с полученной информацией. Именно это является очень привлекательным фактором для большинства людей, ведь процесс изучения информации должен приносить удовольствие.

— Уникальность, так как большинство реальных музеев очень похожи по своей структуре друг на друга, то создание виртуального музея это способ заявить миру о своей неповторимости и непохожести на других.

— Большой инструментарий. Виртуальный музей имеет возможность использовать большое количество приемов и способов подачи информации.

Несмотря на очевидную привлекательность такого формата, он имеет и ряд минусов, а именно:

— Отсутствие реальных экспонатов, так как зачастую посетитель хочет вживую насладиться произведением искусства, а не только узнать подробную информацию о нем.

— Типизация и повторяемость. В Интернете существуют специальные платформы, на базе которых создаются виртуальные музеи, такой подход не выявляет индивидуальность, а подразумевает одинаковую структуру и навигацию для всех музеев.

Хочется отметить, что виртуальный музей — очень информативный ресурс, его правильная навигация, структура и содержание дает полный обзор информации. Но, несмотря на ряд очевидных преимуществ, виртуальный музей не может полностью заменить реальный, так как реальный музей и виртуальный выполняют немного разные функции. Лучший вариант их взаимодействия — это тандем виртуального и реального музея, где виртуальный музей используется для успешного первичного ознакомления с информацией, а далее, реальный музей полностью раскрывает и дополняет уже имеющиеся знания.

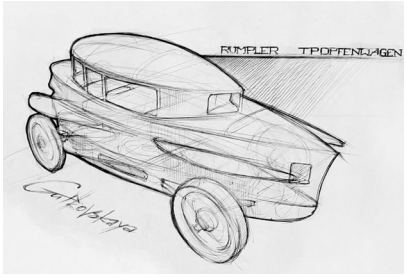
факультет «Дизайн» бакалавриат (МГХПА им. С.Г.Строганова)

К истории влияния прикладной автомобильной аэродинамики на стиль автомобилей 20-х и 30-х гг.

автор К.М.Гутковская, бакалавриат
кафедра «Дизайн транспорта»
руководитель: Н.Е. Розанов, к. иск., профессор, зав. кафедрой

1. Введение

Золотой век в истории автомобильного дизайна продолжался с середины 30-х до начала 60-х гг. Этот период отличается тем, что основным формообразующим фактором для создания автомобиля выступали авиация. Это и не удивляет, так как авиационная промышленность за это время прошла огромный путь от дирижабля к реактивному истребителю. Её достижения не могли не повлиять на производство автомобилей. История отсчитывает распространение аэродинамического стиля с таких моделей легковых автомобилей, как Chrysler Airflow, Tatra T77, Bugatti Atlantic, производство которых датируется к концу 30-х гг.

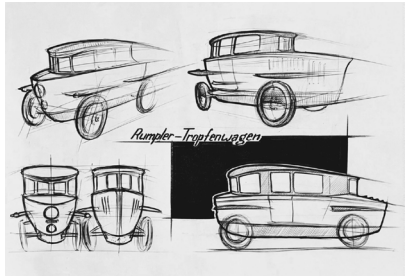


Но настоящим "аэродинамическим прорывом" среди легковых автомобилей стал Rumpler Tropfenwagen (в переводе с немецкого "каплевидный" автомобиль) 1921 года, который был совершенно не похож на другие автомобили своим целостным кузовом, оригинальным дизайном и инженерной конструкцией.

2. Краткая история возникновения автомобиля

Австрийский инженер Эдмунд Элиас Румплер (Edmund Elias Rumpler) успешно занимался авиастроительством ещё в довоенное время. В 1908 году в Берлине он основал компанию Rumpler-Werke, которая специализировалась на производстве не только конструкций самолётов, но и моторостроении.

Во время Первой мировой войны потребность Германии в технике возросла – это привело к увеличению производства самолётов, фирма Rumpler-Werke стремительно развивалась.



Вследствие Версальского мирного договора Германии было запрещено строить самолёты с двигателем, но техническое ноу-хау всё ещё присутствовало у Румплера. Используя свои знания в авиастроении, он начал разрабатывать автомобили. Так, уже в сентябре 1921 года Эдмунд представил своё детище — продвинутый автомобиль Rumpler Tropfenwagen.

3. Ключевые особенности Rumpler Tropfenwagen

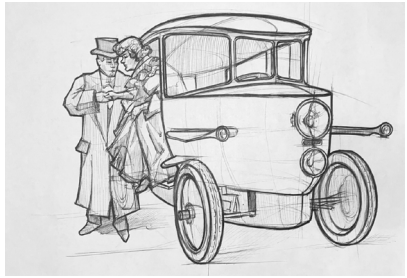
Автомобиль имел массу новаторских идей: каплеобразный обтекаемый кузов, форма рамы полностью повторяет форму кузова, мотор W6 с верхним расположением клапанов, который к тому же находился в базе, гнутые стёкла (впервые в серийном производстве), цельноштампованные колёса, и такая мелочь как подсветка номера. Всё это сильно выделяло автомобиль, и он в полном смысле казался космическим кораблём на фоне среднестатистических машин, так как сильно напоминал гибрид кареты и самолёта.

4. Роль модели в истории прикладной автомобильной аэродинамики 20-х и 30-х годов.

Автомобиль Румплера часто упоминают как автомобиль "опередивший своё время" — и это не случайно:

Во-первых, само название автомобиля говорит об его форме: слово "Tropfen" в переводе с немецкого языка означает "капля". Благодаря Румплеру позднее этот термин войдёт в дизайнерский лексикон (правда, в английском варианте как "drop car").

Во-вторых, инженерные достижения автомобиля стали в полном смысле сенсацией в автомобилестроении. Коэффициент лобового сопротивления автомобиля, от которого зависели затраты горючего, скорость и другие технические показатели, был равен всего 0,28 — этот факт сильно удивил более поздних инженеров и является конкурентноспособным значением даже на сегодня. Для сравнения, Fiat Balilla в середине 1930-х обладал значением 0,60.



В-третьих, оригинальному внешнему виду соответствовало и

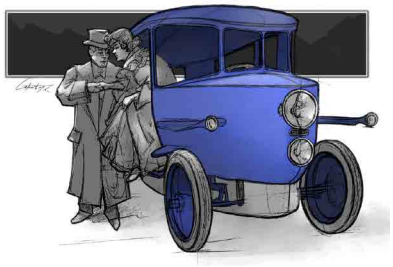
содержание. Так, необычное решение размещения двигателя перед задней осью вместе с коробкой передач, форма рамы, соответствующая форме кузова, и серийные гнутые стёкла полностью опровергали сложившееся у публики мнение о невозможности совершенствования конструкции автомобиля.

5. Причины прекращения производства и возможные последователи

Автомобиль имел хорошие результаты в прикладной аэродинамике, но также он имел и некоторые минусы:

Например, автомобиль имел немалый вес — 1400 кг, что вызвало затруднения для компании в последующем его массовом производстве.

Так же были трудности и в продаже Тропфенвагена, немцы встретили новинку настороженно: во-первых, дизайн был не типичным для того времени, во-вторых, возник ряд технических проблем, связанных с управлением и перегревом мотора.



Автомобили всё же продавались — в качестве такси. Здесь лёгкая посадка, высокий потолок были здесь преимуществом.

Хоть Rumpler Tropfenwagen не имел большого спроса на рынке, свой след в истории он всё же оставил.

Выступление на Берлинском автосалоне, где автомобиль при своём значительном весе развил скорость до 110 км/ч, привлекло внимание Ханса Нибель – главного инженера Benz. Приобретя лицензию, Ханс с командой разработал гоночный автомобиль Benz Tropfenwagen (Benz RH) 1923 года, который является прямым родственником Румплера, так как несёт в себе идентичные компоненты.

Так же важен и тот факт, что в 1933 году, когда производство самолётов и автомобилей проходило модернизацию, к власти в Германии пришёл Адольф Гитлер и дела Эдмунда ухудшились. Все его разработки были переданы Фердинанду Порше, лишив Румплера дорхода. Позднее Эдмунд был полностью отстранён от дел и помещён в концентрационный лагерь, где погиб в 1940 году.

6. Заключение

Тропфенваген стал широко известен публике, как ни странно, но только после съёмок в научно-фантастическом фильме "Метрополис", в котором два автомобиля были сожжены. Увы, но такая же судьба постигла и остальные машины в военное время. Именно по этой причине, на данный

момент сохранилось лишь два образца автомобиля Один в Немецком музее технологии в Берлине, один в музее общественного транспорта в Мюнхене.

Подводя итог, можно с уверенностью сказать, что, хоть серийное производство автомобиля Rumpler Tropfenwagen не увенчалось успехом (всего было произведено не более 100 экземпляров), он всё-таки стал отправной точкой для развития автомобильного дизайна.

Список литературы:

1. Paul Granz, Peter Kirchberg. Ahnen unserer Autos

2. Wolf-Heinrich Hucho. Aerodynamik des Automobils (под ред. В.Г. Гухо, перевод Н.А. Юниковой).

3. https://wikipedia.org

4. www.classictrader.com

5. www.auto.vercity.ru

6. www.all-oldtimers.com

Аэростиль как символ элиты 1930-х годов

автор: Н.А. Коноплев, бакалавриат, 1 курс
кафедра «Дизайн средств транспорта»
руководитель: Н.Е. Розанов, к. иск., профессор, зав. кафедрой

«Аэростилем» в истории автодизайна принято называть стилевое направление в создании автомобильных кузовов, форма которых отражает движение обтекающих форму потоков воздуха. Этот стиль перешел в дизайн автомобилей от дизайна самолетов. Вдохновлённые им дизайнеры, превращали карету с мотором в автомобиль. Машины становились более изящными, округлыми, в основе их форм лежала капля. Первое упоминание о том,

что кузов автомобиля будет подвластен законом аэродинамики, встречается в ежедневнике немецкого дизайнера. В 1914 году дизайнер Эрнст Ньюманн написал, что конструкторам становится необходимым принимать во внимание фактор сопротивления воздуха, которое на больших скоростях забирает до трети мощности двигателя. «Меньшее сопротивление предполагает мягкие и гладкие формы. Отсюда возникает форма торпедо». Далее, уже в статье автор доказывал необходимость появления каплеобразной формы автомобильных кузовов. Если воздух раздвигается по сторонам, то он должен потом сомкнуться в одной точке.

Впервые аэростиль возникает в автомобилях в период 1920-х – 1930-х годах, происходит резкая смена стилистики автомобильных кузовов. Обтекаемость становится основным признаком современности. В машиностроении появляется такое слово как аэродинамика. Ищется форма, которая не будет оказывать сопротивлению ветра, и она находится — это капля. Для проверки сопротивления воздушному потоку производители автомобилей начинают использовать аэродинамическую трубу. Первым наземным транспортом, который продули в аэродинамической трубе в 1899 был поезд. Уже позже после Первой мировой войны в аэродинамической трубе побывал автомобиль. Но не всегда для проверки на сопротивление воздуху использовали аэродинамическую трубу. В 1927 году Вольфард во Франции погрузил автомобили на железнодорожную платформу, оборудованную весами, и разгонял ее паровозом. Затем он определял аэродинамическое сопротивление. Однако, ветер с погодой сильно мешали исследованиям. Одна из первых аэродинамических труб была построена в 1871 г. в Англии Уэнхамом и Браунингом. Она использовалась для экспериментов с крыльями самолетов. Во Франции в 1890-х годах естествоиспытатель Этьен Жюль Марей при исследовании обтекания тел различных форм в обычной трубе использовал дымовой поток. В 1899 аэродинамическую трубу использовали для изучения обтекания воздушным потоком железнодорожного состава, который на то время являлся самым быстрым транспортным средством. В 1901 г. братья Райт проводили испытания крыла самолета в аэродинамической трубе, которую сами спроектировали и создали. Исследования по аэродинамике автомобиля в разных странах развивались по-разному.

Первые серьезные исследования аэродинамических форм в автомобильном дизайне были проведены в 1920-е годы в Швейцарии Полем Яраем, инженером, конструктором дирижаблей, работавшим у Цепеллина. В экспериментах, проведенных в аэродинамической трубе, Ярай обнаружил, что наиболее благоприятной с точки зрения аэродинамики является каплеобразная форма, но разрезанная пополам, с плоским днищем и небольшими закруглениями к верхней части. Ярай сделал форму, соответствующую условиям движения четырехколесного экипажа по дороге. Он фактически совмещает кусок самолетного крыла, расположенный горизонтально, с обтекаемостью по бокам, наподобие корпуса дирижабля. Наверху этой «полу-капли» располагался объем кабины, который соответствовал форме самолетного крыла, но поставленного вертикально. Так же революционным, чисто дизайнерским шагом было и решение убрать колеса внутрь обтекаемого кузова. По схеме Ярая в 1940-е и 1950-е строили гоночные автомобили. В нижней части кузова секция самолетного крыла, на нем, как на площадке - обтекаемая кабина. Хотя, к сожалению, проекты Ярая не пошли в серию, тем не менее они повлияли на появившиеся позднее изделия. Среди них были — дизельный поезд «Летучий гамбуржец» и аэровагон Ганса Крюкенберга 1930 года. Обтекаемый вагон с толкающим воздушным винтом достиг скорости в 160 километров в час.

Рис. 1. Rolls-Royce Phatome 1 Joncheere coupe 1934

Но изучение влияния потоков воздуха в аэродинамической трубе на модель автомобиля на 1920–30-е годы было еще дорогостоящим исследованием, не говоря уже о производстве кузовов, что делало покупку автомобиля с аэродинамическим кузовом весьма дорогим удовольствием для элитного общества. Покупателю предлагали платить за новизну и образ. На то время машины с аэродинамическим кузовом не были рентабельны в основном из-за цены. Из-за этого «продували», в основном, гоночные автомобили и автомобили премиум класса.

Одними из первых кто стал использовать аэростиль в своих автомобилях стал Georges Gangloff. Он основал ателье в Швейцарии — Carrosserie Gangloff. Ателье занималось кузовостроением с 1903 г. После Первой мировой войны это была крупнейшая в стране кузовная фирма. С 1927 г. Carrosserie Gangloff of Colmar существовала как независимое ателье со своими собственными проектами. Её расположение рядом с Мольсхаймом определило тесное сотрудничество фирмы с семьёй Бугатти, поэтому большинство кузовов от Gangloff были построены на шасси Bugatti. Сначала это были единичные машины по специальному заказу, но с появлением в 1934 г. модели Bugatti Type 57 выпускались и целые партии однотипных кузовов. Некоторые из заводских версий этого автомобиля на самом деле были спроектированы дизайнерами Gangloff. Наиболее часто встречаются три

кузова от Gangloff на шасси Type 57: купе Atalante и кабриолеты Stelvio и Aravis. К примеру, Bugatti Type 35 Pur Sang стал одним из первых гоночных автомобилей, который обрел новый аэростиль. Он имел кузов в форме капли что давало особое преимущество перед соперниками, и позволило выиграть более 1800 гонок и установить 47 новых рекордов.

Возьмём автомобиль совсем другого класса, премиум класса — Bugatti Type 41 Royale. Этот автомобиль является самым большим легковым автомобилем в мире — 6,4 метра, но из-за аэродинамической формы кузова машина может разогнаться до 300 километров в час, что для люксового автомобиля с кузовом Брогам было весьма неплохо.

Во всех автомобилях элитного класса есть, так сказать изюминка, которой они отличаются от других. В основном, на начало 1900-х годов, это коричневый кожаный салон, панель приборов из лакированного дерева, все было исполнено из дорогих и качественных материалов. К примеру, у Роллс Ройса это серебряный радиатор с «духом экстаза», у Бугатти это элегантный дизайн интерьера и экстерьера который будет всегда актуален, это можно проследить сравнивая салон Bugatti Schiron и Bugatti Type 41 Royale. Все автомобили элитного класса 1930-х годов имели яркие элементы экстерьера которые указывали на элитный класс — объемистые каплеобразные крылья, аэродинамический плавник на задней части кузова, удлиненный капот, хромированные вставки по всему корпусу. По внешнему виду такой машины определялся статус владельца.

Уже намного позже аэродинамический кузов переходит из люксового сегмента в массовый рынок. Фердинанд Порше проектирует обтекаемый народный автомобиль KDF-Wagen, в 1939 году первая модель выходит на массовый рынок. К примеру, во Франции обтекаемый Пежо 402 был показан на автосалоне 1935 года. Его спроектировали в тех же традициях, что и Крайслер Эйрфлоу в США (дизайн Нормана Белла Геддеса). А еще чуть позже Андре Ситроен показал миру переднеприводной автомобиль, который был нарисован итальянским автодизайнером Фламинио Бертоне. Вместо угловатых, прямоугольных форм середины 1920-х годов в дизайн входят аэродинамические, стремительные, очертания.

Список литературы:

1. Лаврентьев А.Н. История дизайна. — Москва: Гардарики, 2007. — 305 с.

2. Михайлов С. История дезайна. Том 2. Дизайн индустриального и пост индустриального общества. — Москва: Союз дизайнеров России, 2004. — 396 с.

3. Heskett John. Industrial design. — London: Thames And Hudson, 1995. — 216 p

4. https://auto.vercity.ru/gallery/automobiles/rolls_royce/1934/rolls_royce_phantom_i_jonckheere_coupe/ (дата обращения 10.11.2021).

Alfa Romeo BAT 9. Душа итальянского дизайна

автор: К.Ф. Франк, бакалавриат, 1 курс
кафедра «Дизайн средств транспорта»
руководитель: Н.Е. Розанов, к. иск., профессор, зав. кафедрой

«Нет совершенной красоты без некой необычности в пропорциях»

Фрэнсис Бэкон

Итальянский дизайн на протяжении долгих лет отличается оригинальностью и является эталоном моды. Однако дизайн — это не только объекты, созданные людьми, но и сами люди, которые создают этот дизайн.

Возможно, первое, о чем задумается читатель, когда услышит название «Alfa Romeo BAT 5», почему так назвали именно первую модель. Ответ прост — до BAT 5 были созданы четыре прототипа, а пятая модель, созданная в металле, получила имя BAT 5.

Кузовщики Bertone и Scaglione настолько поглощено работали над BAT 7, что пропустили срок доставки в Турин и им пришлось самим ехать на созданном ими творении, новом концепте в Турин. Тут им пригодилась улучшенная аэродинамика (коэффициент сопротивления воздуху составлял 0,19). Машина прибыла на шоу в последнюю минуту.

С той поры революционные новые модели, концепты переживали взлёты и падения в цене. Последний раз, когда концепты были выставлены на продажу, их приобрел частный коллекционер за 14,840 миллионов долларов.

Можно сказать, что с этих проектов Alfa Romeo европейский послевоенный аэростиль начал восхождение. Итальянцы совершили революцию в дизайне автомобилей. Для того чтобы понять на сколько эти автомобили отличались от всего остального нужно вспомнить другие автомобили на салоне в Турине в 1953 г.: вездесущий Volkswagen, Fiat 500 Topolino, а также Mercedes 170s, который все еще выглядел как довоенный автомобиль.

Сложно описать словами, что творили итальянские ремесленники с листами алюминия, лучше фотографий и рисунков ничто не передаст это впечатление. Возможно, в этом частично и заключается феномен итальянского дизайна: в достижении невозможного. В сплаве эстетики и эргономики рождается неповторимый итальянский дизайн.

Взгляд в будущее выделяет эти концепты, даже если сравнить их с другим, более поздним шедевром итальянского дизайна, Aston Martin db4. Автомобили серии BAT выглядят более динамично благодаря своим хвостовым стабилизаторам, а также общим пропорциям, соотношением длины, ширины и высоты.

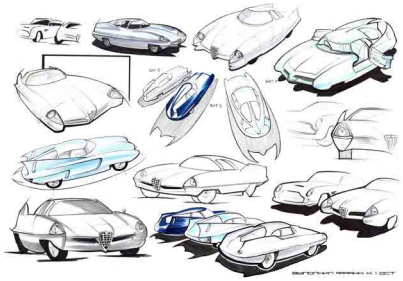


Рис. 1. Автомобили из серии Alfa Romeo BAT. Рисунки автора

Стилеобразование. Рассмотрим концепты BAT и попробуем выявить ключевые особенности, позволяющие с уверенностью утверждать, что вся серия концептов Alfa Romeo BAT — это прекрасный пример итальянского дизайна. Действительно хороший пример итальянского дизайна должен выглядеть как ничто другое, а эти итальянские концепты выделяются своей красотой, они поражают воображение своей пластикой и плавными переходами форм.

Однако мы не можем назвать любой красивый автомобиль примером итальянского дизайна. Чтобы получить этот титул, транспортное средство должно иметь некоторые особенности, которые выделяют автомобиль на фоне остальных. Порой эти особенности являются недостатками конструкции автомобиля, однако в случае с итальянским транспортным дизайном недостатки в конструкции не мешают водителю получать удовольствие от вождения. Наоборот, это превращает автомобиль из обычного транспортного средства в нечто большее, а простую поездку из одной точки в другую в событие. В этом и заключается душа итальянского дизайна.

Сколько бы все ни восхищались футуристическим дизайном концептов BAT, нельзя отрицать некоторые недостатки их конструкции. К примеру, дизайн BAT 5 не предусматривал фар. Также радиус разворота концептов был достаточно большим из-за общей формы кузова и передних колес, которые при большом угле поворота рулевого колеса упирались в колесную арку.

И конечно главная особенность всех концептов серии BAT — это хвостовые стабилизаторы, которые позволяли преодолеть 200 км/ч, несмотря на то, что в моделях стоял двигатель развивающий всего 100 л.с. Эти стабилизаторы ограничивали обзорность настолько, что один из владельцев BAT 7, американец, отрезал эти крылья.

Каждый концепт серии BAT из-за пропорций и размеров не позволял человеку ростом больше 190 см поместиться в кресле водителя. А двери, в истинных традициях всех гиперкаров и концептов, не позволяли человеку попасть в салон или свободно выйти из него не только из-за своей конструкции, но и из-за высоты дверного проема. Приходилось принимать форму «эмбриона», чтобы попасть внутрь автомобиля.

Немаловажно отметить, что Alfa Romeo BAT 9 был первым в мире автомобилем, у которого фары были помещены под стекло для улучшения аэродинамики. Несмотря на все эти технические особенности, концепты нельзя было назвать быстрыми ни во время 1950-ых ни в наши дни. Однако это не помешало BAT 5 привлечь огромную толпу на Туринском автошоу в 1953. Концепты серии BAT, кузов каждого был вручную выколочен в лучших традициях итальянского кузовостроения, до сих пор поражают зрителя своей красотой.

В своем небольшом исследовании на тему итальянского дизайна на примере серии концептов Alfa Romeo BAT я представил некоторые факты об этих концептах. Надеюсь, представленные факты и выводы помогут сформировать представление о сути итальянского дизайна, о душе итальянского дизайна.

Список литературы:

1. URL: https://www.thedrive.com/news/42180/the-twisty-history-of-alfa-romeos-b-a-t-7-and-how-it-slipped-through-one-mans-fingers (дата обращения 22.10.2021).

2. URL: https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-evening-auction-3/alfa-romeo-b-a-t-5-alfa-romeo-b-a-t-7-alfa-romeo-b (дата обращения 22.10.2021).

3. URL: https://www.secret-classics.com/en/alfa-romeo-b-a-t-5-7-9/ (дата обращения 22.10.2021).

4. URL: https://www.youtube.com/watch?v=OPC79A–3kc (дата обращения 22.10.2021).

Bugatti Type 41 Royale, как феномен авто-дизайна конца 1920-х годов

автор: Е.М. Григорьева, бакалавриат, 1 курс
кафедра «Дизайн средств транспорта»
руководитель: Н.Е. Розанов, к. иск., профессор, зав. кафедрой

Известная на весь мир своими дорогими эксклюзивными автомобилями компания Bugatti (Бугатти) имеет более, чем вековую историю. Всё началось с 1909 года, когда инженер Этторе Бугатти основал собственную компанию, которая была специализирована на разработке новейших передовых технологий с целью наибольшей механической эффективностью и максимального уменьшения конструкции.

На изготовление одного шильдика Bugatti уходит почти столько же времени, сколько на сборку обычного автомобиля на типичном конвейере. Нужна была плоская высококачественная эмблема, а не экстравагантная фигурка для радиатора, которые были очень популярны в начале 1900-х годов. Бугатти разработал ее сам и приложил подробные инструкции, в которых приводятся размеры, углы и градусы. Размер с годами менялся, но общий дизайн остался оригинальным. Красный фон не просто делает эмблему заметнее. Он символизирует страсть и мощность, а белые буквы — элегантность и благородство. Что касается черных инициалов Этторе Бугатти в верхней части значка, то их цвет означает превосходство и отвагу.

Bugatti Type 41 Royale — воплощение творческого духа Западной Европы 1920-х гг. Этот легендарный автомобиль стал мостом между стремительно уходящим старым миром родовой аристократии и нарождающейся вселенной прогресса и равных возможностей.

После военной мобилизации Первой мировой войны (28 июля 1914 года — 11 ноября 1918 года) и испанского гриппа настал период широкомасштабного развития и использования автомобилей, телефонов, фильмов, радио. «Ревущие двадцатые» были временем создания шедевров и покорения новых горизонтов науки, техники и искусства. Авиация и воздухоплавание захватили самых прогрессивных людей эпохи. В архитектуре и дизайне царил ар-деко, а в музыке джаз. рост, ускорение потребительского спроса и появление значительных новых тенденций в образе жизни и культуре.

Этторе Бугатти родился в артистической семье, ведущей свое начало в Милане, Италия. Он был старшим сыном Карло Бугатти (1856–1940).

Создать супер-автомобиль Этторе Бугатти мечтал чуть не со дня основания собственной фирмы.

Компания Bugatti появилась на свет в 1909, а уже в 1913 году ее основатель писал знакомому: «Если только мне удастся достичь цели, которую я себе поставил, то это — несомненно — будет автомобиль, не поддающийся никакой критике ни с технологической, ни с конструкционной точки зрения».

К своей мечте создать представительский автомобиль, на котором ездили бы исключительно короли, эксцентричный бизнесмен шел целых 13 лет. Причем, с самого старта своей компании Этторе Бугатти взял курс на создание роскошных автомобилей с характеристиками гоночных болидов: он считал скорость и способность быстро ее набирать — их важнейшими характеристиками. Когда весь автомобильный мир уже вовсю практиковал тормоза с гидравлическим приводом, Этторе Бугатти упорно продолжал оснащать своих «вздыбленных слонов» механическими приводами с гибкими тросами. Коллеги и потребители долго недоумевали, пока, наконец, не услышали аргумент, навсегда вошедший в историю: «Я создаю автомобили для того, чтобы они двигались, а не для того, чтобы останавливались».

Bugatti Type 41 в разных модификациях выпускался 8 лет с 1928 по 1933 годы. Всего было создано 6 экземпляров. Первоначально, Этторе Бугатти планировал выпустить 25 автомобилей для венценосных особ и прочих обладателей самых тугих кошельков со всего мира, однако, его планам не суждено было реализоваться полностью. Испанский король Альфонсо XIII, собиравшийся приобрести одну из машин, был свергнут в результате революции, а в 1929 году ударила «Великая депрессия» из-за чего многие потенциальные покупатели роскошных авто либо обанкротились, либо отложили траты до лучших времён.

Bugatti Type 41 Royale обладал 8-и цилиндровым двигателем, самым мощным в 1920-е. Его рабочий объём составлял 7 литров, это более 700 кубических дюймов. Не менее впечатляла и мощность этого агрегата — 300 лошадиных сил. 41-Бугатти прославился одной из самых длинных среди серийных автомобилей колёсной базой, её размер составлял 4300 мм и это уже после аварии 1930 года, когда она была укорочена! Первоначально колёсная база гиганта составляла 4570 мм. Длина капота при этом составляла свыше 1650 мм, а диаметр дисков колёс 970 м. Bugatti Type 41, более

известный как Bugatti Royale, является одним из самых роскошных из когда-либо произведенных автомобилей. Этот огромный авто, с 4.3 метровой колесной базой и общей длиной в 6.4 метров, весил более 3 тонн и использовал массивный 12.7-литровый двигатель с восемью рядными цилиндрами. Двигатель (1.37 метр в длину и 1,06 метр в высоту) мог производить от 275 до 300 л.с.,

В середине 1920-х годов Этторе Бугатти начал строить одни из самых быстрых автомобилей не только в своём классе, но и вообще в целом, однако у машин фирмы не было имиджа солидных, только спортивная слава. Некая британская аристократка, похвалив однажды при Этторе французские автомобили за скорость (подразумевая Бугатти), заметила, что все же тот, кто хочет иметь лучший автомобиль в мире, должен обратиться к компании Rolls-Royce. Это задело Бугатти и он начал работать над конструкцией самого лучшего автомобиля во всём мире, которому он дал название La Royale, намереваясь поставлять его королевским особам. Автомобиль впоследствии стал венцом творения талантливого Этторе Бугатти. Компания Rolls-Royce на тот момент выпускала знаменитый Silver Ghost — автомобиль премиум-класса, разрабатывавшийся в 1905—1906 года, выпускавшийся вплоть до 1926 года. Возможно, именно с этой моделью и решил соперничать Этторе Бугатти.

Каждая фирма имела свой знак. Автомобили Бугатти имели фирменный логотип, и только автомобили модели La Royale украшались маскотом в виде слона, стоящего на шаре (слон — копия произведения младшего брата Этторе – Рембрандта). А автомобили Rolls-Royce венчала фигурка — «Дух экстаза», символизирующая богиню победы — Нику. Возможно, итальянский слон Бугатти должен был символично затоптать английскую «фею».

Сравним Rolls-Royce Silver Ghost Barker Torpedo Phaeton (1921 г.) с Bugatti Type 41 Royale (1926 г.). Silver Ghost был создан как автомобиль премиум-класса. Название «Серебряный призрак» он получил за окрас и поразительную, по тем временам, бесшумность. Сияющий серебристый цвет кузова и хромированные детали, благородно сочетались с черным цветом колес и решетки радиатора. Автомобиль все еще напоминал фаэтон. Его выдавал легкий откидной кожаный верх, дверцы, напоминающие каретные, аккумулятор, вынесенный в ящике за пределы кузова под переднюю пассажирскую дверцу. В отличие от самого первого Silver Ghost (1906), модель 1921 года уже имела прямую секущую линию в кузове, но подходя к лобовому стеклу, она изгибалась, создавая на этом месте изящный блик. Линия передних крыльев подчинялась ярко выраженной дуге, почти повторяющей полуокружность, обрывавшейся у ступеньки кузова. Капот имел четкие грани, места стыков листов подчеркнуты соединительными клепками. Передняя часть смотрится негармонично – рубленный капот окантован пластичными сильно выгнутыми крыльями.

В 1926 г. появляется Bugatti Type 41 Royale. Автомобиль уже не рассматривают как продолжение традиций конных экипажей, а как самостоятельное транспортное средство. Модель Royale Coupe Napoleon в сравнении с Silver Ghost (1921) имеет совсем другой характер. От фаэтона не осталось и намека. Благородные пластичные формы привлекают внимание, куда сильнее, чем блестящая серебристая краска. Она сменяется лаконичным черным цветом, но остаются серебристые детали. У кузова отсутствуют резкие грани. Все формы плавно перетекают друг в друга. Линии доведены Бугатти до подлинной чистоты и «звона» так, что Silver Ghost (1921г.), стоящий рядом, кажется топорным, а его изгибы крыльев примитивными. «Изюминкой» автомобиля становится вставка синего цвета, по краю повторяющая силуэт стремительной волны, несущейся только вперед. Если присмотреться, то можно увидеть, что та же изящная «волна» соединяет передний бампер с крыльями. Прямая линия кузова уже более четкая и ровная. Кончик заднего крыла, нарочито вздернут. Дуга крыла имеет элегантный и равномерный изгиб. Автомобиль смотрится гармонично, его линии напоминают плавные движения морской стихии. Это был один из самых роскошных и дорогих автомобилей своего времени.

«Волна», найденная в кузове Bugatti Type 41, спустя 90 лет нашла свой отклик в Bugatti Chiron — гиперкаре компании Bugatti (входит в концерн Volkswagen AG), официально представлен публике в 2016 году. Модель получила название в честь автогонщика Луи-Александра Широна, который выступал за марку с 1928 по 1958 год.

Ценности Этторе Бугатти, которые он пропагандировал всю свою жизнь, компания продолжает реализовывать в продукции XXI века. Так, самый дорогой, самый мощный и самый быстрый автомобиль в мире, разрешенный к использованию на общественных дорогах, сегодня носит имя великого итальянца. Как бизнес-проект Bugatti Type 41 оказался абсолютно провальным, но то влияние, которое эта машина оказала на мировую культуру, став воплощением целой эпохи, трудно переоценить.

Bugatti Type 41 стал феноменом авто-дизайна благодаря тому, что 1920-е годы века были прекрасным временем для рождения шедевра мирового уровня, поскольку войны были позади и настало время для мира, спокойствия, творчества и прогресса. Возможно, именно оно и подтолкнуло Этторе Бугатти к созданию супер-автомобиля с характеристиками гоночного болида, о котором он мечтал со дня основания собственной фирмы. Совокупность этих факторов помогла воплотить в жизнь самый роскошный,

мощный, большой и длинный (среди серийных автомобилей) автомобиль 20-х годов - Bugatti Type 41 Royale. Он стал частью массовой культуры и узнаваемым символом «ревущих двадцатых».

Список литературы:

1. URL: https://automotive-heritage.ru/model/446 (дата обращения 19.10.2021).
2. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Bugatti_Type_41_Royale (дата обращения 19.10.2021).
3. URL: https://masterok.livejournal.com/580058.html (дата обращения 19.10.2021).

факультет «Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство (МГХПА им. С.Г.Строганова)

Керамика как междисциплинарный выразительный инструмент в смежных областях современного искусства. Перформанс

автор: А.О. Дорохова, магистратура
кафедра «Художественная керамика»
руководитель: М.С. Яралова, преподаватель

Упоминая керамику как материал, коснемся ее первоначальной еще не обработанной и не обожженной формы. Речь пойдет о самой глине в качестве выразительного инструмента и применение ее художниками в перформансах. Глина материал пластичный, податливый и весьма чувственный. В умелых руках он способен показать широкий спектр эмоций, композиционных решений, выражать действие или быть самим действием. Восприятие данного материала в одном произведении может проходить одновременно по тонкой грани приятного и тактильного с противоположным чувством отвратительного и отталкивающего. Однозначно можно сказать, глина умеет увлекать как зрителя, так и самого автора.

Так в работах великобританского деятеля искусства Уильяма Коббинга (William Cobbing), рожденного в Лондоне в 1974 году, глина — главный центральный инструмент, вокруг которого выстраивается вся творческая деятельность художника.

«Исходя из скульптурной чувствительности, практика Уильяма Коббинга охватывает широкий спектр средств массовой информации, включая видео, фотографию и инсталляцию. Глина - центральный материал в его творчестве, как в сырой, так и в обожженной форме, которую он исследует в процессе...» [1]

Уильям Коббинг получил несколько художественных образований: Camberwell College of Arts [2], степень бакалавра скульптуры в De Ateliers [3] (1998 – 2000г), степень бакалавра скульптуры в Central Saint Martins College of Art and Design [4], был награжден стипендией ACE Helen Chadwick в Школе Раскина и Британской школе в Риме.

В творческой деятельности Уильяма особенно ярко выделяется направление перформанса, к тому же дед Боб Коббинг [5] помимо поэзии был

также вовлечен в перформанс, что несомненно могло повлиять на художника. Сам автор рассказывает, что привело его в мир искусства и о выборе главного материала в работе:

«В детстве я любил рисовать, а моя мама увлекалась гончарными изделиями в качестве хобби, поэтому я делал глиняные скульптуры…»,

«Глина — очень соблазнительный и приятный в использовании материал, мне нравится манипулировать им и формировать его. Для меня это способ исследовать физический процесс взаимодействия с материалом, формирования и реформирования, а также игры с материалом во времени...» [6]

На персональной выставке «Haptic Loop» в галерее Cooke Latham в 2019 году Уильям Коббинг представил серию перформативных глиняных работ, запечатленных в качестве видеоинсталляций.

Рис. 1. William Cobbing, «Excavation». 2004
Рис. 2. William Cobbing, «The Kiss 2». 2017
Рис. 3. William Cobbing, «Long Distance». 2018

Среди которых были Excavation (2004), The Kiss 2 (2017), Long Distance (2018), Text-based (2018), Anatomy Lesson (2019), The Kiss 3 (2019). Перформансы объединены одной линией повествования. В них художник буквально развеивает стереотипы восприятия глины как статичного, красивого и функционального объекта. Здесь материал исследуется на предмет выявления его многочисленных слоев, ассоциаций и смыслов, где глина постоянно меняется, но нет никакого смысла в достижении окончательного результата. Посредством творчества Уильям Коббинг часто обращается к идее энтропии [7].

Более свежие работы автора особой выразительностью и контрастами. Например, «Will.je.suis» (2020), в которой голова автора снова заключена

в глиняную массу, которую он постепенно срезает металлической проволокой. Яркие густые цвета разливаются с прорезанных отверстий.

Одну из работ автора также можно увидеть и на современных NFT площадках [8]. Что еще больше актуализирует глину в цифровом пространстве.

В рецензии на видеоинсталляции, где головы перформеров заключались в глину СМИ писали:

«Видеозаписи художника Уильяма Коббинга затягивают. Когда он сбивает глину, в которую заключена его голова, это наполняет меня чувством странного спокойствия. Повторяющиеся действия кажутся терапевтическими, но, когда обнажаются скрытые слои, они также ощущаются некой угрозой. На видео, когда Коббинг срезает проволокой слой глиняного образования, покрывающего его голову, цветная жидкость выливаются наружу. Меня это тоже одновременно тревожило и успокаивало» [9].

Посредством такого пластичного материала как глина, автору действительно удается достигать ярких впечатлений у зрителя, чувства сопричастности, интереса и смешанный внутренних ощущений, граничащих на контрасте противоположных понятий восприятия происходящего.

Рис. 4. William Cobbing, «Anatomy Lesson». 2019
Рис. 5. William Cobbing, «Will.je.suis». 2020
Рис. 6. Olivier de Sagazan, Кадр из перформанса «Transfiguration». 1998

Известный французский деятель искусства Оливье Де Сагазан (Olivier de Sagazan) 1959 года рождения из Браззавиля [10], также использует глину в качестве главенствующего материала в своих перформансах. Его самый знаменитый спектакль «Преображение» был создан в 1998 году, было

исполнено более 300 спектаклей в 25 странах мира. В «преображении» он придает новый смысл представлению о жизни, предлагая захватывающий, тревожный и волнующий взгляд на альтернативную самость, совершенно не ограниченную запретами. В целом его работы по ощущениям более волнительны и вызывают настороженность в отличие от неоднозначных работ Уильяма Коббинга. В образах Сагазан считываются научно-фантастические существа из вселенной Ридли Скотта [11] или театральные постановки народов, относящихся к культу поклонения посредством костюмированных обрядов.

Примечания:

1. Canopy collections, https://canopy-collections.com/blogs/news/interview-william-cobbing?_pos=1&_sid=ccd7006b4&_ss=r (дата обращения 16.11.21).

2. Государственная высшая художественная школа в Камберуэлле, Лондон, Англия. Это один из шести колледжей, входящих в Лондонский университет искусств (UAL). https://www.arts.ac.uk/colleges/camberwell-college-of-arts (дата обращения 16.11.21).

3. Независимый художественный институт. Он ориентирован на художественное развитие молодых талантливых художников из Нидерландов и заграницы. https://www.de-ateliers.nl/ (дата обращения 16.11.21).

4. CSM, Центральный колледж искусства и дизайна имени Святого Мартина является одним из старейших англоязычных университетов по дизайну в мире (осн. В 1854 году) https://www.arts.ac.uk/colleges/central-saint-martins (дата обращения 16.11.21).

5. Британский поэт в области звука, визуального, конкретного и исполнительского искусства, который был центральной фигурой в Возрождении британской поэзии. (1920–2002 гг.) https://www.facebook.com/BobCobbing/community/?ref=page_internal (дата обращения 16.11.21).

6. Из интервью с художником. Canopy collections, https://canopy-collections.com/blogs/news/interview-william-cobbing?_pos=1&_sid=ccd7006b4&_ss=r (дата обращения 16.11.21).

7. Энтропи́я («обращение; превращение») —термин, обозначающий меру необратимого рассеивания энергии или бесполезности энергии.

8. Foundation — это творческая площадка для художников, кураторов и коллекционеров цифрового искусства https://foundation.app/@williamcobbing

9. Шайладжи Трипати, (пуб. 11 сентября 2020 г.), https://www.stirworld.com/see-features-the-performative-clay-works-of-william-cobbing?fbclid=IwAR2lK2yIIc8N5AwDbTUW14pxEF5EEEydkssJ1bWhFbth2eAaX5j7LcaeOqs (дата обращения 16.11.21).

10. Столица республики Конго.

11. Ridley Scott — британский кинорежиссёр, фильмы «Чужой», «Бегущий по лезвию и тд.

Список литературы и интернет ресурсов:
1. А.А. Дудина (Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова), «К вопросу об экспонировании «керамического перформанса» в контексте современных практик показа и репрезентации искусства перформанса».
2. Сайт галереи https://canopy-collections.com/collections/william-cobbing (дата обращения 16.11.21).
3. Личная страница Уильяма Коббинга на Facebook. https://www.facebook.com/william.cobbing (дата обращения 16.11.21).
4. Сайт института De Ateliers. https://www.de-ateliers.nl/event/thank-you-error/ (дата обращения 16.11.21).
5. Фонд поэзии, Боб Коббинг. https://www.poetryfoundation.org/poets/bob-cobbing (дата обращения 16.11.21).
6. Сайт персональной выставки «Haptic Loop». https://www.stirworld.com/see-features-the-performative-clay-works-of-william-cobbing?fbclid=IwAR2lK2yIIc8N5AwDbTUW14pxEF5EEEydkssJ1bWhFbth2eAaX5j7LcaeOqs (дата обращения 16.11.21).
7. Переведенное Интервью. https://vk.com/@cbrmdrn-william-cobbing (дата обращения 16.11.21).

Дизайнер всего: творческий путь Александра Жирара

автор: А.Р. Поян, магистратура
кафедра «Художественная керамика»
руководители: Е.А. Юдина, к. иск., профессор, зав. кафедрой

> «Роль дизайнера — это роль хорошего, вдумчивого хозяина, предвосхищающего потребности своих гостей».
>
> *Чарльз Имс*

I

Все мы рождаемся. Так произошло и с Александром Жираром 24 мая 1909 года. Он появился на свет в Нью-Йорке. Его мать была американкой родом из Бостона, отец же имел франко-итальянские корни. Семья, вскоре после пополнения, переехала в Италию. Детство Александра Жирара прошло во Флоренции. Известно, что, будучи ребенком он любил играть в бумажный

кукольный театр. Этим, возможно и объясняется его любовь к созданию причудливых миров, которая в последствии проявилась в коллекционировании и создании серии деревянных кукол. Можно только предположить, какое глубокое впечатление произвела Флоренция, богатая архитектурными шедеврами и произведениями искусств на юного будущего дизайнера. Жирар, судя по всему, всегда стремился к пополнению знаний и самосовершенствованию. Сделать такой вывод мы можем хотя бы исходя из того, что он получил не одно высшее архитектурное образование (Королевский институт британских архитекторов (RIBA), Королевская школа архитектуры в Риме) владел восьмью языками и много путешествовал по миру в поисках новых источников вдохновения. В тридцатых годах Александр вернулся во Флоренцию и открыл студию. Однако, в послевоенные годы дела шли не очень благополучно, заказов поступало мало. У Жирара была возможность посетить почти все страны Европы, что положительно сказалось на его творческом пути. Вообще дизайнер вел, можно сказать, кочевой образ жизни. При этом у него было американское гражданство. В 1932 году Александр переезжает в Нью-Йорк и открывает там новую студию. На этот раз он пользуется большим успехом. Это обусловлено и тем, что в те годы в Америке ценились дизайнеры с европейским образованием. Примерно в этот же период он встретил человека, который стал его помощником и соратником. Речь идет о его жене Сьюзен Нидхэм Жирар (урожденная Март). Она была родом из весьма обеспеченной сплоченной семьи из Нью-Йорка. Их знакомство произошло благодаря дружбе сестры Жирара и Сьюзен. В

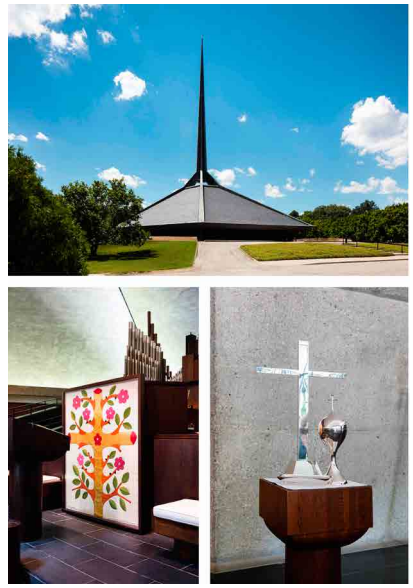


Рис. 1. Северная христианская церковь (наверху) с шестиугольной планировкой и подъемным шпилем была последним проектом архитектора Ээро Сааринена (Колумба). Внутри исторического памятника можно увидеть больше отпечатков пальцев Александра Жирара: он спроектировал алтарную ткань «Живой крест» из тайского шелка (слева) и различные ритуальные предметы, включая несколько канделябров и кашпо, тарелки для причастия и серебряный крест (справа)

1936 году они заключили брачный союз, который продлился пятьдесят семь лет. Александр Жирар был из тех художников, которые живут своим творчеством. По словам его внучки Алейшалл Жирар Максон, Жирар прежде всего был заинтересован в создании своих проектов, и только потом- в признании. Таким образом, Сьюзен Жирар взяла на себя обязанности по ведению бухгалтерских учетов, рекламе, встречам с заказчиками, а также ведению домашнего хозяйства и воспитанию детей, которых у пары было двое. Однако, каждый из супругов был занят своими проектами. После переезда семьи в Санта- Фе, Сьюзен занималась своим магазином сувениров The Shop, а также учувствовала в создании Оперы Санта-Фе. Александр Жирар тем временем был задействован в ряде местных проектов, в число которых входили: деревянный коллаж в Первой унитарной церкви Альбукерке (1965), фреска Санта-Фе в колледже Св. Иоанна (1964), ресторан Compound (1966), и кульминация его карьеры- крыло Girard Wing в Международном музее народного искусства (1982).

Рис. 2. Жирар спроектировал каждый аспект экспозиции музея — от размещения мельчайших предметов, виньеток и витрин до самого здания. выставка Жирара «Множественные видения: общая связь» (с 1983 г.)

Говоря о творческих парах, нужно упомянуть Чарльза и Рэй Имсов. В отличие от Сьюзен и Александра, они занимались совместными творческими проектами. Что примечательно, дружба Александра Жирара и Чарльза Имса зародилась на одной из выставок, когда они обнаружили, что разрабатывают похожие проекты современных радиокабин. Оба дизайнера также экспериментировали с использованием фанеры для мебели. Их работы заложили основы американского дизайна XX века.

II.

«У меня нет любимого материала; все, что угодно, может быть использовано для создания красоты, если с ним правильно обращаться». А. Жирар

Что характерно для работ Александра Жирара, так это яркие цвета, геометрические орнаменты и эклектика. На протяжении шестидесяти лет

дизайнер собирал коллекцию народного творчества. На данный момент она насчитывает 106 000 артефактов. Жирар ценил народное творчество и поддерживал художников, занимающихся его продвижением. К примеру, известно, что он скупал все первые работы Хелен Кордеро (1915-1994), художницы- керамистки из Пуэбло, создавшей такие скульптуры как «Рассказчика» и «Поющую мать». Возможно, «насмотренность» Жирара позволяла ему методом комбинаторики создавать уникальные вещи, привнося народное и рукодельное в промышленное и механизированное. Сам автор говорит о значении народного творчества в эссе 1968 года «Магия народа» следующими словами: «Эти предметы не были предназначены для глубокого созерцания, а скорее были простыми выражениями восторга, веселья или благоговения. Они созданы духом мастера. Изобретены и созданы одним человеком для удовольствия других». Очевидно, в этих рассуждениях многое перекликается с любой дизайнерской деятельностью. Вещи быта не имеют сакрального смысла (в современном обществе уж точно) они создаются для людей. Создаются еще и таким образом, чтобы их функция гармонично сочеталась с внешним видом. Работа дизайнера заключается и в том, что на создаваемые им вещи хочется смотреть, хочется находится в их окружении.

Как заметила Эми Аушерман, архивариус Herman Miller, — «Жирар привнес в модернизм теплоту и человечность. Он не боялся использовать фактуры и яркие теплые тона. Он привнес легкомыслие в холодное восприятие модернизма того времени». Если посмотреть на дизайн того времени, то действительно можно заметить, что использовались преимущественно нейтральные цвета. Интерьер в некотором роде мог казаться больше промышленным, чем жилым. Конечно, лаконичность и универсальность имеют свои положительные стороны, но лишают интерьер «живости».

Рис. 3. Александр и Сьюзен у плаката к выставке Жирара «Магия народа», созданной для Hemisfair в 1968 г. Сан-Антонио

Жирар начал свою карьеру как дизайнер текстиля, и уже тогда проявил свой яркий стиль. Герману Миллеру дизайнера представили его хорошие знакомые — Чарльз Имс и Джордж Нельсон. «Люди па-

дали в обморок, если видели яркий чистый цвет» — отзывается Александр Жирар о текстиле в офисных помещениях. Позже он это исправил проектом запоминающихся настенных панно для корпоративных пространств в Herman Miller. В 1952 году Александр Жирар стал главой текстильного подразделения Herman Miller- известного дизайнерского бренда мебели, основанного в 1905 году. В настоящее время бренд Herman Miller существует уже 108 лет и не теряет своего авторитета.

Рис. 4. Деревянные куклы Жирара выполненные в стиле Mid Century. Выпускаются в наши дни компанией Vitra

Итак, Жирар сотрудничал с Чарльзом и Рэй Имсами, а также с Джорджем Нельсоном. Их совместные проекты повлияли не только на дизайн в Америке, но и на развитие дизайна в других странах. Начала появляться мебель с яркой обивкой, шторы с обильным орнаментальным декором, ковры и подушки, привлекающие внимание многообразием оттенков. В некотором роде, дизайнерские вещи обрели индивидуальность, но при этом остались доступны для массового приобретения. Как заметил внук Александра Жирара, Кори Жирар (также дизайнер и художник) в одном из интервью, в работах его деда нет «эго», но при этом, при одном взгляде на них можно почувствовать, что их создавал человек любящий свое дело. С большой вероятностью можно сказать, что, то же свойство присуще декоративным предметам народного творчества. Таким образом, интерьер, наполненный подобными деталями, будто оживает. За время работы в Herman Miller Александр Жирар создал более 300 разнообразных дизайнов тканей для интерьера. Что примечательно, до появления Жирара в Herman Miller, с 1930-х годов производилась преимущественно модная лаконичная мебель (вспомнить хотя бы работы Ногучи или Имсов). Однако стиль Жирара оказался настолько убедителен, а как выяснилось в последствии и востребован, что прочно вошел в моду, и даже сейчас является актуальным и может дополнить любой современный интерьер, сочетаясь с остальными предметами. Может это связано с умением сочетать несочетаемое. Интерьеры, созданные Александром Жираром не кажутся перегруженными, несмотря на обилие деталей. Возникает вопрос, как же это ему удавалось. С большей вероятностью на этот вопрос можно ответить, если присмотреться к самим деталям. Объем орнамента варьируется, присутствуют паузы. Надо отметить и то, что дизайнер был профессиональным колористом. В случае с объектами, например, с коллекцией деревянных кукол, можно говорить и о том, что предмет прежде всего воспринимается зрителем как целостный объем, а нарисованные детали придают интерес при дальнейшем рассмотрении. Нельзя не отметить юмор, с каким Жирар подходил к работе в данном случае. У каждого персонажа есть свой характер, который выражается в оригинальном решении их лиц и цветовой гамме.

Еще одним важным событием на творческом пути этого талантливого дизайнера стал проект Braniff International Airways середины 1960-х годов. Тарифы на авиаперевозки в те годы регулировались Советом по гражданской авиации. Для привлечения пассажиров и увеличения прибыли соответственно, было решено обзавестись качественной рекламой. Хардинг Лоуренс, четвертый президент авиакомпании, по мимо других предприятий, направленных на достижение данной цели, принимает решение о кардинальном изменении дизайна. Для этого в 1967 году проводят конкурс на разработку корпоративного стиля авиакомпании. Команда Александра Жирара выигрывает конкурс и приступает к работе. Всего было сделано 17 000 эскизов. Дизайнер ответственно подошел к решению вопроса. Жирар продумал все до мелочей: салоны самолетов, обивку кресел, дизайн костюмов стюардесс и даже пуговицы на этих костюмах, упаковку спичечных коробков и шрифты на инструкциях. Через год Herman Miller выпустил в продажу кресла, спроектированные Жираром для зоны отдыха. Новому стилю были присущи чистые цвета, круглые и ромбовидные орнаменты, многообразие оттенков. Все это в характерном для Александра Жирара стиле было вдохновлено фольклорным творчеством.

III

Дом Дж. Ирвина и Ксении Миллер известный как дом Миллеров был спроектирован Ээро Саариненом — известным американским архитектором XX века (и другом семьи Миллеров) в 1957 году. Предполагалось, что это будет дом для постоянного проживания семьи. Его планировка необычна так как отходит от осевого построения. Дизайн интерьера принадлежит Александру Жирару, а ландшафтный дизайн вокруг дома- творение Дэна Кили. Позже Чарльз и Рэй Имсы также внесут свое дополнение в интерьер дома посредствам мебели. Дом Миллера в Колумбусе является национальным историческим памятником дизайна XX века, после того как члены семьи Миллер передали и дом, и сад музею. В наши дни его можно посетить с экскурсией. Дом небольшой, скорее всего это послужило отправной точкой для планировки дизайна комнат. Большие окна, светлые стены, ми-

нимум мебели, сочетание глянцевой и матовой поверхности — так можно охарактеризовать внутреннее убранство дома при первом рассмотрении. Однако, при изучении деталей, обнаруживается множество сюрпризов. Это и миниатюрные фигурки в кукольном домике, и инициалы и знаки на текстиле, маленькие детали, украшающие интерьер и придающие ему особую атмосферу. В зале присутствует знаменитая беседка. Она располагается ярусом ниже пола, и является пространством в пространстве. Чехлы подушек и диванов меняют по сезонам. Очень практичное решение по двум причинам: 1) возможность должным образом заботится о вещах, своевременно стирая их, 2) возможность обновлять интерьер без радикальных изменений. У Миллеров было четыре ребенка, каждому из которых требовалась своя комната. Жирар разработал дизайн ковров для каждой комнаты, на которых можно обнаружить стилизованные буквы и прочие послания. Таким образом в доме как будто появляется тайна, известная только владельцам, впрочем, это можно отнести и к традициям, когда на текстиле богатых семей непременно были вышиты их инициалы. В любом случае, интерьер производит впечатление спокойного и уютного.

IV

Не стоит думать, что деятельность Жирара ограничивалась только дизайном светских помещений. В Колумбусе располагается Северная христианская церковь с шестиугольной планировкой и подъемным шпилем, спроектированная Саариненом. Ее можно с уверенностью назвать одним из самых значимых зданий Колумбуса. Но если рассматривать внутреннее убранство церкви, то можно обнаружить работу Александра Жирара. он спроектировал алтарную ткань «Живой крест» из тайского шелка и различные ритуальные предметы, включая несколько канделябров и кашпо, тарелки для причастия и даже серебряный крест. В связи с этим возникает удивление, как можно переосмыслить в новом дизайнерском решении, казалось бы, «вечные» предметы, находящиеся вне каких- либо стилевых изменений. Но Александру Жирару с присущей ему гуманностью и деликатностью удается это сделать. Лаконично решенный серебряный крест торжественно сияет и внушает трепет, «Живой крест» действительно выглядит цветущим и дарящим надежду. Вообще он отсылает к витражам четкостью линий и локальными цветовыми полями. В связи с этим можно убедится, что Александр Жирар действительно был дизайнером почти всего.

V

Все мы умираем. Но всегда ли это действительно так. За 86 лет жизни Александр Жирар оставил огромное наследие и внес вклад в развитие

дизайна и как дизайнер, и как коллекционер. Он сотрудничал со многими известными брендами, среди которых Knoll, General Motors, John Deere, Cummins Engine. После ухода из Herman Miller в 1975 году у него были сотни проектов: текстиль и мебель, орнаменты и фрески, росписи и шпалеры. Столовые приборы и корпуса для радиоприемников, интерьеры отлей и ресторанов, и даже проекты учебных учреждений — все это входит в наследие дизайнера.

В подтверждение этому можно привести слова Келси Кейт (главного редактора Curbed): «Жирар чувствовал себя наиболее комфортно, когда был поглощён проектом. За всю жизнь он смог завершить великолепный каталог raisonne, в который вошли проекты домов, универмагов, модных и обычных ресторанов, логотипы, авиалинии, музей народного творчества и воображаемая страна со своим языком.»

В наши дни компании Herman Miller и Vitra возобновили сотрудничество, не смотря на расторжение партнерства в 1984 году. Оба бренда заинтересованы в производстве качественного дизайна и сохранении наследия Жирара, Имсов и Нельсона. Сын и внуки Александра Жирара - Маршалл, Алейшалл Жирар Максон и Кори Жирар тоже являются дизайнерами и художниками. Они несут наследие в настоящее время. Многие вещи до сих пор выпускаются и не теряют актуальности. Также коллекции дополняются новыми вещами из современных материалов и с применением более совершенных технологий.

Стиль, разработанный Александром Жираром актуален по одной простой причине: он однозначно предназначен для человека.

В заключение хочется добавить, что в Международном музее народного творчества в Girard Wing, где хранится и экспонируется коллекция народного творчества, ни один экспонат не имеет нумеровки, а произведения разных культур выставляются вместе. В этом заключается идея о том, что в искусстве человечество едино.

Источник информации:

1. https://www.hermanmiller.com/stories/why-magazine/

Фигуры для системных расстановок

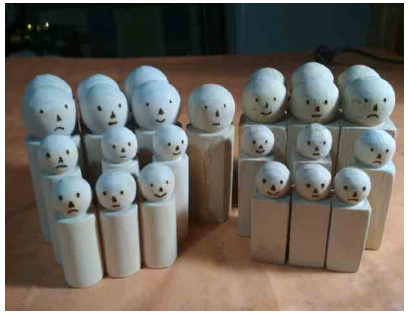
автор: А.Э. Бозиева, магистратура
кафедра «Художественная керамика»
руководитель: Н.Ю. Хлебцевич, профессор

В психологии существует метод системных расстановок. Немецкий психотерапевт, философ и католический священник Берт Хеллингер изобрел метод системных расстановок, рассматривающий человека как элемент системы, которая строится на базовых законах. Расстановки хорошо работают в тех случаях, когда человек затрудняется четко сформулировать проблему. Это так, потому что в расстановке работают больше с чувствами и образами, чем со словами и логическими построениями. Также важная особенность метода расстановок — это возможность посмотреть на проблему с системной точки зрения.

Расстановки проводят в оффлайн и онлайн формате. Индивидуально или в группе. Бывают семейные, бизнес-расстановки и другие. Их проводят с помощью заместителей, фигурок, напольных якорей или в воображении. Заместитель — это человек, который соглашается помочь и берет на себя роль из вашего образа. Фигурки — это деревянные или пластиковые человечки, с помощью которых расставляется ситуация. Напольные якоря — это листы бумаги или специальные коврики.

Остановимся на фигурках для системных расстановок.

Из диалога с знакомым психологом я узнала, что он не удовлетворён внешнем видом инструмента, используемого в профессиональной деятельности, он сказал, что ему бы хотелось, чтоб фигуры обладали большей художественной ценностью. Он прислал мне их фотографию, прикрепляю её к данному документу.



Также я ознакомились с ассортиментом фигур предложенном в интернете, они зачастую не претендуют на удовлетворение эстетического запроса покупателя. Приведу несколько примеров.

Отчасти эта проблема связанна с их функцией. Фигуры должны оставаться универсальными, чтоб любой человек, пришедший к психологу, мог легко спроецировать на фигуру свое представление о ком-то или о чем-то, а если придать фигуре индивидуальные черты, она приобретет собственный характер и клиенту станет сложно присваивать ей другие качества, помимо тех, которыми она обладает. Но определённый образ у фигуры должен быть, поэтому их делают разными по цвету, размеру, подчёркивают гендерную принадлежность.

То есть проблема состоит в том, чтоб найти равновесие между универсальностью фигур и выразительностью их образов, в связи с этим производитель пренебрегает художественной ценностью своего товара.

Мне кажется, что проблему можно разрешить с помощью работы над степенью условности фигур и обращению к архетипическим образам, т. к. они являются первичными, первобытными, универсальными символами, присущими коллективному бессознательному, соответственно на них должно быть легко проецировать свои представления.

Список литературы:

1. Юнг К.Г. и др. Человек и его символы (Man and his symbols). — Москва: Медков С. Б., 2006. — 352 с.
2. Юнг К.Г. Эон: Исследования о символике самости = Aion: Researches into the phenomenology of the Self. — Москва: Академический Проект, 2009. — 340 с.
3. Иттен Иоханнес. Искусство цвета. — Москва: Издатель Д. Аронов, 2000.
4. Иттен Иоханнес. Искусство формы. — Москва: Издатель Д. Аронов, 2001.
5. Л. Ф. Акунова. Технология производства и декорирование художественных керамических изделий. — Москва: Высшая школа, 1984. — 207с.
6. Л. Ф. Акунова. Материаловедение и технология производства художественных керамических изделий. — Москва: Высшая школа, 1979. — 2015 с.

Врубель

автор: А.Э. Бозиева, магистратура
кафедра «Художественная керамика»
руководитель: Н.Ю. Хлебцевич, профессор

Отец Врубеля был военным. Он окончил кадетский корпус, служил в Тенгинском пехотном полку, участвовал в Кавказской кампании и в Крымской войне. Был женат на дочери известного картографа, адмирала Басаргина Анне. В 1855 году у них родилась дочь — Анна Александровна (1855–1928), а всего в семье было четверо детей, почти погодков. М.А.Врубель родился 17 марта 1856 года в Омске, где тогда служил его отец (он занимал должность старшего штабного адъютанта Отдельного Сибирского корпуса). Там же родились его младшие брат и сестра — Екатерина и Александр, не дожившие до отроческих лет. Маленький Михаил Врубель запомнил, как больная мать лежала в постели и вырезала детям из бумаги «человечков, лошадей и различные фантастические фигуры». Частые роды и климат Омска привели к преждевременной смерти матери от чахотки в 1859 году, когда Михаилу было три года. Врубель также не отличался крепким здоровьем, был слабым и начал ходить только в три года. Детство Анны и Михаила Врубелей проходило в переездах по местам служебного назначения отца: в 1859 году вдовца перевели обратно в Астрахань (где ему могли помогать родственники), в 1860 году назначили в Харьков. Там маленький Миша быстро научился читать и увлекался книжными иллюстрациями, особенно в журнале «Живописное обозрение». В 1863 году А.М.Врубель женился во второй раз на петербурженке Е. Х. Вессель, которая полностью посвятила себя детям своего мужа (первый собственный ребёнок родился у неё в 1867 году). Несмотря на это доверительных отношений между детьми и мачехой не сложилось, сестра с братом держались особняком, подчас сквозил и холодок в отношении к мачехе. К десятилетнему возрасту у Михаила проявлялись артистические способности, в том числе к рисованию, но театр и музыка занимали в его жизни не меньше места. Для углублённых занятий живописью отец пригласил Михаилу учителя Саратовской гимназии — А.С.Година. Тогда же в Саратов привезли копию фрески Микеланджело «Страшный суд», которая произвела на Михаила такое впечатление, что, по воспоминаниям сестры, он воспроизвёл её по памяти во всех характерных подробностях.

В гимназию Михаил Врубель поступил в Петербурге, это была Пятая городская гимназия, в которой постоянно модернизировали методики преподавания, особое внимание уделяли древним языкам, литературному развитию старшеклассников, были введены уроки танцев и гимнастики. Рисованием он занимался в школе при Обществе поощрения художников. При этом больше всего его занимало естествознание, которым его увлёк в Саратове учитель Н.А.Песков — политический ссыльный. Проведя три года в столице, в 1870 году семья отправилась в Одессу, куда А.М.Врубель был назначен на должность гарнизонного судьи. В Одессе Михаил стал учиться в Ришельевской гимназии. После окончания гимназии с золотой медалью ни сам Врубель, ни его родители не помышляли о карьере художника. Было решено отправить его в Петербургский университет, расходы на проживание и пропитание брал на себя Н.Х.Вессель, на квартире которого Михаилу предстояло жить. Активное участие в театральной жизни (Врубель был знаком с М.Мусоргским, бывавшим в доме Весселя) требовало немалых расходов, поэтому Врубель регулярно зарабатывал репетиторством и гувернёрством. Благодаря этой работе в середине 1875 года он смог впервые посетить Европу, побывав вместе со своим воспитанником во Франции, Швейцарии и Германии. Благодаря превосходному знанию латыни, Врубель почти на половину десятилетия обосновался в семействе сахарозаводчиков Папмелей, став репетитором собственного сокурсника по университету. Именно семья Папмелей, склонная к эстетству и богемной жизни, стала поощрять художественные занятия Врубеля и его дендизм. В одном из писем 1879 года он сообщал, что возобновил знакомство с Эмилием Вилье, который ещё в Одессе всячески покровительствовал его изобразительным опытам, а потом сблизился со студентами Академии художеств — учениками П.П.Чистякова. Он вновь стал посещать академические вечерние классы, куда свободно допускались любители, и оттачивать пластические навыки. Результатом стал коренной жизненный перелом, совершённый в 24-летнем возрасте: окончив университет и отбыв краткую воинскую повинность, Врубель поступил в Академию художеств. С осени 1880 года Врубель стал вольнослушателем Академии и, по-видимому, сразу стал частным образом заниматься в мастерской П.П.Чистякова. Учениками П.П.Чистякова были очень разные художники: Репин, Суриков, Поленов, Васнецов и Серов. Одним из главных для Врубеля в Академии оказалось знакомство с Валентином Серовым. Невзирая на десятилетнюю разницу в возрасте, их связывало многое, в том числе на самом глубинном уровне. За годы, проведённые в мастерской Чистякова, резко поменялись мотивы поведения Врубеля: декоративный дендизм уступил место аскезе, о чём он с гордостью писал сестре.

Михаилу Врубелю так и не удалось официально окончить Академии, несмотря на сопутствовавший ему формальный успех: композиция «Обручение Марии с Иосифом» удостоилась весной 1883 года второй серебряной медали Академии. Осенью 1883 года профессор А. В. Прахов по рекоменда-

ции П.П.Чистякова пригласил Врубеля в Киев для работы над реставрацией Кирилловской церкви XII века. Предложение было лестным и сулило хороший заработок, художник согласился ехать после окончания учебного года. Киевские работы Врубеля оказались важным этапом в его художественной биографии: он впервые смог завершить весьма монументальный замысел и при этом обратиться к первоосновам русского искусства. Общий объём работ, выполненных им за пять лет, грандиозен: самостоятельная роспись в Кирилловской церкви и иконы для неё, прорисовка там же ста пятидесяти фигур для реставрационных подмалёвков и реставрация фигуры ангела в куполе Софийского собора.

А.В.Прахов пригласил Врубеля практически случайно: ему требовался квалифицированный для церковных работ живописец с академической выучкой, но при этом недостаточно известный, чтобы обременять сметы работ его гонораром. Судя по письмам родным, контракт с Праховым изначально был рассчитан на написание четырёх икон в срок 76 дней с оплатой в 300 рублей за каждые 24 дня работы. По воспоминаниям, Врубель киевской весной 1884 года переживал бурную влюблённость в жену покровителя — Э.Л.Прахову. Её лицо изображено на иконе «Богоматерь с младенцем», сохранились и многочисленные наброски. Романа возникнуть не могло, но 27-летний художник сделал Эмилию Львовну объектом некоего романтического культа, который поначалу забавлял А.В.Прахова. После переезда Врубеля на дачу Праховых, однако, его привязанность стала раздражать обоих. Выходом стала командировка художника в Италию — в Равенну и Венецию, для изучения сохранившихся там памятников позднеримского и византийского искусства. В письмах отцу и сестре Анне Врубель сообщал, что заработал за лето (в том числе в Софийском соборе, где написал трёх ангелов в барабане купола) 650 рублей, в то время как Прахов увеличил гонорар за четыре иконы до 1200 рублей. Художник совершенно оставил идею доучиться в Академии художеств и получить официальное удостоверение своей профессии.

Вернувшись из Венеции, весь май и большую часть июня 1885 года Врубель провёл в Киеве. За время жизни в Киеве Врубель создал множество иконописных работ. В сентябре Михаил Врубель поехал в Москву — повидать знакомых — и в результате остался в этом городе на полтора десятка лет.

Переезд Врубеля в Москву произошёл случайно, как и многое в его жизни. Вероятнее всего, он приехал в столицу из-за увлечения цирковой наездницей — в мир цирка его ввёл брат И.Ясинского, выступавший под псевдонимом Александр Земгано. В результате Врубель поселился в мастерской К Коровина на Долгоруковской улице.

Коровин в результате познакомил Михаила Александровича с предпринимателем и известным меценатом Саввой Мамонтовым. В декабре

художник переехал в его дом на Садовой-Спасской улице (ныне дом № 6, строение 2), приглашённый, по выражению В.Домитеевой, «не без внимания к его гувернёрским навыкам». Отношения, впрочем, не всегда были безоблачными: супруга С.Мамонтова совершенно не переносила Врубеля и открыто называла его «богохульником и пьяницей». Вскоре художник переехал на съёмную квартиру.

Поездка Михаила Александровича в Абрамцево была связана с печальными событиями, именно там 7 июля 1891 года в возрасте 22 лет умер Андрей Мамонтов, и Врубель поехал в усадьбу, чтоб проститься с ним. Он так и остался в Абрамцево занявшись там керамикой, им же было выполнено надгробие Андрея Мамонтова.

Усадьба была куплена Саввой Мамонтовым в 1870 году у известного писателя Сергея Аксакова. В абрамцевском доме находились печи с многоцветными изразцами 17 века, но они были в ужасном состоянии. Скорее всего именно желание восстановить усадебные печи и гончарный промысел стали основанием образования мастерской. Инициатива принадлежала Елене Дмитриевне Поленовой, а Михаил Врубель и Андрей Мамонтов поддержали её. Вскоре начав работать с керамикой в письме к сестре Анне Врубель, художник писал, что стал руководить «заводом изразцовых и терракотовых декораций». Врубель так увлекся керамикой, что отец иронично назвал его «художником по печной части.» Хотя Савве Ивановичу были не близки эстетические устремления Михаила Александровича, он относился к нему с любовью и заботой, стремясь создать художнику наиболее комфортные условия для жизни и работы. Для работы с керамикой были необходимы специальные технические знания поэтому Мамонтовым был приглашен химик-технолог Петр Валуев. Абрамцевская керамика во многом обязана своим оформлением продуктивной совместной работе Врубеля и Валуева. В Абрамцево Михаил Александрович смог начать хорошо зарабатывать: он получил заказы на несколько печных композиций, занялся созданием майоликовой часовни над могилой Андрея Мамонтова, стал разрабатывать проект пристройки в «римско-византийском вкусе» к городскому дому Мамонтовых. Острые и хаотичные перепады плоскостей, гранящие и кристаллизующие изображаемую форму в живописных работах художника гармонично, очень естественно воплотились в керамике. Сюжеты своих произведений в керамике Врубель брал из русского народного эпоса, былин, театральных образов и мифов. В 1891 году Врубелем был создан портрет Египтянки, считается что прообразом стала дочь Савы Ивановича Вера Мамонтова, она же была моделью для «девочки с персиками» Серова. Также египетские мотивы прослеживаются в скульптуре «Маска ливийского льва» (1891-1892). Свидетелем её создания был Николай Прахов:

«Михаил Александрович сбил большой комок глины и быстрыми движениями рук стал придавать ему вид львиной головы. Местами работал большой стекой, решительно снимал лишнюю глину, но больше — руками. Потом, когда в основном львиная маска была закончена, внимательно посмотрел на нее и отхватил ножом, по обеим сторонам, те места, где другой художник стал бы лепить гриву. Скульптура получилась сразу характерная для льва, монументальная, напоминающая ассирийскую». Также в круглой скульптуре Врубель воплощает ключевой образ своего творчества, в 1894 году художником была выполнена голова демона. Мятый хаотичный объём волос нависает над темными глазами, смотрящими сквозь зрителя куда-то в пустоту. Брови демона сведены к переносице, но их края немного приподняты, в этой хмурости чувствуется не столько гнев сколько концентрация мысли, встревоженность. Керамическая голова демона стала идеальной натурой для дальнейших живописных работ художника. Однако это произведение ждала незавидная судьба: она была выставлена в 1928 году в Русском музее, и какой-то душевнобольной посетитель разбил её, после чего не без туда её удалось собрать и склеить реставратору Игорю Крестовскому. Скульптурные работы Врубеля из керамики не менее выразительны и глубоки, чем его полотна. Сам же Михаил Александрович говорил: «Форма-главнейшее содержание пластики».

В 1890-х годах художника поглотила тема русского фольклора и таким образом появился знаменитый камин «Микула Селянович и Вольга» сделанный по заказу Савы Мамонтова. В этой работе Врубель отходит от классического украшения камина изразцами максимально далеко создавая на нём декоративное панно как мозаику. Существует пять вариантов камина, незначительно различающихся по цвету и деталям: во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства, в третьяковской галерее, в усадьбе Коломенское, в Русском музее и бывшем доме Баженова. Также на рубеже 1899-1900 годов из-под рук мастера выходят бюст «Садко», созданный по технологии восстановительного обжига. Необходимо отдельно отметить, что открытие забытого способа восстановительного обжига, успешно применявшегося в мавританской Испании 13-15 веков, но со временем утерянного, стал одним из главных достижений союза Врубеля и Валуева. Переливающийся блеск, который предавал изделиям восстановительный обжиг, абсолютным большинством мастеров керамики воспринимался не иначе как брак, стал для Врубеля новой эстетикой в керамике. После «Садко» свет увидели «Весна», «Лель», «Царь Берендей» и «Волхова», сделанные по той же технологии. Через обращение к теме русского фольклора чувствуется нежная любовь и привязанность Врубеля к родине. Он не раз был заграницей многому там научился. Даже своё явление в Ки-

ев Михаил Александрович обставил в присущем только ему стиле. Ковальский, бывшей в 1884 году студентом киевской рисовальной школы и встречавший его во время натурных этюдов, описывает Врубеля так:

«…На фоне примитивных холмов Кирилловского за моей спиной стоял белокурый, почти белый блондин, молодой, с очень характерной головой, маленькие усики тоже почти белые. Невысокого роста, очень пропорционального сложения, одет… вот это-то в то время и могло меня более всего поразить… весь в чёрный бархатный костюм, в чулках, коротких панталонах и штиблетах. <…> В общем, это был молодой венецианец с картины Тинторетто или Тициана, но это я узнал много лет спустя, когда был в Венеции».

Будто существовал некий диссонанс в восприятии Врубеля окружающими, было не очевидно представителем какой культуры он является. Тем не менее первое впечатление было обманчивым. В описание Михаила Александровича его другом и коллегой Константином Коровиным прослеживается его отношение к России:

«Ценил Левицкого, Боровиковского, Тропинина, Иванова, Брюллова и старых академиков… Как-то его спросил мой приятель Павел Тучков о крепостном праве.

— Да, недоразумения были везде, и на Западе. Чем лучше узаконенное право первой ночи? А раньше — инквизиция? Этого, кажется, как-то мало было в России. Но жаль, что народ оставил без понимания своих творцов красоты. Ведь у нас не знают Пушкина, а если и читают, то это такое малое количество. А жаль…».

Относительно произведений Михаила Александровича из керамики также стоит упомянуть, что Врубель использовал не только стандартную плитку, но и различные фигуративные фрагменты, что уподобляло её мозаике. Эту же технику в то же самое время использовал испанский художник-архитектор Антонио Гауди. «Скамья Врубеля» в Абрамцево и Эргономическая скамья в парке Гуэля Антонио Гауди действительно очень похожи.

В 1896 году Савой Мамонтовым в Москву было перенесено основное производство майолики. Сохранив название «Абрамцево», мастерская выросла до завода. Продукция завода достаточно скоро стала пользоваться успехом не только в России, но и заграницей. В районе Бутырской заставы производились не только дорогие, штучные авторские заказы, но и единственные. Для Врубеля Московский период начался интенсивной работой в области архитектурной керамики. Строительство гостиничного комплекса « Метрополь», возглавляемое Савой Морозовым началось за 2 года до наступления двадцатого века и предполагалось, что здания будут украшать майоликовые панно художников Михаила Врубеля, Сергея Чехонина и Александра Головина. «Принцесса Греза», созданная Врубелем по моти-

вам пьесы Эдмона Ростана уже представлялась зрителям как живописное панно на Всероссийской промышленной и сельскохозяйственной выставке в 1896 году в Нижнем Новгороде. Тогда комиссия Академии Художеств сочла её и «Микулу Селяниновича» «нехудожественными», и показывать запретила, Мамонтов же соорудил павильон с огромными буквами на крыше «Панно Врубеля» выставил их там, а во время проектирования гостиницы «Метрополь» решил, что стоит повторить «Принцессу Грёзу» в керамике. Возникли новые сложности, в этот раз связанные с неожиданным арестом Мамонтова, но несмотря на это замысел был осуществлен. Теперь «Принцесса Грёза» является самым известным панно Москвы. Кроме того, в 1900 году состоялась Всемирная выставка Париже на которой Сава Мамонтов выставлял русское кустарное искусство, успех был колоссальным. Мамонтова наградили золотой медалью, как «экспонента» майоликовых изделий, а Врубель получил золотую мель за майоликовые работы, камин «Микула Селянович и Вольга» и за скульптуры по сюжетам опер. Работы Головина были отмечены серебряной медалью.

В 1891 году семейство Мамонтовых отправилось в Италию, причём маршруты строились с учётом специальных интересов абрамцевской гончарной мастерской. Врубель сопровождал главу семейства в качестве консультанта, в результате возник острый конфликт с супругой, Елизаветой Григорьевной, и Мамонтов с художником отбыли в Милан, где тогда училась вокалу младшая сводная сестра Елизавета (Лиля) Врубель. Предполагалось, что зиму художник проведёт в Риме, где должен был исполнить мамонтовский заказ — декорации к «Виндзорским насмешницам» и дизайн нового занавеса Частной оперы. Савва Иванович положил Врубелю ежемесячное жалованье, однако попытка поселить Врубеля в доме Мамонтовых привела к очередному конфликту, и Михаил Александрович поселился у братьев Александра и Павла Сведомских.

На одной из репетиций русской частной оперы познакомился с певицей Надеждой Ивановной Забелой. В 1896 году в Женеве состоялась их свадьба. В браке имел сына Савву, умершего во младенчестве.

С 1901 года у художника появились первые признаки душевного заболевания, в следующем году его здоровье резко ухудшилось. С этих пор он часто находился в различных психиатрических клиниках. Будучи больным, он продолжал писать. В самом конце своей трагической жизни безумный и ослепший художник утверждал, что он жил во все времена, строил готические соборы и вместе с Микеланджело расписывал Сикстинскую капеллу в Ватикане.

Умер в петербургской клинике Бари. Похоронен в Санкт-Петербурге на Ново-Девичьем кладбище.

Концепции формы и пространства в творчестве Наума Габо и Антуана Певзнера

автор: О.Е. Бредихина, магистратура
кафедра «Художественная керамика»
руководитель: Н.Ю. Хлебцевич, профессор

Творческий путь Антуана Певзнера в большинстве источников принято рассматривать неотрывно от творчества его младшего брата — Наума Габо. Наум начал значительно раньше художественные поиски и эксперименты. Это справедливо, так как братья росли и работали вместе почти весь жизненный путь. Попробую смещать фокус внимания на творчество одного или другого в зависимости от значимости в творческом смысле временного отрезка, не отрицая взаимного влияния художников друг на друга.

Большая многодетная семья промышленника (по информации, представленной на лекции о творчестве Наума Габо в ГМИИ им. Пушкина, отец был владельцем завода) — пятеро детей, благополучные условия взросления, увлекательная среда для развития личности — все это создает художника. Инженеры, математики, коммерсанты — ближайший круг семьи — влияют на братьев, впоследствии, в произведениях Антуана очевидна инженерная составляющая, математический расчет, опыты с динамической скульптурой. Многие работы Антуана напоминают механизмы или чертежи проектируемых деталей для космического корабля. Возможно, это и есть основная причина соотносить его творчество с работами брата, более понятными и воспринимаемыми сегодня, как художественные, а не технологические объекты.

Родился Антуан (Натан Беркович или Антон Абрамович на русский манер) Певзнер в 1884 году в Брянске. В 1909 году окончил художественное училище в Киеве и поступил в петербургскую Академию художеств, но был отчислен. С 1909-го года жил и работал родителей в Брянске. Работал инженером на металлургическом заводе отца, семья поддерживала его в качестве инженера, скептически относясь к тяге к искусству. В это время Габо увлечен поэзией и малыми опытами со скульптурой. Братья участвуют в нелегальном кружке революционеров, после революции 1905-го года они активно участвуют в политической подпольной деятельности. Левые взгляды останутся с художниками навсегда.

Родители решают отправить Наума в Мюнхен учиться медицине, брат едет с ним. На тот момент в науке происходили масштабные изменения, появлялись абсолютно новые понятия – это находит отражение в деятельности братьев. На многочисленных выставках становится популярным демонстрировать математические модели в объеме в виде конструкций. Братья посещают разные образовательные курсы, курсы истории искусства. В 1913 Габо едет в Италию изучать античное искусство, в это время Антуан остается в Мюнхене. В это время Мюнхен являет собой второй по значимости центр и столицу современного искусства после Парижа. Василий Кандинский, Марианна Веревкина, Пауль Клее и многие другие мастера, которые создают новый художе-ственный круг, тяготеющий к искусству абстрактному, яркому. Антуан, знакомый с Александром Архипенко еще по Киевскому художественному училищу, общается с ним и в Мюнхене. Проведя немного времени в Мюнхене, Антуан едет в Париж. В этот период справедливо говорить о влиянии Антуана на творчество Наума, Антуан активно занимается живописью. Наум бывает в мастерских в Париже, где работают А.Архипенко и Антуан Певзнер, создаются произведения символистского толка, видно влияние (впоследствии художник говорит об этом сам) Михаила Врубеля (воспоминания в книге Сидлиной Н. З.). По-прежнему братья бывают в Брянске, ходят на этюды, пленэры, натурные впечатления еще увлекают Антуана.

Начинается Первая мировая война, все братья оказываются в Норвегии, это дает возможность избежать мобилизации. Родители финансово поддерживают, у братьев открываются возможности заниматься живописью. Изыскания в области науки сказываются на творчестве, стереометрический метод Наума зарождается именно здесь. В музеях и на выставках было популярно выставлять макеты и модели научных математических изысканий, братья посещают эти выставки и — сказывается их инженерное прошлое — увлекаются различными построениями и переносом математики в изображение. Конструирование работ из фанеры и картона увлекает братьев, как позже говорит младший брат Алексей: «В скульптуре линии обозначают не границы вещей, а служат они для указания направление скрытых в вещах ритмов и сил». На-ум Габо создает скульптурные работы из картона и фанеры, эти ранние работы останутся в Норвегии, художник потом будет воспроизводить их в других материалах. Сам Габо вспоминал недоумение друзей, которые видели эти конструктивные скульптуры. И Певзнер и Габо приходят в это время к идее, что надо уходить от массы в скульптуре, нужно работать с пространством и вектором движения в этом пространстве.

Эти совершенно радикальные идеи зарождаются у братьев в 1915-1916 годах. Изменение мира вокруг, тотальная перестройка быта и идеологических платформ происходит повсеместно. Меняется мир, и почему художники должны изображать его старыми средствами? Поиск новых форм выражения занимает братьев. Принцип складной открытки — один из новых приемов в стереометрических конструкциях. Отказ от веса и массивности — основной принципиальный фактор. С помощью векторной конструкции показать пространство внутри — эта теория, созданная братьями, будет еще на протяжении нескольких десятков лет увлекать художников. Сохранилось довольно много теоретических текстов, написанных в этот период Наумом, которые поясняют ход мыслей художников.

Антуан и Наум в 1919 едут в Москву. На волне популярности авангард, братьев принимают радушно, среда самая благоприятная для работы. Антуана приглашают преподавать в ВХУТЕМАС. Родченко, Малевич, Татлин работают и активно выставляются вместе с Антуаном. И 1920 ом году происходит выставка на Тверском бульваре на открытом пространстве. И здесь братья объявляют о своем манифесте. Именно Певзнер и Габо придумывают первую кинетическую скульптуру «Стоящая волна». Эта скульптура создается Певзнером для студентов ВХУТЕМАСа для наглядной демонстрации динамической скульптуры. В центре платформы закреплен прут и подключен мотор, как только включается мотор, прут начинает вибрировать и раскачиваться, воздавая видимость волнообразного объекта. Возникает иллюзия объемной формы — чистый визуальный эффект. Фантастическая идея не найдет развитие в творчестве Певзнера, но сама по себе кинетическая скульптура станет одним из самых популярных направлений в искусстве XX века. На этой же выставке братья публикуют «Реалистический манифест» — в нем была сформулирована впервые концепция динамического искусства. Объективные законы реальности преобладают над законами художественной иллюзии. «Новый элемент — кинетические ритмы, как основные формы наших ощущений реальности», — говорит Антуан в манифесте. Это было революционное заявление для того времени. Затем следует знаменитая выставка русского искусства в Берлине. Братья представят там свои скульптуры, после чего Антуан уедет в Париж, а Наум останется в Берлине. Все самые прогрес-сивные мастера принимают участие.

Работы в период середины двадцатых годом находятся в поле общих идей между архитектурой и скульптурой — кинетические объекты, как будущие или возможные монументы в городском пространстве. Антуан, как и боль-шинство прогрессивных художников того времени, искренне верили, что среда и искусство может изменить человека. Речь идет о будущем. Антуан увлекается современными материалами — пластиками. Прозрачность неко-торых пластиков позволяла дематериализовать скульптуру; проникновение материала, проницаемость достигнута за счет использова-

ния новейших материалов. Одновременно с этим Науму в Берлине предлагают световое оформление Потсдамской площади. Все художники общаются: Арп, Архипенко, Певзнер и Габо — прогрессивные идеи рождаются в дружественном сообществе, но при этом каждый находит свой ярко индивидуальный путь. В 1927 году Певзнер и Габо принимают участие в балете Дягилева «Кошка» (Баланчин), и их идеи работы с прозрачными материалами находят отклик, они делают декорации. Фигура Афродиты была создана Певзнером. Начиная с 1923 года Певзнер создает много работ из целлулоида и пластмассы. Афродита также сделана из прозрачного пластика, по сути, это антропоморфная конструкция, лишенная массы, созданная из пластиковых прозрачных пластин. Вот оно искусство нового времени, новый выразительный язык для нового восприятия действительности. После балета Габо и Певзнер становятся так популярны, что долгое время в европейских кругах при упоминании русского авангарда — первыми вспоминали их фамилии.

Научный прогресс и новая наука занимают художников. Начиная с 1927-го года Певзнер работает с рельефом: деревянным, пластиковым. С помощью нагрева деформирует пластиковые конструкции и создает новые объекты. В Париж приезжает Габо. В Париже Габо проводит два года фактически без работы, испытывает материальные сложности. Братья знакомятся с Барбарой Хепуорт. Габо по ее приглашению уезжает в Англию, а Антуан остается в Париже. Наум востребован в еще консервативной Великобритании, в отличие от Парижа в Лондоне нет такого количества гениальных мастеров. Примерно в тридцатых годах зарождаются фантастические формы, как предчувствие космического будущего. Сейчас сложно представить, что все эти формы объектов создавались Певзнером до начала эпохи освоения космического пространства, существовали лишь романы и фантазии на космическую тему. Тема перетекающей сферы в скульптуре появляется в работе Антуана. На тот момент уже зарождаются пересечения областей искусства и науки — это еще не био-арт или science art в сегодняшнем понимании, но уже поиски взаимодействия науки и искусства. Все это находит отражение в творчестве Певзнера и Габо. Колбы Клейна, которые использовала наука, как математическую модель, вдохновляют художника на создание сферы-бесконечности, подобие ленты Мебиуса, с какой бы стороны зритель не посмотрел — сфера будет бесконечно перетекать в другую сферу. Нет верха и низа — и это рождает взаимодействие со зрителем — как поставить скульптуру, как смотреть на нее.

В годы Второй мировой войны художники переезжают в Англию, где Габо пробует под влиянием Барбары Хепуорт высекать из камня. Габо впервые за несколько десятков лет возвращается к живописи, возникают кинетические натюрморты. Этот английский период становится очень плодотворным для художника. Живопись, проект автомобиля будущего, ваяние, каменные и деревянные скульптуры, соединение различных материалов. Именно здесь зарождается струнный метод — пластиковые и нейлоновые нити наматываются на векторные конструктивные основы. Струнный метод, позволяющий конструкциям дышать, возникает благодаря многолетним поискам невесомых материалов. Барбара Хепуорт, вдохновленная поисками Габо, этим же методом создает скульптуру со струнами. Интересно, что Генри Мур приходит к этому методу чуть раньше под влиянием тех же музейных математических моделей. Любопытен сам факт, как идеи разносились буквально по воздуху и подхватывались художниками разных стран, о плагиате здесь говорить и даже подозревать его будет неуместно, эти художники таких творческих амбиций и масштаба, что не позволили бы себе копирование на любом уровне. Струнным методом Наум создает Линейную конструкцию номер 2 (первой была эллипсоидная конструкция). В годы войны и после Габо очень известный мастер, эту конструкцию ему заказывают для оформления интерьера здания, но по каким-то причинам этот проект не был реализован. В последующие годы Габо создает несколько повторений этой композиции. Сегодня они находятся в музейных и частных коллекциях.

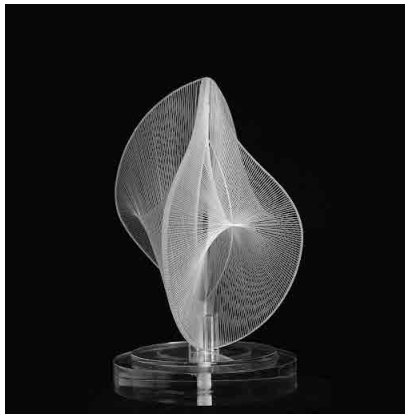


Рис. 1. Линейная конструкция номер два. 1950-ые

Рама из плексигласа с помощью интуитивных манипуляций художника шаг за шагом становится математическо-фантастическим объектом, после натягиваются струны. Такая трудоемкая, крайне медленная, кропотливая работа была проведена с каждым объектом. Здесь нет ни одного механизированного или быстро-небрежного действия, выверенная до миллиметра конструкция требует максимальной концентрации и внимания и, конечно, времени. Наум довольно редко обращается к цвету, но именно в этот период он вводит элементы красного цвета (нити из нейлона). Линейная конструкция номер три представлена вниманию зрителя в английский период жизни художников, в тот момент Габо подчеркивает, что струнный метод давно зародился в его голове, но не было подходящих материалов,

выдерживающих нагрузку и натяжение. Сочетание нейлона, дерева, плексигласа – это стало доступно в послевоенные годы. Антуан и Наум, живя в разных странах, в послевоенные годы создают скульптуры похожих объемов, при редком общении, лишь обмениваясь письмами, братья работают в унисон, демонстрируя в своих работах одни и те же идеи. К пятидесятым годам Габо настолько популярен, что к нему по-ступает заказ от городских властей Роттердама на создание проекта общественного здания. Антуан придумывает проект в голове, но не имея специального образования, обращается к архитекторам и инженерам, которые скептически относятся к проекту, но потом на чертежах оказывается, что Габо все рассчитал верно. Струнный метод из нейлона переходит в металлический вариант. Мастер обращается к металлу и в скульптуре, для Принстонского университета он делает сферическую скульптуру из стали. Его произведения начинают украшать общественные пространства.

Рис. 2. Линейная конструкция номер три. 1957

Габо возвращается к кинетической скульптуре – делает фонтан «Вращаю-щийся торс», где роль струн исполняют струи воды.

Наум Габо продолжает свое творчество уже в США, уехав по приглашению университета, преподает, становится еще более яркой фигурой международного масштаба в мире скульптуры.

Любопытно, что реалистичной картины о творчестве Наума Габо сегодняшний читатель составить не сможет, так как все факты известны нам из записей самого художника и могут подвергаться сомнению, так как он и сам не раз говорил, что «настоящая его жизнь протекает в мире фантазий». В СССР факт его существования и причастности к стране тщательно скрывали, и первая биография была написана Н.З. Сидлиной уже в 80-ые годы. Умер Наум в 1977 году в США, будучи признанным, прославленным, знаменитым мастером авангарда. Фигурой значительной и уважаемой.

Антуан Певзнер долгое время обращается к антропоморфным формам в скульптуре, в то время, когда Наум полностью отказывается от антропо-морфных форм в пользу абсолютной абстракции, Антуан продолжает создавать из целлулоидных материалов предметы антропоморфного толка. Он создает портрет Марселя Дюшана. Во время пребывания в Берлине они общаются и даже дружат. Портрет сделан из целлулоидных материалов, после Антуан будет создавать подобные маски, а потом перейдет под влиянием брата к абстрактным формам и конструкциям. Он больше будет

использовать металл. За счет острых форм и черного цвета его работы создают ощущение агрессии. В послевоенные годы Антуан делает монументы для общественных пространств в Париже (он так и проживет всю жизнь и умрет в Париже). Антуан отражает в своих работах происходящее в мире, предчувствие войны в конце тридцатых годов. Металлические детали, острые углы, круги, векторы — зачастую композиции вызывают мистический страх. В послевоенные годы Антуан использует струнный метод в скульптуре, созданной для международного проекта «Политзаключенный», но потом переработает эту скульптуру в своей манере, создав объем с помощью металлических листов.

Рис. 3. Антуан Певзнер. Третье и четвертое измерение. 1950

В 1950-ом Певзнер создает скульптуру «Динамическая проекция под углом 30 градусов» в Каракасе и скульптуру «Третье и четвертое измерение». Передача категории времени, движения, ощущений пространства значительно опережают свое время, художник предчувствует и предвосхищает технический прогресс, симбиоз науки и искусства.

Братья открывают совершенно новое направление в искусстве, к их творчеству обязательно обращаются исследователи кинетической скульптуры. Они создают прочный философский фундамент для дальнейшего изучения и создания новых скульптур геометрического характера. Трудно переоценить значение русского авангарда, силу его воздействия на всю последующую культуру в целом. Масштаб идей, таланта, реализованных и теоретических работ художников настолько велик, что в ближайшие столетия можно разрабатывать каждую, находя новые пути и развитие в современном изменившемся мире.

Список литературы:

1. Сайт Еврейский мемориал. http://jewish-memorial.narod.ru

2. Взаимодействие науки и искусства в творчестве Наума Габо. 2004 Сидлина Н.З.

3. Лекционный цикл ГМИИ им. А. С. Пушкина

4. Забытые герои Монпарнаса. Алек Д. Эпштейн

5. Сайт www.moma.org

6. www.artnet.com

Телесный шок: пронзительное искусство и страдания скульптора Алины Шапочников

автор: А.В. Кронская, магистратура
кафедра «Художественная керамика»
руководители: Е.А. Юдина, к. иск., зав. кафедрой, преподаватель М.С. Яралова

«Неуловимое, ничтожное мгновенье –
вот единственный символ
нашего земного бытия»

Алина Шапочников

Выпуклые формы человеческих животов, отлитые из смолы, погруженные в море пенополиуретана; губы и соски цвета губной помады, растущие из тонких стеблей, похожих на цветы и служащие лампами; блестящие губы из смолы, похожей на алебастр, из которых появляются раздавленные человеческие черты — собственное тело художника — все ее скульптуры выглядят так, как будто они созданы исключительным воображением из другого мира.

Кажется, вещи плавятся и растворяются или, наоборот, застывают, как лава, а иногда заставляют зрителя задуматься о мимолетной красоте тела и о его изъянах. Зрителю представляются фрагменты, остатки, которые одновременно являются реликвиями — воспоминаниями о самом художнике, пережившем нацистские лагеря, пройдя опыт многолетней борьбы с неизлечимой болезнью и создавшем свой собственный художественный язык для отображения трансформаций, происходящих с человеческим телом.

Алина Шапочников, родившаяся 16 мая 1926 года в Польше в городе Калише и ушедшая из жизни 2 марта 1973 во Франции в городе Праз-Кутан в возрасте всего 47 лет, была, есть и будет одним из самых выдающихся польских скульпторов, одной из самых оригинальных современных художниц. Шапочников создала свой собственный язык творческого высказывания, для звучания которого ввела в инструментарий скульптора новые материалы, с которыми смело и эффективно экспериментировала, создавая проникновенные работы, обладающие уникальной выразительной силой.

На долю поколения Алины Шапочников выпали исторические коллизии наивысшего трагизма. Еврейские гонения, страшная война, гетто,

концлагеря. Все это не могло не отразиться на физическом здоровье молодой художницы и не преломиться в ее творчестве. Алина не любила ни рассказов, ни воспоминаний о войне и лагерях. Всю свою короткую и стремительную как выстрел жизнь она боролась с перипетиями судьбы, зависая, словно в невесомости, между жизнью и смертью, возвращаясь на землю с помощью своего обгоняющего время искусства.

Ее сын Петр вспоминает, что однажды, придя домой из школы, он застал ее сидящей на диване и читающей книгу о лагерях. «Когда она услышала, что я пришел, она захлопнула ее и спрятала». Он спросил ее, почему — «В конце концов, я знал, что произошло в лагерях», — но тема оставалась такой же закрытой, как и книга. «Либо это было слишком сложно для нее, либо она хотела защитить меня», — размышляет Станиславский. «Если она и говорила о травме, то косвенно, через поэзию своей скульптуры» [1].

Она была абсолютное дитя ушедшего века. Темы для творчества Алина черпала из окружающих явлений, в которых, как истинный творец, всегда видела самую верную глубинную направленность. Варшавское гетто, полет и гибель советского космонавта В.Комарова, Сталин и сталинизм, феминизм и странные метаморфозы человеческого тела — все это было талантливо и пластично переосмыслено художницей, ставшей одним из самых известных представителей польской интеллигенции на европейском арт-пространстве времен эмансипации, хиппи и полного раскрепощения сознания.

Работа автора как скульптора началась вполне традиционно. В 1948 году она получила стипендию для обучения в Высшей школе изящных искусств, в Beaux-Arts в Париже, где на нее произвело огромное впечатление творчество Огюста Родена и прежде всего Генри Мура. Вскоре она заболела и вернулась в 1951-м году в Польшу – как и многие люди ее поколения, она верила в коммунистические идеалы и даже была членом Компартии. За 12 лет работы в Польше она стала одним из известнейших художников в стране. В фойе Дворца науки и техники в Варшаве, небоскреба, построенного по образцу сталинских высоток, стояла ее скульптура «Дружба» (рис. 1), изображавшая советского и польского рабочих, сделанная ей в 1953-м году. В 1954-м году она сделала скульптурный портрет Сталина, объясняя, что

усвоенные ею уроки французского левого гуманизма отлично сплетаются с соцреализмом. Но в том же 1954-м году она же изготовила скульптуру, посвященную жертвам сталинских чисток в Венгрии, а в 1957-м отлила несколько «Рук» (рис. 2) — памятников героям Варшавского гетто. «Дружба» исчезла в конце 1980-х, зато сохранилась на марке, выпущенной к десятой годовщине советско-польского договора о дружбе. В 1963-м году Шапочников вернулась в Париж и уже не покидала Францию.

В 60-е годы многие художники экспериментировали с «живописью материи», рисуя и лепя из песка или железа, но Алина Шапочников рисовала и лепила из трагедии и отчаяния. И еще — из неуемной жажды жизни.

Контекст места и времени жизни художницы, а также окружающие современники, такие как Ханна Уилк, Ева Гессе и Луиза Буржуа определенно повлияли на ее творчество.

Работы Шапочников обычно контекстуализируются в рамках феминизма той эпохи, но хотя, как отмечает искусствовед Будзон-Шиманская, западные историки искусства часто считают ее феминисткой, Шапочников никогда не ассоциировалась с политическим феминизмом [2]. Западные представления о феминизме были не применимы по отношению к Восточной Европе, существовавшей в коммунистическом режиме, при котором произведения, изображающие тело, не были допустимы. Феминизм как таковой не существовал в Польше при жизни Шапочников и был принят относительно недавно.

Однако Шапочников затронула вопросы женской сексуальности и осознания тела. Ее тревожные, сексуализированные работы составляют важную главу в феминистском искусстве, как в Польше, так и во всем мире.

Сама Шапочников говорила, что стремится удержать с помощью полиэстера текучие моменты жизни, ее парадоксальность и абсурдность одновременно. Ведь человеческое тело — повторяла она — наиболее чувственный и при этом единственный источник радости, боли и истины и «любое прикосновение оставляет на нем след» [3]. Ее работы — это неправильные фигуры, телесные фрагменты, деформация, сексуальность и юмор: не каждый художник превратит свой живот в серию «Подушки», а ноги в серию «Сувениры», не каждый сконструирует тело в полиэстере, состоящее из пластов расслоений и наслоений, из спонтанных импульсов жизни, смерти и распада.

На художественной сцене Парижа, где провела большую часть своей художественной жизни, Шапочников была яркой фигурой. «Она была

фантастической художницей и прекрасной женщиной — говорит ее сын Петр Станиславский, — но ты не хотел ей перечить. Она могла очень разозлиться. Если бы вы собирались описать ее в двух словах, они были бы «любовь и ненависть». «Она была соблазнительной, убедительной», — говорил он. «Люди заканчивали тем, что «были одурманены ее очарованием» [4].

«Люди до сих пор говорят о ней с дрожью в голосе. Она произвела впечатление на эмоциональную жизнь людей» [5].

С момента возвращения в Париж и в течение следующего десятилетия Шапочников неустанно экспериментирует с полиэфирной смолой и другими новыми материалами. Серия фотографий 1971 года документирует скульптурные формы, выполненные из самых обычных материалов: жевательной резинки и чего-то неопределенного, созданного ее телом в примитивной манере. Она писала об этих работах: «Нужно только сфотографировать и увеличить мои пережеванные творения, чтобы добиться скульптурного присутствия. Значит жуй хорошо. Оглянись вокруг. Творчество лежит как раз между мечтами и повседневной работой» [6].

Ее муж Станиславский вспоминает как сопровождал ее в лабораторию фармацевтической фирмы, где она расспрашивала химиков о свойствах полиэстера — «как его можно смешивать, можно ли использовать пигменты, сколько времени потребуется для отверждения» [7]. С этими новыми материалами ее исследование тела стало более интенсивным: она разобрала его на части, отделив губы от тела и грудь от торса, как будто желая зафиксировать его мимолетные следы в сохранности.

От «Эксгумированного» 1955-го года до предсмертного «Гербария» 1972-1973 годов (рис. 3) Шапочников прошла длинный путь. В начале ее творческого пути ее сопровождала мечта зафиксировать форму, вид, жест человека. «Автопортрет» 1949-го года, «Трудный возраст» 1954-го, «Первая любовь» 1954-го (рис. 4) — это прославление красоты, молодости и женственности. Разнообразие материала, который использовала художница, может иметь метафорическое значение: возможно Шапочников намеренно произвела столкновение «формы» и «содержания» — непрочный, легко разрушающийся материал напоминает о недолговечности красоты и молодости.

В 1955 году одновременно с вышеперечисленными работами Шапочников создает две скульптуры из чугуна и бетона, которые открывают новый раздел в ее творчестве. Это «Памятник сожженному городу» и «Эксгумированный». Здесь также экспрессия каждого произведения достигается за счет взаимодействия противоположностей: трагическая, разбалансированная фигура заключена в твердый стабильный материал. Напряжение заключено в материю, все сплавлено в единый организм, который постепенно начинает деформироваться и в то же время преображаться. Человеческая фигура перестает быть однозначной.

Искусствовед Анджей Осенка писал в 1959 году: «Что-то случилось со скульптурами Шапочников; это уже не те монолитные блоки, образующие лирическую и непослушную форму девичьего тела (…) [8].

К этому времени появляются такие работы как «Кровать», «Монстр» (рис. 5), «Тело» (рис. 6). С этого момента противоречие между полной, завершенной формой и формой недосказанной, порою даже абстрактной, становится целью творческого поиска скульптора. Анджей Осенка замечает, что Шапочников «неустанно возвращается к опыту, приобретенному в ходе работы над произведениями, над открытием бесконечных возможностей и проявлений человеческого тела» [9].

В данный период творчества автора интересует, в первую очередь, поиск формы, поиск максимальной выразительности для передачи чувственности и драматизма, которые присущи человеку в пограничные моменты жизни. Почти все скульптуры Шапочников – это запоминание тела, попытка сохранить не сохраняемое. С осознанием неизбежности боли в работах автора сочетается горячая вера в силу чувств. Ранние скульптуры, созданные Алиной, представляют собой изображения юных созданий, которые еще не осознают до конца кем являются. Более поздние же работы, такие как автобиографические «Животы», «Новообразования» (рис. 7) 1968-го года и «Фетиши» 1970-го — это уже сознательная женщина, с пониманием относящаяся ко всем изменениям собственного тела и мира вокруг.

Драматизм этим работам придает прежде всего фрагментация и изменение функций отдельных элементов человеческой плоти. Каждая отливка части тела становится самостоятельной скульптурой, отдельным предметом искусства или даже чисто утилитарным объектом. Речь идет о работах, созданных путем повторения одного и того же элемента. Четыре отливки нижней части лица и груди художницы, выполненные из бронзы и многоцветного полиуретана, соединенные друг с другом в хаотичное целое и установленные на гранитном постаменте чёрного цвета становятся ярким примером подобного рода работ. «Многократный портрет» 1967-го года (рис. 8) опередил цифровые виртуальные реальности. Используя гибкое понимание времени, как если бы оно не было однонаправленным, Шапочников создает скульптуру будущего. Сегодня эту работу можно интерпретировать, исходя из этого момента. Таким образом значение приобретает эфемерность как в самой работе автора, так и в концепции этого произведения. Виртуальное нематериально, пластик сопротивляется разложению, даже если он кажется биологическим. Шапочников тем самым создает тела за пределами распада, тела вне времени, части тел, воплощенные в системе потребления и фактически физические вечные воплощения травмы и боли.

Есть у художника и работы с самоиронией. Это утилитарные декоративные предметы, в которых индивидуальное и массовое популярное

очень условно. Примером может послужить работа «Иллюминированная» 1966-го года (рис. 9), где у утрированно вытянутого обнаженного женского тела вместо головы – раскидистая корона из отливок губ и грудей. Верхняя часть скульптуры с грудью подсвечивалась, тем самым делая из скульптуры осветительный прибор.

Творчество автора всегда вращалось вокруг индивидуальной и одновременно универсальной трагедии конечности жизни. За год до смерти Шапочников сформулировала свое творческое кредо и одновременно завещание: «Мой жест направлен в сторону человеческого тела, этой «тотальной эрогенной зоны», в сторону самых неопределенных и самых эфемерных его ощущений. Славить непрочность закоулков нашего тела, следов от наших шагов по земле. Отпечатками человеческого тела я пытаюсь зафиксировать в прозрачном полиэфире неуловимые моменты жизни, ее парадоксы и абсурдность (...). Я пытаюсь зафиксировать в смоле отпечатки нашего тела: я убеждена, что из всех проявлений непрочности человеческое тело является самым чувствительным, оно — единственный источник всяческой радости, всяческой боли и всяческой правды, что происходит из-за его онтологической ничтожности, столь же неизбежной, как и — для человеческого сознания — совершенно неприемлемой».

Это высказывание полностью отражается в скульптурах позднего творчества, где тело оказывается подверженным физическим пыткам из-за болезни, которые не столько его фрагментируют, сколько терзают и уничтожают. Работа «Похороны Алины» 1970-го года (рис.10) — это сложная композиция из плазменной материи, в которую входят личные предметы автора, такие как фотографии, белье, обрывки бинтов. Плазменная материя в данной работе является исключительно сырьем – связующим элементом, не относящимся к миру искусства.

Утопленная в полиэфире фотография маленькой улыбающейся Алины, зафиксированный кусок мятого бинта, из которого вытекает капля в форме женской груди — все говорит о желании автора записать историю своего тела, зафиксировать момент времени.

В «Новообразованиях», которые с первого взгляда могут показаться абстракцией, недосказанные формы словно скрывают нечто важное. В этих работах Шапочников также использовала оттиски своего больного тела, вплавляя в них фотоснимки, обернутые окровавленными бинтами. Она

сосредотачивалась на запоминании другого тела в этих произведениях, на том, где болезнь и время оставили свой след.

«Ее работы посвящены не только кризису тела, вызванному болью, но и кризису представления, языка и восприятия» [10].

Последним аккордом в творчестве Шапочников можно выделить серию «Гербарий» 1971–1972 годов (рис. 3). В этом цикле она делает отливки не только с собственного тела, но и с тела своего сын. Эти отливки она резала, сминала и плющила — точно, как в гербарии. Это была последняя попытка сохранить собственную биографию, биографию женщины — матери, биографию собственного тела и его страдания.

Ее окрашенные полиэстерные слепки частей тела, часто трансформированные в повседневные предметы, такие как лампы или пепельницы; ее наполненные полиуретановые формы и ее тщательно сконструированные скульптуры, которые иногда включали фотографии, одежду и даже части автомобиля — все произведения Шапочников остаются такими же удивительными, уникальными и культурно-резонансными сегодня, как и тогда, когда они были сделаны.

Примечания:

1. Charlotte Higgins. Body shock; the intense art and anguish of sculptor Alina Szapocznikow. The Guardian. October, 6, 2017.

2. Будзон-Шиманская, 2012, стр. 50.

3. Alina Szapocznikow, 1972.

4. Charlotte Higgins. Body shock; the intense art and anguish of sculptor Alina Szapocznikow. The Guardian. October, 6, 2017.

5. Эрве Левенбрюк.

6. Szapocznikow, 1972.

7. Charlotte Higgins. Body shock; the intense art and anguish of sculptor Alina Szapocznikow. The Guardian. October, 6, 2017.

8. Culture.pl

9. Culture.pl

10. Заржицка 2016, стр. 13.

Современные керамические панно в интерьере. Основные виды и особенности реализации

автор: П.А. Семахина, магистратура
кафедра: «Художественная керамика»
руководители: Е.А. Юдина, к. иск., профессор, зав. кафедрой

Глина — пластичный материал, который оживает в руках художника и способен отразить его индивидуальность. Долговечность, экологичность, устойчивость к разного рода воздействиям, декоративное разнообразие, яркость колорита, бесконечная вариативность фактур, возможность создать новую форму и разнообразие техник — все это в совокупности делает глину одним из самых интересных выразительных материалов в современном декоративном искусстве на текущий момент. В XX веке керамика испытывала воздействие других видов искусства, так как создателями ее новых форм в большинстве своем были живописцы, скульпторы и архитекторы. Это ускорило переход от бытовых и малых форм к монументально-декоративным.

Тема данной работы актуальна, так как функции, которые приписывались керамике традиционно, сегодня расширяются. Искусство выходит за границы, предназначенные ей предыдущим этапом развития, и претендует на самостоятельность и самодостаточность. Работы из глины постоянно встречаются на больших международных выставках, ярмарках, в галереях, кураторы и художники посвящают отдельные проекты этому материалу.

Керамические изделия классифицируют по типу керамики, назначению, размерам, видам и сложности декорирования. Появление новых тенденций, средств художественной выразительности способствует видоизменению керамики. Возможности глины широко используются не только в производстве ваз, посуды, бытовых вещей, мелкой пластики, но и в создании монументально-декоративных объемных форм в экстерьере: украшение фасадов здания, скульптуры, фонтаны, а также в декорировании интерьеров — это и настенные панно, и декоративные вставки, и рельефы, и объемные композиции, и решетки, и элементы малых форм, и изделия утилитарного назначения. Среди декоративных изделий для интерьера, совершенствуясь и эволюционируя, керамическое панно принимает неоднозначные формы и становится все более популярным.

В работе будут рассмотрены виды керамических панно, творчество художников и отдельно взятые произведения, которые позволят дать оценку происходящему в настоящее время в сфере керамики. В частности, показать изменившуюся роль материала в искусстве керамики. А также будут выявлены важные аспекты при создании керамической композиции в интерьере.

Целью исследования является изучение современных видов керамического панно и их роль в интерьере. Объектом исследования является искусство керамики конца XX–XXI века. Предметом исследования является керамическое панно в современном искусстве и его взаимосвязь с интерьером.

Панно современных художников-керамистов

В XXI в. особое значение приобрел синтез керамики с другими материалами, что позволяет расширить ее возможности. Многие мастера экспериментируют со стеклом, металлом, пластиком, гипсом, сталью.

В своей работе керамисты ориентируются на новые концепции, используя все средства, которые могут быть полезны для воплощения творческой идеи в жизнь.

Изучив творчество 40 художников, среди работ которых встречались панно, был сделаны следующие выводы:

— составное модульное панно получило большее развитие на сегодняшний день;

— основными темами и направлениями в работе современных керамистов можно считать следующие: обращение к природе; технологические новшества; имитация другого материала; сочетание разных материалов с керамикой;

— существует ряд художников, продвигающих авторские концепции. Среди них следует отметить следующие имена:

Американский керамист Элис Баллард занимается макролепкой. Элис считает свое искусство «отражением отношений с естественными формами». Большая часть ее работ характеризуется воссозданием в глине органических форм в увеличенном размере.

Лорен Блейки — канадская художница. Она не определяет свою работу типичными стандартами скульптуры или функциональности. Скорее, она находит смысл в материальности и чувственности. Она вдохновлена миром природы, о которой и рассказывает.

Оуэн Манн — американский скульптор-самоучка, создавший уникальную серию керамических цветов, в которую вошли скульптуры яркой окраски и завораживающих форм. Исследуя сложную форму артишока, лепестков георгинов и пионов, упругих и сочных суккулентов, мастер в точности повторяет процесс их формирования.

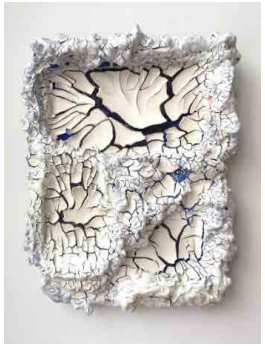


Рис. 1. Брайан Рошфор. Линкольн

Рис. 2. Грейс Ын Ми Ли. Корея

Скульптуры американского скульптора Брайана Рошфора — не что иное, как «взрыв» глины, фактуры и цвета. Творческий процесс Рошфора состоит из обжига, глазурования, разрушения, восстановления и повторного глазурования керамических сосудов. И так еще несколько циклов до тех пор, пока, по его словам, «не будет столько глазури, что я больше не смогу обжигать». Отличительной визуальной особенностью своих работ Рошфор сделал плавный градиент на произведениях.

Керамическое панно среди его работ сложно найти, но его творчество отличается самобытностью и оригинальностью в современном искусстве керамики (см. ил. 1).

Финская художница Рита Таллонпоика для многих своих выставок создавала изделия, состоящие из маленьких керамических бусин, которые часто свешивались с потолка, что стало характерным приемом в ее работах. Она также создала инсталляции из десятков и сотен керамических предметов.

Корейская художница Грейс Ын Ми Ли известная своими творческими уникальными инсталляциями и функциональными предметами. Вдохновением для нее служат детали повседневной жизни, которым не уделяется должного внимания (см. ил. 2).

Американский художник Рашид Джонсон делает скульптурные панно по принципу коллажа. Используя сломанную керамику, дерево, латунь, раковины устриц, аэрозольную краску и зеркальную плитку.

Работы некоторых современных авторов акцентируют внимание на природных свойствах глиняного материала. Немецкий скульптор-модернист Рут Дакворт известна барельефом «Облака над озером Мичиган» площадью 73 квадратных метра.

Основные поиски современные художники-керамисты ведут в двух направлениях — монохромный минимализм и экспрессивный эмоциональный красочный стиль. Поиск фактурных решений также способствует появлению нового среди керамических панно.

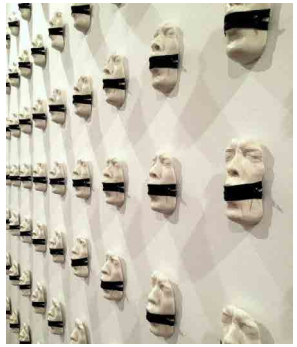


Рис. 3. Лидо Рико. Испания

Для раннего периода творчества финской художницы Линнеи Рут Брюк Вирккала характерны примитивистские мотивы — животный и растительный мир, бытовые сценки из жизни. Но позже особенностью ее творчества стала орнаментальность, свойственная скорее тканям, нежели керамике.

Безграничным остается образ человека, что часто встречается в работах современных керамистов. Работа мексиканского художника Хавьера Марина отражает интерес к человеку, использует анализ творческого процесса, основанный на построении и разрушении трехмерных форм.

Испанский художник и скульптор Лидо Рико является создателем собственного пластического стиля с использованием своего собственного тела в качестве рабочего инструмента [10]. Автор снимает восковые слепки со своего лица и других частей тела. Реализуя их в скульптуры, ему удается передавать разные эмоции и составлять интересные композиции (см. ил. 3).

Похожий стиль работы можно проследить и у других художников. Например, Масквел Перун представляет концепцию эмоциональной защиты, он создал серию инсталляций, используя несколько противоположных слепков своего лица, заключенного в три набора стальных ограждений. Один набор представляет собой внешнюю оболочку, лишенную эмоций, а другой демонстрирует активные внутренние эмоции. Эти два типа противостоят друг другу. Решетки действуют как форма защиты, сдерживая стресс и тревогу внутри, и символизируют силу и жесткость социального мира.

Скульптор из Гонконга Джонсон Цанг работает не только с керамикой, также со сталью и создает интересные работы, идеи для которых берет из повседневной жизни. Он считает, что все ответы зритель должен искать сам, основываясь на том, что видит. Он не старается быть понятным, настаивая на необходимости предварительного осмысления.

Рис. 4. Фенелла Эльмс. Германия

Рис. 5. Марен Клоппманн. Германия

Луиза Фултон — скульптор и художник, специализирующийся на настенных панно из Австралии. Она известна своими фигуративными работами, где красота и симметрия природы — ее руководство по дизайну. Основным мотивом ее творчества является портрет.

Если говорить о самых новых технологиях, то примером является Оливер Ван Герпт. В 2015 году голландский дизайнер, работающий на стыке традиционного мастерства и современного промышленного дизайна, сфокусировался на использовании новых технологий. Он разработал собственный керамический 3д принтер.

Новым пластическим приемом отличаются Фенелла Эльмс – керамиста из Германии и Жанны Опгенхаффен – керамиста из Бельгии. Тонкие пластины фарфора собраны в панно, вдохновленные естественными формами, ритмом и движением (см. ил. 4).

Настенные фарфоровые панно Маррен Клоппман следуют архитектурным формам. Она изменяет восприятие пространства за счет взаимодействия формы и света. Комбинирует традиционные керамические техники с идеями минимализма и модернизма. Каждый её элемент сконструирован индивидуально, глазурями она подчеркивает объем и линии (см. ил.5).

В XXI в. особое значение приобрел синтез керамики с другими материалами, что позволяет расширить ее возможности. Многие керамисты экспериментируют со стеклом, металлом, пластиком, гипсом, сталью.

В своей работе керамисты ориентируются на новые концепции, используя все средства, которые могут быть полезны для воплощения творческой идеи в жизнь.

Резюмируя, можно сказать, что одни художники активно отвечают своими произведениями на проблемы общества, другие уходят от привычной всем технологии и находят яркие, запоминающиеся решения, третьи мотивируют и вдохновляют. А все вместе сегодня меняют восприятие и привычный вид керамики.

Список литературы:

1. Акунова Л.Ф., Приблуда С. З. Материаловедение и технология производства художественных керамических изделий — Москва: Высшая школа, 1979. — 216 с.

2. Бурлаков Г. Основы технологии керамики и искусственных пористых заполнителей. — Москва: Высшая школа. 1972. — 260 с.

3. Егорова А.А. Японская керамика эпохи Эдо (1603-1868): культурный контекст и атрибуция. — Москва: Петербургское Востоковедение. 2020. — 284 с.

4. Егорова А.А. Керамика "раку": японская традиция в интерпретации западных мастеров XX века. — Москва: Обсерватория культуры. 2014. — 141 с.

5. Иманов Г., Носов В., Смирнов Г. Производство художественной керамики. — Москва: Высшая школа. 1985. — 190 с.

6. Крысова В. А., Кощеева Е. А. Характеристика техник и приемов, используемых художниками в создании декоративного панно. Научно-методический электронный журнал «Концепт», 2017. — 150 с. — URL: http://e-koncept.ru/2017/574029.htm.

7. Joaquim Chavarria. The big book of ceramics, перевод с английского Т. Зверевич, Барселона, Испания, 2004. — 280 с.

8. Hans Van Lemmen. 5000 Years of Tiles. — London: British Museum Press, 2013. — 320 с.

9. Leach B. A. A pottery's book. — London: Faber& Faber, 1940 г.

10. Deb Schwartzkopf. Creative Pottery: Innovative Techniques and Experimental Designs in Thrown and Handbuilt Ceramics. — Hardcover

11. http://okeramike.ru/books/item/f00/s00/z0000012/st003.shtml

12. https://www.nippon.com/ru/views/b02318/?cx_recs_click=true

13. http://aliceballard.com/
14. http://laurenblakey.com/galleries/wall-pieces
15. https://www.thisiscolossal.com/2017/02/handmade-ceramic-blooms-and-succulents-by-owen-mann/
16. https://brianrochefort.net/
17. https://formbrod.com/tag/riitta-talonpoika/
18. https://etnowiki.ru/wiki/Rashid_Johnson
19. https://www.maaklondon.com/insights/artists/ruth-duckworth
20. http://www.wirkkalabryk.fi/rb/Rut_Bryk_ENG/Tervetuloa.html
21. https://kouros.studio/хавьер-марин/
22. https://www.lidorico.net/
23. https://www.maxperone.com/
24. https://kouros.studio/джонсон-цанг/
25. https://www.etsy.com/people/loufulton
26. https://oliviervanherpt.com/
27. https://www.fenellaelms.com/
28. https://marenkloppmann.com/

Дональд Джадд. Феномен Присутствия

автор: А.В. Мартынова, магистратура, 2 курс
кафедра «Художественная керамика»
руководители: Е.А.Юдина, к.иск., зав. кафедрой «Художественная керамика» М.С. Яралова

> Я, созерцающий небесную синеву, не являюсь перед лицом этой синевы акосмическим субъектом, я не обладаю ей мысленно, я не развиваю перед ней какую-то идею синего, которая раскрыла бы передо мною таинство синевы, я всецело отдаюсь ей, растворяюсь в этом таинстве, она «мыслит себя во мне», я – это самое небо… моё сознание до краёв наполнено этой безграничной синевой».
>
> *Морис Мерло-Понти*

«Стопки», «коробки», «последовательности». Это — три типа работ, которыми ограничивается почти все творческое наследие Дональда Джадда, как он сам называл их, «буквы моего алфавита». «ABC art» — так обозначают в Америке художников-минималистов, первая выставка которых в 1966 году имеет название «Основные структуры». «Буквалисты» — так называет их Майкл Фрид в своем известном разгромном эссе [1]. Отдавая дань семиотике, вооружившись микроскопом, мы с удовольствием углубились бы в исследование этого трехмерного алфавита. Анализируя «стопки», самое узнаваемое произведение Джадда, которое можно увидеть в каждом музее мира, — вертикальную последовательность прямоугольных дощечек, прибитых к стене, — мы бы задумались, например, какое значение имеет то, что расстояния между всеми полками равны. Также, вслед за многими критиками, мы заметили бы, как «коробки» напоминают детскую площадку — кубики, в которых можно прятаться, в которые можно заглядывать, на которые можно залезать.

Однако, желая увидеть в этих работах нечто большее, нам стоит избавить «стопки» и «коробки» от функциональных и символических значений, предоставив им быть тем, что вкладывал в них Джадд — то есть ничем, только формой, не выражающей совсем ничего. Он не позволял им быть даже живописью или скульптурой, избавляя зрителя и от этой зацепки в восприятии. Сам Дональд Джадд называет свои работы «объектами» [2], сбегая от всего узнаваемого, понятного и обозначенного. Ему нужен чистый лист, и, позволим себе напрашивающийся каламбур, — лист фанеры им и становится.

Уход от иллюзионизма и нарратива позволяет избавить объект не только от эмоций и экзистенциальных нагрузок, которые были в абстрактном экспрессионизме, но и от любой интенции автора, даже просто любого «следа» автора в работе. Задачей становится создание объектов, которые требуют лишь одного — быть увиденными. Ему необходима абстракция, доведенная до предела, полное Ничто. Простейший объем Дональда Джадда — его параллелепипед из фанеры — ничего не репрезентирует перед нами как образ. Он тут, перед нами, честный и всецело данный (single, specific): простой видимый объем, и видимый очень отчетливо. Его формальная сухость освобождает его, как кажется, от всякого «иллюзионистского» или, шире, «антропоморфного» процесса. Устранив автоморфизм во всех его смыслах, Джадд стремится вернуть объектам внутреннюю присущую им силу, интенсивное Присутствие.

Присутствие – важное слово для понимания искусства Дональда Джадда. Как бы мы могли объяснить это слово? Когда Брюс Глейзер спрашивает у Фрэнка Стеллы, что же тот подразумевает под присутствием, художник отвечает: «Это просто другой способ говорить… речь идет о том, чтобы придать тавтологии «what you see is what you see» [3] некую силу. Художники говорят: это what или это that минималистского объекта существует (is) как объект так же очевидно, так же бесповоротно, так же сильно и «специфично», как вы, как субъект» [4].

Впечатление от этих работ похоже на присутсивие молчаливого собеседника, рядом с которым мы ощущаем напряжение и неловкость. Так эти работы, очевидно не требующие от зрителя подготовки для понимания, прозрачные, несодержательные, пустые — выказывают свою молчаливую готовность к контакту.

Возможно, подобное «общение» с произведением можно сравнить с психоаналитическим сеансом. Идеальный психоаналитик — пустая фигура, мы не должны ничего о нем знать, он никак не должен проявлять себя. В идеале он должен просто молчать, присутствовать. Кажется, мы просто говорим сами с собой в присутствии психоаналитика. Однако, наличие Другого здесь необходимо. Мы смотрим на себя, смотрящего на Другого, смотрящего на нас… Это опыт бесконечных отражений, в которых, меняя угол зрения по отношению Другому, мы начинаем видеть «под новым углом» самого себя.

***

Очевидно, что метод, созвучный целям самого минимализма с его уходом от любых коннотаций и задачей увидеть явление в его полноте и цельности — это феноменология, которая призывает не верить собственным привычным утверждениям, относящимся к повседневной жизни и «естественной установке». Чтобы увидеть явление в его чистоте, то есть увидеть только то, что оно представляет в нашем сознании само по себе, все, что принадлежит естественному опыту, должно быть вынесено за скобки, то есть убрано из процесса восприятия, «редуцировано».

Именно поэтому размещение объектов в пространстве изначально становится для Джадда столь же важным вопросом, как и само их создание, а точнее сказать, эти вопросы объединяются в один: художник работает в помещении, которое занимает работами целиком. Джадд создает не отдельные объекты, существующие в пространстве, — само пространство становится искусством. Главное теперь не формы, а промежутки между формами. Пустое пространство

обретает свою структуру, ритмичность, в нем, как в книге «между строк», и находится суть происходящего.

Теперь мы можем «войти в произведение искусства, как в виртуальную реальность» [5]. Так художник «редуцирует» саму возможность существования мира вне своего произведения. Главный вопрос феноменологии — имеет ли то, что мы видим, отношение к реальности, снимается, так как противостояния больше нет, нет никакого пути к отступлению, мы внутри произведения искусства, оно окружает нас со всех сторон, то есть окружает наше тело, тело, которым мы видим.

Говоря о пространстве, стоит отметить еще одну вещь. Феноменология, так же как и установки минималистов, требует не анализа отдельных частей воспринимаемого объекта и их сопоставления, а схватывания его как целостности. Эта слитность, неделимость предметов в восприятии интересовала еще Поля Сезанна, и его поздние работы стали предметом феноменологического анализа Мерло-Понти. «Следовало спаять друг с другом все частичные виды, схватываемые взглядом, соединить все рассыпанное всеядностью глаз» [6]. Сезанн запечатлял предметы в атмосфере, где «они открыты мгновенному восприятию, без законченных контуров, связанными друг с другом светом и воздухом» [6].

Запомним это: свет появится в самых важных работах Джадда.

Итак, используя феноменологическое зрение, мы соединяемся пространством вокруг нас. Но не только мы являемся частью пространства, пространство становится частью нас. Мы сами — ничто иное, как взгляд на мир. Субъективная реальность обладает собственными пространственными характеристиками и структурой, которая является отображением внешнего мира в сознании [7]. Сама структура сознания есть определенная пространственная конфигурация. Таким образом, «внешнее» заполняет структуру пространства субъективного, создавая единство и неразличимость — видимого и видящего, воспринимаемого и воспринимающего.

***

Что должно произойти, чтобы нам удалось так всмотреться, вчувствоваться в объект? Иными словами — что же это такое, особое, феноменологическое зрение?

Очевидно, что подобное «всматривание» в данном случае никак не является синонимом «рассматривания». Рассматривание, имеющее отношение скорее к семиотике, сообщает мозгу массив информации,

которая призывает соответствующий массив коннотаций. Здесь же наша задача получить опыт, не выходя за рамки пребывания «здесь и сейчас». Французский философ Жан-Люк Марион называет это «редукцией к данности», выводя данность как нечто, являющееся свойством объекта, как то, что само может себя явить, если субъект просто позволит этому событию состояться. «...функция редукции сводится к устранению препятствий к проявлению... метод не столько вызывает появление того, что являет себя, сколько разворачивается вокруг тех препятствий, которые его бы затемнили; редукция сама ничего не делает, она только позволяет явлению явить себя» [8].

Главной помехой, которую необходимо устранить, Марьон считает именно познавательную инициативу субъекта. Также считает Мерло-Понти:

«Отношения ощущающего и ощущаемого сопоставимы с отношениями спящего и его сна: сон приходит тогда, когда определенная добровольная установка внезапно получает извне то подтверждение, которое ею и подразумевалось» [9]. «Если сравнить минимализм со сновидением, – пишет Алексей Шестаков, — то это такое сновидение, в котором ничего не снится, или, по меньшей мере, сновидение, недоступное пересказу, запрещающее свою вербализацию. Симптом, разрыв, который, по-видимому, присутствует в более или менее упорядоченной семиотической ткани всякого произведения, в данном случае распространяется на все произведение и если не поглощает его, то, как минимум, заслоняет, всецело деформирует» [10].

Итак, необходимо остановить всякое действие на какой-то отрезок времени и позволить чему-то произойти с нами. Остановить не только действие, но и направленность мышления, и явление откроет нам свою сущность, выражаясь терминами Жан-Люка Мариона, свою «данность».

Посмотрим же, как этот опыт разворачивается в том бескрайнем пространстве Техасской равнины, которое Джадд сам для себя создает, казалось бы, «in the middle of nowhere».

***

Куратор выставки Дональда Джадда 2020 года в MoMA, Энн Темкин, в каталоге пишет про него — Джадд был художником, глубоко вовлеченным во взаимоотношения искусства и жизни. И об этом нам говорит не только странная комната художника в Нью-Йорке с минималистичным дизайном, пребывание в которой уже можно себе представить, как опыт взаимодействия с искусством. Самым интересным становится часть биографии Джадда, в которой он делает искусством саму свою жизнь, в 1973 году начав скупать заброшенный, малонаселённый техасский город посередине пустыни — Марфу. Это город в 60 км от Мексики — самый, можно сказать, «техасский» Техас, который мы знаем из фильмов, например, «Старикам здесь не место», который снимали именно в Марфе.

Рис. 1. Без названия. 1980–1984 гг. Untitled by Donald Judd on the grounds of the Chinati Foundation; concrete, 98½ x98½ x194 (each cube). Photo: Carol M. Highsmith / Buyenlarge / Getty Images; Archive photos

На пике славы Джадд переезжает из Нью-Йорка в Марфу с сыном Флавином (названном в честь Дэна Флавина, который, в свою очередь, называет сына Джаддом), девяти лет, и дочерью Рейнер, шести лет (к этому моменту он разводится с женой и становится отцом-одиночкой). Город размером с деревню, с несколькими магазинами, одним почтовым отделением и огромной пустыней вокруг. В эту пустыню он водит детей вместо церкви, смотреть на звезды. Они часто сидят в пустыне у огня и разговаривают, и эти моменты Джадд считает самым важным в воспитании детей. Его дети позже вспоминают сильное влияние огромного Техасского пейзажа.

С точки зрения художника, большинство галерей Нью-Йорка оказывают его объектам медвежью услугу. Поэтому Джадд учреждает Фонд Chinati и создает из Марфы огромную галерею, вместилище для своего искусства, а также искусства близких ему художников-минималистов. Для некоторых работ он реставрирует старые военные постройки и ангары. Склады, которые он спасает из ветхого состояния — разбитые окна, протекающие крыши — превращаются в гибридные пространства, предназначенные для проживания, работы и постоянных арт-инсталляций. Теперь он сам может управлять пространством для своего искусства, а точнее, сделать искусством само пространство этого города.

***

Рассмотрим два главных объекта Марфы — наиболее яркие произведения Дональда Джадда, которые появляются в этой отдельной, оторванной от мира и слегка нереалистичной атмосфере.

15 безымянных работ из бетона, (Без названия, 1980–1984 гг.,) (см. рис. 1), объекты, которые располагаются вдоль границы владений Фонда Chinati, были первыми сооружениями этого города-музея. У объектов одинаковые размеры 2,5 x 2,5 x 2,5 метра, они похожи на сквозные арки, достаточно большие, чтобы войти. Цвет бетона сочетается с земными тонами Техасской равнины, а индустриальный характер форм, кажется, неразрывно связан с заброшенной военно-воздушной базой, на которой они размещены. Этот «промышленный стоунхендж» [5] вызывает также ассоциацию с огромной заброшенной стойкой (вспомним игру в кубики, о которой мы говорили в начале). Здесь что-то происходило, но навсегда остановлено. Еще один компонент этой инсталляции, безумно яркий, без полутонов, Техасский свет, очень важен Джадду для усиления воздействия.

Рис. 2. «100 безымянных работ из оцинкованного алюминия» (1982–1986). 100 untitled works in mill aluminum, Marfa, Texas. (Photograph by Alex Marks. Donald Judd Art © 2020 Judd Foundation / Artists Rights Society [ARS], New York)

Но главное, это место, из которого видны все четыре горизонта. Здесь идея соединения работы с окружающей средой переносится на высший уровень: если раньше пространство погружения зрителя в работу было размером с выставочный зал, то теперь оно равно целому миру, простираясь между землей и небом. И с этой бесконечностью – испытывая одновременно пустоту и наполненность, восторг и тревогу, граничащую с чувством наступающего сумасшествия, — соединяется зритель.

Еще один объект — можно сказать, сердце Марфы, монументальная инсталляция Дональда Джадда под названием «100 безымянных работ из оцинкованного алюминия» (1982–1986) (см. рис. 2), которая обитает в двух бывших артиллерийских складах.

Прямоугольные коробки выставлены внутри двух массивных прямоугольных зданий, симметрично построенных на пустыре. Ряды одинаковых квадратных окон открывают коробки для прохожих и позволяют палящему солнцу отражаться от металлических краев коробок. Попадая внутрь, мы оказываемся дезориентированы, не сразу понимая, что происходит. Вот как пишет об этом очевидец:

«Эти алюминиевые коробки были не просто коробками. Они держали саму погоду: облака, набухшие от дождя, или горизонт, окрашенный бурлеском заката. Это было похоже на кусочки бесконечности, как если бы свет был существом, и это было одной из его естественных сред обитания. «Увидеть — значит забыть название того, что видишь», — сказал однажды поэт Поль Валери, и эти коробки заставили меня забыть их имена. Они оживили мое зрение. Они попросили меня увидеть отсутствие как присутствие» [11].

Присутствие и Пустота — два противоположных понятия, одновременное звучание которых создает ментальную вибрацию. 100 — это очень много. Когда предметы повторяются, значение каждого из них исчезает, остается только сама структура. Это и вызывает ощущение пустоты. Комната алюминиевых коробок в Марфе становится точной иллюстрацией этой амбивалентности: абсолютно наполненная, она кажется абсолютно пустой за счёт зеркальной поверхности кубов, создающую бесконечную череду отражений друг друга.

Джадд использовал в расчетах геометрии этого пространства числа Фибоначчи. Это уже не просто пространство, это искусство пропорции, искусство визуализации чистой математической формулы. Вспоминается Кэрроловское: «Он присмотрелся—над свечой Кружился Интеграл...» Апофеоз упорядоченности и одновременно абсурда, странности всего происходящего.

Странность – очень подходящее слово для описания работ Дональда Джадда, и для описания наших ощущений, возникающих при контакте с ними. Несмотря на максимальную попытку обезличить свои произведения, в работах в Марфе мы видим самого Джадда — человека, который сбегает из Нью Йорка в поисках абсолютной свободы. Можно сказать, его модель мира освобождается от лишних элементов структуры: установка Джадда в искусстве создать «ощущение усиленного присутствия», вынося за скобки все лишнее, становится его повседневной жизнью.

Состояние феноменологического отношения к миру оставляет художнику лишь восторг ребенка, который видит все впервые и главный вопрос, который он адресует миру: как возможно Нечто? Нечто, что я не могу назвать, и частью которого я сейчас являюсь.

И фраза Мерло-Понти, сказанная о Сезанне, могла бы быть сказана о Дональде Джадде: «Для такого художника возможна только одна эмоция: ощущение странности; и только один восторг: восторг извечного обновления существования» [6].

***

Все очень просто: Ты видишь то, что ты видишь. Одно за другим.

Список литературы:

1.Фрид М. Искусство и объектность [Электронный ресурс]. — URL: https://syg.ma/@artur-safonov/maikl-frid-iskusstvo-i-obiektnost (дата обращения: 01.03.2021).

2. Judd D. Specific Objects. — URL: http://atc.berkeley.edu/201/ readings/judd-so.pdf (дата обращения: 25.09.2018).

3. Glaser B. Questions à Stella ct Judd. P. 62

4. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. — Санкт-Петербург: Наука, 2001. 40 с.

5. Лекция Ирины Кулик «Дональд Джадд — Джефф Кунс». Музей «Гараж». https://www.youtube.com/watch?v=7w6RZsHymjE (дата обращения: 01.03.2021).

6. Мерло-Понти. Сомнения Сезанна. https://theoryandpractice.ru/posts/7647-cezanne (дата обращения: 01.03.2021).

7. См. Зинченко В.П., Мамардашвили М.К. Проблемы объективного метода в психологии // «Вопросы философии». 1977, № 7.

8. Ямпольская А.В. Жан-Люк Марион и редукция к данности. https://www.phisci.info/jour/article/viewFile/866/820, дата обращения 06.08.2021

9. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. — Санкт-Петербург, 1999. — С. 271

10. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. — Санкт-Петербург: Наука, 2001. — 240 с.

11. Phillip Barcio. https://www.ideelart.com/magazine/100-untitled-works-in-mill-aluminum (дата обращения: 01.03.2021).

Орнамент как средство художественного оформления произведений из стекла

автор: Л.С. Бекова, магистратура
кафедра «Художественное стекло»
руководитель: А.С. Соколова, к. иск., доцент

Стекло как материал, с древнейших времен известный человечеству, не потеряло своей актуальности и в современном мире. Художники, дизайнеры, архитекторы активно используют его для воплощения своих идей, стремясь создавать нечто новое: новые формы, технологии работы с материалом, новые образы, реализующие художественную идею.

В этом поиске нового неизменными остаются лишь ключевые архетипы и ценности, понятия о гармонии и пропорциях, рождающих у зрителя ощущение прекрасного.

Именно поэтому орнамент как базисное явление культуры продолжает оставаться одним из важнейших средств художественного оформления произведений декоративного искусства (глина, стекло, дерево, металл, текстиль).

Энциклопедические и искусствоведческие словари дают следующие определения понятию орнамента:

— Орнамент (от лат. ornamentum — украшение) – узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов, и предназначенный для украшения предметов декоративно-прикладного искусства, книг, архитектурных сооружений и др. [1]

— Художественное украшение, узор, для которого характерно ритмичное расположение геометрических или стилизованных растительных и животных элементов рисунка [2].

— Узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов; предназначается для украшения различных предметов (утварь, орудия и оружие, текстильные изделия, мебель, книги и т.д.), архитектурных сооружений (как извне, так и в интерьере), произведений пластических искусств (главным образом прикладных) [3].

Наряду с термином «орнамент» нередко использует и понятие «орнаментика», обозначающий «...характер орнамента и совокупность орнамен-

тальных элементов в данном произведении искусства, в данном стиле и т.п.» [4].

Многие исследователи полагают, что возникновение ранних орнаментальных композиций относится к эпохам палеолита и неолита. Существует в научной среде мнение, что они могли возникнуть и раньше, но большинство историков склонны считать вышеуказанные периоды как наиболее вероятные, так как наибольшее число найденных артефактов, демонстрирующих развитие орнаментального искусства, приходится на верхнепалеотические времена [5]. От этих времен до нас дошли первые схематические рисунки, абстрактные начертания, которые в первоначальном или изменённом виде применялись и продолжают применяться в росписи различных предметов вплоть до современности.

Народный орнамент имеет многовековую творческую традицию и, выступая методом отражения мира, является важной частью исторической культуры многих народов. С древних времен орнаментальные композиции широко применялись во всех сферах жизни человека: в украшении бытовых предметов и сакральных артефактов, в подготовке к праздникам и обрядовым церемониям. Такое широкое применение и вера в магическую силу входящих в него знаков позволило сохранить многие мотивы и символические формы орнамента в качестве элемента культурной традиции.

Орнамент может быть как почти не заметен в оформлении изделия, так и играть ведущую роль в структуре художественного образа. За века эволюции декоративного искусства сложились разнообразные виды орнаментальных узоров: от простых пиктограмм до сложных хитросплетений линий в искусстве модерна. Орнамент может состоять из абстрактных мотивов и стилизованных геометрических узоров; в него могут входить формы человека, животного мира и мифологические существа.

На определенных этапах художественной эволюции орнамента происходит «стирание» его границ с сюжетной росписью. Это можно наблюдать в искусстве Египта (амарнский период), Крита, Древнего Рима, а также в произведениях искусства поздней готики и модерна.

Многие орнаменты строятся на основе простых комбинаций с применением элементарных форм, ритмично упорядоченных. При этом данный, казалось бы, несложный приём, позволяет создавать единую гармоничную композицию, которая помимо художественности наделена глубочайшим смыслом.

Несмотря на национальное своеобразие орнаментальных композиций, в них прослеживаются основные ключевые символы, которые обнаруживаются у большинства народов мира и, следовательно, являются универсальными. Среди таких устоявшихся веками, традиционно сложив-

шихся художественных форм стилизованные изображения солнца, древа, символы мужского и женского начала, символы земли и неба, движения и пространства, а также развития (спираль).

Элементы этих древних орнаментов — не «пережитки» архаичного мышления, а символы и образы вневременных архетипов, которые являются структурными элементами коллективного сознания человечества.

Искусство орнамента служило не только декоративным приёмом — для древних оно было возможностью упорядочить представления об окружающем мире, создать порядок и гармонию в мире хаоса, окружавшим хрупкую человеческую жизнь. Орнамент, как средство упорядочивать мир средствами искусства, играл важную роль в создании произведений синкретического характера, синтезирующих материально-бытовую практику с практикой духовной. Более того, как отмечает исследователь Л.М.Буткевич, в мировоззрении древних людей, создававших язык орнамента, не было «сугубо утилитарных» процессов, не охваченных сакральным сознанием: «Все кажущиеся нам по аналогии с нашим временем дискретные процессы бытия сливались в единое целое, которое человек воспринимал в синкретичной слитности с Космосом» [6].

Актуальность исследования рождается в условиях современного кризиса общества, одним из проявлений которого является разрыв в духовной преемственности поколений, что направляет творческие поиски художников к наследию наших предков, к классическим понятиям о ритме и гармонии. Задачи развития и сохранения традиций художественной культуры сегодня стоят особенно остро.

Орнаментальные композиции древности представляют собой важнейший источник изучения образного отражения мира, аккумулирующий народную мудрость, знания о мире и даже память о ключевых исторических событиях. Исторический и национальный характер различных видов орнамента, его связь с основами духовной культуры и эстетических представлений народов, делают его важным хранителем культурной памяти нации.

Активное обращение художников XX – начала XXI века, в том числе работающих со стеклом, к классическим художественным формам и мотивам, актуализирует задачу изучения многообразных форм традиционного искусства, одной из которых является орнамент.

В наше время расширяющихся возможностей обмена информацией и глобализации не только возрождается интерес к старинным этническим художественным традициям, но и рождаются совершенно новые орнаментальные формы, отражающие реалии современности (например, узоры на подошвах обуви или шинах колес). Всё это делает исследование орнаментального искусства актуальным в наше время.

В исследовании орнамента пересекаются интересы сразу нескольких областей наук: искусствознания, истории, археологии, этнографии, философии, культурологии и т.д.

Большой объем исследований орнаментального искусства в целом, особенно с точки зрения его семантики, его знаковой структуры, отражающей знания о мире, провели такие учёные, как: В. В. Стасов, В. А. Городцов, А. К. Амброз, А. А. Бобринский, В. С. Воронов, В. М. Василенко, И. Я. Богуславская, Г. С. Маслова, М. А. Некрасова и др. Орнамент как исторический источник является предметом исследования А. А. Бобринского, А. Н. Бернлетам, Н. В. Кочешкова, С. В. Иванова и др.

Глубокие исследования по расшифровке древних знаков и символов, являющихся составными элементами первых орнаментальных композиций, можно найти в работах Г. С. Масловой, А. К. Амброза, М. А. Некрасовой, Б.А. Рыбакова. В их работах орнамент рассматривается как нерасторжимое диалектическое единство формы и содержания, один из механизмов сохранения, трансляции и активизации социально-значимого опыта.

Вопроса возникновения орнаментального языка, во многом связанного с загадками происхождения первобытного рисунка вообще, касались исследователи, изучающие архаическое искусство: Э. Тейлор, А. А. Формозова, А. П. Окладникова, А. Д. Столяр, В. Б. Ми-риманова, В. И. Маркова и др.

Содержательные особенности искусства орнамента раскрывается в теоретических работах русского учёного и священника Флоренского П. А., писавшего, что «орнамент философичнее других ветвей изобразительного искусства, ибо он изображает не отдельные вещи, и не частные их соотношения, а облекает наглядностью некие мировые формулы бытия» [7].

Во второй половине XX века усиливается интерес к поэтической стороне орнамента. Большую роль в исследовании орнамента в этом ключе играют статьи Герчука Ю.Я., посвященные исследованию орнаментов разных стилей и народов. Ю.Герчук называет орнамент искусством порядка: «...Орнамент организует вещи нашего практического мира. ...Покрывая функциональные формы, архитектурные или прикладные, орнамент задает определенные способы их восприятия, направляет движение взгляда, соотносит целое с его частями... Орнамент может придать поверхности характер незамкнутого фрагмента, заполняя его равномерной, допускающей бесконечное развитие сеткой, или же четко ограничить ее, обведя по краю бордюром… Орнамент, подчиненный вещи, скромно исполняющий почти служебную функцию ее тектонической организации, тем не менее, разворачивает на ее поверхности свою собственную художественную тему. Он поднимает предмет над ограниченностью его практического назначения, делает носителем некоего общего принципа, малой моделью гармонического мирового порядка. Он наделяет вещь своей способностью генерировать ритмы времени, зримо воплощать глубинные представления своей эпохи о структуре окружающего мира» [8].

Исследование орнаментального искусства затрудняется тем, что семантика многих графем менялась со временем, а их значения, являющиеся производной синкретичного мифологического и образного мышления, трудно переводимы на современный язык научных исследований.

Отношение к орнаментальному искусству в творческой и научной среде менялось с течением времени. Так, в конце XIX – начале XX в., в период стиля модерн, интерес к орнаменту возрождается, но рассматривается он в новом качестве: не столько как средство образной передачи сведений о мире, сколько как элемент декора, наполненный эстетическим содержанием. В эпоху модерна орнамент, богато украшающий изделия декоративно искусства, в том числе предметы из стекла, получает стилеобразующую роль.

В XX веке орнамент вызывает полемику среди авторов: одни признавали его язык и использовали в своих работах, другие отвергали. В период развития промышленности и освоения новых материалов, орнамент нередко воспринимался как нечто архаичное, уходящее в прошлое.

Позже происходит некоторая реабилитация декора, связанная с возрождением старинных ремесел, художественных промыслов, с повышенным интересом к прошлой культуре народов.

Несмотря на возросший в последнее время интерес к художественным возможностям орнамента, многие аспекты специфики и искусствоведческого осмысления теории этой темы остаются на сегодняшний момент малоразработанными. Художественное наследие орнамента огромно и разнообразно, и нередко литературные источники, касающиеся этого вопроса, носят описательный характер, констатируя формальные изменения. Анализ орнаментального образа проводится с позиций других видов искусств, чаще всего узко понимаемого реализма, что приводит нередко к искажению трактовки и обеднению содержания орнаментального образа.

Некоторые источники исследуют глубокую содержательность и философию орнаментальных композиций, их связь с архетипами и магическими представлениями народов, но зачастую исследователи при этом не касаются эстетического смысла и художественных качеств орнаментальных рисунков, не подвергают анализу саму форму, структуру орнамента, которая неотделима от его смыслового наполнения.

До сих пор орнамент нередко рассматривается исследователями как недоразвитый тип творческой деятельности, с чисто утилитарной и второстепенной декоративной функций, между тем как орнаментальное искус-

ство является целостной и самостоятельной художественной структурой с собственной богатой системой образов и выразительных средств.

Иногда в литературе встречается мнение, что применение в орнаментах знаков круга, креста, ромба и других простых фигур является проявлением примитивного украшательства и следствием неразвитого эстетического вкуса. Но то, что данные знаки повторяются многими поколениями разных народов в разных частях света, исключает наивность и случайность. Применение многих графем как священных символов свидетельствует о том, что речь идет не об элементарных изображениях видимых объектов, а об определенных вместилищах нравственных понятий, заключающих в себе психологические, ценностные установки, систему взглядов на мир.

Гипотеза исследования состоит в том, что искусство орнамента во всей полноте его художественно-образных возможностей и универсального вневременного смыслового контекста является актуальным и выразительным в синтезе с уникальными изобразительными возможностями стекла, а также другими пластическими материалами — даже в период ярких общественных, культурных и технологических изменений современной эпохи при следующих условиях:

— понимание ценности орнамента в богатстве его художественного языка и выверенной веками гармонии, не только в способности поддерживать или подчеркивать формообразование произведения, но и наполнить его дополнительными смыслами, ассоциациями и реминисценциями, что особенно важно в работе со стеклом в современном художественном пространстве;

— при грамотном проектировании произведения с учетом законов гармоничного композиционного построения, законов построения орнамента и стилизации;

— при раскрытии в полной мере художественно-изобразительных возможностей стекла как уникального по выразительности художественного материала;

— при демонстрации высокого профессионального мастерства при выполнении произведения с использованием различных техник создания художественного произведения из стекла.

Примечания:
1. Источник: Популярная художественная энциклопедия. Под ред. Полевого В.М.; — Москва: Издательство «Советская энциклопедия», 1986. — 447 с.
2. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. — Москва: Русский язык, 2000., 862 с. — 701 с.

3. Большая советская энциклопедия / Глав. ред. А.М. Прохоров. — Москва: Сов. энциклопедия, 1969–78. Т. 18. — 632 с.
4. Словарь иностранных слов под ред. И.В.Лехиной и Ф.Н.Петровой. — Москва, 1949. — 463 с.
5. Мириманов В.В. Малая история искусств // Первобытное и традиционное искусство. — Москва: Искусство, 1973. — 319 с.
6. Буткевич Л.М. История орнамента: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений, обучающихся по спец. «Изобразительное искусство» / Л.М. Буткевич. — Москва: Гуманитар, изд. центр ВЛАДОС, 2008. — С. 10.
7. Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. — Москва: Мысль, 2000. — 61 с.
8. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа / Ю. Я. Герчук. — Москва: Галарт, 1998. — 5 с.

Становление иконографий готического витража «Триумф Смерти» и «Пляска смерти»

автор: М.С. Булатова, магистратура
кафедра «Художественное стекло»
руководитель: А.С. Соколова, к. иск., доцент

Задача работы — проследить процесс сложения двух столь характерных для готического витража иконографий: «Триумф смерти» и «Пляска смерти», и выявить причины, оказавшие влияние на возникновение подобных сюжетов в искусстве Средневековья.

Для начала нужно пояснить значение термина macabre, появившегося во Франции во второй половине XIV века и являющийся изначально именем собственным. Позже слово становится прилагательным, сочетающимся с существительным la danse — «танец», «пляска», а macabre в свою очередь приобретает значение — могильный, ужасающий.

«La danse macabre (пляска смерти)» — иконографический тип Смерти более распространенный, нежели «Триумф» представляет собой один из ва-

риантов изображения персонифицированной Смерти, которая ведёт к могиле вереницу из пляшущих людей всех слоёв общества. В изображениях «Пляски» до XVI в. зовущий жест Смерти почти мягок; она скорее предупреждает о кончине, чем разит.

В отличие от «Плясок», иконографический тип «Триумф Смерти» намного более суров. Художник не сводит человека лицом к лицу со Смертью, но показывает ее могущество. Можно подумать, что в «Триумфах» искусство возвращается к коллективному средневековому пониманию смерти. Однако это неверное предположение: проникнутый сознанием смерти как судьбы всего человечества, человек Средневековья знал, что скоро умрет, и имел время покориться неизбежному. В «Триумфах» Смерть не предупреждает о своем появлении. Именно в этой иконографии выявляется новый мотив абсурдности Смерти. Она разит всех без разбора, подчас обходя тех, кто страстно желает её прихода, и, забирая тех, кто и не помышляет о ней.

Другим популярным в XIV веке макабрическим сюжетом является притча о трёх живых и трёх мертвых. Она повествует о трех беззаботных принцах (в некоторых версиях — королях), возвращавшихся с охоты и встретивших на дороге трех мертвых, возвестивших им: «Мы были как вы — вы будете как мы!» Этот сюжет часто изображается в композиции «Триумфа смерти».

До эпохи Проторенессанса христианское искусство не знало персонифицированных изображений Смерти. Отдельные примеры носят маргинальный характер. Например, капители соборов в Париже и Страсбурге. Почему же именно в это время возникает такое количество сюжетов, связанных с переходом человека в загробный мир? Многие исследователи склонны связывать этот интерес к теме Смерти с масштабными эпидемиями первой половины XIV века, в том числе со страшной бубонной чумой прозванной «Черной Смертью» и унесшей около 25 миллионов человеческих жизней в тогдашней Европе. Люди видели смерть повсюду, трупов было так много, что их не успевали хоронить и города, подвергшиеся эпидемиям вынуждены были видеть страшный процесс разложения тел прямо на улицах. Безусловно, эти события оказали влияние на появление подобных сюжетов, однако они были не единственной причиной.

Переворот в сознании людей и их новый взгляд на загробную жизнь, вылившийся впоследствии в иконографии такого типа, произошёл на религиозной почве. Благочестивые трактаты, касавшиеся до этого только тех, кто ушёл от мирской жизни, в XIV веке начали широко распространяться среди народа нищенствующими монашескими орденами. Доминиканских монахов особенно беспокоило то, что в различных социальных группах одни и те же символы и аллегории получали разное прочтение. Поэтому миссионерство было делом первостепенной важности. Главными источниками повышения образованности мирян в то время служили официальные церковные энциклопедии, составленные еще в XIII веке, большей частью во Франции доминиканскими теологами. Наряду с ними широко привлекались и современные литературные произведения. В Италии «Божественная комедия» Данте являлась одним из таких источников. Известно, что в 1373 году флорентийская синьория поручила Джованни Боккаччо публично интерпретировать творение Данте в одной из городских церквей с целью довести до простолюдинов отдельные подробности и тонкости христианской символики и аллегоризма поэмы [1].

Всё нарастая, звучал из уст проповедников непрекращающийся призыв: memento mori (помни о смерти). На задний план отходила раннехристианская мысль о смерти человека, как о переходе в лучший мир и соединении с Богом. Христианину уже не гарантировалось вечное блаженство только в силу его вероисповедования. Упор делался не соединение с Богом и райской жизни, а на адских мучениях. Сознательное подчеркивание ужасов ада использовалось проповедниками в целях запугивания людей и последующего привлечения их под крыло Церкви.

Всё это, так или иначе, способствовало переосмыслению отношения к смерти и трансформации её образа из исполнителя воли Божьей и нейтрального персонажа в исчадие ада.

Французский историк Филипп Арьес пишет: «Смерть уже не была возвышенной и спиритуальной смертью Иисуса, распятого на кресте и поправшего своей крестной кончиной смерть, терзающую мир в силу первородного греха. Смерть предстала сознанию людей «второго Средневековья» как само кровоточащее тело Христа, свисающее в последней муке с креста, предстала как снятие безжизненного тела и его оплакивание, как смерть физическая, болезненное расставание с миром — всеобщее разложение и бренность» [2].

Но ведь страх адских мучений преследовал и людей и раньше, а ужасные войны и болезни не щадили человечество никогда. Почему именно в эпоху Проторенессанса мысли о смерти стали так глубоко волновать людей? Надо полагать, что истинная причина кроется в новом миропонимании, которое в XIV веке ещё только рождается, но уже заставляет людей по-другому смотреть на вещи. Человек Треченто так страстно и эмоционально боится смерти только потому, что именно в это время начинает по-настоящему привязываться к радостям земной жизни. В какой-то мере это и страх расставания с земными благами, но в большей степени это боль по утрате впервые обретённой человеком Красоты и понимания каждым, собственной индивидуальности. Средневековая покорность року и мысль:

«все мы смертны» трансформируется в осознание полного одиночества и беззащитности человека перед лицом Смерти.

Смерть перестает быть итогом, подведением счетов, судом или блаженным сном. Она становится гниением и разложением, смертью физической, страданием.

Поступки каждого уже не теряются в коллективной судьбе рода человеческого. Отныне они индивидуализированы, выделены. Жизнь больше не сводится к дыханию, она состоит из мыслей, слов, действий. Выделяется личность, и тем страшнее становится её конец.

Помимо всего прочего важно учитывать возникшее в культурной жизни людей Треченто противоречие между наставлениями и предупреждениями монахов-проповедников и литературой того времени, которая в своей жизнеутверждающей любви к человечеству доходила порой до отрицания загробного мира. Её повышенная чувственность не могла не проникнуть в изобразительное искусство.

«Одни — мистики, проповедники, — погрузившись в созерцание гниения, физического уничтожения тела, сделали отсюда выводы, враждебные всему земному и преходящему, и остались духовно глухи к требованиям нарождавшейся тогда новоевропейской культуры и светской системы ощущений. Другие, подобно Петрарке и другим поэтам и философам Возрождения, оплакивая неизбежную органическую кончину человека, пришли к утверждению жизнелюбия и к провозглашению основополагающей ценности земного существования» [3].

Человек Треченто так сильно начинает любить жизнь, что не может не думать о неумолимо надвигающейся Смерти, как о конце всего того, что вдохновляет его, дарит радость и счастье. Красота тела, такая мимолётная, начинает постоянно напоминать о посмертном гниении и разложении плоти, радости жизни об адских мучениях. Чем полнее и прекраснее становится окружающий человека мир, тем отвратительнее и ужаснее кажется ему Смерть, как антитеза Жизни.

Из этой же повышенной чувственности и рефлексии вытекает и изощрённо подробные описания посмертных мук, а затем и иконографические подробности изображения Смерти.

«Важно понимать то, что показывало искусство macabre, было как раз тем, чего не было видно, что происходило под землей, скрытая работа разложения, не результат непосредственного наблюдения, но плод воображения» [3].

Таким образом, мы проследили процесс сложения иконографий «Триумф Смерти» и « Пляска смерти» и выявили причины, повлиявшие на становление этих сюжетов в искусстве Средневековья вообще и в готическом витраже, в частности.

Примечания:

1. В.Д. Синюков. Тема «Триумфа смерти». К вопросу о соотношении символа и аллегории в искусстве позднего европейского средневековья и итальянского треченто. Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. — Москва: Наука, 1997.

2. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. — Москва: Прогресс — Прогресс-Академия, 1992.

3. Филипп Арьес. Указ. Соч.

Список литературы:

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. — Москва: Прогресс — Прогресс-Академия, 1992.

2. Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. Искусство треченто. — Москва, 1959. Т. 2.

3. Синюков В.Д.. Тема «Триумфа смерти». К вопросу о соотношении символа и аллегории в искусстве позднего европейского средневековья и итальянского треченто. Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. — Москва: Наука, 1997.

4. Хейзинга Й. Осень средневековья. Рус. пер. — Москва: Наука, 1988.

Эстетика древности в авторских работах из стекла скульптора Андрея Николаевича Криволапова

автор: М.М. Одинцова, магистратура
кафедра «Художественное стекло»
руководитель: В.В. Богданова, к.п.н., доцент

Авторские работы из стекла сегодня принимают разнообразные формы. Современные художники реализуют различные возможности синтеза материалов. Глобализация дает возможность получить доступ к информации о традиционном искусстве и древних цивилизациях с их образностью. Заметен интерес как художников, так и зрителей к выражению древнего образа в со-

временном искусстве. Стекло как материал позволяет выгодно подчеркнуть и переосмыслить эту тему. Особенность художника, про которого пойдет речь в этой статье, в том, что он работает со стеклом как скульптор, создавая самобытные образы, используя уникальные технологические приемы.

Андрей Николаевич Криволапов родился 4 июля 1975 года в Курске. Любовь к изобразительному искусству была заложена как в семье, так и в средней школе в классе, где углубленно преподавали этот предмет. С 1991 года обучался в Воронеже, в художественном училище им. Крамского на отделении скульптуры. В 1995 году окончил училище по профессии скульптор-педагог.

В 1995 году поступил в Московскую Государственную Художественно-Промышленную Академию им. С.Г.Строганова. Окончил кафедру Художественная Обработка Стекла в 2001 году по специальности Художник декоративно-прикладного искусства.

Произведения Криволапова находятся в Русском Музее (Санкт-Петербург), Музее Художественного стекла ЦПКиО им. С. М. Кирова (Санкт-Петербург), Всероссийском Музее Декоративно-прикладного и Народного искусства (Москва), Никольском Музее Хрусталя (Никольск), Музее-усадьбе «Кусково», Музее Декоративного Искусства (г. Сергиев Посад), Львовской Галерее Искусств, Литва, г. Кулдига, Эстония, г. Хаапсалу.

Рис. 1. Скульптура «Изумрудный Будда», 2021. Стекло
Автору интересны определенные темы: христианство («Петр и Февронья»), сказки («1000 и одна ночь», «Сказки Пушкина»), доисторические животные («Тоже мама»), общечеловеческие ценности («Мама», «Обещал приехать»)
Рис. 2. Скульптуры «Сказки Пушкина». 2020. Стекло
Вдохновляют художника образы древних цивилизаций. В творчестве прослеживаются ссылки на шумерскую, древнегреческую, арабскую, русскую скульптуру и рельефы

Авторская методика, которая позволяет достичь специальных художественных эффектов, заключается в том, что Андрей Николаевич работает в технике литья в форму. Формы создает из пластилина, либо глины. Гипс не армирует, иногда формы трескаются, создавая эффект вытекания. Работы состоят из склеенных составных частей. Имитирует состаренный материал, использует для этого специальную красную глину, которой обмазывает гипсовую форму до обжига, элементы глины остаются на готовых стеклянных работах после запекания в печи. После запекания поверхность стекла почти не обрабатывается, иногда на работах остаются линии от трещин, шероховатости, которые подчеркивают ощущение древности материала. После литья и первичной обработки автор склеивает детали, используя стеклянные штыри.

Рис. 3. Скульптура «Ликуй, Мадрид!». 2020. Хрусталь
Стеклянные скульптуры производят сильное эмоциональное впечатление на зрителя, автор обращается к истокам цивилизации, заставляя задуматься об общечеловеческих ценностях, морали, соотношении добра и зла в современном мире («Прометей», «Схимники Беловодья»)
Рис. 4. Рельефы «Схимники Беловодья». 2016. Стекло
Рельефы «Русские святые. Князья Михаил и Андрей» «разговаривают» со зрителем, отправляют его к корням, началу нашей истории, подчеркивают потребность современного человека в принадлежности к клану, родине, отчизне

Некоторые работы автор вырезает из глыбы стекла, что позволяет сохранить цвет большого объема стекла («Сова», «Изумрудный Будда», «Ма-

Рис. 5. Рельефы «Русские святые. Князья Михаил и Андрей». 2014. Стекло, дерево

Рис. 6. Фрагмент рельефа «Пётр и Феврония». 2015. Стекло

Рис. 7. Скульптура «Незваный гость». 2016. Стекло

донна»). Поверхность в этом случае декорируется резьбой, что позволяет устранить прозрачность и усилить эффект древности образа. Криволапов в своих работах совмещает горячую и холодную обработку стекла.

Особенность автора в том, что он работает с объемом, формой, создает скульптуры из стекла. Форма, объем и фактура на первом месте, а цвет и материал вторичны. Художник идет от образа, а не от свойств материала, что отличает его от других современных авторов, работающих со стеклом. Цвет «играет», в основном, в небольших тонких деталях, а не на массивах стекла.

В начале своего творческого пути Криволапов работал со стеклянными рельефами (Рельефы на досках «Хождение за три моря»). С 2018 года начал экспериментировать с круглой скульптурой («Незванный гость»), раз за разом усложняя ее форму («Степан Разин»). В некоторых работах Андрей Николаевич комбинирует стекло с шамотом («Похищение Европы»).

Важная часть творческой лаборатории Криволапова – участие в выставках. В 2020 году состоялись персональные выставки Андрея Николаевича в Москве и Санкт-Петербурге, в 2021 году работы автора выставлялись в Московской Консерватории, в 2021 году открылась персональная выставка в г. Александров.

Композиция «Кто мы?» из 16 рельефов на дощатом щите находится в постоянной экспозиции Музея художественного стекла ЦПКиО им. С.М.Кирова в зале «Северная анфилада» на Елагином острове в Санкт-Петербурге, начиная с 2020 года. Это самая большая работа Андрея Николаевича.

На стеклянных рельефах изображены русские князья, значимые для нашей истории личности. Владимир Святославич, князь Димитрий Мо-

Рис. 8. Композиция «Кто мы?» из 16 рельефов на дощатом щите. 2014–2015

Рис. 9. Скульптура «Степан». 2020. Стекло

сковский, Александр Невский, Андрей Боголюбский, Василий Блаженный, «Князь Всея Руси царь Иван», Минин и Пожарский, Михаил и Федор Черниговские, «Князь Данила король Галицкий», Ярослав Мудрый, Михаил Ярославович Тверской, княгиня Ольга, Промышленник Аникий Строганов, Князь Ольгерд Литовский, Сергий Радонежский. И здесь же находится «Преславная семья Русская», она столь же важна, она тоже часть русской истории и рода. Огромные ворота как бы выступают к зрителю из затемненного пространства, рассматривая их испытываешь причастность к чему-то большему, важному, тщательно изученному и продуманному автором, сделанному с огромной любовью, верой и заботой. Андрей Николаевич говорит: “В стеклянных скульптурах и рельефах хочу показать связь современного человека с историей через древний материал стекло. Передать гордость за свою родину, отчизну, корни. Я – скульптор и сделать это могу с помощью своего творчества” [12].

Работы Криволапова А. Н. вдохновляют многих молодых авторов. Андрей Николаевич на регулярной основе преподает Академический рисунок. Постоянное занятие с натурой, карандашом, мягким материалом позволяет художнику комбинировать рисунок и скульптуру, оттачивая таким образом свое мастерство.

Андрей Николаевич Криволапов нашел свой художественный прием, с каждым разом продолжает усложнять и совершенствовать его. Художник творит на границе декоративно-прикладного искусства и скульптуры. Его значимость, и во влиянии на учеников и последователей, и в формировании русского современного художественного пространства. Художник выбрал актуальную общечеловеческую тему, которая находит отклик в сердцах зрителей.

Список литературы:
1. Андрей Криволапов – персональная выставка «Вера, Надежда, Любовь». // Союз Художников России. Онлайн издание. — 2020. Режим доступа: https://www.shr.su/exhibitions/pokrovka-37/andrey-krivolapov-personalnaya-vystavka-vera-nadezhda-lyubov-/ (Дата обращения: 16.12.21).
2. Аникина Н.И. «Московский Художник». № 1–2, Газета московского отделения всероссийской творческой организации «Союз художников России». — 2014. — С. 2.
3. Андрей Криволапов. Со стеклом на машине времени» // Объединение Московских Скульпторов. Онлайн издание. — 2020. Режим доступа: https://oms.ru/news/andrej-krivolapov-so-steklom-na-mashine-vremeni (дата обращения: 20.12.21).
4. «Воронцово. Глина, вода, огонь». Выпуск № 2. — 2014. — С. 118.
5. Виктория Хан-Магомедова. «Диалог искусств» (ДИ). Журнал // 06.2011. — С. 44.
6. Власова Е. «Стекло и керамика в пейзаже». Каталог. Елагиноостровский дворец-музей. — 2010. — С. 51, 72.
7. Всероссийская выставка «Скульптура — 2006». // Каталог. — Липецк, 2006. — С. 44.
8. Всероссийская выставка скульптуры, посвященная юбилейной дате великого скульптора С. Д. Эрьзи. // Каталог. — Саранск, 2009 г. — С. 55.
9. Еникеева Т.И., Микитина В. В. «Ода стеклу». — Москва: Издательство А-Тритона. — С. 282.
10. Ершова Т.А., Власова Е.А., Белехова Е.О. Стекло. Альманах № 1. — Санкт-Петербург: Петрополь, 2005.
11. Ершова Т.А., Власова Е.А., Белехова Е.О. Стекло. Альманах № 2. — Санкт-Петербург: Петрополь, 2006. — С. 28.
12. Интервью с Криволаповым А.Н. от 01.12.21.
13. Информационный справочник МОСХ России с 2004 по 2008 г. — Москва, 2008. — С. 36.
14. Казакова Л.В. Авторское решение как стиль (фрагмент статьи Людмилы Васильевны Казаковой, доктора искусствоведения, академика РАХ, гл. научного сотрудника НИИ РАХ) // Декоративное искусство 2020, 425-ый выпуск. 2020. — С. 105.
15. Казакова Л. В. Декоративное искусство России. — Москва: ГНОЗИС, 2013. — С. 155.
16. Казакова Л. В. Технический прием как художественный феномен в декоративном искусстве, 2017. — С. 45.
17. Казакова Л.В. Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. — Санкт-Петербург: Пинакотека, 2007. — С. 238, 244.
18. Каталог. Всероссийская Художественная выставка. СХ России 50 лет. Москва. — 2008. — С. 101.
19. Каталог Всероссийской художественной выставки Россия XI. — 2009. — С. 169.
20. Каталог Всероссийской художественной выставки Россия XII. — 2014. — С. 119.
21. Каталог. Международная художественная выставка ПОБЕДА к 70-летию. Союз Художников России. Издательство Галарт. — 2015. — С. 125.

22. Каталог к 250-летию Российской академии художеств. Всероссийская художественная выставка «Молодые художники России». — Москва, 2007. — С. 49, 76.
23. Лики России: Всероссийская художественная выставка // Альбом. — Архангельск, 2016. — С. 250.
24. Международная Художественная выставка «Победа!» // Каталог. Москва, 2010. — С. 25.
25. «Молодые художники России. 2001, 2007, 2010 годов». — Москва: Галарт, 2012. — С. 239.
26. Некрасова Е. А. Художник // Журнал № 1. — 2013. — С. 69.
27. Персональная выставка Андрея Криволапова «У истоков жизни» // Культура Петербурга. Онлайн издание. —2020. Режим доступа: https://spbcult.ru/news/cultutre-news/personalnaya-vystavka-andreya-krivolapova-u-istokov-zhizni/ (Дата обращения: 20.12.2021).
28. Поляшова О., Милостная Т. Стекло 2011. Пятое Российское триеналле художественного стекла // Всероссийский музей Декоративно-прикладного и народного искусства. Каталог. — С. 90–91.
29. Ромашко Е.В., И.В. Лукшт, С.С. Селицкий. Живопись. Рисунок. Том I и II. // Строгановская школа. Учебно-методическое пособие. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2020. — С. 377.
30. Руб А. Изобразительное искусство России. — Москва: Галарт, 2014.
31. «Скульптура малых форм». // Каталог 2017–18 г. — Владимир, 2017–2018.
32. Союз художников России. X Всероссийская Художественная выставка. Каталог. Москва, 2004. — С. 68.
33. Стекло – 2008. IV Российское Триеннале художественного стекла. // Каталог. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Россия Москва, 2008. — С. 42.
34. Стекло и керамика в пейзаже // Каталог выставки. Санкт-Петербург, 2013. — С. 7, 35.
35. Стекло и керамика в пейзаже // Каталог выставки. Санкт-Петербург, 2014. — С. 5, 8, 17.
36. Титова Е. На просвет. Художественное стекло советской и постсоветской эпохи // Каталог выставки. Всероссийский музей декоративного искусства. — Москва, 2019. — С. 306–307.
37. Ибрагимов, Фидаиль. Авторское стекло России 1990–2015. Российская Академия Художеств, 2016. — С. 206–211.
38. Форма в пространстве или пространство в форме // Каталог ВТОО «Союз художников России». 13–29 ноября 2019 г. — С. 34–35.
39. Художественное стекло России 1980–90 гг. — Сергиев посад, 1997.
40. Художник. Журнал Союза художников России. — № 1. — 2011. — С. 70.
41. Художник России. // Газета Союза художников России. № 7–8 (281–282). — 2010. — С. 2.
42. Laura Fabbri. «Nei labirinti dell'anima russa», mostra al Museo del Paesaggio di Verbania. // Видео фрагмент. — 2020 г. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=M3zroVCShjg (Дата обращения: 20.12.2021).

Выразительные средства скульптурного стекла Андрея Криволапова

автор: О.Б. Солдатова, магистратура
кафедра «Художественное стекло»
руководитель: В.В. Богданова, к.п.н., доцент

В статье рассматриваются композиции из стекла скульптора Андрея Криволапова, техника исполнения скульптурных форм — моллирование, ее звучание в новом авторском формате. Обзор выставок 2020 – 2021гг., музеев, в которых экспонируются работы автора. Выразительные средства художественного стекла в произведениях скульптора Криволапова.

Данная тема интересна тем, что в современном мире техника моллирование развивается, набирает новые обороты. А в руках мастера приобретает неповторимое звучание, новые формы, новое прочтение. Стекло, как уникальный материал в произведениях скульптора и художника с особыми, уникальными средствами выразительности.

Основная цель исследования — узнать о скульпторе А.Н. Криволапове, о технике в которой работает автор, проследить за его творческим развитием, участие в стекольных художественных выставках за период 2020 – 2021 гг. Проанализировать средства выразительности скульптур из стекла, используемых автором.

В ходе исследования были использованы материалы из личного фото-архива, материалы и экспонаты, представленные на выставках по стеклу скульптора Криволапова, экспонат музея художественного стекла ЦПКиО им. С.М.Кирова в Санкт-Петербурге, материалы, статьи, интервью с автором, находящиеся в общем доступе сети интернет, а также сайты, анонсирующие выставки и базовые учебники по искусству стеклоделия.

Криволапов Андрей Николаевич член Российского Союза художников (РСХ) с 2011 г. и Московского (МСХ) с 2004 г. [12]. Педагог общевузовской кафедры «Академического рисунка», факультета «Дополнительного образования» курсов «Дополнительных профессиональных программ» (ДПО) в МГХПА им. С.Г. Строганова [9], [10]. Участник многих выставок России и Европы. Скульптуры и рельефы из стекла художника Андрея Криволапова находятся в музеях и в частных коллекциях по всему миру.

Андрей Николаевич родился 4 июля 1975 г. в городе Курске в семье художников. Отец, Николай Криволапов – скульптор, профессор Курского государственного университета. Андрей Криволапов, также как и отец выбрал стезю художника-скульптора. В 1995 году окончил отделение скульптуры художественного училища им. Крамского в г. Воронеже, по профессии скульптор-педагог. В 2001 году окончил кафедру художественного стекла по специальности «Художник декоративно-прикладного искусства» Московского Государственного художественно-промышленного университета имени С.Г. Строганова.

Педагоги, повлиявшие на творчество: Отец Николай Петрович Криволапов (скульптор), Галина Александровна Антонова (художник стекла), Борис Владимирович Федоров (художник стекла), Любовь Ивановна Савельева (художник стекла), Фидаиль Ахметович Ибрагимов (художник стекла) [14].

Из воспоминаний Андрея Николаевича:

«Первым и главным моим наставником был и есть мой папа. Прекрасный скульптор поражал меня своей энергией к творчеству. Учась в художественном училище, на отделении скульптуры и поступив в Московскую государственную художественно-промышленную академию им. С.Г. Строганова на кафедру художественной обработки стекла, я связал свою жизнь с этим материалом.

Творческие эксперименты с отливкой скульптуры из стекла я начал с занятий в академии. Меня всегда притягивало античное стекло. Стекло с его первозданностью и древностью этого материала. Именно не полная прозрачность, а с вкраплениями песка, глины, пузырьков соды и патины времени привлекали меня в стекле.

В своих работах я стараюсь повторить и воссоздать природу стекла, добавляя в стекло окислы металлов, составляя шихту для отливов в форму. Я пришел к новому видению и эстетическому взгляду на стекло» [4].

Скульптор Андрей Николаевич Криволапов работает со стеклом в сложной технике моллирование, привнеся в нее свой авторский стиль и почерк.

Техника моллирование, описана базовых учебниках искусства стеклоделия. В книге А.Г.Ланцетти [2] дано следующее определение: «Моллированием (от франц. mollir — размягчаться, течь) называется способ формования стеклянной скульптуры и рельефов путем заполнения огнеупорной формы размягченной стекломассой под действием собственного веса последней».

В иллюстрированном словаре основных терминов стеклоделия Л.Г. Грошковой эта техника трактуется как: «Молли́рование (от лат. mollio —

делаю мягким, плавлю) — общее название технологических приемов, в основе, которых лежит свойство стекла размягчаться и течь в горячем состоянии. Степень размягчения стекла зависит от температурного режима, разные стадии которого определяют характерные декоративные и пластические особенности стекла. Однако чаще под моллированием подразумевается плотное заполнение стеклом полой формы» [1].

Еще одно определение дано в книге Ю.П.Сергеева: «Молли́рование — способ изготовления художественных изделий из стекла (чаще всего скульптуры), заключающейся в отливке из расплавленного стекла в специальных керамических формах. (от франц. moller — размягчаться, плавиться, течь) [3].

За период с 2020 по 2021 года работы из стекла скульптора А.Н. Криволапова демонстрировались на четырех персональных и четырех групповых выставках.

1. Выставка «Рождество на Беговой». Выставочный зал МОСХ России. 26 декабря 2019 г. – января 2020 г.

2. Персональная выставка «Кто мы». Скульптура в стекле. МГХПА им. С.Г. Строганова. 1 – 20 марта 2020 г. Адрес проведения выставки г. Москва, ул. Волоколамское шоссе, д. 9с, аудитория № 232.

3. Выставка «Nei labirinti dell'anima Russia» («In the labyrinths of the Russian soul». «В лабиринтах русской души»). Музей Паоло Трубецкого (MUSEO DEL PAESAGGIO, Verbania, Palazzo Viani). 18 февраля – 1 марта 2020 г. Адрес проведения выставки Италия, Вербаниа.

4. Персональная выставка «Вера, Надежда, Любовь». Выставочный зал Союза художников России. 10 сентября – 25 сентября 2020 г. Адрес проведения выставки: г. Москва, ул. Покровка, 37. [5].

5. Выставка скульптурных произведений из стекла «У истоков жизни». Музей художественного стекла. 7 октября - 29 ноября 2020 г., город проведения выставки Санкт-Петербург. Первая развернутая персональная выставка Андрея Николаевича в цикле «Московские сезоны» [4].

6. Персональная выставка в Московской консерватории им. П.И. Чайковского. Российский союз художников, Московский союз художников, МГХПА им. С.Г. Строганова. Апрель – май 2021 г. Адрес проведения выставки г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6 [7].

7. «Стекло и керамика в пейзаже» 17-я ежегодная международная выставка. Санкт-Петербург, Елагин остров, Восточная поляна возле Елагиноостровского дворца, Восточная стрелка возле Павильона под флагом. 12 – 14 июня 2021 г. [13]

8. Персональная выставка «Движение». Скульптура в стекле. Александровский художественно-краеведческий музей, большой зал. 12 ноября – 12 декабря 2021. Владимирская обл., г. Александров, ул. Советская, д. 5. [12]

В настоящее время работы скульптора А.Н. Криволапова представлены и экспонируются в следующих музеях [14]:

1. Музей художественного стекла ЦПКиО им. С.М. Кирова, г. Санкт-Петербург, Елагин остров

2. Русский музей, Москва

3. Музей-усадьба «Кусково», Москва

4. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва

5. Музей города Хаапсалу (Эстония)

6. Музей города Кулдига (Латвия)

7. Музей стекла и хрусталя города Никольск, Пензенская область.

Рис. 1. Скульптура «Обещал приехать», 2016г., Стекло цветное, литье, моллирование, 22х42х4 см. Фото сделано на выставке, автор Солдатова О.Б.

Рис. 2. Скульптура «127 ночь Шахризады», 2020 г., Хрусталь цветной, литье, моллирование, 47х61х14 см. Фото сделано на выставке, автор Солдатова О.Б.

Рис. 3. Композиция «Кто мы?», 2014г., Стекло бесцветное и цветное, литье, моллирование; дерево, размеры не указаны музеем. Фото сделано в музее, автор Солдатова О.Б.

Рис. 4. Фрагмент композиции «Кто мы?», 2014г., Стекло бесцветное и цветное, литье, моллирование; дерево. Фото Солдатовой О.Б.

Примеры работ художника по стеклу Андрея Криволапова, представленных автором на выставке в Московской консерватории им. П.И. Чайковского, апрель-май 2021г. (рис.1, рис.2).

Примеры работ Андрея Криволапова, экспонируемых в музее художественного стекла ЦПКиО им. С.М. Кирова, г. Санкт-Петербург, Елагин остров, (рис. 3, рис. 4).

Рис. 5. Композиция «Кто мы?», 2014г., Стекло бесцвет-ное и цветное, литье, моллирование; дерево. Фото сделано в мастерской скульптора, фото Солдатовой О.Б.
Рис. 6. Фрагмент композиции «Кто мы?», 2014г., Стекло бесцветное и цветное, литье, моллирование; дерево. Фото Солдатовой О.Б.
Рис. 7: Композиция «Алтарь», 2014 г., стекло, плавление в форме, дерево, Сборник «Авторское стекло России 1990–2015», Ибрагимов Фидаиля, 2016 г., стр.: 208, 210.

Работа «Кто мы?» скульптора Андрея Криволапова без одного фрагмента композиции, Москва (рис. 5, рис 6).

Похожая по исполнению композиция «Алтарь» (рис. 7), была представлена Андреем Криволаповым в сборнике 2016 года «Авторское стекло России 1990-2015» Ф.Ибрагимова, (стр. 208, 210) [15].

Рассмотрим средства выразительности, присущие скульптурным работам Андрея Криволапова на примере работы «Кто мы?», которая является экспонатом Музея художественного стекла ЦПКиО им. С.М.Кирова, находящегося в г. Санкт-Петербурге (рис. 3, рис. 4).

Основной материал данной работы — стекло, закрепленное на деревянной основе. Барельефы выполнены автором в технике моллирования с внесенными в нее авторскими приемами. Все работы мастера с элементами матирования, не отшлифованное стекло с остатками гипса, глины, примесями металлов. Стекло с налетом времени. Гипс и глина неотъемная часть стекла, часть композиционного образа.

Совмещение материалов в данной работе, стекла и дерева. Хрупкое стекло в виде пластических рельефных форм на грубых состаренных деревянных досках. Возникают ассоциации баланса, равновесия, устойчивости, надежности. Дерево придает стеклу большую выразительность, подчеркивает его хрупкость и мимолетность, уязвимость и в тоже время вечность. Связывает время, пространство и природу (бытия). Состаренная поверхность деревянных досок дополнительно придает ощущение времени, ощущение давности, древности, ощущение жизни. Сочетание материалов используется для усиления выразительности композиции.

Подача студийных объектов из стекла индивидуальная. Скульптурная композиция «Кто мы?», состоящая из барельефов, закрепленных на деревянной подложке, расположена в зале музея у стены. Обзор барельефов не круговой.

Автор не ограничивает себя в размере. Художественные объекты, входящие в композицию массивные, что соответствует самой технике. Элементы композиции создают собой ритм и вносят некую загадочность и таинственность. Наводят зрителя на какую-то свою историю, фантазию. Размер тоже как одно из средств выразительности работы.

Большие по размеру скульптурные произведения, поражают своим объемом, своей массой. При этом не теряется ощущение хрупкости, а как будто наоборот стекло приобретает еще большую хрупкость и уязвимость.

Форма для арт-объектов важный элемент передачи идеи, художественного посыла, художественного замысла. И что немаловажно, для арт-объектов из стекла — нет ограничений формы. Материал и умение мастера позволяет придавать форму практически любую. Материал без структуры приобретает различные пластические формы при горячей обработке, может приобрести структуру и при холодной обработке и склейке. Моллирование, используемое автором для создания художественных объектов, позволяет технически достичь различных форм. Передать с помощью этого метода в них напряжение, накал или наоборот спокойствие, равновесие и благодать. Что хорошо видно на представленной работе из стекла и дерева.

Художественные объекты композиционно выстроены, продуманны. Все элементы композиции гармоничны и занимают свои места. Композиция как выразительное средство донесения художественного замысла.

Фактура стекла. Фактура, как особое неповторимое средство выразительности для художника. Автор умело играет фактурами, показывая кокой благодатный материал, приобретает всевозможные поверхностные преобразования, в зависимости от задумки автора и использованной техники или их совокупности. Игра фактур — отсылка к прошлому, вызывает эмоциональную и генетическую связь с прошлым, соучастие и причастие к чему-то важному и вечному. Кинестетические составляющие синергии. Автор оставляет след взаимодействия стекла, глины и огнеупорного гипса при высокой температуре, что придает стеклу особую фактуру, фактуру из сочетания разных материалов, неповторимую, индивидуальную, разную. Стекло, как будто, состаривается, припорашивается временем, становится более теплым,

родным и душевным для зрителя. Ассоциации древних объектов, старинных. Приглушенность, матовость стекла и присутствие теплого фактурного состаренного временем дерева по восприятию, делают стекло чуть более холодным чем дерево, и хрупким, включается кинестетика. Автор использует деревянные подложки, деревянный фон, из состарившихся грубых досок со своей фактурой. При этом она не портит, а дополняет композицию из стекла, подчеркивает основной материал и придает некую тайну и сакральность. Отсылка к древне-писанным иконам, которые изображались на досках.

Цвет в стекле практически отсутствует, художник использует для своих работ пастельные нежные, чаще теплые оттенки, бесцветное стекло, которое частично глушится деревянной основой, и заглушается шероховатым неотшлифованным поверхностным слоем стекла и оставшегося в углублениях гипса. Все это в совокупности обостряет зрение, заставляет всматриваться и додумывать, домысливать образ. Цвет использует автор, как средство выразительности.

Свет особое свойство стекла, присущее только этому материалу. Художник мастерски пользуется этим свойством, направляя и подсвечивая объекты дополнительными источниками света и заглушая, закрывая от зрителя частично доступ к этому свойству стекла. Объекты не светятся, как начищенные лампы, а излучают свет изнутри, из глубины композиции, что не оставляет равнодушным зрителя. Свечение заставляет проживать здесь и сейчас, затрагивает тайные уголки памяти и прочные связи с прошлым. Свет и свечение, как особое средство выразительности для материала в скульптурной работе автора.

Соучастие, сопричастность, сопереживание, попытка проникнуть внутрь, заглянуть в глубину, за слой «налета времени», проникнуть в прошлое, подсмотреть как было, напитаться внутренним светом, насладиться цветом и гармонией, впечатлиться и напитаться образом все это благодаря выразительным средствам, используемым автором для передачи образов, таким, казалось бы, простым материалом — стеклом.

Список литературы:

1. Грошкова Л.Г. Иллюстрированный словарь основных терминов
из истории древнего и античного стекольного дела». — Москва: Издательство МБА, 2013. — 104 с.
2. Ланцетти А.Г., Нестеренко М.Л. «Изготовление художественного стекла». —Москва: Высшая школа, 1987. — 304 с.
3. Сергеев Ю.П. «Выполнение художественных изделий из стекла. —Москва: Высшая школа, 1984. — 240 с.
4. Строгановская школа композиции. Под редакцией Дубровина А.А. —Москва, 2005.

Ссылки статьи:

5. Статья «Персональная выставка А.Н. Криволапова в цикле «Московские сезоны». Даты проведения выставки: 7 октября – 29 ноября 2020 г. Музей художественного стекла. Белый зал. http://www.museum.ru/N76305
6. Персональная выставка Андрея Криволапова «Вера, Надежда, Любовь». Даты проведения выставки: 10 сентября – 25 сентября 2020. Выставочный зал Союза художников России. Москва, ул. Покровка, 37. https://www.shr.su/exhibitions/pokrovka-37/andrey-krivolapov-personalnaya-vystavka-vera-nadezhda-lyubov-/
7. Персональная выставка. Андрей Криволапов. Даты проведения выставки: апрель–май 2021. Выставочное пространство Малого зала Московской консерватории. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6. https://oms.ru/news/andrej-krivolapov-personalnaya-vystavka
8. Центральный парк культуры им. С.М. Кирова. Музей художественного стекла ЦПКиО им. С.М. Кирова. Елагин остров. https://elaginpark.org/to-do/muzey-khudozhestvennogo-stekla/
9. Подробности курса «Дополнительных профессиональных программ» (ДПО) факультета «Дополнительного образования» академии С.Г. Строганова. https://stroganov-academy.ru/depart/progs/courses/51-
10. Академия Строганова. Факультеты и кафедры. Общевузовская кафедра «Академический рисунок». Преподаватели кафедры. http://академия-строганова.рф/149/
11. Описание творческой выставка графики и пейзажа девяти московских художников «Родина моя», г. Москва. Выставочный зал Московского Союза художников. 5 июня 2021 г., Старосадский пер., д. 5/8 с. 5. http://motherland.team/
12. Андрей Криволапов. «Движение. Скульптура в стекле». Объединение московских скульпторов. Портал московских скульпторов. https://oms.ru/news/andrej-krivolapov-dvizhenie-skulptura-v-stekle
Александровский художественно-краеведческий музей, страница Facebook. https://www.facebook.com/usadbapervushina/posts/1032734604247743&show_text=true&width=500
13. «XVII Международная выставка «Стекло и керамика в пейзаже». ЦПКиО им. С.М. Кирова. https://elaginpark.org/events/xvii-mezhdunarodnaya-vystavka-steklo-i-keramika-v-peyzazhe/
14. Криволапов Андрей Николаевич. ЦПКиО им. С.М. Кирова. https://www.oms.ru/authors/krivolapov-andrej-nikolaevich

Ссылки на электронные книги:

15. Ибрагимов Фидаиль. «Авторское стекло России 1990-2015». Российская Академия Художеств. Москва, ООО «Тверская фабрика печати», 2016. — С. 362. http://glassceram.ru/wp-content/uploads/2016/09/Russian-Art-Glass-1990-2015.pdf

Вдохновлённые вечными льдами

автор: Н.С. Протченко, магистратура
кафедра «Художественное стекло»
руководитель: А.С. Бугровская, к. иск., доцент

Пейзажи Севера и высокогорья наделены особой красотой. Преобладние в ландшафте скал, ледников, камней позволяет увидеть природу первого порядка: неорганическую основу, которая дала жизнь всем существам. Обнажённая, неприкрытая травами и лесами, она, как бессмертный великан, возвышается над суетливым миром. Её движения редки, но разрушительны. Удивительная яркость красок в кристально чистом воздухе поражает своими переливами. Вид многокилометроых ледников в горах, криволинейнах хребтов и отвесных склонов, просторов северного края будоражит воображение и захватывает дух.

С освоением Севера и развитием альпинизма путешественники начинают добираться в суровые, безжизненные края. Во второй половине XIX — начале XX века в России, Европе, Америке появляются первые художники, сделавшие суровую природу Севера и высокогорья доминантой своего творчества. Среди них хочется отметить Алекасндра Борисова, Рокуэлла Кента, Эдварда Уимпера, Эдварда Теодора Комптона.

Алекасндр Борисов (1866–1934) — художник, ученик Шишкина и Куинджи, участник экспедиций на Север. Одной из целей поездок, помимо научно-исследовательских, были этюды и зарисовки Севера. Борисов хотел показать северный край, Новую Землю широкой массе зрителей, популяризировать его. После первой экспедиции этюды художника

Рис. 1. Александр Борисов. Льды, Карское море. 1906. Холст, масло. 79×124 см. Музей Орсе
Рис. 2. Александр Борисов. Закат. 1906. Холст, масло. 79×124 см. Нижегородский государственный художественный музей

приобрёл Павел Третьяков. По зарисовкам Севера Александр Борисов написал большие работы (рис. 1), которые экспонировались в России, Европе и США.

Борисов отмечал особую красоту северного края. Художник точно и лаконично передал колорит Заполярья, мрак полярной ночи и холод полярного дня. Широкими и четкими мазками краски, без лишего дребезжания, художник отражает природу Севера, её безжизненность и суровый нрав. В его работах она выступает угрюмой и неприступной (рис. 2).

Рис. 3. Рокуэлл Кент. Охотник на тюленей. Северная Гренландия. 1930-е гг. Холст, масло. 87×113 см. Эрмитаж

На другом краю света современник Александра Борисова Рокуэлл Кент (1882–1971 гг.), путешествует от крайнего Севера до крайнего Юга Америки. Кент пишет свои картины на Ньюфаундленде, Аляске, Огненной Земле, в Гренландии. Дикая природа – центр его внимания. Работы Кента наполнены жизнью и неутомимой энергией художника. Его картинам (рис. 3) свойственны ясные цвета, четкие линии, обобщенные формы. В работах Кента Север не кажется суровым, он солнечный, дружелюбный, пронизан звонкими цветами, его ледники не нависают жуткими громадинами, они больше похожи на монументальные изваяния, которыми он славит красоту Северного края.

В Европе в середине XIX века развивается альпинизм. Появляются первые восходители на вершины Альп, одним из которых был замечательный альпинист и художник Эдвард Уимпер (1840–1911 гг.).

Любовь Уимпера к горам, золотой век альпинизма нашли отражение в его творчестве. С детства он учился гравированию у своего отца. Работам Уимпера (рис. 4) свойственны точный штрих, формирующий множеством линий горные хребты и ледники, мельчайшие детали, великолепная пластика, с которой он передаёт безжизненную природу высокогорья. Иллюстрации Уимпера притягивают, хочется разглядывать их и скользить взглядом по изломам скал и льда.

Творческий путь Эдварда Теодора Комптона (1849–1921 гг.) также связан с высокогорьем. Его пейзажи (рис. 5) полны романтики и спокойствия. Глядя на них, мы как будто отрешаемся от всего земного и уходим в возвышенный мир. Художник не хочет, чтобы зритель почувствовал холод, ветер, суровый нрав гор, Комптон говорит зрителю в своих работах: «Полюбуйся,

Рис. 4. Эдвард Уимпер. Иллюстрация к книге «Карабкающиеся среди Альп в 1860–1869 гг.» Эдварда Уимпера. 1871 г.

Рис. 5. Эдвард Теодор Комптон «Ледяное озеро». Холст, масло. 101,5x176,5 см.

какая красота тебе открывается!» И мы начинаем рассматривать любовно выписанные ледники, ущелья, камни и облака, взглядом поднимаемся всё выше и выше к вершинам гор.

В наше время природа труднодоступных, иногда безжизненных краёв становится ещё популярнее среди художников разных направлений. Она, как и прежде находит своё отражение в живописи и графике художников-путешественников, но теперь появляется и в кинематографе, фотографии, декоративно-прикладном искусстве, в том числе, в стеклоделии.

К красоте неорганической природы обращаются многие художники стеклоделия, особенно хочется выделить таких, как Дэвид Рут, Приска Джейкобс, Джозеф Харрингтон.

Дэвид Рут — художник, живущий в Калифорнии, сделал центральной темой своего творчества формы неорганической природы. В середине 70-х он был учеником баскско-французскогохудожника Роже Дарикаррера.

Дэвид Рут использует фактуру скал (рис. 6) и дьда для своих архитектурных и арт-объектов. Для получения нужной структуры он иногда снимает слепки со скал, льда и даже снял слепок с каменного берега Антарктиды. С своих работах художник сочетает контраст гладкой, полированной поверхности с грубыми необработанными фактурами. Рут работает с формой, цветом, внутренним наполнением стеклянных блоков. Его отличает масштабность объектов — некторые выше человеческого роста. Выбирая неорганическую природу, художник хочет показать нам мимолётность человеческого существования по сравнению с горами и льдами и в то же время он призывает нас к бережному отношению к природе. Работы Дэвида

Рута находятся в США, Японии, Тайланде.

Выразительна серия работ, посвящённая льду, швейцарской художницы Приски Джейкобс. За основу своей серии она взяла фактуру разных видов льда: талого, фирна, прочного ледникового (рис. 7). Доминантой работ Джейкобс выступает наиболее выразительная часть: складка или трещина. Художница выделяет её не только более выразительной и глубокой фактурой, она также использует цветовой контраст. Увидеть красоту в казалось бы обыденных вещах, разглядеть интересную композицию в структуре и умело перенести её в материал требует определённого мастерства и любознательного взгляда на окружающий мир.

Рис. 6. Дэвид Рут. Геологический вариант № 2. Стекло, нержавеющая сталь. 99x38x23 см.

Рис. 7. Приска Джейкобс. Отпечаток пальца ледникового периода. Стекло, металлический каркас. 45x45x6 см. Ок. 2012 г.

Помимо «ледяных» картин у Приски Джейкобс есть небольшая серия скульптур «Тайна горных озёр», на которую её вдохновил подводный мир во время весеннего таяния льда. Художница поднималась с фотоаппаратом к горным озёрам и опускала камеру в воду, чтобы сфотографировать подлёдное пространство. Позже она перенесла этот удивительный внутренний мир озера в свои стеклянные работы, ограничив его строгой формой параллелепипеда. В представленной на фото (рис. 8) работе Джейкобс передаёт удивительное сочетание каменистого дна, бирюзовой толщи воды и плавучих белых льдин, причудливой формой погруженных в озеро. Техника моллирования, которую она использует, прекрасно подходит для этих целей, белые и прозрачные стёкла выгибаются, наполняя работу движением.

Стеклянные работы Приски Джейкобс, посвящённые горным озёрам, — это своеобразный экран, транслирующий нам её видение природы, это кусочек большого мира, в который хочется смотреть и погружаться.

Джозеф Харрингтон (род. в 1979) — скульптор, работает со стеклом в технике литья. В 2013 году в США прошла его персональная выставка «Пейзажные портреты». Основной принцип в работах Харрингтона, как он сам

пишет, — создание ощущения развития и эволюции в цельной постоянной форме. В своих работах он передаёт форму и фактуру скалистых выступов, эррозию почвы и разрушение. Для создания этих эффектов он использует авторский метод «потерянного льда» с применением соли. В отличие от Дэвида Рута, который отражает фрагмент поверхности скалы в своих работах, Харрингтон пытается отобразить образ целого скального выступа. Рассмотрим его стеклянную скульптуру «Каскад» (рис. 9). В этой работе Харрингтон использует фактуру скалы и работает с толщиной, создавая тональные переходы от светло-голубого прозрачного до практически глухого синего стекла. Внутри статичной, почти прямоугольной формы Харрингтон создаёт ступенчатый рельеф, который вызывает у нас разные ассоциации: горное ущелье, водопад, подводный мир, пещера. В его работе есть интересное отношение статики и динамики, монументальности внешней формы и внутреннего движения. Для работ Джозефа Харрингтона характерно сочетание причудливых форм природы с разнообразной фактурой, сочетание прозрачного и глухого стекла, использование цвета.

Общая идея работ вышеописанных художников — обратить внимание зрителя на красоту природы, порой суровой и безжизненной. Живописцы и графики показывают нам пейзаж в целом, сочетание рельефа земли, водной глади, льдов, неба, перспективу. Художникики в области стеклоделия обращают наше внимание на фрагменты, благодаря которым мы видим великое в малом, наблюдаем удивительные структуры, повторение которых проявляется и в большой форме: от камня к горе, от льдинки к леднику.

Упомянутые в статье живописцы, графики, художники по стеклу приглашают нас к созерцанию удивительных форм природы, к любованию интересной ритмикой, структурой, цветом. Можно заметить, что художники-живописцы больше, чем художники стеклоделия передают в своих произведениях настроение и состояние природы.

Рис. 8. Приска Джейкобс. Работа из серии «Тайна горных озёр». Стекло. Ок. 2020 г.

Рис. 9. Джозеф Харрингтон. Каскад. Стекло. 2010–2020 гг.

Объекты стеклоделия, обращённые к неорганической природе, — это чистая

форма, в них нет истории. Это эстетические вещи, которые погружают нас в глубину материи окружающего мира, показывают нам внешние и внутренние процессы, происходящие в природе, вызывают почти тактильные ощущения. Они передают нам любовь художника к природе, побуждают к созерцанию окружающего мира.

Примечания:

1. Борисов А.А. В стране холода и смерти. Изд. «Постоянной комиссии народных чтений». — Санкт-Петербург, 1909. — С. 68.

2. Петрова Т. А. Рокуэлл Кент. Ленинград: Искусство, 1990. — С. 160.

3. Smith, I. Edward Whymper's London. The Alpine journal. — London: ed. Goodwin, 2004. — Pp. 234–240,

4. Whymper, E. Scrambles Amongst the Alps in the Years 1860-69. London: John Murray, 1893. — P. 473,

5. Мацегора К. Александр Борисов. Художник, похитивший тайны полярного мира // Третьяковская галерея №3, 2018. — С. 178–193.

6. Официальный сайт Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» URL: http://arhmuseum.ru/Borisov_150 (дата обращения 19.12.2021).

7. Edward Theodore Compton // Википедия. Дата обновления: 06.05.2021. URL: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Edward_Theodore_Compton&oldid=1021678754 (дата обращения 19.12.2021).

8. Официальный сайт художника Дэвида Рута. URL: https://www.davidruth.com/ (дата обращения 19.12.2021).

9. Официальный сайт художника Приски Джейкобс. URL: https://www.priskajacobs.ch/ (дата обращения 19.12.2021).

10. Официальный сайт художника Джозефа Харрингтона. URL: https://www.josephharrington.art/ (дата обращения 19.12.2021).

Опыт изучения синтеза музыки и изобразительного искусства

автор: Е.А. Акимова, магистратура
кафедра «Художественный металл»
руководитель: А.Ю. Агафонова, к. иск., профессор

Тема синтеза музыки и изобразительного искусства интересна, так как сама с детства рисовала под музыку. На протяжении всего обучения в Строгановке я выполняла задания интуитивным способом, подбирая визуальные образы на основе музыкальных ассоциаций. Мне это помогало найти выход для решения задач. Получив задание, первым делом начинала поиск подходящий музыки и цвета бумаги, на которой буду рисовать. Цвет бумаги, как платформа, уже сама задавала тон работе. Погружение в музыкальную композицию позволяло перевести все особенности музыки в изображение.

В собственном творчестве, прослушивая неизвестную композицию, создавала изображение, которое в дальнейшем, как оказывалось совпадает по общей пластике, цветовой гамме и настроению с названием и темой музыкального произведения. Мне захотелось углубиться в эту тему, и попробовать записать свой способ создания творческих работ, который может стать полезной методикой и для других.

Ассоциативное мышление способствует чувственному восприятию, что в целом обогащает жизнь человека. Есть мгновенные ассоциации, а есть способ вникания, на что мне хотелось бы обратить внимание. Именно внимательное прослушивание музыки, погружения в нее, может помочь лучше передать настроение в свое художественное произведение, впустить туда жизнь. Внимательность к делу — один из важных пунктов качественного выполнения задачи. Даже когда мы рисуем с натуры, например, гипсовую постановку, требуется внимание. Мы измеряем пропорции, сопоставляем, тренируем глаз. Внимательное восприятие может быть, как развивающее, развлекательное времяпровождение, так и использоваться как инструмент для создания чего-либо. Благодаря ассоциациям были созданы многие произведения искусства и научные открытия.

Например, в конце XIX века Антонио Гауди, впечатленный атмосферой леса, придумал по ее мотивам интерьеры для своего шедевра, храма Святого Семейства в Барселоне (Испания).

Спустя столетие возникла "биомиметическая" архитектура — современное течение, адепты которого стремятся воплотить в постройках красоту природы и даже используют при строительстве живую материю.

Когда ученые пытались понять место субатомных частиц в атоме, у физика из Японии Х. Нагаоки родилась ассоциация с Солнечной системой.

Русский художник и теоретик изобразительного искусства, стоявший у истоков абстракционизма В.В. Кандинский, пришел к беспредметному искусству благодаря научным открытиям в области физики атома и музыкальным ассоциациям. Его книга «О духовном искусстве» стала первым теоретическим обоснованием абстракционизма и была своеобразным ответом художника на стремительно изменявшееся представление о мироздании. «Одна из самых важных преград на моем пути сама рушилась благодаря чисто научному событию. Это было разложение атома. Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. Внезапно рухнули толстые своды. Все стало неверным, шатким и мягким. Я бы не удивился, если бы камень поднялся на воздух и растворился в нем». В.В.Кандинский был сторонником теории взаимодействия и объединения различных видов искусств.

Ассоциативное мышление используют для развития, например, в музыкальных школах. Развитие образного и ассоциативного мышления является одной из целей изучения предмета “Музыка” в школе в соответствии с федеральным компонентом государственного образовательного стандарта.

Ассоциацию как процесс активного воображения рассматривал в своих трудах Т. Рибо. Предложенный ещё Дж. Локком термин «ассоциация» стал главным в целом ряде концепций и школ, объединивших труды философов (Т. Гоббс, Р. Декарт) и психологов (А. Бен, Г. Спенсер, З. Фрейд, Г. Эббингауз). Р. С. Немов описывает ассоциацию как основу памяти и рассматривает приёмы запоминания, которые основаны на ассоциациях

В музыкальной психологии обоснование ассоциативности музыкального искусства дали Д.К.Кирнарская, В.Н.Петрушин, В.Д.Остроменский. В.В.Медушевский.

Поэт и переводчик, эссеист, культуролог, музыковед, музыкальный педагог, изобретатель, культур-менеджер, композитор В.Б.Брайнин, создал методику «Способ развития музыкального слуха», сумел найти подход к детской психике и конкретный способ, с помощью которого реализуются скрытые способности и таланты человека.

В одном из методических пособий для учителей написано: «…для нас психолого-возрастные особенности первоклассников превращаются из факторов, тормозящих развитие, в наших и ребенка союзников! Образность, интуиция, ассоциативность, воображение… совокупность этих

качеств детской психологии есть не что иное, как удивительный детский генетически обусловленный творческий механизм познания будущей жизни! Детская интуиция, будучи формой реализации залаженного в психике механизма опережающего отражения (к тому же не отягощенная эмпирическими формулами-стереотипами, создающими в сознании взрослого мозаичную картину мира), является уникальным способом восприятия целостности. Это доказано хотя бы тем, что, например, четырехлетние дети лучше всех «схватывают» общую интонацию музыки. Образность мышления — это же почти готовый механизм «переплавки» обыденного в художественное. Ассоциативность, воображение — явления того же порядка. Если все это направлять в нужное русло, организовать на должном уровне, то в идеале получим достаточно эффективную технологию музыкального развития ребенка в нем самом!» Стоит обратить внимание на то, что, авторы многих программ и методик по музыке (Д. Б. Кабалевский, Л. В. Школяр, Е. Д. Критская, В. Коэн, С. Ригиной, Т. Тютюнниковой, В. В. Алеева и др.) опираются на ассоциативность музыки.

Анализ работ, ведущих ученых по данной проблеме (А. Г. Юсфина, Д. К. Кирнарской и др.) убеждает в том, что:

Полноценное восприятие музыки требует работы ассоциативной, двигательной, слуховой и логической памяти;

1. процесс восприятия музыки предполагает работу интуитивного, логического, практического, теоретического и образного, ассоциативного мышления;

2. взаимосвязь органов чувств в процессе восприятия стимулирует работу воображения;

3. процесс восприятия музыки стимулирует работу «лобной плоскости» головного мозга, которая отвечает за кодировку информации в языковой форме, поэтому восприятие (слушание) музыки развивает навык построения ассоциативных цепочек.

Таким образом, были выявлены факторы, которые способствуют интеллектуальному развитию учащихся в процессе восприятия музыки, что позволяет оптимизировать процесс обучения.

Музыка снимает напряжение и может стимулировать процессы развития, поэтому способ создания произведений с помощью музыки актуален в наше перегруженное информацией время. Исследователи влияния музыки, обнаружили, что ряд музыкальных произведений способствует усваиванию материала, и имеет различные положительные эффекты. Так, например, музыку Моцарта исследовали и разделили на категории: «музыка, способствующая развитию малыша, концентрации внимания, способствующая пищеварению и т.д.»

На основе личного опыта могу утверждать, что музыка помогает решению жизненных проблем. В сложный период жизни определенная музыка помогла мне, буквально вывела из проблем. Прослушивание этой музыки привело к рождению изобразительного художественного образа, который я запечатлела на бумаге и в дальнейшем вывела в серию. При просмотре работ в сопровождении той самой музыки, под которую выполнялись картины, у некоторых людей было замечено поднятие духа и появление мотивации действовать, выведение из апатичного состояния. Мне показалось интересным, насколько действенно музыка и художественней образ влияют на человека, вместе они усиливают эффект. Различные музыкальные жанры и направления являются сильным инструментом эмоционального воздействия. Когда начала изучать эту тему, прочитав книгу специалиста по музыкотерапии Дона Кэмпбелла «Эффект Моцарта», обнаружила соответствие выводов автора о влиянии разных музыкальных жанров на человека — своим наблюдениям. У каждого человека своя любимая, подходящая ему музыка. Но есть и общие принципы устройства, музыкальные импульсы, которые неизбежно влияют на ритм нашей жизни.

Исходя из этого, можно понять актуальность разработок методик по развитию ассоциативного мышления.

Список литературы:

1. URL: http://tretyakovgallery.blogspot.com/2016/04/blog-post_20.html (дата обращения 12.10.2021).

2. URL: https://urok.1sept.ru/articles/566293 (дата обращения 12.10.2021).

3. URL: https://vk.com/doc51329153_451108532?hash=199559af159fafd84f&dl=1ce70a9bf36372f19d (дата обращения 12.10.2021).

4. URL: https://www.bbc.com/russian/science/2015/03/150227_vert_fut_colour_tastes_good (дата обращения 12.10.2021).

5. URL: https://caremybaby.ru/chem-polezny-igry-v-associacii (дата обращения 12.10.2021).

Художественные образы русских сказок в современном ювелирном искусстве

автор: Е.О. Голубкова, магистратура
кафедра «Художественный металл»
руководители: Е.Н. Даутов, к. иск, доцент, зав. кафедрой, С.Н. Федунов, к. иск., профессор

На сегодняшний день очень остро стоит проблема актуализации национальных традиций. На протяжение многих лет частыми темами для научных работ, выставок и конкурсов являются темы, связанные с национальным достоянием. Это история России, литературные и художественные труды и многое другое. Выбранная мной тема не случайна. Она так же обязывает к изучению и развитию традиционной национальной формы искусства.

Тема очень обширна для изучения и, бесспорно, имеет под собой историческую подоплеку. Тем она и интересна. Это синтез искусств – это синтез литературы и декоративно-прикладного искусства. Первостепенной задачей в изучении вопроса является как раз чтение русских сказок. Поскольку период расцвета русских сказок, да и вообще, литературы приходится на XIII–XIX вв., то для более конкретного исследования было решено ограничиться этим периодом. Это включает в себя и русские народные сказки и сказки хорошо известных нам с детства авторов, на сказках которых мы выросли. Таких как А.С.Пушкин, П.П.Бажов. Есть мнение, что сказки пишутся только для детей, и это не серьезные произведения, однако, обратное не раз доказывали авторы «сказок для взрослых», например, М.Е. Салтыков-Щедрин или А.П.Чехов.

Это сказки, которые ребенку не понять в силу отсутствия определенного жизненного опыта, и это сказки, которые правдивее многих историй. Практически каждый сталкивался с персонажами этих сказок в жизни, и подобная литература служит не только развлечением, но и учением и напоминаем о том, каков мир на самом деле. Дети и взрослые учатся по сказкам, и, в отличие от романов или рассказов, сказки часто написаны простым, понятным народу языком. Это всё объединяет читателя и автора, потому что автор пишет о читателе, о собирательном образе или уникальном персонаже, в частности. Они неотъемлемая часть нашей жизни и

кладезь информации и истории. Думаю, ни для кого не секрет, что многие сюжеты сказок и традиции заимствованы у других народов. К примеру, в каких-то случаях даже Пушкин основывался на древнегреческих легендах. Но это особое умение, переработать чужие данные так, что они станут национальным достоянием. Есть книга «Кради, как художник», в ней предлагаются варианты, как создать свой продукт, основываясь на чужом. Похоже на подход использования референсов в проектной работе.

Сказки, как драгоценное национальное достояние, постепенно утрачиваются, заменяются на сказки современных, не всегда авторитетных, авторов, на мультфильмы, игры в телефоне. Конечно, в этом заслуга технологического прогресса и стремления человека к упрощению и удобству. Лексика, используемая в русских сказках, постепенно устаревает и утрачивает свой смысл и, как следствие, становится сложнее для понимания. Хотя сказки пишут всегда простым языком, понятным народу. Одной из задач для меня является возродить интерес к русским сказкам и представить собственную их интерпретацию в современном воплощении.

Другой аспект, который стоит изучить при создании магистерской работы — декоративно-прикладное искусство. А точнее, изделия мелкой пластики и ювелирные, которые есть на тему русских сказок. Многие художники обращались к этой теме, взять хотя бы узнаваемые иллюстрации Билибина и Васнецова к русским сказкам. Каждый выработал свой собственный узнаваемый стиль. Однако, в ювелирном искусстве не так много примеров, вдохновленных русскими сказками. Один из художников, вдохновляющихся этой темой — Алексей Барсуков. У него есть брошь со стилизованным Пушкиным, кулон с ёжиком в тумане, браслет с жар-птицами. Почти все его изделия воплощают в себе загадочных сказочный персонажей. Но, на мой взгляд, образы из русских сказок трактованы слишком напрямую в его произведениях, они скорее иллюстративны. Axenoff Jewellry создал не одну коллекцию на тему традиционных ювелирных изделий. Компания Van Cleef & Aprels делала, например, коллекцию на тему русского балета. А Yves Saint Laurent и Карл Лагерфельд для Chanel, Ralph Laurent и Valentino делали коллекции одежды и украшений, вдохновленных Россией. На большой интерес к Российской культуре и популярность стиля «a la rus» повлияли, конечно же, «Русские сезоны» Дягилева и большое количество эмигрантов в России после революции 1917 г. Многие художники, дизайнеры и ювелиры вдохновлялись Россией, используя жемчуг, золото, мех и всем знакомые силуэты русского костюма, и конечно же снега, русской зимы. Современные молодые российские художники тоже пытаются возродить в ювелирных коллекциях свою культуру, однако, к сожалению, в большинстве случаев это стилизованные матрешки и кокошники. Если

говорить именно о русских сказках, то тема не так часто встречается в современном ювелирном искусстве, и не раскрывается достаточно глубоко и полно. Зачастую дизайн изделия упирается в иллюстративность и повторение известных образов в металле.

Достаточно большое время заняло исследование самих литературных произведений. В основном, мне интересно упоминание тем, связанных с ювелирным искусством в сказках. Например, чаще всех металлов в сказках, конечно, упоминается золото. Не только в русских, но и во всех других культурах золото было солярным священным символом, символом плодородия и жизни. Так же неоднократно можно встретить упоминания меди, серебра и железа. Что касается камней, то это почти все камни, встречающиеся на территории России — алмазы, изумруды, рубины, гранаты, малахиты, сердолики, аметисты, жемчуг, кварцы и т.д. Пожалуй, чаще остальных встречаются камни бордово-фиолетового и зеленого цвета. Исходя из этого было принято решение взять за основу нейтральную цветовую гамму с золотыми и фиолетово-зелеными акцентами. Предметы, которые чаще других встречаются в сказках — блюдца, клубки, цветы, гребни, зеркала, шкатулки. Самое часто встречающееся животное — птица. Это золотой петушок, жарптица и т.д.

На данном этапе изучения материала могу сделать вывод, что будущее изделие должно представлять собой что-то простое на первый взгляд, но сложноорганизованное и загадочное внутри. Выражение «Сказка ложь, да в ней намёк» и «не всё то золото, что блестит» подходят как нельзя лучше для обоснования концепции. Поскольку важной задачей является создать новаторское изделие, показать современное ювелирное искусство и функциональность, было решено создать настольный арт-объект простой понятной формы, который скрывал бы в себе коллекцию ювелирных изделий и состоял из них.

Список литературы:

1. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. — Москва: Альфа-книга, 2020.

2. Жердев Е.В. Метафора в дизайне. — Москва: Архитектура-С, 2012.

3. Веселая Е. Серия лекций «Тенденции в ювелирном искусстве».

4. URL: https://www.larec-skazok.ru/skazki-pro/zoloto (дата обращения 12.10.2021).

5. URL: https://juvelirum.ru/ (дата обращения 12.10.2021).

Латунь: тайны огнистого сплава

автор: В.С. Иванов, магистратура

кафедра «Художественный металл»

руководители: Е.Н. Даутов, к. иск, доцент, зав. кафедрой, С.Н. Федунов, к. иск., профессор

Среди множества металлов и сплавов более других меня привлекает латунь. Как известно, это медный сплав с добавлением цинка (в отличие от бронзы, в которой к меди добавляется олово) и некоторых других веществ (олово, никель, свинец, марганец, железо; среди этих металлов при изготовлении латуни следует быть осторожным со свинцом, который, облегчая обработку резанием, уменьшает способность к деформации в горячем состоянии). Первое, что привлекло меня в латуни, — её универсальность: из неё можно делать как украшения или арт-объекты, так и детали для высокоточных станков и приборов. Всё это благодаря её свойствам: она очень хорошо поддаётся обработке, упруга и прочна, «легко поддается пластической деформации, обработке давлением и резанием» [7, 6]. На третьем курсе я сделал небольшую скульптуру, в которой комбинировал латунь и воронёную сталь:

С того момента я и заинтересовался эстетическим эффектом, который возникает благодаря использованию разных металлов в одном изделии.

Также с латунью связана некая тайна, с моей точки зрения, не менее интересная, чем её практические свойства, и связанная с её бытованием в Древнем мире.

Рис. 1

Латунь привлекала людей с древности в первую очередь благодаря красивому цвету, делающему её похожей на золото. О том, как ее производили до XVIII в., абсолютно достоверных сведений существует крайне мало, приведу все, что удалось найти на сегодняшний день.

Считается доказанным, что металл, в древности называемый орихалком (в разных переводах «горная медь» или «златомедь», «золотая медь»), и есть латунь. Орихалк — это

загадочный металл атлантов, о котором писал Платон в диалоге «Критий». Цитаты из этого диалога широко известны, поэтому здесь я обобщу сохранённую Платоном (со слов жреца Солона) информацию. Гибель Атлантиды, по Платону, датируется серединой X в. до н.э. Это был остров, на котором имелось месторождение самородного орихалка — металла, который извлекали «из недр земли в различных местах острова». «По ценности своей» он уступал «тогда только золоту». Атланты использовали орихалк как облицовочный материал: «стену внутреннего вала покрыли литьем из олова, а стену самого акрополя — орихалком, испускавшим огнистое блистание»; в интерьере храма Посейдона «взгляду являлся потолок из слоновой кости, весь изукрашенный золотом, серебром и орихалком, а стены, столпы и полы сплошь были выложены орихалком». Свод законов был записан «на орихалковой стеле, которая стояла в средоточии острова — внутри храма Посейдона» (все цитаты из диалога Платона приведены по электронному ресурсу [5]).

Месторождения самородного орихалка (латуни) были неизвестны уже во времена Платона. Однажды, готовясь к экзамену по истории искусства, я встретил упоминание о том, что один из пирамидионов в Древнем Египте был сделан из орихалка, и якобы в одном из эллинистических храмов также имелась облицовка или стела из этого металла (?). В достоверности сообщения я не уверен, однако если допустить его соответствие действительности — как, впрочем, и использование орихалка в Атлантиде, — то, значит, в глубокой древности мастера были знакомы с такими технологиями обработки металлической поверхности, которые препятствовали его окислению и, напротив, способствовали сохранению приятного «огнистого» цвета.

Ещё одно свидетельство древности латуни можно найти у Аристотеля: «латунь впервые начали готовить за 1500 лет до н.э. древние народности — моссинэки, жившие на побережье Черного моря» (2, 5). Здесь уже говорится именно о сплаве. Моссинэки (в более ранней транскрипции моссинойки) сплавляли медь не с очищенным цинком, а с галмеем, или смитсонитом — цинковым шпатом. Орихалк упоминается в поэме Гесиода «Щит Геракла» (VII в. до н.э.), в эллинской гимнической поэзии: так, в одном из гимнов мифические существа, встречавшие Афродиту Пеннорождённую, преподнесли ей серьги из орихалка.

В музеях хранится совсем немного артефактов Древнего мира, созданных из орихалка. Их изображения достаточно редко репродуцируются, кстати, ещё и потому, что изделия нередко описываются как бронзовые. Об этой проблеме говорится в среде коллекционеров [1].

Журналист Максим Руссо в статье «Загадочный орихалк» приводит ещё больше упоминания орихалка-латуни в древних источниках, художе-

ственных и исторических: «Павсаний в “Описании Эллады” говорит, что рассказ о таинствах, учрежденных в Лерне Филаммоном, был записан в стихах на сделанном из орихалка сердце. В книге Флавия Филострата (170 – 250 годы н. э.) “Жизнь Аполлония Тианского” говорится, что индийцы используют монеты из орихалка. Предполагается, что орихалк упомянут Иосифом Флавием в “Иудейских древностях” (VIII, 3, 7), когда тот описывает утварь Храма Соломона, изготовленную Хирамом из меди, “которая своим красивым блеском напоминала золото” (ἐκ χαλκοῦ τὴν αὐγὴν ὁμοίου χρυσῷ καὶ τὸ κάλλος). О получении орихалка в реальном мире упоминает Страбон в “Географии”, когда рассказывает о городе Андиры, расположенном в Троаде. “Поблизости от Андир находится камень, который при сжигании превращается в железо и затем, когда его плавят в горне с добавкой некоторого рода земли, выделяет цинк [ψευδάργυρος букв. “ложное серебро”], который при добавлении меди превращается в так называемую смесь, называемую некоторыми “горной медью”» (перевод Г.А. Стратановского). Такое описание можно интерпретировать как получение латуни путем переплавки медной и цинковой руд. Приписывавшийся в средние века Аристотелю трактат “О чудесных слухах” (Περὶ θαυμάσιων ἀκουσμάτων) тоже сообщал, что орихалк выплавляется из меди с добавлением особой земли с берегов Черного моря, которая называлась calmia. Иногда предполагается, что у греческого слова ὀρείχαλκος первоисточником было аккадское выражение “горная медь”, а получение латуни из цинковой руды и меди было известно еще в Месопотамии VIII века до н.э. <…> Также его [название «орихалк»] иногда применяли для обозначения минерала медного колчедана, или халькопирита (CuFeS2), обладающего золотисто-жёлтым цветом. Как ценный металл орихалк упоминается в комедии Плавта “Хвастливый воин”, из золота и орихалка сделан нагрудный доспех Турна в “Энеиде” Вергилия. Уже у Цицерона орихалк упомянут как дешевый металл: “Если человек, продавая золото, думает, что продает латунь (orichalcum), то должен ли честный человек указать ему, что это — золото, или же может купить за денарий то, что сто́ит тысячу денариев?” (“Об обязанностях” III, 23, 92, перевод В.О. Горенштейна). Плиний Старший называет орихалк рудой, из которой добывали медь, причем считает его лучшей из медных руд, но сообщает, что к моменту написания его книги залежи орихалка уже исчерпаны» [6].

Достоверно известно, что в Античности из орихалка чеканили монеты. Дж.М. Джонс, автор «Словаря античных римских монет», пишет об орихалке, называя его металлом, но подразумевая сплав (см. упоминание о количестве примесей): «Он использовался в некоторых эллинистических греческих монетах, а затем, видимо, в качестве эксперимента, в вы-

пуске Гая Кловия в 45 г. до н.э. (ещё один республиканский выпуск из орихалка, выпуск Квинта Оппия, мог быть отчеканен раньше, но пока ещё надёжно не датирован). О дальнейшем интересе к экспериментам с этим металлом свидетельствуют некоторые орихалковые монеты, выпущенные властью квестора <…>, которые, вероятно, следует отнести к монетному двору в Македонии (Фессалоника?) в 44 г. до н.э., если портрет на них правильно идентифицирован как Юлий Цезарь. Некоторые монеты из орихалка также были отчеканены для Марка Антония в 39 г. до н.э. неким Гаем Сосием, действовавшим в качестве его квестора в Закинфе.

Рис. 2. Сестерций, 224 г. Аверс: Юлия Маммея (мать Александра Севера), реверс: Венера держит скипетр и Купидона

Когда Август вновь открыл монетный двор в Риме около 19 г. до н.э., орихалк стал использоваться для более крупных деноминаций, сестерция и дупондия, тогда как более мелкие монеты чеканились из чистой меди. Орихалковые монеты чеканились лёгкими <…>. Некоторые квадранты и семиссы из Лугдуна времён Августа, некоторые ассы, семиссы и квадранты Нерона и некоторые восточные ассы и семиссы Траяна тоже чеканились из орихалка, но они являются исключениями.

Использование орихалка для того, чтобы отличить сестерций и дупондий, продолжалось до III в. н.э., но с правления Марка Аврелия и далее стало все сложнее отличать один металл от другого, так как количество цинка в монетах уменьшалось, а количество свинца — увеличивалось» [9].

Использование орихалка-латуни при чеканке монет предполагает, что он не был так баснословно дорог, как в представлениях Платона. С другой же стороны, трудно представить, что Пеннорождённую богиню одаряют украшением из дешёвого материала. Значит, за несколько столетий произошло нечто, сделавшее орихалк более доступным. Что именно — пока сказать невозможно.

В СМИ упоминается, что в 2015 г. «команда подводных археологов, исследуя затонувший корабль у берегов Сицилии», «обнаружила 40 металлических слитков, которые могут отвечать искомому сплаву» [3]. Катастрофа произошла в конце VI в. до н.э., следовательно, перед нами металлургический продукт, которому примерно 2600 лет. Исследователи установили, что по химическому составу он идентичен латуни. Ранее, как мы уже знаем, такой сплав встречался лишь в изделиях, и только с момента этой находки стало возможно говорить о его производстве, что странно, ведь до XVI в. вообще не был известен и до XVIII в. металлический цинк не выделяли и не умели получать (называются различные имена первооткрывателей — англичанин Джеймс Эверсон, немец Андреас Сигизмунд Маргграф).

Напрашивается предположение, что затонувший корабль вёз в числе прочего и слитки из Британии — ведь именно там находились месторождения цинка, необходимого для получения латуни, как предполагает автор статьи Александр Марфин. Именно с момента завоевания Британии римляне и получили возможность получать латунь. Однако, напомню, катастрофа датируется археологами шестым веком до нашей эры, а римское завоевание Британии произошло в середине I в. до н.э., т.е. почти на семь столетий позже.

Зато интересно, что эллинские гимны, в которых упоминается орихалк, были созданы примерно в то же время, когда около берегов Сицилии затонул корабль со слитками орихалка…

Современный технологический процесс получения латуни подразумевает нагрев в тигле до 1000°C ± 100°C, плавку, перемешивание до однородного состояния, причем разные температурные величины обеспечивают разное содержание цинка (от 5% при 800 до 20% при 900°C). В обнаруженных на дне слитках содержание цинка достигало 16–28%. Причём слитки делятся по составу на четыре группы, что даёт возможность предположить: они были сделаны в разных местах. В некоторых содержится свинец (я уже говорил, что это ухудшает качество латуни, но облегчает процесс получения сплава).

Другой журналист, Максим Руссо, в уже упомянутой статье «Загадочный орихалк» (6), также рассказывает об археологической находке (правда, датирует её 2014 г.) и упоминает город Джелу, рядом с которым был обнаружен затонувший корабль. Город Джела, к которому шло злополучное судно, в античные времена — Гела, был греческой колонией. Сюда приходили корабли из Эллады и Малой Азии. Находка рядом с берегами Сицилии не единственная, на момент написания второй статьи слитков было уже в общей сложности 86. М. Руссо назвал имя археолога, идентифицирующего слитки с орихалком и латунью — Себастиано Туса. Туса предположил также, что слитки везли в Гелу для того, чтобы использовать в изготовлении предметов роскоши, чем славился этот город.

Считается, что Средневековье не знало латунных изделий, и на данный момент мне не удалось найти никаких подробных описаний техно-

логического процесса или хотя бы места, где получали сплав. Однако в одном из немецких иллюстрированных изданий 1970-х гг. мне посчастливилось обнаружить редкую фотографию двух латунных изделий мелкой пластики, относящихся, если верить атрибуции, к романской и готической эпохам.

Рис. 3. Слева — романский (около 1200 г.), справа — готический (около 1450 г.) сосуды в форме львов. Применялись для омовения рук. Латунь. Соответственно 25,5 20,5 и 31,5 28 см. Эйзенах, Вартбург (8, 13)

Два сосуда вызывают удивление. Если атрибуция верна и они действительно сделаны из латуни — а их цвет недвусмысленно указывает, что так и есть, — то как и откуда они могли появиться? Ведь считается, что в Средние века технологии изготовления латунных изделий не существовало. И снова перед нами загадка, разгадать которую со временем поможет более скрупулёзное изучение музейных предметов и исследование уцелевших европейских архивов.

Рис. 4

После открытий XVIII столетия латунь перестала быть редким материалом для изготовления предметов различного назначения. Поначалу она служила для изготовления разного рода практических приспособлений, как, например, для этой пороховой пробы, изготовленной в начале XVIII в. и хранящейся в Государственном Эрмитаже [4, 29].

В магистерской работе я надеюсь показать, как латунь входила в число востребованных материалов художественных изделий.

Список литературы:

1. Быков А. Латунь и бронза в археологических находках // URL: https://zen.yandex.ru/media/id/5da9057a2fda8600b31b8832/latun-i-bronza-v-arheologicheskih-nahodkah-5e28c09ff73d9d00ac830dd3 (дата обращения: 02.12. 2021).

2. Дубровин В.К., Знаменский Л.Г. Художественное литьё: учебное пособие. — Челябинск: Издательство ЮУрГУ, 2009. — 98 с.

3. Марфин А. Орихалк // URL: https://elementy.ru/kartinka_dnya/1231/Orikhalk (дата обращения: 02.12. 2021).

4. Матвеев В., Ястребинский Г. Измерительные инструменты из коллекции Петра Великого // Пинакотека. 2002. № 15. С. 28–31.

5. Платон об Атлантиде // URL: http://questtim.blogspot.com/2015/08/blog-post_96.html (дата обращения: 02.12. 2021).

6. Руссо М. Загадочный орихалк // URL: https://polit.ru/article/2017/03/08/ps_orichalcum/ (дата обращения: 02.12. 2021).

7. Филиппова И.А., Хайченко В.Е. Технологические основы декоративной обработки и художественного литья металла: учебное пособие / Калужский филиал федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Московский государственный технический университет имени Н.Э. Баумана». Калуга, 2016. — 48 с.

8. Berger K. Das Tier in der Kunst. Leipzig, 1976. 240 p.

9. Jones J.M. A Dictionary of Ancient Roman coins. London, SPINK, 1990, pp. 38–39 / Перевод с англ. О.В. Любимовой. URL: http://ancientrome.ru/dictio/article.htm?a=324030940 (дата обращения: 02.12. 2021).

Русский Север. Жизнь и культура Саами современности

автор: Ю.В. Кореева (Сребродольская), магистратура
кафедра «Художественный металл»
руководитель: А.Ю. Агафонова, к. иск., профессор

Саами — малочисленный коренной полукочевой народ, населяющий север Европы. Его представители проживают на территории Норвегии, Финляндии, Швеции, а также России. Ввиду многих исторических обстоятельств последние сто лет саами подвергались гонениям с внешней стороны. В России это были репрессии, в Швеции — массовая стерилизация, общее отношение было к народу было как к недоразвитому. По этой причине культура не имела возможности процветать.

Разграничение государств усложнило контакты между представителями одного народа, проживающего на территории четырёх стран. На данный момент нет ни одного источника, откуда можно взять информацию обо всех саами. Есть отдельные научные статьи, книги, описания. Нет ни

одного исследования, откуда можно узнать все сходства и различия, которые сложились в результате исторических обстоятельств.

В данном исследовании планируется подробно изучить жизнь саами на сегодняшний день. Необходимо глубокое исследование быта и обычаев лопарей, чтобы сделать сравнительный анализ жизни российских, шведских, финских и норвежских саами.

Критерии для сравнения условий жизни народов:

— процент представителей народа в общей массе населения страны;

— уровень вовлеченности государства в проблемы народа;

— уровень помощи, которую государство оказывает людям в их деятельности, наличие особых документов, прав, пособий, льгот;

— разница в наличии новых технологий и их количества в жизни представителя саами;

— отличия в оленеводстве;

— количество людей, которые занимаются оленеводством и ведут полукочевой образ жизни;

— сохранение культурных традиций и обычаев;

— ассимиляция;

— сохранение саамского языка;

— контакты между саами разных стран;

— искусство саами.

Целью данного исследования является привлечение внимания общества к народу саами и их проблемам. Даже многие местные жители Мурманской области не знают ничего о коренном малочисленном народе севера.

Саамская культура в России переживает тяжелые времена и может исчезнуть с лица земли, так как у нас очень мало представителей народа. Очень многие отказались от своего образа жизни. Саамский язык в России почти полностью утрачен. Проблема заключается в том, что в современном мире, в частности в России, очень мало саамского искусства. А искусство — это тот язык, на котором можно сказать народу свою задумку и дать теме вечную жизнь. Нужно заполнить белые пятна относительно единственного в мире полукочевого народа Европы, осветить эту тему со всех сторон, дать ей жизнь и запустить как поток.

На данный момент ведётся масштабная работа с представителями Кольский Саами, и идут поиски возможностей связаться с европейскими. Самый надёжный источник информации — живой человек. Литература может переписываться под политический лад, по этой причине нужно найти представителей саами в других странах и выйти с ними на контакт. В Финляндии есть саамский университет, в котором преподавание ведётся полностью на Саамском языке. Есть цель связаться с ним.

После проведённого масштабного исследования и сравнительного анализа можно будет сделать новые выводы о проблемах народа Саами.

Итогом работы планируется коллекция украшенных изделий из металла, которая дополнит исследование и осветит его проблемы и грани. В работе в материале должно быть отражено авторское видение саамского искусства как наблюдателя со стороны, а также описана разница между четырьмя образами жизни одного народа, проживающего в разных государствах.

Список литературы:

1. Богуславская И. Я. Северные сокровища. — Архангельск: Северо-западное книжное издательство, 1980.

2. Большакова Н.М. Жизнь, обычаи и мифы Кольских саамов в прошлом и настоящем. — Мурманск: Мурманское книжное издательство, 2005.

3. География Мурманской области. Учебное пособие для средней школы. — Мурманск: Мурманское книжное издательство, 1975.

4. Каневский З.М Это было в полярных широтах. — Москва: Издательство политической литературы, 1985.

5. Каплан Н.И. Народное декоративно-прикладное искусство крайнего севера и дальнего востока. — Москва: Просвещение, 1980.

6. Кулиниченко Г.А., Мозолевская А.Е. Саамский костюм. — Мурманск: Областной центр художественных ремесел. 2009.

7. Левин Юрий. От моря Баренцева до Белого. Поэтический фотоальбом. 2013.

8. Минкин А.А. Топонимы Мурмана. — Мурманск: Мурманское книжное издательство, 1976.

9. Мой Мурманск. Учебное пособие для старших классов. — Мурманск: Научно-издательский центр Пазори, 2000.

10. Поляков Борис. Кола. — Мурманск: Мурманское книжное издательство, 1983.

11. Скандинавия. Сборник. — Москва: Художественная литература, 1989.

12. Успенский С.М. Живая Арктика. — Москва: Издательство Мысль, 1987.

13. Ядринцева Ирина. Мурманск - Арктики столица. — Североморск: Компания Пароход, 2016.

Ориентализм XX века: синтез Востока и Запада в ювелирном искусстве России

автор: С.М. Оразбаева, магистратура
кафедра «Художественный металл»
руководители: Е.Н. Даутов, к. иск, доцент, зав. кафедрой, С.Н. Федунов, к. иск., профессор

Ориентализм появился в конце 17 века на волне повсеместного увлечения Востоком и его культурой и стал, буквально, «болезнью» в Западном мире, где всегда находил ценителей. Такие ценители есть и по сей день. Эпоха крестовых походов стала началом зарождения ориентализма между Европой и странами Востока. С приходом ориентализма в свет, Восток, своего рода, стал открыт для общения со всем миром. Важно вспомнить, что во времена Великого Шёлкового пути, практически все технологии распространялись из Китая на Запад. Важно заметить, что ориентализм существует по сей день и его существование вряд ли когда-либо прекратится. Сегодня, мы можем видеть популярные бренды одежды, использующие восточные мотивы, коллекции ювелирных домов с уклоном в восточную тематику, мебель, предметы быта. Актуальность темы ориентализма в самом значении термина. Ориентализм представляет собой популярную тенденцию создания произведений искусства с использованием восточных мотивов, сюжетов и стилей. Оказывая влияние на западных художников и мастеров, они заимствуют у восточных их техники и образы, тем самым происходит обмен культурами и ценностями, что на мой взгляд, важно распространять и сегодня.

Цель научной работы: 1) доказать, что видение искусства человеком западной цивилизации иное, нежели человеком, принадлежащем к восточной культуре.

Ориентализм появлялся в декоративно-прикладном искусстве европейской культуры, однако не так популярен в ювелирной сфере. Поэтому, следующая цель моей научной-исследовательской работы: 2) создать ювелирную коллекцию украшений, так как немного подобного можно заметить в ювелирной сфере. Главная цель: синтезировать восточную и западную культуру и выразить их через призму русского ювелирного искусства.

В данной научной работе я хочу провести исследование влияния восточной культуры на западную Европу и, главное, Россию через призму истории. Будет проведён сравнительный анализ всех условно названных стилей ориентализма — шинуазри, тюркери, японизм и других. Также будет проведено исследование русского ювелирного искусства.

Проблематика темы заключается в том, что ориентализм до сих пор является частью научного образа, частью академической среды, но не существует как нечто феноменальное.

Основой для такого подхода стала концепция американского учёного палестинского происхождения Эдварда В. Саида. Саид утверждает, что ориентализм не просто востоковедение и увлечение Востоком, но и способ общения с ним. Автор считает ориентализм всецело европейским изобретением, с чем можно полностью согласиться. Ориентализм, по Саиду, не изображает Восток как реальность и не описывает его как регион. Ориентализм есть исследование Востока, основывающееся на установках западного сознания.

Автор даёт несколько взаимосвязанных определений ориентализма. Первое определение ориентализма академическое, оно широко используется у антропологов, историков и у других исследователей. Эти люди являются ориенталистами. Художников тоже можно к ним отнести. Хотя Саид больше предпочитает термин “Ориенталистика”. Второе определение Саида гласит, что ориенталистика — это стиль и образ мышления, основывающийся на способе познания “Востока” и “Запада”. Наиболее ярко все значения ориентализма проявляются в изучении Саидом мусульманского Востока, откуда вытекают основные стереотипы, которые легли в его основу.

Приведу один из них: «абсолютное различие между рациональным, развитым, гуманным, высшим Западом и заблуждающимся, неразвитым, низшим Востоком».

Отсюда вытекает проблема однородности Востока, его неизменности, откуда, по мнению Саида, и исходит неспособность Востока к самоидентификации.

Из всего этого можно сделать вывод о том, что общество воспринимает Восток абсолютно поверхностно, не основываясь на реалиях восточной культуры (точно также сегодня считают многие критики). Точно также общество воспринимало само понятие ориентализма, очень примитивно, не углубляясь в изучение.

Сегодня проблема современной ориенталистики гораздо сложнее, поскольку многие ученые считают её «псевдонаукой» и направлением, основанным на стереотипах. На эту тему высказался антрополог Акбар Ахмед в своей книге «Ислам. Глобализация и постмодерн»: «Мы оказались в тупике. Слово “ориентализм” само сделалось ярлыком, и литература стран третьего мира наполнена обвинениями в ориентализме, которыми критики не устают осыпать друг друга. Все это дезориентирует ученых и мешает им судить непредвзято».

Подходя к теме ориентализма с художественной точки зрения, можно раскрыть и увидеть культурное влияние одной цивилизации на другую, популярное и по сей день.

Список литературы:

1. Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока / послесл. К.А. Крылова, пер. с англ. А. В. Говорунова. — СПб., 2006. — 639 с.

2. Ахмед А. Ислам. Глобализация и постмодерн. (Routledge, 1994)

3. Б. Роуленд. Искусство Запада и Востока. — Москва, 1958.

4. Галаганова С. Г. Восток: традиции и современность. — Москва: Общество Знание России, 1993.

5. Ушков А.М. Взаимодействие культур Запада и Востока // Запад и Восток. Традиции и современность. — Москва: Знание, 1993. С. 103–138.

Синтез декоративно-прикладного искусства и компьютерных технологий

автор: М.М. Степанова, магистратура
кафедра «Художественный металл»
руководители: Е.Н. Даутов, к. иск, доцент, зав. кафедрой

Эстетика контраста между декоративно прикладным и программированным (генеративным) компьютерным искусством была выбрана темой моей научной исследовательской работы ввиду своей растущей актуальности. Планирую изучать не только ее перспективы развития в современном мире, но и то, как она отражает психологию нашего поколения, выросшего без отрыва от глобальной сети. В то время как наши родители выросли в эпоху прямого человеческого общения, наше представление о мире смешивается с нашим воспитанием и попыткой понять поколение предыдущее.

Я так же поставила перед собой задачу разобраться в принципах сочетания таких противоречивых направлений, чтобы точно поймать ту пропорцию, в которой они будут взаимодействовать между собой, представляя наибольшую эстетическую и практическую ценность.

Интересная тема заключается в том, что наряду с «бесчувственной и холодной» системой, люди начинают испытывать теплую ностальгию по совсем недавним временам, свободным от социальных сетей. Огромные объемы сложной информации одновременно восхищают и пугают, а нечто старое, сделанное вручную, помогает не забыть о том, что мы все же живые люди, а не набор алгоритмов. Эта тема и заставляет задаваться вопросом, а какой же путь выберет человечество по итогу, или же эта двойственность сможет гармонично слиться воедино?

Также, само декоративно прикладное творчество благодаря технологиям смогло стать более доступным в изготовлении, что позволяет использовать его более обширно, что будет напоминать современному человеку о значении истории и традиций в его жизни, и возможно, по-новому представлять их с учетом потребностей прогрессивного общества.

Металл представляется наиболее интересным материалом, потому что имеет свои уникальные тактильные и визуальные характеристики, и при этом может быть весьма разнообразным, способным передать много различных настроений. Я считаю, что ДПИ обработки металла должно развиваться вместе с компьютерными технологиями, поскольку издревле этот материал помогал обществу в развитии весьма существенно, от оружейного дела до механики и электросхем. В своей научной исследовательской работе я планирую заняться изучением различных текстур и композиций, которые будут создавать современные пространства, основанные на иллюзиях отражений, тактильности.

Книга В.Б.Кошаева «Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития» помогла детально ознакомиться с одной из составных частей этого синтеза, которая будет нести идею «теплого, сделанного вручную, исторического, знакомого, имеющего теплую душевность» материала. Эта идея должна противопоставляться «холодному, расчетливому, точному, новому идеальному», и в то же время сливаться с ней и перетекать. Моя задача — найти пластические решения, которые будут наиболее ярко ассоциироваться с русским декоративно-прикладным искусством, практически, создавать айдентику Древней Руси при помощи композиций, объемов и текстур из металла, используя самые современные технологии, придавая им обновленный вид в том числе благодаря дерзкому контрасту с современностью, рождая своеобразный «кибермодерн».

В то же время, необходимо изучить и материалы, относящиеся ко второму сегменту исследования — работы по программированной графике и генеративному искусству. Для начала стоит ознакомиться с диссертацией Георга Ниса, пионера компьютерной графики, «Генеративная компьютерная графика». Эта работа положила начало искусству в виртуальной реаль-

ности, она является лишь первой ступенью к открытию человечеством компьютерной живописи.

На сегодняшний день генеративное искусство все еще остается малоисследованной областью для художников, поэтому из литературы, оправдывающей существование этого направления, не хватает материалов, которые бы философски объясняли эстетику, созданную компьютерным интеллектом. Однако, несомненно, стоит изучить отдельных авторов, занимающихся этим видом изобразительного искусства, для того чтобы понять образ мысли человека, общающегося с нами через программный код.

К примеру, книга современного художника Оливера Брау «От иллюзии к образу» описывает различные методы создания математических моделей, рисующих бесконечные узоры, которые завораживают своей пространностью и точностью одновременно.

В своей научной исследовательской работе я бы так же хотела рассмотреть множественные психологические эксперименты, направленные на изучение восприятия человеком художественных образов, сделанных руками человека, сделанных человеком при помощи компьютера, а также образов, рожденных алгоритмами.

Говоря о генеративном искусстве, нельзя не упомянуть такой инструмент создания визуального образа, основанном на алгоритме, как нейросети. Начиная со времени появления первого компьютера, философы и писатели фантасты стали задаваться вопросом, возможно ли человеку создать искусственный разум, и что это значит для всего человечества? На эту тему существует статья-сборник авторства Ю.Ю.Петрунина, М.А.Рязанова, А.В. Савельева, описывающая все существующие на данный момент вопросы и рассуждения на тему искусственного интеллекта.

Нейросети по сути являются понятием, наиболее приближенным к представлению людей об искусственном интеллекте, ведь это система, способная принимать решения, основываясь на своем опыте изучения и поглощения информации об устройстве мира, также, как это делают маленькие дети. Тема нейросетей набирает актуальность с каждым годом, оптимизируя процессы анализа данных во многих крупных компаниях, а помимо этого, она способна создавать и искусство, изучая работы великих художников. На момент написания моей научной работы, успехи нейросетей в создании образов завораживает своей загадочностью и пониманием человеческой души через призму холодного расчета данных, основываясь на выборе красок, форме мазка, композиции и так далее. Возможно, этот холодный беспристрастный взгляд машины, лишенной эмоций, даст нам ответы о нас самих, которые не может априори разглядеть человек, испытывающий счастье, печаль, скорбь, страх и воодушевление.

Помимо теоретического исследования и поиска образа, следует выбрать форму, в которую будет заложена идея. Я задумалась о том, чтобы воплотить свои мысли и исследования в малых архитектурных формах в городских пространствах, чтобы помимо эстетической и философской функции, объекты были полезны и доступны любому человеку. К примеру, набор из городских скамеек, элементов освещения, или даже урн, может создавать целый ансамбль, который бы вписался в окружающую его среду и был бы объектом притяжения к нему людей, гуляющих по парку.

Организация комфортной среды для горожан также является актуальной проблемой, ведь сидя дома за компьютером, человек лишает себя живого общения, солнечного света и поступающих с ним витаминов, а также движения. Являясь биологическим организмом, человек не может жить в одном лишь пространстве сознания так, чтобы не потерять свою физическую и ментальную функциональность. Если сравнить людей, живущих рядом с красиво благоустроенным парком, и людей, чьи близлежащие скверы одним своим видом не вызывают никакого желания проводить там время, можно отметить высокое стремление к активному отдыху и коммуникации у первых, и вялость и замкнутость вторых соответственно. Многочисленные исследования показывают, что трудоспособность, а соответственно, полезность человека для экономики напрямую зависят от комфорта их жизней. Задача художников и дизайнеров создавать эстетические и функциональные элементы, улучшающие ментальный комфорт жителей мегаполиса, ведь именно здесь живет и работает большое количество людей, у которых нет возможности насладиться той красотой, которой одаривает сама природа.

Чтобы создать в Москве грамотное общественное пространство с учетом всех потребностей городского жителя, необходимо также опираться на опыт зарубежных дизайнеров, и изучить множество возможных проблем и способов их решений в вопросах вписывания искусства в среду, эргономики, практичности, логики, и даже социологии.

К сожалению, в столице нашей огромной страны все еще существует множество проблем организации пространства и эстетики, и также как отрадно мне видеть удачные проектные решения, больно видеть множество мест, где сами люди собственными силами пытаются хоть как-то украсить свой двор. И также как в современном обществе оправданы на практике такие виды деятельности, как маркетинг и психология, должна быть оправданна и ценна работа художника, профессионально оформляющего двор. Ведь любая самодеятельность в этом вопросе ведет лишь к тому, что в долгосрочной перспективе люди будут находиться в уродливой среде, становиться недовольными жизнью и терять волю к жизни и развитию.

Проба пера 2021
Тезисы конкурсных научных работ студентов, аспирантов и молодых преподавателей

Редакторы-составители: А.Н.Лаврентьев, Н.Н.Ганцева, А.В.Сазиков
Верстка: А.В.Сазиков

Подписано в печать 11.02.2021
Формат 60x90/16
Печ.л. 25,5. Тираж 500 экз.