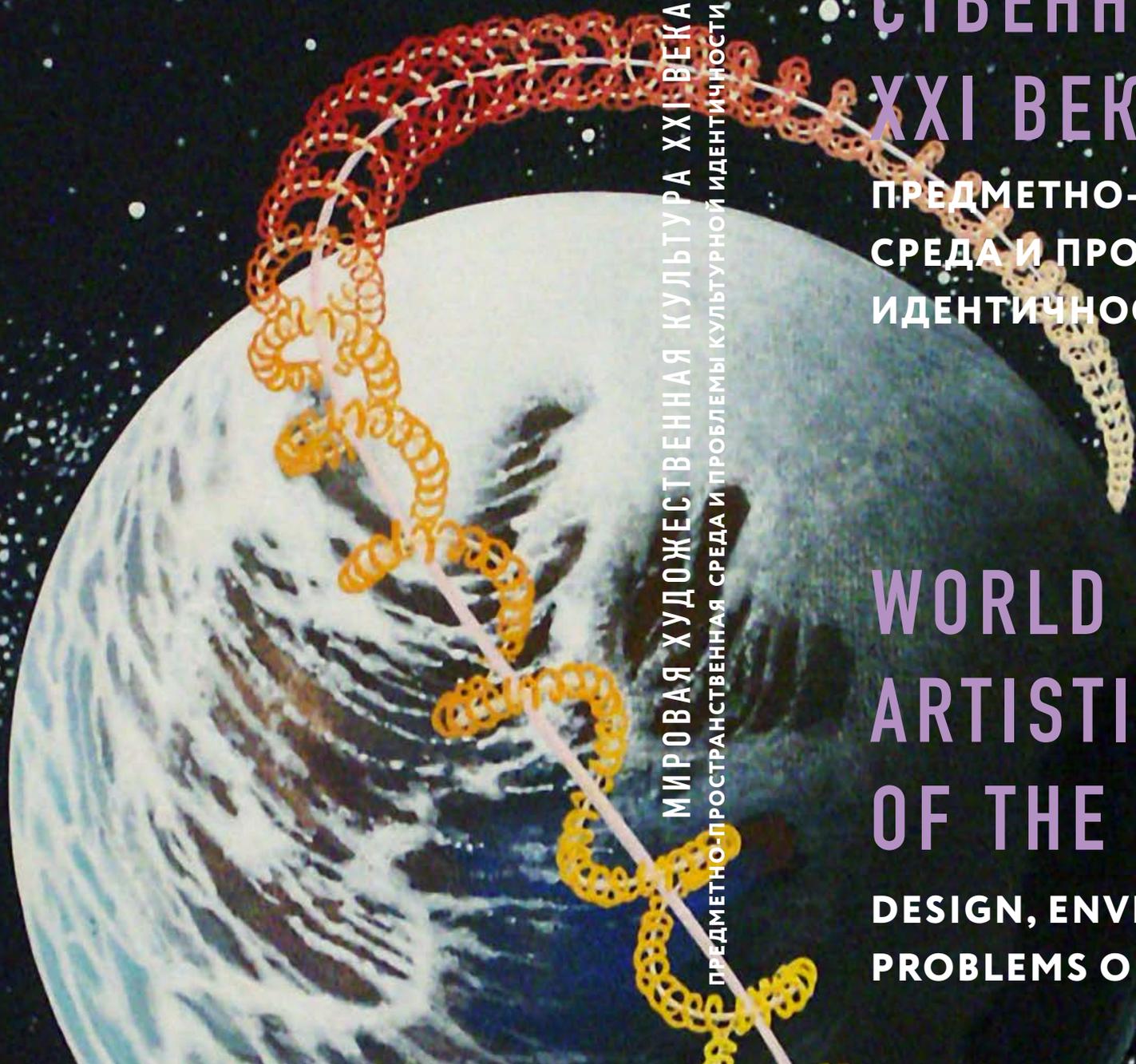


International
scientific-
practical
conference

Stroganov
Moscow
State
Academy
of Design
and Applied
Arts

Moscow
2021

Francisco Infante. *The Art Project Systems, Necklace*. 1971



МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XXI ВЕКА
ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА И ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

2

МИРОВАЯ ХУДОЖЕ- СТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XXI ВЕКА

ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ
СРЕДА И ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНОЙ
ИДЕНТИЧНОСТИ

2

WORLD ARTISTIC CULTURE OF THE XXI CENTURY

DESIGN, ENVIRONMENT AND
PROBLEMS OF CULTURAL IDENTITY

российская
академия
художеств
нии теории
и истории
изобразительных
искусств рах

московская
государственная
художественно-
промышленная
академия имени
С.Г.Строганова

московский
архитектурный
институт
(государственная
академия)

национальная
академия
дизайна



УДК 72
ББК 85.1
М 64

Рецензенты:

И.В.Смекалов. Старший научный сотрудник ГТГ
Е.И.Ковычева, доктор искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО
«Удмуртский государственный университет»

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

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XXI ВЕКА.
ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА И ПРОБЛЕМЫ
КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ. Том II. — Москва: МГХПА им.
С.Г.Строганова, РАХ, МАРХИ, 2021. — 370 с.

Коллективная монография по материалам Международной
научной конференции 22–23 октября 2021 года. В книге
рассматриваются проблемы взаимодействия глобальных и
региональных тенденций в промышленном, графическом и средовом
дизайне, современном декоративном искусстве и музейно-выставочной
деятельности.

WORLD ARTISTIC CULTURE OF THE XXI CENTURY. DESIGN, ENVIRONMENT
AND PROBLEMS OF CULTURAL IDENTITY.
Collective monograph on the basis of the materials of the International
scientific conference

На обложке сборника материалов конференции помещена работа
Франциско Инфанте «Проект «Ожерелье». Вид из космоса» из цикла
«Проекты архитектуры автономных искусственных систем в
космическом пространстве», 1971

Составители: А.Н.Лаврентьев, Н.Н.Ганцева, А.В.Сазиков, В.Р.Аронов.
Редакторы: А.Н.Лаврентьев, А.В.Сазиков.
Научно-методический отдел.
Верстка: А.В.Сазиков

ISBN 978-5-87627-229-4

© Российская академия художеств, 2021
© МГХПА им. С.Г.Строганова, 2021
© Московский архитектурный институт (государственная академия), 2021
© Авторы, 2021

Международная научно-
практическая конференция

International scientific conference

Том II

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XXI ВЕКА

ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА
И ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

22.10-23.10. 2021

Volume II

WORLD ARTISTIC CULTURE OF THE XXI CENTURY

DESIGN, ENVIRONMENT AND
PROBLEMS OF CULTURAL IDENTITY

Москва 2021

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

«МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XXI ВЕКА. ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА И ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ»

22–23 октября 2021, формат он-лайн

Организаторы конференции:

Российская академия художеств (РАХ), НИИ РАХ

Московский архитектурный институт (государственная академия) (МАРХИ)

Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г.Строганова (МГХПА)

Национальная Академия Дизайна (НАД)

Оргкомитет конференции:

Калинин Виктор Григорьевич, вице-президент РАХ

Швидковский Дмитрий Олегович, президент Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН), ректор МАРХИ

Курасов Сергей Владимирович, ректор МГХПА им. С.Г.Строганова

Аронов Владимир Рувимович, президент НАД

Научный комитет конференции:

Г.В. Есаулов, вице-президент РААСН, проректор МАРХИ по научной работе

А.Н. Лаврентьев Александр Николаевич, проректор МГХПА им. С.Г.Строганова по научной и международной работе

Н.К. Соловьев, зав. кафедрой истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С.Г.Строганова

Н.Н. Ганцева, Ученый секретарь МГХПА им. С.Г.Строганова

Э.М. Глинтнерник, зав. кафедрой рекламы Санкт-Петербургского государственного университета)

Даль Фалько Федерика, профессор кафедры промышленного дизайна Университета La Sapienza, Рим

Лоддер Кристина, профессор Кентского университета (Великобритания)

В.И. Ивановская, начальник информационно-издательского отдела МАРХИ

А.В. Сазиков, заведующий научно-методическим отделом МГХПА им. С.Г.Строганова

International scientific conference

WORLD ARTISTIC CULTURE OF THE XXI CENTURY. DESIGN, ENVIRONMENT AND PROBLEMS OF CULTURAL IDENTITY

October 22 and 23, 2021 Format on-line

The conference is organized by

The Russian Academy of Arts, Scientific-research institute of the Russian Academy of Arts

Moscow Institute of Architecture (State Academy)

Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts

National Academy of Design (NAD)

Organizational committee:

Viktor O. Kalinin, vice-president of the Russian Academy of Arts

Dmitry O. Shvidkovsky, President of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Rector of the Moscow Institute of Architecture (State Academy)

Sergei V. Kurasov, Rector of the Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts

Vladimir R. Aronov, President of the National Academy of Design (NAD)

Scientific Committee:

G.V. Esaulov, Vice-president of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Vice-rector in charge of Scientific work of the Moscow Institute of Architecture (State Academy)

A.N. Lavrentiev, Vice-rector in charge of Scientific work of the Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts

N.K. Soloviev, Chief of the department of Theory and History of Decorative Art and Design of the Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts

N.N. Gantseva, Scientific Secretary of the Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts

E.M. Glinternik, Chief of the department of Advertising of the Saint-Petersburg State University

Federica Dal Falco (профессор кафедры промышленного дизайна Университета La Sapienza, Рим),

Christina Lodder, Professor at the University of Kent (United Kingdom)

V.I. Ivanovskaya, Chief of the Publishing Department of the Moscow Institute of Architecture (State Academy)

A.V. Sazikov, Chief of the Scientific-methodical department of the Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts

ТОМ II

ЧАСТЬ III. Предметно-пространственная среда: национальное и интернациональное

- 14** С.В. КУРАСОВ, А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ, В.Ф. ЗИВА. Интерпретация истории российского дизайна в контексте межкультурного диалога
- 23** Т.М. ЖУРАВСКАЯ. «Обитель воображения» — ритуальное пространство японской чайной комнаты и современные дизайнеры. Поиски национальной идентичности
- 36** МЭН СЮЛАНЬ. Классический китайский Сучжоуский сад Чжочжэньюань, как модель ландшафтного дизайна современного Китая. Прототипы сада Чжочжэньюань в Японии и США
- 46** Л.Б. ФРЕЙВЕРТ. О специфике приемов абстракционизма в китайском искусстве и графическом дизайне
- 53** П.В. ЛОНТАНИ. От «индустриального города» к универсальному пространству
- 67** Е.Н. ДАУТОВ. Художественный облик и концептуальное наполнение различных стилистических направлений современного интерьера
- 75** А.П. МИНА. Феномен городской идентичности
- 84** В.Д. УВАРОВ. Влияние народных традиций на искусство таписсерии на примере венгерского художественного опыта
- 91** С.Б. ПОМОРОВ, Ф.С. ПОМОРОВ. Алтай трансграничный — мультикультурное пространство для туризма
- 96** Н.А. ЛИЧМАНЮК. Вызовы АТР и вопросы самоидентификации регионального центра во Владивостоке
- 109** А.С. ХАРИТОНОВА. Искусство в ландшафте таежной конды
- 118** В.Ю. САВЕЛЬЕВА. Поиски национальной идентичности в современном российском предметном дизайне и декоративно прикладном искусстве
- 131** Е.В. ДРАГУНОВА. Национальный русский костюм и требования глобализации: динамическое взаимодействие
- 136** Е.В. КУМПАН, Э.Р. КАМАЛОВА. Татарский национальный костюм, как художественный источник вдохновения при проектировании современной одежды

VOLUME II

PART III. Object-Spatial Environment: National and International

- 14** S.V. KURASOV, A.N. LAVRENTIEV, V.F. ZIWA. Interpretation of the History of Russian Design in the Context of Intercultural Dialogue
- 23** T.M. ZHURAVSKAYA. The «Abode of Imagination» is a Ritual Space of a Japanese Tea Room and Modern Designers. The Search for National Identity
- 36** MEN SULAN. The Classical Chinese Suzhou Zhohengyuan Garden, as a Model of Landscape Design of Modern China. Prototypes of the Zhohengyuan Garden in Japan and the USA
- 46** L.B. FREIVERT. About Specifics of Abstractionism in Chinese art And Design
- 53** P.V. LONTANI. From an «Industrial City» to a Universal Space
- 67** E.N. DAUTOV. Artistic Appearance and Conceptual Content of Various Stylistic Directions of Modern Interior
- 75** F.P. MINA. The Phenomenon of Urban Identity
- 84** V.D. UVAROV. The Influence of Folk Traditions on the Art of Tapestry on the Example of the Hungarian Artistic Experience
- 91** S.B. POMOROV, F.S. POMOROV. Altai Transborder — Multicultural Space for Tourism
- 96** N.A. LICHMANYUK. Challenges of the Asian-Pacific Region and Issues of Self-Identification of the Regional Center in Vladivostok
- 109** A.S. KHARITONOVA. Art in the Landscape of the Taiga Kondy
- 118** V.Y. SAVELIEVA. Search for Idea of National Identity in the Contemporary Product Design and Applied Arts
- 131** E.V. DRAGUNOVA. National Russian Suit and Globalization Requirements: Dynamic Interaction
- 136** E.V. KUMPAN, E.R. KAMALOVA. Tatar National Costume as an Artistic Source of Inspiration When Designing Modern Clothes
- 140** S.A. MURTAZINA, G.R. ZALALYUTDINOVA. Tatar National Traditions in the Design of Modern Clothing

- 140** С.А. МУРТАЗИНА, Г.Р. ЗАЛЯЛЮТДИНОВА. Национальные традиции татар в дизайне современной одежды
- 145** С.А. МУРТАЗИНА, Л.Ф. ШИГАБУТДИНОВА. Булгарская керамика как часть культурного наследия современных татар
- 150** Э.А. ХАММАТОВА, К.В. ШАРИНА, Р.Ф. ГАЙНУТДИНОВ. Татарский орнамент как декоративный элемент сохранения культурного наследия
- 155** Д.Ш. ЗАМАЛЕТДИНОВА, Л. М. ТУХБАТУЛЛИНА. Татарский стиль в оформлении современного интерьера

ЧАСТЬ IV. Универсальное и индивидуальное в проектно-художественном творчестве пост-цифровой эпохи

- 160** ЯЦЕК В. КВЯТКОВСКИЙ, АЛЕКСАНДРА ТОРБЕРНТСОН. Брутализация языковой культуры на примерах отдельных вмешательств в виртуальное и публичное пространство
- 170** А.В. ВАСИЛЬЕВ. Интеграция художника в цифровое пространство: проблемы культурной самоидентификации
- 178** СТИВЕН ЙЕЙТС. Трансдисциплинарная фотография и исторический авангард
- 187** А.К. ГЛЕБОВА. Бесконечное сейчас. Александр Родченко и фотоснимок
- 197** Н.Е. РОЗАНОВ. К вопросу дизайна городских роботизированных электрических средств мобильности в постцифровую эпоху. На примере современных концепций французского автодизайна
- 206** П.И. ЦВЕТКОВА, Т.В. ЛИТВИНА. Технологии медиадизайна в брендинге телепроекта
- 213** А.В. САЗИКОВ. Зеркало для человечества
- 219** К.Н. УДАЛОВ, А.Р. ФАЙЗУЛИН. Глобальные тенденции развития мирового информационного пространства и идентичность интернет-ресурсов в системе дизайн-образования
- 232** Е.Р. ФАШАЯН. Универсальные конструкторы сайтов: соотношение формально-стилистических признаков программ и уникального контента
- 239** В.В. ВИНОГРАДОВ. Неформальная семантика городской среды
- 245** Л.В. ПОДОЛЬСКАЯ. Влияние предметно-пространственной среды на процессы унификации и индивидуализации пространства жизнедеятельности
- 250** А.С. БУРДИНА, М.В. ПАНКИНА. Тактильность в дизайне как средство индивидуализации и унификации пространства жизнедеятельности
- 257** М.К. ХАЛИУЛЛИНА, Л.Ф. ШИГАБУТДИНОВА. Цифровые технологии в модной индустрии

- 145** S.A. MURTAZINA, L.F. SHIGABUTDINOVA. Bulgarian Ceramics as Part of the Cultural Heritage of Modern Tatars
- 150** E.A. KHAMMATOVA, R.F. GAINUTDINOV, K.V. SHARINA. Tatar Ornament as a Decorative Element of Preservation of Cultural Heritage
- 155** D.S. ZAMALETDINOVA, L. M. TUKHBATULLINA. Tatar Style in the Design of a Modern Interior

PART IV. Universal and Individual in the Design and Artistic Creativity of the Post-Digital Era

- 160** JACEK V. KVYATKOVSKY, ALEXANDRA THORBURNTSON. The Brutalisation of Linguistic Culture on Examples of Individual Interventions in Virtual and Public Space
- 170** A.V. VASILIEV. Integration of the Artist into the Digital Space: Problems of Cultural Self-Identification
- 178** STEVEN YATES. Transdisciplinary Photographics and the Historic Avant-Garde
- 187** A.K. GLEBOVA. «Disclosure of all Connections»: Rodchenko's Portrait for the New Age
- 197** N.E. ROZANOV. On the Issue of Design of Urban Robotic Electric Mobility Vehicles in The Post-Digital Era. On the Example of Modern Concepts of French Car Design
- 206** P.I. TVETKOVA, T.V. LITVINA. Technologies of Mediadesign in the Branding of the TV Project
- 213** A.V. SAZIKOV. A Mirror for Humanity
- 219** K.N. UDALOV, A.R. FAYZULIN. Global Trends of the Development of the Global Information Space and the Identity of Internet Resources in the System of Design Education
- 232** E.R. FASHAYAN. Universal Website Designs: The Ratio of Formal and Stylistic Features of Programs and Unique Content
- 239** V.V. VINOGRADOV. Informal Semantics of the Urban Environment
- 245** L.V. PODOLSKAYA. The Influence of the Subject-Spatial Environment on the Processes of Unification and Individualization of the Living Space
- 250** A.S. BURDINA, M.V. PANKINA. Tactility in Design as a Means of Individualization and Unification of the Space of Life
- 257** M.K. KHALIULLINA, L.F. SHIGABUTDINOVA. Digital Technologies in the Fashion Industry

ЧАСТЬ V. Проектно-художественное творчество и дизайн-образование в контексте проблем культурной идентичности

- 262** О.С. ПАВЛОВА, И.И. ОРЛОВ, В.А. КУКУШКИНА. Культурные и художественно-образные коды русского народного костюма в современном дизайн-образовании
- 271** Е.А. ПИСКАЙКИНА. Мифология как предмет проектирования. Опыт совместной работы медиадизайнеров Тюмени и дизайнеров костюма Омска
- 277** А.Б. ДЕМЕНКОВА, Е.Н. СОРОКОТЯГИНА. Использование декоративно-прикладных приемов в выпускных квалификационных работах, направления подготовки дизайн костюма
- 280** В.В. КУЛЕШОВ. Проблемы дизайн-образования 21 века: универсальность и индивидуальность
- 291** А.В. ШАПОВАЛ. Специфика развития теории композиции в нижегородской школе дизайна
- 298** В.Л. БАРЫШНИКОВ. Метод Густава Клуциса по дисциплине «цвет» во ВХУТЕМАСе как первая попытка синтеза науки и искусства в преподавания художественных дисциплин
- 306** АННА БОКОВА. От метода к стилю: элементы пространственной композиции
- 311** В.И. ИВАНОВСКАЯ. Современный церковный интерьер: творческий поиск студентов кафедры «храмовое зодчество» МАРХИ
- 319** А.Н. ЧЕБАН. Орнамент как лишняя деталь при современном проектировании православных храмов
- 325** С.П. НИКОЛЬСКАЯ. Заимствование образов античного искусства предметным дизайном. Из опыта преподавания истории искусства и истории дизайна
- 334** В.А. ЛЕБЕДЕВ, Э.Б. АБДУЛЛАЕВ. Синтез визуальных и звуковых образов как источник разработки учебных программ нового поколения в подготовке художников и дизайнеров
- 339** С.В. ЛАНИНА, Е.С. АККУРАТОВА. Наследование традиций и аксиология дизайна мебели для жилых пространств XXI века
- 347** И.А. САМОЙЛОВА, Е.С. АККУРАТОВА. Экология проектной идеи в эпоху устойчивого дизайна
- 356** О.В. ПОЛЯКОВА. Универсальность как свойство обладания несколькими навыками
- 361** Т.В. АНАНЬЕВА, Т.А. СМЕТАННИКОВА, Е.Л. ЛАРСКИХ. Разработка проекта интерьера студии с применением компьютерных технологий
- 365** Р.Ф. ГАЙНУТДИНОВ, А.Ю. ПАЦУКОВА. Синтез HCL технологий и материалов на основе каолинита в производстве осветительных приборов. Разработка прототипа настольной лампы

PART V. Design and Artistic Creativity and Design Education in the Context of Problems of Cultural Identity

- 262** O.S. PAVLOVA, I.I. ORLOV, V.A. KUKUSHKINA. Cultural and Artistic-Figurative Codes of Russian Folk Costume in Modern Design Education
- 271** E.A. PISKAIKINA. Mythology as a Subject of Design. Experience of Joint Work of Tyumen Media Designers and Omsk Costume Designers
- 277** A.B. DEMENKOVA, E.N. SOROKOTYAGINA. The use of Decorative and Applied Techniques in Final Qualifying Works, Areas of Training Costume Design
- 280** V.V. KULESHOV. Problems of Design Education of the 21st Century: Universality and Individuality
- 291** A.V. SHAPOVAL. Specific Development of the Theory of Composition in the Nizhny Novgorod School of Design
- 298** V.L. BARYSHNIKOV. Gustav Klutits' Method on the Discipline «Color» at the Vkhutemas as the First Attempt to Synthesize Science and Art in Teaching Art Disciplines
- 306** ANNA BOKOV. From Method to Style: Elements of Spatial Composition
- 311** V.I. IVANOVSKAYA. The Modern Orthodox Church Interior in the Eyes of the Young Undergraduate Students in MARChI
- 319** A.N. CHEBAN. Ornament as an Extra Detail in the Modern Design of Orthodox Churches
- 325** S.P. NIKOLSKAYA. Borrowing Images of Ancient Art by Product Design. From the Experience of Teaching Art and Design History
- 334** V.A. LEBEDEV, E.B. ABDULLAYEV. Synthesis of Visual and Sound Images as a Source of Developing a New Generation of Educational Programs in the Training of Artists and Designers
- 339** S.B. LANINA, E.S. AKKURATOWA. Inheritance of Tradition and the Axiology of Furniture Design for Living Spaces of the XXI Century
- 347** I.A. SAMOYLOVA, E.S. AKKURATOWA. Sustainable Project Idea in the Age of a Sustainable Design
- 356** O.B. POLYAKOVA. Versatility as a Property of Possessing Several Skills
- 361** T.V. ANAN'EVA, T.A. SMETANNIKOVA, E.L. LARSKIKH. Development of a Design Project of the Studio Interior Using Computer Technology
- 365** R.F. GAINUTDINOV, A.Y. Patsukova. Synthesis of HCL Technologies and Materials Based on Kaolinite in the Production of Lighting Devices. Development of a Prototype Table Lamp

ЧАСТЬ III
ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ
СРЕДА: НАЦИОНАЛЬНОЕ И
ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ

PART III
OBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT:
NATIONAL AND INTERNATIONAL

С.В. КУРАСОВ

ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР, РЕКТОР МГХПА
ИМ. С.Г.СТРОГАНОВА

А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ

ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР, ПРОРЕКТОР ПО НАУЧ-
НОЙ И МЕЖДУНАРОДНОЙ РАБОТЕ МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

В.Ф. ЗИВА

ДОКТОР ПЕДАГОГИЧЕСКИХ НАУК, ПРОФЕССОР, ПРОРЕКТОР
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

S.V. KURASOV

DOCTOR OF ARTS, PROFESSOR, RECTOR OF THE MOSCOW STATE
STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

A.N. LAVRENTIEV

DOCTOR OF ARTS, PROFESSOR, PRORECTOR OF THE SCIENTIFIC
AND INTERNATIONAL WORK OF THE MOSCOW STATE STRO-
GANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

V.F. Ziwa

DOCTOR OF PEDAGOGY, PROFESSOR, PRORECTOR OF ADDITION-
AL PROFESSIONAL EDUCATION OF THE MOSCOW STATE STRO-
GANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСТОРИИ РОССИЙСКОГО ДИЗАЙНА В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

INTERPRETATION OF THE HISTORY OF RUSSIAN DESIGN IN THE CONTEXT OF INTERCULTURAL DIALOGUE

Авторы анализируют опыт участия МГХПА им. С.Г.Строганова в подготовке выставки российского дизайна для Китайского музея дизайна при Китайской Академии Искусств в Ханчжоу. Рассматриваются особенности организации процесса подготовки выставки, стратегии представления национальной модели дизайна как уникального отражения общеисторических процессов, национальной культуры, проектно-художественных поисков.

Ключевые слова: российский дизайн, Китайский музей дизайна, выставочный проект, национальная идентичность дизайна.

The authors analyze the experience of participation of the Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts in the preparation of an exhibition of Russian design for the Chinese Design Museum at the Chinese Academy of Arts in Hangzhou. The features of the organization of the exhibition preparation process, the strategy of presenting the national design model as a unique reflection of general historical processes, national culture, design and artistic searches are considered.

Keywords: Russian design, Chinese Design Museum, exhibition project, national identity of design.

Опыт подготовки в Строгановской академии аспирантов из Китая в течение последней четверти века выявил несколько направлений совместных исследований. Во-первых, изучение аутентичного материала культурного наследия Китая, неизвестного для российских исследователей и также недостаточно изученного историками искусства и архитектуры в Китае. Монография Чжао Инны «Китайское традиционное жилище» (2014) на основе диссертационного исследования (руководитель профессор Н.К.Соловьев) посвящена анализу архитектуры, декора и внутреннего убранства жилых построек, включая и мебель. Совершенно новые области комплексного исследования буддийской скульптуры или погребальной пластики представляли работы Вэй Сяо и (руководитель профессор М.А.Бурганова). Полноценные с точки зрения методологии исследования молодыми учеными монументальных росписей, современной живописи, графике или скульптуры Китая становятся возможным, поскольку в современной Строгановской научной школе существуют развитые научно-исследовательские направления изучения интерьера, декоративного искусства, монументально-декоративной пластики и живописи. Методология исследования позволяет транслировать опыт анализа и на малоизученные объекты культурного наследия и тем самым делать их достоянием современной культуры как Китая, так и России, благодаря публикациям и выступлениям.

Второе направление связано с изучением трансформации, внедрения опыта европейского искусства в искусство Китая, современного искусства Китая. Особенно популярны темы, связанные с эволюцией масляной живописи в Китае на основе опыта европейских школ и

живописной школы Константина Максимова в середине XX века. Развитие масляной живописи в различных ее проявлениях в «Новом Китае» становится полем для совместного изучения композиционно-образных особенностей тематической картины. Аналогичные процессы формирования адекватной объективной оценки социалистического реализма происходят и в России.

Современное искусство Китая представлено различными течениями в работах исследователей, обучающихся в Строгановской академии. Аспиранты из Китая анализируют абстрактный экспрессионизм и фотореализм, психологический портрет и субъективную живопись, взаимодействие живописных и фотографических моделей цвета, живопись в системе цифровых медиа и современную монументальную скульптуру.

Самостоятельной сферой совместного изучения стала сфера дизайна. Появляются темы, связанные с дизайном для пожилых людей или исследованием технологий постцифровой эпохи роли в возрождении традиционных ремесел (Чжан Цзян, руководитель Л.В.Желондиевская).

Новым опытом сотрудничества в области дизайна стало участие МГХПА им. С.Г.Строганова в подготовке выставки российского дизайна XX века в Китайском музее дизайна при Китайской Академии Искусств в Ханчжоу.

Музей дизайна в Ханчжоу открылся в 2013 году выставкой, посвященной Баухаузу. Тем самым руководство Академии вводило опыт европейского модернизма в систему современной проектной культуры Китая. Задача была не только в том, чтобы представить совокупность этого учебно-методического опыта, корпус работ, но и в том, чтобы раскрыть их композиционное устройство, суть формально-композиционных современными экспозиционными средствами.

Исходные позиции, философия нового музея была изложена в докладе Зои Чжан на проходившей в 2021 г. Международной научно-практической конференции «Архитектура и дизайн в цифровую эпоху» [1]. Автор подчеркивала, что социальная морфология, включая музейную сферу, меняется в эпоху цифровых технологий. Несколько крупных городов Китая уже вступили в постцифровую эпоху. Музей дизайна в этом контексте начинает играть роль творческого и образовательного центра. Однако эпоха цифровых технологий размывает традиционную роль музеев в образовании, сохранении культурного наследия, производстве новых знаний.

Анализируя культурные и художественные процессы, автор оперирует понятиями культурных феноменов, универсалий и цифровым мышлением. Музей дизайна предстает в виде иерархической системы, состоящей из нескольких уровней и платформ. Верхний

уровень представляет тот слой, который относится к посетителю, интерфейс. Следом идет платформа, системы производства знаний, фонд знаний; перерабатывающих данные для репрезентации, затем институции, управление музейной деятельностью; далее уровень кодировок, включающий взаимодействие между различными институциями в цифровой среде, цифровые архивы и базы данных, мета-данные, то есть продукция научных исследований; инфраструктура, системы переработки информации, программы и устройства, хранящие и перерабатывающие информацию (облачные системы, базы данных, музеи, архивы и т.д.); образовательная платформа. В этой системе культурная идентичность входит в саму базу данных в виде объектов, материалов, информации, изображений. В системе цифрового музея иначе трактуется связь между оригиналом произведения искусства и его цифровой копией, которая может быть выполнена практически идентичной либо с помощью промышленных технологий, либо с помощью 3-d печати.

Подобные возможности ставят новые задачи и при подборе объектов для экспонирования. Значительная часть материалов может быть переведена в цифровую форму. И это требует от организаторов выставки, кураторов и авторов не просто предоставить статьи или изображения для каталога, а фактически сформировать базу данных с указанием полной информации об объекте.

Работа над проектом выставки российского дизайна проходила в несколько этапов: определение синопсиса и списка экспонатов; разработка концепции выставки (привязка к существующей планировке выставочного пространства — 3 помещения, три базовых периода); разработка проекта экспозиции [2]. Предложенное куратором выставки с российской стороны — Андреем Черниковым — название «Живи будущим» было позднее переформулировано: «Мы новый мир построим».

Каждый этап проходил утверждение в форме он-лайн конференции с привлечением экспертов как со стороны России, так и Китая. Так экспертами на первом этапе стали Ю.В.Назаров (президент НИД и вице-президент НАД), профессор Е.Б.Корягин (историк дизайна, Атланта, США), профессор Д.А.Азрикан (дизайнер, Иллинойс, США), С.Хельмянов (зав. кафедрой промышленного дизайна СПбГХПА им. А.Л.Штиглица), Н.Васильев (историк архитектуры и дизайна, куратор).

Самое принципиальное в создании подобных выставок — выбор адекватной стратегии рассказа о дизайне, опираясь на общие для разных регионов и культур коды, темы, общий культурный и исторический опыт.

В России дизайн относится к сфере художественно-проектного творчества, имеет давние традиции (еще со времен авангарда) трактовки проектных задач, стилевых направлений в контексте эволюции ху-

дожественного сознания, проектной культуры, эксперимента. С созданием государственной системы дизайна в 1960-е годы (ВНИИТЭ) как самостоятельные подразделения оформились службы дизайна на производстве, отраслевые и специализированные художественно-конструкторские бюро, интегрированные уже в систему экономики и производства.

Художественное новаторство привлекает исследователей из Китая и в истории европейского дизайна. Китайские исследователи дизайна признают русский авангард как своеобразный бренд России, согласны с трактовкой конструктивизма как международного тренда, направленного на синтез науки, техники и искусства, как пружины развития дизайна в России в XX веке. В своем видении русского и советского дизайна ректор Китайской Академии Искусств профессор Гао Шимин (Gao Shiming) отметил три момента: революционность искусства и представлений о будущем; дизайн как духовное наполнение строительства нового мира средствами технологии и социальной революции, где искусство заново переосмысливает себя; истоки современного дизайна во многом в искусстве советского авангарда [3].

Вести проект было необходимо через общие для двух культур понятия для того, чтобы сформировать базу для адекватного понимания контекста дизайна. Первый раздел, занимающий отдельное, центральное помещение музея, первоначально назывался: «Новое» [4] (1917-1933) и представлял архитектурный и художественный авангард. В него вошли блоки, раскрывающие тенденцию формирования нового человека (спорт, архитектура, художественное и дизайн-образование), пролетарской культуры (Рабочий клуб, графический дизайн, театр и идеи производственной одежды и театрального костюма), повседневность (мебель, идеи искусства в быт), города будущего.

Название второго раздела в первоначальном варианте: «Все выше» (1930–1950), тематика — становление СССР. В этот блок вошли станции метро, советское ардеко и сталинский ампи́р, проекты новой техники. Годы Великой Отечественной войны, тема «Готов к труду и обороне» также представлены в этой части плакатами, фотографиями, военной формой, проектами пантеонов. Послевоенный период включает и начало массового жилищного строительства.

Вариант названия третьего раздела: «Первые» (1955–1991), тематика: гуманистический дизайн, советский модернизм и постмодернизм. Здесь представлен блок материалов, связанный с освоением Космоса, созданием государственной системы дизайна (ВНИИТЭ), футурологией (НЭР — проекты новой системы расселения).

В каждом этапе кураторами было запланировано создание фрагментов реальных или проектируемых интерьеров: Рабочий клуб Родченко (полный комплект мебели и оборудования выполнен для выставки

на кафедре «Дизайн мебели» МГХПА им. С.Г.Строганова под руководством зав. кафедрой К.Н.Чебурашкина); витрина магазина; жилой интерьер и другие.

Отечественный дизайн, в отличие, например, от дизайна США или французской моды (отдельная выставка, посвященная модному дому Шанель демонстрировалась в нескольких городах Китая) практически незнаком как широкому зрителю, так и профессиональным дизайнерам и художникам.

Отсюда необходим был совместный поиск неких «ключевых слов» и понятий, символов, которые могли бы стать зацепкой для «опознавания» незнакомых объектов. Такими общими для понимания содержательными темами могли стать: периоды из истории государства, время войны, время строительства, общечеловеческие символы, понятие модернизма и художественного авангарда, а также изделия легкой промышленности, доступные в СССР в 1950-е и 1960-е годы как элементы повседневности.

Строгановская школа дизайна оказалась вовлеченной в этот проект не случайно. Во-первых, история русского авангарда стала частью авангардной школы дизайна ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа, что, в свою очередь, является частью истории современной Строгановки. Современные учебные программы во многих странах используют этот опыт уже 100-летней давности, модифицируя и адаптируя его к потребностям XXI века, цифровым технологиям. Часть объектов для выставки — студенческие работы 1920-х годов — была специально воссоздана студентами Академии имени Строганова. А во-вторых, педагоги школы сами являются практикующими дизайнерами и в своей творческой биографии участвовали в создании знаковых для отечественной истории дизайна объектов. Это относится как к эпохе конструктивизма (реконструкция мебели и оборудования для Рабочего клуба Родченко 1925 года, спроектированного профессором ВХУТЕМАСа, одним из родоначальников конструктивизма), так и к периоду 1980-х годов, когда многие нынешние преподаватели работали и во Всесоюзном научно-исследовательском институте технической эстетики. Один из ярких проектов той эпохи «Информационно-коммуникационная система «Сфинкс» 1986 г. — провидческая разработка компьютерной техники будущего группой Д.Азрикана (М.Михеева, А.Колотушкин, Е.Рузова, И.Лысенко). Проектная документация по этому объекту была восстановлена педагогами Строгановки, членами коллектива в 2020 году, что позволит в макетном исполнении увидеть и оценить этот проект на выставке так, как сейчас его могут видеть посетители выставки «Вещь» в ВМДПИ в Москве.

И Рабочий клуб, и проект «Сфинкс», и многие другие разработки отечественных дизайнеров были нацелены на будущее. Футурология

всегда была сильной стороной экспериментального отечественного дизайна. Спустя годы эти объекты не теряют своей актуальностью, войдя в фонд проектной культуры XXI века.

Завершающийся процесс подготовки выставки российского дизайна представляет собой процесс ассимиляции идей с двух сторон. С одной стороны, корпус профессуры Академии в Ханчжоу постепенно входит в контекст нашей отечественной истории, проникается теми идеями, которые вели, стимулировали процесс, ценностями проектной культуры, интенциями. История нашей страны предстает в концентрированном виде продуктов и идей дизайна.

С другой стороны, мы учимся смотреть на собственную историю глазами другой культуры. Оказывается, необходимым связать наши идеи и объекты не только с общемировыми тенденциями, но и выявить какие-то общие закономерности в формально-композиционном, структурном устройстве объектов дизайна, понятным и созвучным, например, образцам древней культуры предметно-художественного творчества Китая.

Поиски идентичности современного дизайна приводят и к изучению опыта того, что можно назвать «протокультурой» в проектной деятельности, декоративному искусству, предметно-художественному творчеству.

Андрей Чернихов, куратор выставки, кропотливо собирая этот материал, постоянно соотносит свое знание архитектурного процесса с тенденциями дизайна, техники, культуры. И потому во вступительную часть текста к каталогу выставки включил целый ряд таких сквозных для русской культуры тем отражающих особое отношение к технике, космосу, народному искусству как технологии формообразования, истокам абстрактного искусства. В число уникальных идей протодизайна Чернихов включил: «Русский модуль» (имея ввиду шатровый храм, архитектурные модули), принцип производства плетеных изделий из бересты, «Гуляй-город» (быстровозводимое осадное укрепление), «Беляны» (гигантские конструкции для сплава бревен по рекам), «Однопролетный мост через Неву» Ивана Кулибина, «Сетчатые оболочки» Владимира Шухова. Эти короткие конкретные описания намечают историческую перспективу изобретательности национального характера. Опять-таки с целью максимально расширить круг зрителей и читателей, демонстрируя связь дизайна с историей, бытом, укладом жизни.

На заключительном обсуждении проекта выставки уже в формате экспозиции были представлены два проекта: концептуальный группы А.Чернихова и реальный группы Китайского музея дизайна. Основательность подхода с китайской стороны демонстрирует тот факт, что по каждой составной выставки был подготовлен собственный

проект: проект освещения, проект универсальных модульных элементов выставочного оборудования, проект айдентики выставки (плакаты, реклама, информационные материалы) [5].

Можно сказать, что создание выставки подобного рода и тематики и есть взаимное узнавание культур.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Обзор деятельности музея в контексте цифровой и пост-цифровой эпохи был представлен в докладе Зои Чжан «Музей дизайна как творческий образовательный центр цифровой эпохи» на Международной научно-практической конференции «Архитектура и дизайн в цифровую эпоху».

Архитектура и дизайн в цифровую эпоху. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, МАРХИ, РАХ, 2021. Коллективная монография по материалам Международной научной конференции 23–24 апреля 2021 года. С. 82–86.

2. Куратор, автор интегрального проекта концепции, состава, проектного предложения экспозиции — А.А.Чернихов, В.Г.Кузьмин, Фонд Якова Чернихова. От Китайского музея дизайна в продвижении проекта участвуют: Зои Чжан (Zoe Zhang), помощник директора музея, Галина Трошина, координатор. От МГХПА им. С.Г.Строганова — консультант А.Н.Лаврентьев, автор сопроводительного текста к разделам — А.В.Сазинков.

В первой конференции по обсуждению концепции выставки в марте 2021 г. с китайской стороны участвовали: Би Сюэфэн (Bi Xuefen) — декан Школы дизайна Китайской Академии Искусств (САА); Хан Сюй (Han Xu) — профессор, проректор Китайской Академии Искусств (САА); Шао Дачжень (Shao Dazhen) — профессор Центральной академии изящных искусств, научный руководитель, декан Научно-исследовательского института изящных искусств Китайской национальной академии живописи, в 1955–1960 учился на художественном факультете Ленинградской академии искусств им. И.Репина; Си Цзинжи (Xi Jingzhi) — профессор и докторант исторического факультета Центральной академии искусства и дизайна, занимала должность директора, в 1955 поступила на факультет теории и истории искусств Ленинградской академии искусств им. И.Репина; Шэн Чжихуа (Sheng Zhihua) — историк. Профессор исторического факультета Восточно-Китайского педагогического университета, директор Международного центра истории холодной войны Восточно-Китайского педагогического университета; Юй Жуньшэн (Yu Runsheng) — доцент Центральной Академии искусств, основное направление исследований — история русского искусства; Цю Юньхуа (Qiu Yunhua) — профессор и научный руководитель Школы литературы Столичного педагогического университета, директор Китайско-русской ассоциации литературных исследований; Лю Инькуй (Liu Yinkui) — доцент литературной школы Столичного Педагогического Университета; Ли Ли (Li Li) — представитель Центра образования, науки и культуры по России.

3. Материал презентации к обсуждению проекта 02.10.2021 (на англ. языке, перев. авторов).

4. Здесь и далее цитируются названия из концепции выставки, разработанной куратором А.А.Черниховым и материалов презентаций, разработанных совместно русско-китайской группой по подготовке выставки.

5. Проект реализации выставки в Ханчжоу включает следующие блоки: дизайн пространства — студия MIG; графический дизайн, рекламные материалы У Вэйчен (Wu Weichen); световой дизайн Пан Цзин (Pan Jin); проекты стендов Ху Фан (Hu Fang). На конференции по обсуждению проектных материалов в октябре 2021 г. с китайской стороны участвовали: Сун Цзяньминь (Song Jianmin) заместитель директора Академического комитета Китайской

АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ; Цзян Цзюнь (JIANG JUN), ПРОФЕССОР КИТАЙСКОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ, ДИРЕКТОР ИНСТИТУТА СОЦИАЛЬНЫХ И СТРАТЕГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ; КУРАТОР ВЕНЕЦИАНСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ БИЕННАЛЕ; Чжан Хань (ZHANG HAN), ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КАФЕДРЫ АРХИТЕКТУРЫ КИТАЙСКОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ, ИССЛЕДОВАТЕЛЬ АВАНГАРДНОЙ АРХИТЕКТУРЫ; Фан Чжэннин (FANG ZHENNING), ПРОФЕССОР ЦЕНТРАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ, КУРАТОР ВЕНЕЦИАНСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ БИЕННАЛЕ; Хан Линьфэй (HAN LINFEI), ПРОФЕССОР, НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ И ДИРЕКТОР АКАДЕМИЧЕСКОГО КОМИТЕТА ПЕКИНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА Цзяотун; Гао Шимин (GAO SHIMING): ПРОФЕССОР, РЕКТОР КИТАЙСКОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ (САА).

Т.М. ЖУРАВСКАЯ

КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПОЧЕТНЫЙ ПРОФЕССОР
СПГХПА ИМ. А.Л. ШТИГЛИЦА, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

T.M. ZHURAVSKAYA

CANDIDATE OF ART HISTORY, HONORARY PROFESSOR OF THE
A.L. STIGLITZ SPGHPA, ST. PETERSBURG

**«ОБИТЕЛЬ ВООБРАЖЕНИЯ» — РИТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО
ЯПОНСКОЙ ЧАЙНОЙ КОМНАТЫ И СОВРЕМЕННЫЕ
ДИЗАЙНЕРЫ. ПОИСКИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

**THE «ABODE OF IMAGINATION» IS A RITUAL SPACE OF A JAPANESE
TEA ROOM AND MODERN DESIGNERS. THE SEARCH
FOR NATIONAL IDENTITY**

Чайная церемония и чайная комната являются неотъемлемыми элементами традиционной японской культуры, которые дошли до наших дней. В статье рассматривается, каким образом в современной культуре сохраняются и трансформируются национальные традиции чайного действия на примерах проектов известных дизайнеров, архитекторов, художников.

Ключевые слова: Япония, традиции, национальная идентичность, чайная комната, ритуал, дизайн.

The tea ceremony and the tea room are integral elements of traditional Japanese culture, which are still preserved today. The article analyzed how the national traditions of tea ceremony ritual are preserved and transformed in modern culture using the examples of projects of famous designers, architects, and artists.

Keywords: Japan, traditions, national identity, tea room, ritual, design.

В последнее время в мире наблюдается тенденция роста интереса к тем национальным культурам, которые не только имеют значимые достижения в области дизайна, но стремятся найти пути, методы и

средства сочетать их с сохранением национальных традиций (страны скандинавского содружества, Южная Корея, Япония и т.д.).

Одной из «ключевых» идей развития современной японской культуры, неотъемлемой частью которой стал дизайн, является поиск согласия между традиционной культурой и современными инновационными достижениями. Дизайнеры ищут пути и средства соединить накопленный веками опыт традиционной культуры в рукотворном ремесле и включить их в концепции новых идей дизайна. Это стало фундаментом для его поступательного развития и поддержано на государственном уровне.

Понимание исторического пути развития и формирования специфики современного японского дизайна предполагает изучение основ традиционной культуры страны. Это жилище с его особым пространством и укладом, чайная церемония, известная не только по определённому сценарию регламентированных действий, но и характеру внутреннего и внешнего пространства, комплексу предметов, обслуживающих чайную церемонию. Искусство аранжировки цветов (икэбана) с символичностью и знаковостью элементов цветочной композиции (земля-небо-человек), традиционная поэзия, где краткость, метафоричность и выразительность образов — её основные отличительные признаки. Каллиграфия с отточенной экспрессивностью композиции, театр Но, где были сформулированы основные принципы японской эстетики, чёрно-белая живопись тушью, технология которой была заимствована у китайских мастеров, а поэтичность и глубина образов развита и усовершенствована японскими и многое другое.

В отношении японского дизайна можно сказать, что технологичность и рационализм уживаются с преданностью традиционным ценностям, их диалогом в созидательном процессе творчества

В каждой стране есть своеобразные «маркеры» национальной культурной идентичности, которые сформировались под воздействием множества факторов (этнографических, социальных, эстетических) и особенностей географического положения, истории, религии, экономического развития, политического строя, культуры, внешнего влияния и др.

В Японии, одним из таких «маркеров», характеризующих целостную систему составляющих элементов, является чайная культура, чайная церемония с множеством необходимых для ее проведения атрибутов, чайный домик с особым устройством внутреннего и внешнего пространства и чайная комната, служащая непосредственно для проведения чайной церемонии.

В научном исследовании А.Н. Игнатовича «Философские, исторические и эстетические аспекты синкретизма (на примере «чайного действия»)» подробно рассматриваются все важнейшие составляющие этого феномена, основные этапы его исторического развития [1].

История чайной церемонии и чайного домика

Считается, что семена чая вывез из Китая и выращивал чайные кусты в монастырских садах дзэнский учитель Эйсай (1141–1215), который стал родоначальником культуры чая в Японии. Известный японский исследователь культуры, буддолог Д.Т. Судзуки о истории чайного ритуала в Японии говорит следующее: «Чайный ритуал принес в Японию дзэнский монах, национальный наставник Дайо (1236–1308), примерно через полвека после Эйсая. После Дайо было несколько монахов, настоящих мастеров этого искусства, один из которых — Иккю (1394–1481), знаменитый настоятель Дайтокудзи, — обучил ему Сюко, одного из своих учеников (1422–1502). Творческий гений последнего развил ритуал чая, успешно адаптировав его к японскому вкусу. Тем самым Сюко стал родоначальником чайного искусства, он преподал его Асикага Ёсимаса (1435–1490), тогдашнему сёгуну, большому ценителю искусств. Позднее Дзёо (1504–1555) и особенно Рикю еще больше улучшили его, усовершенствовав до такой степени, которая теперь известна как тя-но ю, что обычно переводится как «чайная церемония» или «культ чая» [2].

Чайная церемония в Японии эволюционировала и в настоящее время продолжает традиции и развивается. Существует множество школ чайной церемонии (например, Ура-сэнкэ, Омотэ-сэнкэ и т.д.), адептов этих школ, демонстраций церемонии, выставок, связанных с ее историей и атрибутами, исследований, книг, выставок, как в самой Японии, так и далеко за ее пределами. Именно чайная церемония послужила становлению и развитию японской керамики, большая часть посуды и сопутствующих предметов (например, ваз для икэбана в токонома чайной комнаты) создавалось из керамики. Керамические традиции страны рождены из чайного действия, оказавшего огромное влияние на ее производство и эстетику. Искусство чайной церемонии развивалось на философии и эстетике дзэн-буддизма, стало способом приобщения к ним.

О развитии чайного культа в Японии Н.С. Николаева писала следующее: «Культ чая, или Путь чая (тя-до), — одно из очень сложных и важных явлений в японском искусстве эпохи средневековья. Подобно философии дзэн, из которой этот культ органически вырос и с которой был сплавлен самым тесным образом, он не существовал локально, изолированно, но пронизывал своими идейными концепциями всю культуру, влияя и на мировоззрение, и на образ жизни людей того времени. Во многом под влиянием чайного культа оказалось развитие японской архитектуры, керамики, искусства составления букетов (икэбана). Культ чая способствовал формированию новых эстетических взглядов и художественных форм, в некоторых своих проявлениях, сохранившихся до нового времени. С ним связано появление



Рис. 1. Дзэан — домик для чайной церемонии в Оисо. 1624 г.

специального архитектурного сооружения — чайного дома (тясицу) и составляющего с ним единое целое чайного сада (тянива) [3].

Чайный домик и чайная комната прошли путь от роскошных помещений для чайных турниров, организуемых для японской аристократии до скромности и минимализма, естественности и простоты. Пространство чайного домика и чайной комнаты организовано по принципам достижения максимального состояния спокойствия, умиротворения и гармонии в душе каждого присутствующего, независимо от его социального положения. В церемонии проведения чайного действия проповедуется четыре основных принципа: гармония (яп. «ва»), почтительность (яп. «кэй»), чистота (яп. «сэй») и покой (яп. «дзяку»). Внешняя обстановка пространства для проведения

чайной церемонии должна способствовать их достижению. Как отмечали авторы Елена Дьяконова, Анастасия Кудряшова и Эрико Кузьмина в красивой и тонкой по душевному настрою книге, посвященной японской чайной церемонии: «Чайное действие – это модель мудрого бытия, из которого исключены всякая суетность, случайность, надуманность, ненужность» [4].

Чайная церемония — регламентированный порядок действий, предполагающий тесную коммуникацию между приглашенными гостями и хозяином, проводящим церемониальное действие, пространством чайной комнаты, свитком в нише токонома, цветочной композицией «тябана» в вазе, природой за окном, меняющейся в зависимости от сезона, чайной утварью (сосуд для чистой воды («мидзусаси»), чайник и жаровня, мешалка (которой хозяин размешивает чай во время приготовления), ложка для насыпания чая, чайная чаша («тяван»), венчик из бамбука, которым взбивают порошкообразный чай «маття»). При неизменности номенклатуры предметов их форма, цвет, фактура могут меняться в зависимости от сезона. В начале церемонии гости беседуют с хозяином о свитке, висящем в нише, церемониальной посуде, композиции в цветочной вазе. Таким образом, пространство комнаты становится не столько физическим пространством (как правило сам чайный павильон имеет размер в четыре с половиной татами (7,5 кв. м), размер татами в среднем составляет 180х90 см в зависимости от региона), в который попадают через узкий и низкий лаз 60–90 см в высоту. Особое значение придается освещению чайной комнаты. Оно никогда не бывает ярким,

создавая особую атмосферу спокойствия — «обитель воображения», как ее называл японский писатель и искусствовед Оакура Какудзо (1862–1913), написавший в начале XX века (1906 г.) знаменитую книгу «Чайная церемония в Японии» на английском языке, адресованную западной аудитории. Он писал: «Простота чайного павильона и его достоинство без малейшей вульгарности делает его настоящим святилищем, куда не проникает томление внешнего мира. Здесь можно сосредоточиться на безмятежном обожании красоты» [5].

В наше время информационных технологий, быстрого темпа жизни, суетного и беспокойного, современному человеку необходимо пространство, где можно спокойно размышлять, беседовать, фантазировать, любоваться красотой простых вещей и снять бремя тревоги и душевного волнения, которые сопровождают жизнь практически каждого. Как писал Оакура в своей книге: «В наши дни индустриализации настоящая утонченность становится все труднее доступной по всему миру. Разве нам не нужен чайный павильон больше, чем когда бы то ни было?» [5].

В настоящее время японские дизайнеры и архитекторы обращаются к проектам чайных домиков и комнат, рассматривая их как творческий эксперимент по созданию ритуального пространства с традиционной функцией, но воплощенного с использованием новых материалов и технологий, обогащенных авторскими идеями и потребностями современного общества. Современные чайные домики и чайные комнаты, созданные японскими дизайнерами и архитекторами, отражают общую тенденцию привнести творческий взгляд на вековую традицию. Разнообразие использованных материалов и технологий, формы, конструкции, при сохранении назначения и духа ритуального пространства, достижение спокойствия, умиротворения, отречения от суетного мира – такие задачи выполняют новые созданные чайные домики и комнаты для чайной церемонии.

Современные пространства для чайной церемонии характерны мобильностью, простотой и гибкостью. Часто используется технология строительства сборных домиков из различных материалов (бамбук, бумага, картон, ткань и т.д.). Создано множество вариантов чайных домиков, удовлетворяющие потребности современного общества: от экстравагантных до простых, предельно минималистичных. Рассмотрим несколько проектов современных японских дизайнеров.

Кита Тосиюки (р. 1942 г.) «Церемониальное пространство»

Дизайнер Кита Тосиюки — одна из культовых фигур в японском и мировом дизайне. Активно занимается практикой дизайна, экспериментирует с традиционными и новыми технологиями и их взаимодействием. Прекрасный организатор, инициировал и ку-

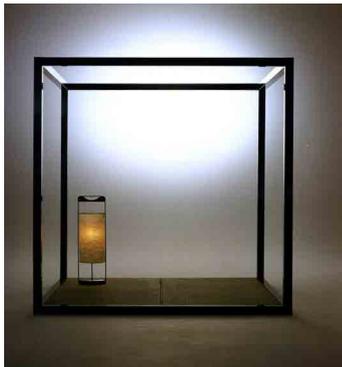


Рис. 2. «Церемониальное пространство». Кита Тосиюки. 1987 г.

рировал множество выставок. Пишет книги и статьи о проблемах дизайна. Создал несколько проектов, где представил новый взгляд на работу с традиционными материалами (бумагой, лаком). Работал в тесном взаимодействии с мастерами традиционного ремесла в известных региональных центрах ремесел после обращения к нему производителей лаковых изделий и бумаги.

Запрос со стороны производителей лаковых изделий в известных региональных центрах лакового ремесла: Wajima (Вадзима, префектура Исикава), Hida Shunkei (Хида Сункэи, префектура Гифу), Yamanaoka (Яманака, префектура Исикава), Tsugaru (Цугару, префектура Аомори),

побудили Кита Тосиюки начать работу с лаком. Кита понимал, что лаковые изделия, создаваемые поколениями потомственных мастеров в различных уголках Японии и оттачивающих технологию работы с излюбленным в стране материалом, не предполагают внедрения в этот процесс «людей со стороны», даже если это известный в стране и за ее пределами дизайнер. Кита говорил, что когда он наблюдал за работой молодых художников по лаку и поражался, с каким умением они работают, то ему казалось, что в их лице представлены мастера множества предыдущих поколений, которые направляют их руки и мысли. Оставаясь в существующем «формате» их работы уже не удовлетворяют возросшим потребностям и образу жизни современного общества. И здесь задача дизайнера, конечно, не сводится только к поиску формы, цвета и декора. Необходимо было найти пути и средства использования возможностей лака, которые могут стать мощным стимулом концептуального развития возможностей материала, технологии и нового предметного мира и не будут восприниматься, как консервативные, изжившие себя. Тогда сотрудничество с мастерами лака будет плодотворным и иметь дальнейшие перспективы развития.

Проект, выполненный дизайнером Кита Тосиюки в 1987 году, связан с технологией лака и с японскими традициями культуры. В национальном центре искусства и культуры имени Жоржа Помпиду во Франции в связи с празднованием 10-й годовщины его открытия, организовали выставку «Новые течения» и Кита Тосиюки пригласили в ней участвовать. Специально для этой выставки он создал «Церемониальное пространство» — своеобразный «Чайный домик». Оно представляло собой открытое, незамкнутое стенами пространство куба, площадью в два татами (1800x1800 мм) и ограниченное

вертикальными стойками высотой 1800 мм, не имевшее ни стен, ни потолка, а было ограничено только тонкими, изящными опорами из дерева, покрытого чёрным лаком Вадзима. Пространство использовалось для демонстрации искусства чайной церемонии. Покрытие опор чёрным лаком создавало эффект загадочного мерцания. При этом возникало ощущение другого, необычного мира, особой атмосферы, которая уводит человека от повседневной суеты и хаоса вокруг, создаёт атмосферу спокойствия и умиротворения. «Церемониальное пространство» создавало ощущение высокой духовности и надёжной защиты, минуя языковые и национальные барьеры. Этот проект был высоко оценен и вызывал интерес везде, где был представлен, во многих странах за пределами Японии, благодаря своей возвышенной, «святой» простоте и гармонии.

Точно найденный баланс между вековыми традициями и современным восприятием человека, воспитанного и живущего в мире информационных технологий, возвращает их к истинным духовным ценностям. «Традиционное ремесло даёт нам основы и стандарт качества для продукции, которую мы производим сегодня, используя современные материалы и методы. Ощущение теплоты ручного изготовления предметов похоже на диск с информацией, отправленной нам нашими предшественниками» [6].

Охи Тосиэ (р.1958 г.) «Новая чайная комната»

Охи Тосиэ является младшим представителем знаменитой династии керамистов Охи-Тёдзаэмон, её 11 самым молодым мастером, сыном Охи-Тёдзаэмон Тосиро Х (1927). В старинном замковом городе Канадзава

в 2005 году мне посчастливилось лично посетить его мастерскую, галерею и музей династии керамистов. Охи Тосиэ ответил на мои вопросы, подарил буклет последней выставки, авторскую керамическую чайную чашку и рассказал о себе.

Родился Охи Тосиэ в 1958 году в городе Канадзава. В 1978–1981 году учился в Токио, закончив университет Тамагава (Tamagawa University), затем продолжил обучение в США в 1981–1984, университете Бостона (Boston University,



Рис. 3. Новая чайная комната. Охи Тосиэ. 2002 г.

Massachusetts, USA). На мой вопрос о том, как он понимает традицию, ответил, что, традиция состоит в том, чтобы получать накопленные поколениями знания, пересматривать и развивать их, использовать творчески, а затем снова передавать эти знания для продолжения истории. Будучи представителем знаменитой династии керамистов, Охи Тосиэ уверен, что в настоящее время нельзя полагаться только на то, что традиции будут передаваться исключительно по семейной линии. Он подчеркивал, что всегда есть люди, не относящиеся к этой семье, но бесконечно преданные традициям мастерства клана и желающие продолжать и развивать их дальше.

Это понимание пришло к нему через общение с Мастером чая Урасэнке Маэдой Тосиясу — представителем семьи Маэда в 18-м поколении. Он помогал осознать молодому керамисту верное направление жизненного пути и подарил идеограмму «Тоси», которая является его именем. Теперь эта идеограмма ставится на керамических изделиях Охи Тосиэ. Все поколения семьи Охи-Тёдзаэмон были тесно связаны с мастерами чайной церемонии, создавая для них специальную посуду. Охи Тосиэ пошел дальше своих предшественников. Кроме посуды он стал создавать дизайн пространства: галерей, ресторанов и частных домов, чайной комнаты. В его чайной комнате присутствуют все необходимые для чайной церемонии предметы из керамики. Но проводится она уже не на полу, на татами, а на специально спроектированном столе с натуральной деревянной столешницей с богатой фактурой и текстурой дерева и естественным неровным краем. В чайную комнату ведет стеклянная дверь, есть ниша токонома со свитком и керамической вазой с единственным цветком. Темный цвет стен, приглушенный свет, то что необходимо для создания главного — атмосферы спокойствия и сосредоточенности. Лаконизм и простота церемониального пространства, воплощенные в современных материалах и технологиях.

Китидзаэмон XV (р. 1949 г.) «Чайный домик под водой»

В июле 2015 года в Санкт-Петербурге, Государственном Эрмитаже проходила выставка «Керамика Раку: космос в чайной чашке». На выставке были представлены произведения гончаров династии Раку 15 поколений и работы Раку Ацундо, которому еще только предстоит стать в будущем 16-м патриархом династии. Чайная церемония оказала огромное влияние на развитие и совершенствование керамического производства по всей Японии. Кроме замечательных керамических произведений, представляющих путь более чем 450-летней истории гончарства семьи Раку, был показан проект Китидзаэмона XV современного чайного домика «тысяцу» Выставочного корпуса Раку Китидзаэмон.



Рис. 4. Чайный домик под водой. Китидзаэмон XV. 2007 г.

В каталоге выставки о нем было сказано следующее: «Разработка концепции чайного домика, являющегося частью выставочного корпуса Раку Китидзаэмона, началась с вопроса: как обустроить это очищенное от обыденности пространство в нынешних условиях?

Согласно идее Китидзаэмона, оно должно быть спрятано под землей, даже не столько под землей, сколько под заросшим тростниковым прудом. То есть чайный домик находится на дне. Подводный мир — это место, где жизнь зарождается и где она угасает.

Возможно очищение от обыденности на современном этапе, то есть в реальных условиях нашего существования, и состоит прежде всего в том, чтобы приспособить себя именно к такому уровню сознания. Здесь приходят мысли, позволяющие поверить в будущее, человек начинает понимать смысл настоящей жизни, смысл общения с природой» [7].

Бан Сигэру (р. 1957 г.) «Бумажный чайный домик»

Бан Сигэру, лауреат Притцкерской премии (2014 г.) родился в Токио в 1957 году. Профессиональное образование получил в Архитектурном институте Южно-Калифорнийского университета SCI-Arch (1977–1980, Лос-Анджелес), и в Архитектурной школе Купер-Юнион The Cooper Union (1980–1982, Нью-Йорк). После завершения обучения год работал в мастерской известного японского архитектора Исодаки Арата (Isozaki Arata), через два года основал свою фирму в Токио.

Архитектора часто называют «бумажный Бан». Основным строительным материалом его построек стали профили из бумаги и картона с особыми конструктивными свойствами, пропитанной специальным составом. Несмотря на то, что Бан подчеркивает свою ориентированность на тенденции западной архитектуры, обращение к бумаге, излюбленному японскому материалу и многие его проекты являются примером использования национальных традиций в ответ на потребности сегодняшнего дня. Одним из его известных проектов стали мобильные бумажные дома с пластиковой тентовой крышей, построенные для людей, лишившихся крова после катастрофического землетрясения в городе Кобе 1995 года. Такие дома затем использовались по всему миру в качестве временных жилищ. На вопрос Анны Пантуевой о том, когда в его конструкциях впервые стала использоваться бумага он ответил: «В 1985 году, сразу после окончания Купер-Юнион, меня пригласили курировать выставку



Рис. 5. Бан Сигэру. Бумажный чайный домик. 2008 г.

Алвара Аалто. Для подпорки подиумов я вместо дерева использовал картон. На металлический стержень наматывались слои бумаги и спрессовывались — получалась труба, по прочности не уступающая многим строительным материалам» [8].

Его проект чайного домика был представлен на лондонском аукционе японского искусства и культуры Кёбаи (Kyobai) в 2008 году. Чайный домик Бана Сигэру построен из бумажных труб квадратного сечения и предназначен для использования внутри большого пространства. При оригинальности архитектурно-дизайнерского решения домик полностью выполняет свое функциональное назначение, предписанное ему вековыми традициями. Ритуал чайной церемонии можно проводить в этом маленьком мобильном домике, который не только может быть пространством фантазии и воображения для участников церемонии, но и сам создан богатой фантазией архитектора Бана. Простота, мобильность, естественность, экологичность конструкции высоко оценивается всеми критиками проекта.

Ядзима Кадзухиро (Yajima Kazuhiro) Kazuhiro Yajima Architect 2010. Чайный домик «Umbrella» («Зонтик»)

Чайный домик «Umbrella» («Зонтик») сочетает в себе две известные традиции Японии: изготовление зонтов и чайную церемонию. Переносная комната с татами на полу, идеально подходящая для официальной чайной церемонии, заключена в обтянутую тканью бамбуковую раму, выполненную в виде большого зонтика. Спроектированный архитектором Ядзима Кадзухиро (Yajima Kazuhiro) и построенный изготовителем зонтов из Киото Мастерская Хиёсия (Hiyoshiya Workshop), мини-строение является сложной коллаборацией между традиционным ремеслом и современным дизайном. Японские изысканные бумажные зонтики, которые Ядзима сравнивает с переносными крышами, уже давно очаровывали его. Приглашение создать



Рис. 6. Ядзима Кадзухиро. Чайный домик «Зонтик» 2010 г.

чайный домик для Всемирного Фестиваля чая в Префектуре Сидзуока в 2010 году было его первым шансом провести эксперимент со складным зонтиком в архитектурной сфере [9].

Ёсиока Токудзин (р. 1967 г.) «Прозрачный чайный домик»

Ёсиока Токудзин принадлежит к числу плеяды японских дизайнеров, получивших признание в молодом возрасте. Его популярность, как внутри страны, так и за её пределами, постоянно растёт. В одном из последних изданий, посвящённых Ёсиока — «TOKUJIN YOSHIOKA Crystallize» [10] Аояги Масанори, специальный уполномоченный агентства по вопросам культуры, характеризует дизайнера, как творца и мыслителя, создающего мир волшебных образов. Эти образы рождаются на стыке мощной энергии силы

природы и образов искусства и технологии. Его работы открывают новую страницу в истории дизайна, основанную на контрасте между прошлым и будущим, связывая природу и смелые эксперименты будущего, которые пока находятся далеко друг от друга.

Биография Ёсиока Токудзин типична для представителя дизайнеров его поколения. Родился в 1967 году в префектуре Сага. В 1986 году получил диплом школы дизайна Кувасава (Kuwasa Design School — KDS) в Токио.

Эта школа была открыта в 1954 году в Токио журналисткой и дизайнером одежды Кувасава Ёко. Она училась в Новой Академии Архитектуры и промышленного искусства в Токио и ориентировалась на Баухауз. Последние два курса Кувасава Ёко училась у Ямаваки Митико, известной японки — выпускницы Баухауза, которая вместе со своим мужем, Ямаваки Ивао, прошла курс обучения в Баухаузе, специализируясь на художественном текстиле. Японцы в Баухаузе называли себя «людьми из чайного домика».

До основания собственной студии «Tokujin Yoshioka Design» в 2000 году, Ёсиока создал множество проектов и участвовал в выставках известного кутюрье Миякэ Иссэй, как в Японии, так и за её пределами.

Жизнь человека наполнена впечатлениями внешнего мира, которые составляют богатство памяти наших чувств. Для Ёсиока Токудзин важен механизм взаимодействия природы и человека. В разгадке этого механизма он видит ответ на прогнозы будущего в дизайне и жизни.

В 2015 году Ёсиока Токудзин воплотил в жизнь оригинальный проект «КОУ-АН — Стекланный чайный домик» (Kou-An — Glass Tea House



Рис. 7, 8. Ёсиока Токудзин. Стекланный чайный домик. 2015 г.

2015–2017). Впервые он был представлен в 2011 году на 54-й Биеннале в Венеции (Международная художественная выставка Glasstress 2011). В 2015 году построен на смотровой площадке Shogun-zuka, курган Сёгуна, который является территорией храма Сорэн-ин. С этой смотровой площадки, напоминающей сцену, с высоты 220 метров можно наслаждаться панорамным видом на старую столицу — город Киото, расположенный внизу. Особенностью чайного домика Ёсиока Токудзин является то, что он стеклянный. Полное слияние с окружающей средой, преломление света на поверхности прозрачных стен — незабываемое зрелище. Появление, исчезновение, прозрачность, простота, взаимосвязь с природой и ее сезонами — современное воплощение основных принципов японского понимания красоты, воплощенное средствами дизайна и архитектуры.

Японская чайная церемония, чайный домик и чайная комната — неотъемлемые элементы традиционной культуры страны. Эволюционируя и изменяясь, они стали частью современной культуры и национальной идентичности Японии. Что побуждает современных архитекторов и дизайнеров создавать все новые и новые проекты чайных домиков и комнат? Что является импульсом для их творческих идей и фантазий? Если попытаться суммировать, то это:

- Желание сохранять и распространять национальные традиции одновременно учась у всего мира;
- Обеспечение функции проведения чайной церемонии в ее подлинном, традиционном значении;
- Создание пространства для душевного успокоения, уединения, ухода от обыденности, суеты современного мира, оазиса спокойствия и сосредоточенности, «обители фантазии и воображения», столь необходимого людям в разных уголках мира;

- Эксперименты по созданию новых конструктивно-технологических и эстетических качеств «церемониального пространства» чайной комнаты, использованию новых материалов (картон, бумага, ткань, бамбук, бетон и т.д.) и строительных технологий.

Список литературы:

1. Игнатович А.Н. Философские, исторические и эстетические аспекты синкретизма (на примере «чайного действия»). — Москва: Русское феноменологическое общество, 1996. — 288 с.
2. Судзуки Д.Т. Дзэн и японская культура. — Санкт-Петербург: Наука, 2003. — 522 с. (С.306-307).
3. Николаева Н.С. Японские сады. — Москва: «Изобразительное искусство», 1975. — 280 с. (С.136).
4. Дьяконова Е.М., Кудряшова А.В., Кузьмина Э. Японское чайное действие: путь тишины. — Москва: Арт-Волхонка, 2018. — 128 с. (С. 25).
5. Окакура К. Чайная церемония в Японии/Пер. с англ. С.А. Белоусова. — Москва: Центрполиграф, 2014. — 191 с. (С. 132), (С. 133).
6. Toshiyuki Kita. Washi and Urushi. Reinterpretation of Tradition. Japan.: Rikuyosha, 1999. — 128 p. (P. 118).
7. Керамика Раку: космос в чайной чашке. Выставка из японских собраний: каталог / Государственный Эрмитаж. — Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. — 328 с. (С. 271).
8. Словесные конструкции: 35 великих архитекторов мира: Сборник статей/ Под редакцией Евгении Микулиной. — Москва: НоЛиБри, Азбука-Аттикус, 2013. — 240с. (С. 218).
9. Naomi Pollock. Made in Japan: 100 new products. — London: Merrell Publisher Limited, 2012. — 240 p. (P. 212)
10. TOKUJIN YOSHIOKA Crystallize. — Japan.: Seigensha, 2013. — 192 p.

МЭН СЮЛАНЬ

АСПИРАНТ МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

MEN SULAN

POST-GRADUATE STUDENT OF THE MOSCOW STATE STROGANOV
ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

**КЛАССИЧЕСКИЙ КИТАЙСКИЙ СУЧЖОУССКИЙ САД ЧЖОЧ-
ЖЭНЬЮАНЬ, КАК МОДЕЛЬ ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНА
СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ. ПРОТОТИПЫ САДА ЧЖОЧЖЭНЬЮ-
АНЬ В ЯПОНИИ И США**

**THE CLASSICAL CHINESE SUZHOU ZHOZHENGYUAN GARDEN,
AS A MODEL OF LANDSCAPE DESIGN OF MODERN CHINA.
PROTOTYPES OF THE ZHOZHENGYUAN GARDEN IN JAPAN
AND THE USA**

Классический сад Чжоучжэньюань в городе Сучжоу наполнен неповторимым китайским национальным стилем, аутентичной техникой исполнения, китайской мудростью, что являет собой бесценное сокровище человечества. При этом неповторимый «дизайнерский» опыт китайских мастеров представляет значительный интерес, как модель проектирования при создании современных парковых пространств. С точки зрения применения скульптурно-декоративных элементов классического парка Чжочжэн в современных условиях, данная работа освещает три исторических этапа: период восстановления, период реконструкции, период инноваций. Историческое наследие сада Чжоучжэньюань можно применить в современном парковом проектировании, преобразовать накопленный опыт, дать ему новую жизнь.

Ключевые слова: Сучжоусский парк Чжочжэн, парк «Чжочжэн» в Сучжоу, ландшафтное проектирование, парковая скульптура, объемно-пространственная композиция, развитие и применение садово-парковой скульптуры.

The classical Zhouzhengyuan Garden in Suzhou is filled with a unique Chinese national style, authentic techniques, Chinese wisdom, which is a priceless treasure of humanity. At the same time, the unique «design» experience of Chinese masters is of considerable interest as a design model for creating modern park spaces. From the point of view of the use of sculptural and decorative elements of the classical Zhouzheng Park in modern conditions, this work highlights three historical stages: the period of restoration, the period of reconstruction, the period of innovation. The historical heritage of the Zhouzhengyuan Garden can be applied in modern park design, transform the accumulated experience, give it a new life.

Keywords: Suzhou Zhouzheng Park, Zhouzheng Park in Suzhou, landscape design, park sculpture, spatial composition, development and application of landscape sculpture.

Парк «Чжочжэн» находится в городе Сучжоу провинции Цзянсу и считается его важной достопримечательностью. Парк начал строиться в 1509 году во времена правления десятого императора Чжу Хоучжао из династии Мин (время правления 1505–1521 гг.) и был построен к 1535 году. Парк «Чжочжэн» включает строения, скульптуры, ландшафтные элементы парковой среды, и является самым большим по площади (площадь парка: 5,2 Га) и самым типичным частным парком того времени. 4 декабря 1997 года Парк был включен в список ЮНЕСКО.

В 1509 году, вследствие разочарования в чиновничестве, ревизор по высочайшему повелению Ван Сяньчэнь (династия Мин) вернулся в Су Чжоу, где купил поместье с буддийским храмом, при этом ранее, еще в династию Тан (618–907 гг.) там жил и трудился китайский поэт Ли Гуймэн. Ревизор Ван восхищался твореньями китайского художника и каллиграфа Вэнь Чжэньмина (1470–1559 гг.), которого и пригласил для проектирования парка и архитектурных построек в саду Чжоучжэньюань. Вэнь Чжэньмин принял предложение и сумел, в ходе реализации этого грандиозного строительства выразить представление древних о прекрасном, вписывая архитектурные постройки, павильоны, беседки, мостики в концепцию сада. Художник использовал технику «смыслописания» просвещенных людей эпохи Мин, благодаря чему Чжоучжэньюань получился особенно красивым и наполненным внутренним философским подтекстом. Люди уже тогда могли, не покидая городских стен оказаться на природе, вырваться из будничной суеты, оставаясь при этом в городе. Ощутить величие того, что хоть и было создано человеком, но божественно по содержанию, как если бы «создавалось это Небом».

По мере развития сада Чжочжэньюань, стиль садово-парковой скульптуры и декоративно-пластических элементов в нем тоже претерпевал изменения. Находящиеся там сегодня декоративно-пластические



Рис. 1. Ландшафтный вид Центрального парка «Чжочжэн», созданный во времена династии Мин

композиции — это работы мастеров «Сяншаньбан» (1), древнейшей школы китайских зодчих. С точки зрения проектных работ можно выделить три периода: Мин, Цин и современный период. Большинство декоративно-пластических решений сада относятся к позднему историческому периоду. (Рис. 1).

Современные декоративно-пластические композиции — это результат творческой деятельности мастеров «Сяншаньбан», которые дали новую жизнь древней скульптуре, вложив в нее инновационные нотки. Ценность садово-парковой скульптуры сада Чжочжэньюань в том, что непрерывно, на протяжении веков она несет в себе китайский национальный характер, передаваясь от поколения к поколению.

Материалы, использованные при ваении, создании скульптурных элементов, обширны, а техники исполнения своими корнями глубоко уходят в прошлое. При этом надо отметить, что садово-парковая скульптура Чжочжэньюань — это творенья, полученные в результате синергии между китайским народным творчеством и традиционным китайским искусством, из чего и складывается академический, классический характера. В результате этой синергии особенно ярко подчеркиваются национальные китайские особенности, китайская аутентичность.

Учитывая политический фактор, а также факторы беспорядков и войн, к моменту образования КНР парку «Чжочжэн» был нанесен значительный ущерб. Начиная с 1951 года, Правительством страны неоднократно предпринимались меры по организации восстановительных и реставрационных работ. В период экономических реформ открытости, парк засиял новыми красками и стал популярен не только в Китае, но и за рубежом. В США, Японии и других странах стали появляться парки, имитирующие «Чжочжэн». Когда было получено это международное признание, многие элементы «Чжочжэн» сегодня находят еще большее применение, а имеющееся еще более совершенствуется. Развитие и применение парка и садово-парковой скульптуры Чжочжэньюань рассматриваются с точки зрения восстановления, реконструкции и инноваций.

С ноября 1951 года по октябрь 1952 года, когда Управление садово-паркового хозяйства КНР создало артель из народных мастеров «Сяншаньбан» для восстановления Чжочжэньюань. Масштабы

работы были достаточно большими, а требования к исполнению работ были высоки. Мастера старой школы, проводившие работы по воссозданию и восстановлению парка осели в Сучжоу и стали во главе Управления садово-паркового хозяйства КНР, способствуя наследованию новым поколением древних архитектурных техник и традиций.

Начиная со второй половины 1959 года, Правительство стало проводить крупномасштабную реконструкцию восточной части Чжочжэньюань, которую ранее было принято называть «возвращаюсь к полям и садам» (навеяно циклом из 5-ти стихов Тао Юань-мина). В период строительства государства (1949–1956 гг.) идея «возвращаюсь к полям и садам» была заброшена. Такие объекты, как «Большой вход в парк», беседка «Тяньжунсе», павильон «Ханьцинтин», комната «Шусянгуань», беседка «Тяньцоань», камни «Чжуй Юньфэн» и другие садово-парковые атрибуты, включая строения и скульптуры, были воссозданы по дошедшим историческим материалам и уже к сентябрю 1960 года вновь засияли в воссозданном блеск в Чжочжэньюань в окружении трав, бамбука, извилистых ручейков, взгорий. Водоемы наполнились водой, горожане вновь смогли испытать чувство «возвращаюсь к полям и садам». «Чжочжэньюань» предстал перед публикой садово-парковым комплексом, состоящим из центральной, западной и восточной частей в едином парковом ансамбле, каждая составная часть которого была особенной.

В 1963 году, процесс воссоздания храма «Юаньсянтан» возглавил мастер Сюэ Фусинь, под руководством которого работали мастера из артели «Сяншаньбан». В 1980 году, для восстановления храма «Юаньсянтан», было затрачено 40 000 юаней, использовано 26 м3 древесины. В 1979 году с целью восстановить и унаследовать традиционную архитектурную технологию в стиле «Сяншаньбан», Правительство привлекло более 60 умельцев «Сяншаньбан», учредило компанию «Воссоздание древнего строительства уезда У», и артель «Сяншаньбан» пополнилась еще большим количеством мастеров. В 1985 году прошло большое строительство дворцов «Сянчжоу», «Фуцуй». 30 марта 1988 года Управлением садово-паркового хозяйства КНР по городу Сучжоу было вложено 1,2 млн. юаней в восстановление Чжочжэньюань, которое полностью завершилось 25 апреля 1989 года.

В сентябре 2009 года древняя технология, использованная артелью «Сяншаньбан» при восстановлении парка «Чжочжэн» была включена в список Мирового нематериального культурного наследия. По мере восстановления Чжочжэньюаня, совершенствования этого садово-паркового объекта на территории Сучжоу, забытый стиль и скульптурные элементы парка, которые он впитал в себя еще эпоху Мин, вновь засияли всеми красками.

В 1980 году уже действовали реформы открытости, и экономика Китая была наполнена новыми силами, начался бум строительства. В 1983 году в эксплуатацию был введен парк Суйгецу города Икэда (Япония), в котором были использованы парковые принципы и элементы Чжочжэньюань. Например, «открытые и обдуваемые всеми ветрами беседки» («жэфэн сымянь тин»), то есть открытые беседки с однокозырьковыми и шестисторонними крышами, относящиеся к эпохе Мин, расположенные на водоемах в центральной части сада Чжочжэньюань. Они расположены на воде, на трехконечных островках, и получили название «цифантин», то есть «общая красота и слава». Реконструкция осуществлялась мастерами старой школы из «Строительной компании классического парка Сучжоу», а именно: плотниками Лу Яоцзу и Чжу Хуншэн, каменщиками Ван Дэмин и Фан Цяюнем.

Удивительно, но и в США есть китайский сад. Он называется «Люфанюань» и расположен в большом ботаническом саду в Лос-Анджелесе (США, штат Калифорния, Лос-Анджелес). Выполнен он по образцу сада «Чжочжэньюань», при этом садово-парковая скульптура в нем так же, чжочжэньская. Люфанюань находится в пределах ботанического сада Хантингтона, общая площадь которого составляет 207 акров. На территории ботанического сада 15 садов в стилистике разных стран, а площадь китайского сада «Люфанюаня» составляет 12 акров. Архитектурные постройки Люфанюаня повторяют строения Чжочжэньюаня, и на сегодняшний день это самый большой парк за пределами Китая, который создан по сучжоуским лекалам. Люфанюань создавался не сразу, а по мере того, как накапливались мощности и капитал для его организации. Вопросы проектирования и финансирования решались постепенно.

Сад работает на коммерческих началах и благодаря этому приносит прибыль. До этого за рубежом такие китайские парки создавали китайские иммигранты, и финансирование обеспечивалось за счет перекрестных программ сотрудничества между городами, участия в выставках, пожертвований. Люфанюань, как успешный проект, свидетельствует о том, что парки могут быть экономически и коммерчески целесообразны.

Создание сада «Люфанюань» выполнялось в два этапа. Во-первых, были проведены закупки в Китае специально произведенной продукции, которая после была перевезена в США для монтажа. Все строительные материалы, которые были необходимы для строительства, включая специальный кирпич, облицовочную черепицу, элементы декора, скульптуры, фальш-горы, камни для водоемов, бульжники и т.д. были ввезены с территории Китая. Также и деревянные каркасы строений, двери, оконные рамы были спроектированы и

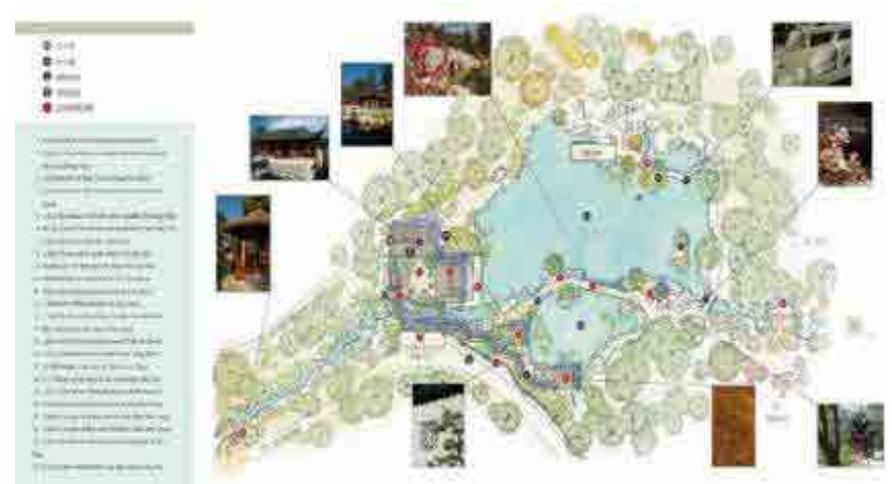


Рис 2. План сада Люфан в Ботаническом саду Хантингтона, Лос-Анджелес, США

произведены в Китае. После того, как производство деревянных элементов было закончено, все было смонтировано по специальным чертежам воедино, а все возникшие погрешности и недочеты были сглажены за счет подвижных элементов из коричневого дерева. После прохождения промежуточной приемки, была проведена инвентаризация всех элементов, которые были отправлены в Америку.

Так как климатические условия в США не такие, как в КНР, главные конструкции были сделаны из стали, а для безопасной перевозки был предусмотрен деревянный защитный слой, как это обычно делается при перевозках бьющегося, ценного груза, который и был в сохранности доставлен в США.

Центр парка «Люфанюань» — это озеро Инфанху с тремя островками в нем: Лоянь-чжоу, Инхэ-чжоу и Юаньян-чжоу, что собой олицетворяет понятие «один водоем — три горы». Каждый раз на рассвете, когда все покрыто туманом, садово-парковые павильоны выступают лишь отчасти, есть это азиатское ощущение зелёных островков, с которых сходит пелена на рассвете. Так и в Америке появилось это китайское, загадочное ощущение неизведанных пределов то ли в небе, то ли в море.

В парке «Люфанюань» с точки зрения расположения объектов, а именно: главного зала, беседок у воды, лодок-беседок, «высоких кабинетов», беседок-галерей, «беседок у взгорья» локация выбрана правильно. Строения отличаются традиционной китайской формой крыши «сешань», то есть когда крыша с поднятыми и загнутыми углами вверх. Есть и пологая архитектура, где балки и стропила крыши сделаны с

опорой на боковые стены без использования опорных столбов. Есть строения и остроконечной и другие строения. В парке выдержан аутентичный китайский стиль. В парке в наличии 5 видов китайских мостиков (цуйся, юйдаи, тинсун, юйлэ, буюэ), и все эти виды, открывающиеся взору, скреплены в один целостный обзор, который, контрастируя с густой зеленью на воде, полностью дает ощущение того, что человек попал в Сучжоу, в Чжочжэньюань. (Рис. 2).

Строительство буддийского храма «Чэнсянтан» в округе Сюкоу города Сучжоу площадью около 600 квадратных метров было выполнено зодчими из артели «Сяншаньбан» и официально завершено в августе 2011 года. Проектирование и строительство выполнялось в соответствии с древними традициями, которые объединяли основные элементы школы «Сяншаньбан», включая строительную технологию, резьбу по дереву, обработку из глиняной плитки, резьбу по кирпичу и гипсу, а также другие древние ремесленные техники. Юаньян-чжоу и храм «Юаньсянтан» были построены с соблюдением всех технологий, как образцы гениальной инженерной мысли. Храм «Чэнсянтан» в настоящее время открыт для публики, где можно ознакомиться с достижениями мастеров «Сяншаньбан». Здесь же мастера «Ассоциации ремесленников Сяншань» проводят крупные мероприятия.

В XX веке в Китае появилось современное применение концепции сада «Чжочжэньюань» в создании садов и садово-парковых скульптур. На этапе инновационного периода, когда этапы восстановления и реконструкции были пройдены, декоративно-пластические и скульптурные элементы Чжочжэньюаня были усовершенствованы и внедрены в современный архитектурный садово-парковый дизайн. Такое внедрение проявляется в двух аспектах: использование общественных парков и развитие частных садов.

Современные парки отличаются от классических, древних садов Сучжоу. В древности сады Сучжоу были частными, а не общественными, как современные парки открыты публике и предназначены для отдыха и развлечений посетителей. Новые сады спроектированы таким образом, что включают классические элементы садов Сучжоу, которые дополняют новые, современные элементы парков. Отпечаток сучжоусских садов то там, то здесь проступают во всем дизайне современных парков и мы можем увидеть в новых парках новаторские идеи наряду с традиционными.

Новый павильон сучжоусского музея был спроектирован и построен архитектором Бэй Юймином в июне 2006 года. Архитектор Бэй — академик Американской академии искусств, иностранный академик Китайской инженерной академии и эксперт в области гражданского строительства. В дизайне нового павильона Юймин объединил архи-



Рис 3. Новый музей г. Сучжоу

тектурные принципы с восточной эстетикой, включил в свой дизайн художественные элементы сучжоусского сада, включая его скульптурно-декоративные элементы, а также обогатил свой дизайн современными атрибутами. Таким образом новый павильон музея с одной стороны имеет признаки традиционной китайской культуры, а с другой пропитан духом современности. (Рис. 3).

На входе в северную часть музея есть пруд, покрытый галькой, имеются традиционные скульптурные элементы декора на стенах, каменные скульптуры в скалах, прямые

и изогнутые мосты, восьмиугольные павильоны, бамбуковые леса, ландшафтные камни в водоемах и пр. В классическом саду Сучжоу земля и камни часто используются, чтобы передать ощущение гор в саду, что является имитацией природного ландшафта. Из-за ограниченности пространства, архитектор Бэй не мог передать масштаба, и поэтому он использовал метод «обобщения и уточнения», уменьшая истинный масштаб гор, стремясь отразить форму и очарование природных гор. Это «смыслописание» в архитектуре куда сильнее реализма, где идет попытка подражания неповторимой природе. Идея в том, чтобы принять стену в качестве холста, а камень за чернила, и черпать вдохновение из пейзажных картин Ми Фу (Ми Фу — китайский художник, поэт и каллиграф), используя кусок камня, создавать пейзажные наброски.

В саду «Чжочжэньюань» за объемно-пространственной композицией из камня есть раскидистое старое дерево. Под покровом этого большого дерева каменная скальная модель кажется какой-то одухотворенной, границы между белой стеной и серым цветом камня размываются, все наполняется глубиной.

В традиционных садах, окна архитектурных павильонов и элементы декора украшают внешнее и внутреннее пространство. Окна музея также свидетельствуют о традиции, ведь окна в павильонах исполнены в древних китайских традиционных формах шестиугольников, в виде цветков сливы, квадратов с трещинами льда, и все

это хорошо вписывается в современный дизайн. Бамбук и камни, которые виднеются в окне, наполнены художественным смыслом. Размещение растений и камней в водоемах тщательно продумано и специально подобрано. Это все так называемая техника китайских садов под названием «заимствование пейзажа». Внутри и снаружи окон помещений мы видим аутентичный почерк Бэй Юймина. Тщательный дизайн Бэя демонстрирует традиционное китайское «смыслописание».

Музей в Сучжоу демонстрирует ту истину, что концепция дизайна классических китайских садов может существовать в современных условиях и может оставаться жизненно важной единицей с учетом всех современных технологий и требований. Благодаря предварительным исследованиям и изучению архитектурного дизайна нового музея Сучжоу было выяснено, как организовать традиционные и современные пластические элементы в современном архитектурном дизайне, чтобы творчески унаследовать и развить традиционную архитектурную культуру.

В современных парках в качестве ландшафтных декоративных объектов использован камень тайху. Например, в Центральном парке Сучжоу в качестве элементов ландшафтного декора применен камень тайху. В «Парке скульптур Чжэнчжоу» камни тайху расположены на восточном берегу озера и на небольших островках в нем.

В дизайн современных парков камень тайху вписан, как элемент декора, также присутствуют и современные материалы, и это придает чувство чего-то свежего, бодрящего, инновационного. Например, китайский художник Чжан Ван использовал нержавеющую сталь для придания формы камню тайху. Помимо нержавеющей стали, также были использованы инкрустированная стальная проволока, стекловолокно и другие материалы. В качестве материала камень тайху был использован в качестве украшения для ландшафтной скульптуры нового образца, то есть камень здесь — это элемент ландшафтной скульптуры, которая имеет традиционное художественное очарование, а также современные особенности.

В XX веке традиции планировки садов Сучжоу вновь начали появляться в частных жилых садах, строительство которых в новый период отличается от династий Мин и Цин. В новом периоде такие сады проектировались и создавались девелоперскими компаниями, такие объекты приобретались в частном порядке в соответствии с личными потребностями покупателей.

Группа «Greentown» реализует проект недвижимости «Peach Blossom Spring» (название — по мотивам поэмы Тао Юаньмина «Персиковый источник», — пер.). Данное землевладение расположено в индустриальном парке Сучжоу, имеет прекрасный вид на озеро Душу (г. Суч-



Рис 4. Современная частная резиденция «Suzhou Greentown Taohuayuan»

жоу) и с трех сторон окружено водой. Проектируется 352 домовладения. Дворы, пруды и сады созданы по образцу садов Сучжоу, при этом Чжочжэньюань — главный прототип. Все архитектурные и скульптурные элементы сделаны вручную с использованием традиционных приемов артели «Сяншаньбан». В проекте Greentown участвуют

многие мастера из той самой артели «Сяншаньбан», которые «строят» и передают китайское нематериальное наследие; все «восемь шедевров» древних китайских сооружений были имитированы, воссозданы теми мастерами. (Рис. 4). Мастера по дереву Гу Шуйген, Ма Хуншэн, Тан Панген, Сюй Цзифань инкрустировали тиковое дерево золотом и смогли передать свисающий, каскадный, падающий эффект, в то время как художник Гу Чжунган лепала для этих работ делал лично. Плиточники Чжан Сипин, Ян Минхай и Чен Чунжун создали оригинальное панно из синей плитки, а мастера по созданию декоративных каменных горок Юань Жунфу и Чжан Вэйлун довели до совершенства технику резьбы с использованием инкрустации. Кроме того, холдинг «SUNAC» реализует проекты в Пекине, Чунцине, которые также являются инновационными переложениями традиций классического парка «Чжочжэньюань» города Сучжоу.

Возрождение китайских классических садов в XX веке — это не только новаторское применение традиционного ландшафтного дизайна, но и возрождение китайской гуманистической мысли.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Сяньшань — это географическая точка, которая находится на берегу озера Тайху (одно из 5 крупнейших озер Китая, по восточной части которого стоит г. Сучжоу). Прямой перевод «Сяншаньбан» — «артель с благованной горы».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Лю То, Ма Цюаньбао, Фэн Сяодун, Архитектурные методы Сучжоу. Сяншань Ган, Хэфэй: ANHUI SCIENCE AND TECHNOLOGY PRESS, 2013. С. 7.
2. OVERSEAS SUZHOU GARDENS. Под редакцией SUZHOU GARDEN DEVELOPMENT Co., Ltd. — ПЕКИН: CHINA CONSTRUCTION INDUSTRY PRESS. 2017. С. 8.
3. Хуан Цзяньминь. Резонанс и новое появление — знакомство с музеем Сучжоу, спроектированным И. М. Пей и архитекторами Пей. TIMES ARCHITECTURE. 2007 (3): 75.
4. Цао Линди. Иллюстрированная книга сада Сучжоу: скульптуры. [М] Хэфэй, издательство Хуаншань. 2009. С. 12.
5. Цзи Чэн, YUANYE ILLUSTRATED. Главный редактор: Чжоу Нонг, SHANDONG HUABAO PUBLISHING HOUSE. 2004.

Л.Б. ФРЕЙВЕРТ

Кандидат философских наук, искусствовед-консультант Центра традиционной тульской керамики, Тула

L.B. FREIVERT

CANDIDATE OF PHILOSOPHICAL SCIENCES, ART CRITIC-CONSULTANT OF THE CENTER OF TRADITIONAL TULA CERAMICS, TULA

О СПЕЦИФИКЕ ПРИЕМОМ АБСТРАКЦИОНИЗМА В КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ И ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

ABOUT SPECIFICS OF ABSTRATIONISM IN CHINESE ART AND DESIGN

В статье рассматривается, каким образом средства и методы абстракционизма становятся частью художественно-проектной культуры Китая. Возникшие на европейской почве, в Китае они находят отклик в коренных особенностях традиционной культуры страны и получают новые стимулы к развитию.

Ключевые слова: китайский абстракционизм, китайский графический дизайн, художественно-проектная культура

This article is the investigation of ways, which are used, when devices and methods of abstractionism are become the part of art-and-design culture in China. These methods are produced in European cultural earth, but they resonate with fundamental qualities of Chinese culture and get new impetus for development.

Keywords: Chinese abstractionism, Chinese graphic design, art-and-design culture

«...хотя художественные формы и обязаны своим возникновением определенному социальному контексту, они ни в коем случае не привязаны к контексту своего возникновения или аналогичной

ему социальной ситуации и, что важнее, способны в других социальных контекстах брать на себя другие функции».
[1, с.108]

Авангардное искусство и дизайн, их концепции и методы представляются интернациональными, ориентированными на то, что ныне называется глобализацией. Но выход за пределы национальных и/или региональных традиций не означает унификацию культурной картины. Как говорил Лев Шестов, «...у каждой беспочвенности своя почва». Взгляд на современное абстрактное искусство и дизайн подтверждают справедливость этих слов. Абстрактное и вообще авангардное искусство успешно внедряется в контекст внеевропейских культур в их современном состоянии. Обобщенные и остро декоративные формы в традиционном искусстве и фольклоре согласуются с какими-то базовыми установками авангарда, особенно абстракции: и то, и другое ориентировано не на частное, характерное «здесь и сейчас», а на выражение вечных, универсальных, можно сказать, метафизических основ.

Заимствование возможно и продуктивно тогда, когда оно «ложится» на базовые основы «принимающей» культуры, отвечает каким-то коренным ее потребностям. Это справедливо и по отношению к абстракционизму, который получил в Китае достаточно широкое распространение в обеих его разновидностях, лирической и геометрической.

Нефигуративность в Китае — явление, до некоторой степени, парадоксальное. С одной стороны, китайскую культуру можно назвать «практикоориентированной». Для ее деятелей не характерны абстрактные рассуждения вне привязки к конкретным жизненным ситуациям и возможным способам поведения человека в них. С другой стороны — нефигуративное изображение имеет глубочайшие корни в китайской культуре, и аналогии между иероглификой и абстракционизмом никак не могут претендовать на оригинальность. Существует и практика любования иероглифом и иероглифическими композициями вне привязки к значению слов. Это, в общем-то, специфический, внеевропейский вариант абстракционизма. Кроме того, в традиционном китайском мировоззрении, как оно отражено в традиционной живописи, взаимоотношение телесной формы и окружения-пустоты всегда воспринимались диалектически. Для китайской живописи характерно «... брать-возвращать, то есть “брать” из формы и “возвращать” в безразличные недра» [2, с.12]. И это вполне возможно трактовать как один из путей взаимодействия между фигуративностью и абстракцией.

Способствует развитию абстракции и богатейшая, сложно организованная система формальных живописных приемов. Таким образом, для развития абстрактного искусства и неизобразительных форм графического дизайна в китайской традиции наличествуют собственные предпосылки. В определенный исторический момент они дали всходы и началось дальнейшее движение.

Как и в Европе, в китайской абстракции проявляется метафизическая составляющая, которая всегда присутствует в шань-шуй. В нем «... важны не сами горы или водные потоки, <...> но некое сверхдействие, которое происходит между ними... [3, с. 200, 202], И оно может быть передано без конкретизации объекта изображения. Выявить переходность и связь между миром духовным и телесно-вещественным [см. 3, с. 261] — также одна из традиционных задач китайской живописи, и абстракция не менее успешно ее решает.

Нонфигуративность, не связанная внешним подобием, способна воплощать сакрализованные темы и понятия-образы. Это происходит вполне органично, потому что священное в китайской культуре «... не постоянно, неканонично и не имеет догматической формы — его всегда можно изменить и придать ему новую оболочку, лишь бы эта форма продолжала поддерживать постоянную связь человека с миром потустороннего и бесформенного» [3, с. 328]. Лучшего способа для отображения «потустороннего и бесформенного», чем абстракция, видимо, нет. Поэтому она достаточно органично вписывается в данную духовную традицию.

Чисто внешне абстрактное искусство разных стран имеет свою специфику, но ее не всегда легко увидеть «сходу». Работы некоторых китайских абстракционистов могут выглядеть как несамостоятельное подражание. Но следует учесть, что это необходимый этап на ранней стадии любого заимствования. К тому же сам процесс созидания обладает в китайской культуре не меньшей ценностью, чем его результат: «Китаю вполне можно отказать в творчестве как в таковом, если мерить его западными категориями творца и его произведения. Но в Поднебесной творчество сводилось именно к акту переживания, к мистическому перевоплощению в себя истинного в момент его подготовки» [3, с. 179–180]. Иначе говоря, ценность ряда абстрактных опытов в китайском искусстве — это погружение в творческое состояние нового типа, извлечение новых смыслов и одновременно попытка предъявить их зрителю.

То, что в современной художественно-проектной культуре трактуется как примат выразительности и «интересности» над требованиями красоты, имело свои аналоги в древней китайской культуре: «...иероглиф И (“искусство”) первоначально служил для обозначения магического искусства жестов правителя в момент его обращения с небом, т.е.

изначально в “искусстве” содержалась магическая черта, а не требование красоты и эстетики» [3, 184]. «Магическая» составляющая абстрактной живописи обозначает здесь всю совокупность духовных, религиозных, эстетических и других представлений о мире. Он подвижен, нестабилен, диалектичен. Не случайно, что в китайской художественно-проектной культуре живописность в вельфлиновском смысле преобладает над линейностью-скульптурностью.

Живописность способна быть противовесом «попредметному видению», по Л. Мочалову. Основой мира в импрессионизме являются не тела, а потоки света и воздуха, и неслучайно, что это направление пользуется большой популярностью в Китае: оно созвучно традиционной китайской живописи. И к импрессионизму, и к китайскому пейзажу применимы положения А.И. Умова: «Вещь — это отношение свойств»; «...различие между вещью, свойством и отношением не имеет абсолютного характера. Оно контекстуально»; «...в общем случае под вещью можно понимать всё, о чем можно что-то сказать» [4, с. 17, 19, 13]. Неразличимость, взаимопереходность вещи и процесса также «играет на руку» абстракционизму. Искусство, которое ставит своей целью «чистую» передачу отношений и универсальных смыслов, находит для себя новых приверженцев и способы применения.

Европейский взгляд на проблему «вещь-среда», таким образом, может найти нечто поучительное для себя в китайском опыте. Налицо эффект взаимного обогащения. Если «...понятие вещи в китайской мысли всегда имело отношение не к объекту или идее, а к самой со-бытийности явлений, ... обозначало, по сути, целую ситуацию...» [5, с.183], то акцент на средовом контексте позволяет создать новый тип проектности и приспособить формы европейского авангардного искусства к выполнению задач, актуальных для китайской культуры на современном этапе ее развития.

Согласно китайским представлениям о мире, «...появление картины изначально вписано в естественность процессов; художник пишет не участок мира, а вселенную целиком, в пространстве и времени» [2, с.207]. Такая установка просто призвана адаптировать к себе принципы абстракционизма, и она «дождалась своего часа». В этом ракурсе синтез европейских и китайских подходов и приемов можно рассматривать как естественный процесс, запрограммированный всем ходом жизни, а не просто как современную тенденцию и результат деятельности отдельных художников и дизайнеров.

Как бы документальным свидетельством процессуальности и ее составляющей — физического бытия художника является жестовый компонент, ярко проявляющийся в лирической абстракции с середины XX века по настоящее время. Эта установка родственна устремлениям современных китайских художников, и она укоренена в давних традициях национальной культуры.



Рис. 1. Цао Вуки. Горы и птицы



Рис. 2. Бронзовый котел. Эпоха Шан-Инь



Рис. 3. Фигура птицы. Бронза, эпоха Шан-Инь

В китайском мировосприятии процесс доминирует над вещью, а переживание изменчивости и недосказанности мира почти не оставляет места и времени для констант: «Письмо кистью — это рассеивание», — говорится в «Слове о письме» Цай Юна (II в.), одного из первых сочинений об искусстве каллиграфии в Китае», и это рассеивание (сань) воплощает «опыт отсутствующей полноты бытия» [3, с. 202]. Сказанное Цай Юном о каллиграфии еще более справедливо для искусства и дизайна. Примером этому может служить творчество Liu Guosong'a. Он «защищал антитеоретическое и экспериментальное соиздание нового актуального стиля, базирующегося на синтезе традиций китайского искусства и абстрактного экспрессионизма» [6, р. 88]. Думается, что это выражение следует понимать расширительно, включая другие разновидности лирической абстракции: ташизм и абстрактный пейзажизм. Примеров такой родственности в китайской живописи много (см. ил. 1, 6, 7, 8).

Одним из пионеров в деле синтеза европейского и китайского подходов в искусстве был, как известно, Цао Вуки. В его работе «Горы и птицы», наряду с множеством других, явственно ощутимо влияние П. Клее. Обобщенные, сведенные к уровню знака изображения птиц, деревьев, гор, солнца (ил. 1.) больше напоминают не собственно живопись и графику, а, скорее, формы бронзовых сосудов периода Шан Инь (11–6 вв. до н.э.) и их декор (ил. 2, 3). Древние геометризованные формы как бы вновь оживают в современном графическом дизайне, например, в логотипах Берт Чу Чена (ил. 4, 5). Вероятно, иероглифика выступает здесь как общий тезаурус графических приемов.

Связь изображения и текста в дальневосточных культурах поддерживается и во многом определяется единством материалов и инструментов. Иероглиф понимается не только как смысловая, но и как визуально-эстетическая ценность. В максимально чистом виде это



Рис. 4, 5. Берт Чу Чан. Логотипы



Рис. 6. Суй Бин. Записки покойного мессии (машиаха)

выражено в сочиненных иероглифах Суй Бина. Их совокупность становится пейзажем в его «Записках покойного мессии» (ил. 6). Здесь оживают метафоры «книга природы», «письмена природы». Эстетизм такого рода, понимание семантической ценности чистой формы становится прекрасной почвой для развития графического дизайна. Насколько органично сочетание письма и графики, к тому же балансирующей между фигуративностью и лирической абстракцией, можно увидеть на примере работы У Ганьчжуня «Весна» (ил. 7). В другой системе выразительных средств воплощаются в чем-то сходные мировоззренческие установки. Это тоже фрагмент из «книги жизни и природы», послание природы, расшифрованное и интерпретированное человеком.

В работе Liu Guosong «Водопад» (ил. 8) мы видим обнажение графического приема, синтез графичности и живописности. Это характерно для китайского современного искусства и дизайна, но также является и общемировой тенденцией, когда модернистско-традиционалистское «или — или» сменилось пост- и метамодернистским «и». В китайской и в других внеевропейских культурах оно превращается в своего рода синтезируемого кентавра, порождающего «креолизованные», но часто весьма органичные тексты, в том числе пространственно-визуальные. Геометрическая абстракция тоже уверенно развивается в китайской художественно-проектной культуре. Примером могут служить, в частности, работу Liu Wei'я. Но даже самая «чистая» геометрия содержит в себе живописный подтекст, трепет движения, как, например, у Bert Chu Chan'a (ил. 4, 5) или в работе Liam Lee «Force sense» (ил. 9). «Сильное ощущение» возникает оттого, что графическая конструкция приобретает сходство с архитектурными фантазиями или объектами в духе М. Эшера.

Вывод. Авангардные художественно-выразительные средства и приемы послужили основой для достижения нового «глобализационного эффекта». Совершенно справедливы замечания П. Бюргера, что



Рис. 7. У Ганьчжун. Весна



Рис. 8. Liu Guosong. Водопад

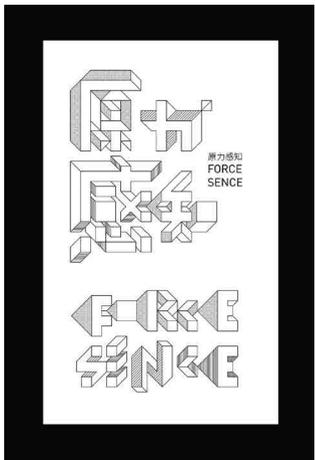


Рис. 9. Liam Lee. Force sense

произведение воздействует не отдельно, а в рамках института искусства, а в новой общественной ситуации получает и новые социальные функции [1, с. 17, 16]. Приемы абстракционизма выступают еще и как знак приобщения к европейской культуре и реинтерпретации ее достижений для новых целей в ином географически-культурном контексте. Наблюдая применение европейских художественных средств внутри китайской проектно-художественной культуры, мы ясно видим, насколько возрастает то, что Бюргер называет универсальной доступностью этих средств [там же, с. 29]. Включенные в глобализационный процесс, они превращаются в категории, по-видимому, всеобщие. Этот опыт помогает нам по-новому осмыслить и собственно европейские пути развития и выявляет возможности синтеза

национального и всемирного на современном этапе развития мировой художественно-проектной культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. БЮРГЕР П. ТЕОРИЯ АВАНГАРДА. — Москва: V-A-C PRESS, 2014. — 200 с.
2. ФРАНСУА, ЖЮЛЬЕН. ВЕЛИКИЙ ОБРАЗ НЕ ИМЕЕТ ФОРМЫ, ИЛИ ЧЕРЕЗ ЖИВОПИСЬ — К НЕ-ОБЪЕКТУ: ОПЫТ ДЕ-ОНТОЛОГИИ. — Москва: Ад МАРГИНЕМ ПРЕСС, 2014. — 368 с.
3. МАСЛОВ А.А. КОЛОКОЛЬЦА В ПЫЛИ: СТРАНСТВИЯ МАГА И ИНТЕЛЛЕКТУАЛА. — Москва: АЛЕТЕЙА, 2005. — 376 с.
4. УЕМОВ А.И. СИСТЕМНЫЕ АСПЕКТЫ ФИЛОСОФСКОГО ЗНАНИЯ. WWW.UEMOVPDF. (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 5.12.2020).
5. МАЛЯВИН В.В. КИТАЙСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ. — Москва: ИПЦ ДИЗАЙН. ИНФОРМАЦИЯ. КАРТОГРАФИЯ; АСТРЕЛЬ, АСТ, 2001. — 632 с.
6. PALAZZOLI, DANIELA. CHINA. PROSPETTIVE D'ARTE CONTEMPORANEA. — MILANO: SKIRA. 2005. — 126 p.

П.В. ЛОНТАНИ

СТАРШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ РГУ ИМ. А.Н. КОСЫГИНА
(ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)

P.V. LONTANI

SENIOR LECTURER OF THE KOSYGIN RUSSIAN STATE UNIVERSITY
(TECHNOLOGIES. DESIGN. ART)

ОТ «ИНДУСТРИАЛЬНОГО ГОРОДА» К УНИВЕРСАЛЬНОМУ ПРОСТРАНСТВУ

FROM AN «INDUSTRIAL CITY» TO A UNIVERSAL SPACE

За прошедшее столетие функциональная модель архитектурной среды существенно изменилась. Ряд факторов повлиял на возникновение и становление многофункциональности и мультизональности в жилом и общественном интерьере и архитектуре. Приведены и рассмотрены основные факторы, изменения, которые они спровоцировали и последствия этих изменений в области жизнедеятельности человека.

Ключевые слова: архитектурная среда, многофункциональное пространство, общественные интерьеры, глобализация, атомизация, цифровизация общества, универсальное пространство, взаимодействие человека и пространства.

Over the past century, the functional model of the architectural environment has changed significantly. A number of factors influenced the emergence and development of multifunctionality and multi-zonality in residential and public interiors and architecture. The main factors, the changes that they provoked and the consequences of these changes in the field of human activity are presented and considered.

Keywords: architectural environment, multifunctional space, public interiors, globalization, atomization, digitalization of society, universal space, interaction of man and space.

В рамках взглядов и моделей XX века пространства практически любых объемов — от урбанистических до камерных интерьеров — имели одну строго определенную функцию. Еще в 1917 году Тони Гарнье, во Франции считающийся основоположником современной архитектуры, опубликовал свой «Индустриальный город», ставший прообразом города XX века, где выделил четыре зоны: жилую, промышленную, общественную и сельскохозяйственную (илл.1). Согласно его проекту, заводы были построены в долине, жилые дома на 200 метров выше русла реки, школы располагались в жилой зоне в определенном порядке, на берегу реки строились сооружения для спорта и отдыха, а медицинским учреждениям была отдана зеленая зона на склоне холма [1]. И хотя проект Гарнье — это скорее утопический манифест, но в системе кластеров его «Индустриального города» отразилась модель, которая на протяжении всего XX века была естественной и казалась очевидной. Дом — место проведения свободного времени, сна, потребления пищи. Офис — место для работы. Школа — место получения знаний детьми от 7 до 17 лет. Больница — место для лечения пациентов. Парк — место для прогулок на свежем воздухе. Магазин — место для совершения покупок. Библиотека — место «аренды» книг. Этот список можно продолжать долго, но смысл его в том, что любое пространство — жилое, общественное, рабочее — имело одну строго определенную функцию. Даже сегодня любой человек старше 35 лет прекрасно помнит этот мир монофункциональных пространств, который был естественен даже в конце XX века. Например, люди работали в какой-то организации. У этой организации было здание. Внутри это здание в подавляющем большинстве случаев представляло собой систему коридоров, рабочих кабинетов и санузлов — один на этаж, как правило. Это яркий пример выражения монофункциональности такого пространства: на работе надо работать! Есть рабочие кабинеты для руководства и сотрудников, но даже на обед зачастую надо идти куда-то в соседнее здание, канцелярские принадлежности надо покупать заранее в других отведенных для этого местах, перекур возможен только в санузле, мест для отдыха нет в принципе — рабочее пространство предусматривало только непосредственную работу. Моя мама в 90-е годы работала научным сотрудником в Политехническом музее, и я с детства помню, как приводя меня к себе на работу, в обед она вела меня в столовую, расположенную в Лучниковом переулке или в Китайгородском проезде. В таком огромном здании, как Политехнический музей на Новой площади, не было столовой для сотрудников! Для сотрудников была организована система рабочих закутков за перегородками в залах или рабочих кабинетов на этажах, не являющихся экспозиционными. Для посетителей была организована непосредственно

экспозиционная часть — выставочные залы. Обе категории имели доступ к одной функции здания: дело зрителей — смотреть, сотрудников — работать. Такая система не была уникальным случаем Политехнического музея, также как не была следствием норм, принятых в СССР. Обратившись к опыту XX века европейских стран, до определенного момента мы увидим ровно такое же естественное делегирование одной функции одному пространству.

Изменения в этой модели стали постепенно происходить в одних странах раньше, в других позднее, но в целом начались в последней четверти XX века и стали активно развиваться в начале века XXI-го. Свою роль в этом процессе сыграл ряд факторов.

Первые шаги к изменениям заложила идея общества потребления — термин, введенный немецким социологом Эрнстом Фроммом [2], развитие которой мы видим на примере США с середины XX века, включая потребительский бум 1980-х гг. Обществу потребления свойственны такие черты, как привлечение большинства населения, уменьшение роли мелких магазинов, рост значения крупных торговых центров, образование нового информационного пространства и сферы общения, конкуренция производителя и конкуренция потребителя. В рамках стимуляции развития общества потребления впервые в пространства, окружающие человека, были привнесены дополнительные функции. Магазин стал не местом совершения необходимых покупок, а манящим миром грез, где посетителя заодно ждут кафе, рестораны, салоны красоты, зоны детских развлечений, розыгрыши лотереи, концерты и прочие функции, которые ранее были не свойственны местам продажи товаров. С одной стороны, образ классического магазина трансформируется в идею большого торгового центра, где есть все на любой вкус. С другой, функция магазина начинает неуклонно прорастать в пространства, ранее лишённые ее — жилые и общественные здания.

Второй фактор, приведший к развитию многофункциональности пространственной среды — это глобализация, то есть процесс сближения между различными существующими обществами и нациями по всему миру, что позволило установить более тесные связи между разными точками планеты, из-за чего у них стали появляться общие черты. Таким образом родилась идея «Глобальной деревни» («Global village») — термин, введенный Маршаллом Маклюэном [3], характеризующий мир мгновенной передачи информации в любую точку планеты, где все взаимосвязано. Процесс глобализации приводит к тому, что рынки в разных странах и регионах взаимодействуют друг с другом, сближая людей, товары и услуги. Обычаи, традиции, продукты, характерные для какого-либо региона благодаря глобализации теперь присутствуют в разных местах. Помимо экономической

глобализации, выделяют культурную глобализацию — взаимную экспансию и взаимопроникновение обычаев, традиций, культурных ценностей разных народов, и этот процесс не мог не отразиться на предметно-пространственной среде. Например, так произошло с типичными для США праздником Хеллоуин и Днем Святого Валентина, которые в последние двадцать лет стали широко отмечаться в России и других странах, для которых эти праздники ранее были не свойственны, и каждый год мы можем наблюдать тематические оформления витрин, интерьеров заведений общественного питания, выпуск соответствующей графической продукции. «Глобальный человек» второго десятилетия XXI века, возвращённый обществом потребления хочет быть «не хуже других», причем при выборе этих «других» он ориентируется на примеры со всех концов планеты, и современное пространство, окружающее его, с готовностью предоставляет ему полный ассортимент функций, необходимых для реализации его желаний.

Третий фактор, способствующий уходу от монофункциональных пространств — это данные исследований психологов и нейрофизиологов, связанные с взаимодействием человека и среды, в которой он находится. Эта область получила большое развитие с последней четверти XX века. Отправной точкой в этой области можно считать Теорию восстановления внимания (ART), опубликованную Рейчел и Стивеном Каплан в 1980-е гг., согласно которой для более успешной работы мозгу человека необходимо переключаться с непосредственной работы с данными, обработки информации или деловых переговоров на созерцание природы, прогулки и прочие методы отвлечения. Необходимо переключиться с произвольного внимания на непроизвольное [4]. Профессор Уппсальского университета (Швеция) Терри Хартиг [5] изучает влияние различных сред на психологическое восстановление человека, и отмечает, что рабочая среда должна быть визуально-привлекательной, содержать возможность отвлечься, быть просторной, предусматривать возможность перемещаться. В настоящий момент мы обладаем уже очень большим количеством данных, включая данные Магнитно-резонансной томографии (МРТ), доказывающих, что количество времени, затраченное человеком на работу не прямо-пропорционально результату его труда, и куда эффективнее работает не тот сотрудник, который восемь часов в день, не отвлекаясь, сидит за рабочим столом, а тот, у кого есть возможность регулярно отвлечься, пройтись, посмотреть на растения, перекусить и даже поиграть в игры, а то и вовсе поспать! Таким образом, за последние 25–30 лет образ идеальной рабочей среды из здания с сетью коридоров и рабочих кабинетов трансформировался в многофункциональное пространство, где есть не толь-

ко рабочие места разного формата, но и кофе-пойнты, комнаты с барабанными установками, капсулы для сна, бильярдные столы, лаунж-зоны и собственные тренажерные залы с душевыми. Подобные изменения коснулись в итоге не только рабочей среды, но и большинства пространств жизнедеятельности человека. Стало очевидно, что эффективность работы мозга, комфортное психологическое состояние — это важные цели, которые современная архитектурная среда всегда должна преследовать, и таким образом многофункциональность и мультизональность прочно укрепились во всех типах общественных пространств.

Еще один, четвертый фактор изменения предметно-пространственной среды связан с предыдущим, хотя своим возникновением обязан скорее развитию и глобальному распространению цифровых технологий, сети Интернет и социальных сетей. Этот фактор можно назвать атомизацией человека. Зигмунд Бауман в книге «Текущая современность» пишет, что мы превращаемся в сообщество индивидуумов [6]. Энтони Данн и Фиона Рэби в книге «Спекулятивный мир. Дизайн, воображение, и социальное визионерство» отмечают: «Люди работают там, где есть работа, имеют возможность учиться в другой стране, жить вдалеке от своей родни. В то же время появление интернета позволило единомышленникам общаться по всему миру. Поскольку у нас появились безграничные возможности заводить знакомства в любой точке мира, пропала необходимость интересоваться ближайшими соседями» [7]. Следствием такой глобальной доступности социальных связей и одновременно атомизации людей стала также потеря авторитетов, о которой неоднократно сейчас говорят психологи и нейрофизиологи, в том числе такие популяризаторы науки, как Андрей Курпатов и Татьяна Черниговская. В интервью ресурсу Собака.ru психотерапевт А.В. Курпатов говорит: «Общество не может жить без авторитетов, без общественно значимых фигур, на которых можно равняться, которыми можно гордиться. Раньше люди понимали, что есть определённая социальная пирамида. Но сейчас это осознание исчезло — есть ощущение, что до каждого великого можно рукой дотянуться: Илону Маску в твиттер написать о своём стартапе или Спилбергу сценарий в фейсбуке предложить» [8]. Развитие модели «Каждый человек имеет право на свое мнение» без оглядки на признанные авторитеты приводит к еще большей атомизации, индивидуализации человека, и пространство, в котором он находится снова подстраивается под эту особенность, предлагая большое разнообразие сценариев взаимодействия. Индивидуальные капсулы для работы? Мягкие зоны для встреч? Высокие табуреты за общей стойкой? Глубокие кресла, отгораживающие от окружающих? Любые функциональные зоны практически в любом пространстве доступ-

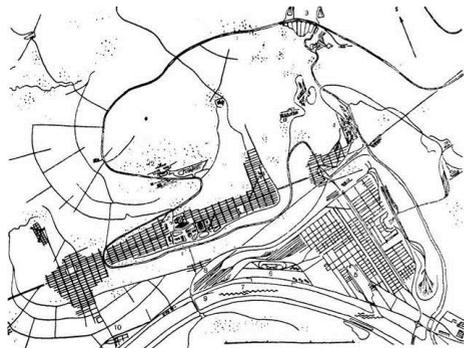


Рис. 1. Проект «Индустриальный город» Тони Гарнье

ны человеку в зависимости от того, какой сценарий взаимодействия с архитектурной средой он в данный момент предпочитает.

До недавнего времени ряд этих факторов мог бы быть закончен. Но 2020-й год и повсеместные ограничения в борьбе с распространением нового коронавируса принесли нашей цивилизации необычайные перемены. В этой связи я склонна предложить к рассмотрению пятый фактор изменения образа предметно-пространственной среды — «фактор 2020».

Весной 2020-го года во время действия ограничительных мер в Москве я предложила своим студентам курса «Пространственный дизайн» поработать над концепцией «Дизайн против коронавируса». У студентов была неделя времени и задача предложить концептуальное решение, позволяющее функционировать нашему обществу и обеспечивать необходимые привычные потребности человека, несмотря на эпидемии, введение локдаунов, комендантских часов и прочих ограничений. В результате студентами были разработаны несколько проектов.

Например, была предложена идея создания коворкинга в подъезде жилого дома в нежилых помещениях первого этажа, который мог бы быть доступен только для жителей данного дома, содержал бы в себе капсулы и кабинеты для индивидуальной работы для тех жильцов, кто вынужден работать дистанционно, не может покинуть пределы здания, но при этом не имеет в своей квартире организованного рабочего места.

Другой проект предлагал организацию сада и зоны отдыха на плоской кровле жилого здания, чтобы жильцы дома могли иметь место для прогулок и занятий на свежем воздухе несколько больше, чем на обычном балконе, но фактически не выходя из дома.

Еще один проект рассматривал вариант организации индивидуальных павильонов для работы в парковой зоне, как некую альтернативу работе в помещении, где обычно сосредоточено большое количество людей, и это способствует распространению инфекций. В противовес работе всем вместе в помещении автор предложил работать индивидуально на территории парка, пересекаясь с другими людьми только на свежем воздухе, где практически невозможно заразиться, а парковая территория при этом позволяет вписать постройки такого типа без ущерба для зеленой зоны.



Рис. 2. Быстровозводимый госпиталь из грузовых контейнеров К. Ратти и И. Рота



Рис. 3. Лабиринтный парк социального дистанцирования студии Precht

Еще один автор предложил концепт боксов доставки в подъездах жилых домов. В наше время услуги доставки товаров на дом и так куда более востребованы, нежели доставка почтовой корреспонденции, а пандемия и ограничительные меры внесли еще большие коррективы в этот процесс, введя в оборот понятие «бесконтактная доставка». Для такой услуги студент и предложил выделить в подъездах место под организацию боксов разного размера с кодовым доступом, которые жильцы дома могут забронировать через приложение в нужный день и куда курьер доставит товары, а покупатель потом заберет их в удобное время.

В рамках работы над темой «Дизайн против коронавируса» студентами были разработаны и другие интересные проекты, но я обратила внимание на общую черту подобных проектов: они все привносили новые дополнительные функции в уже существующие пространства. При этом стоит отметить, что не только данная группа студентов задумалась о том, какие решения дизайнеры могут предложить в новой реальности эпидемии и ограничений, связанных с ней. В 2020 году появилось достаточно много проектов, так или иначе связанных с коронавирусом и борьбой с ним. Сюда можно отнести и проект быстровозводимых модульных госпиталей из грузовых контейнеров авторства Карло Ратти и Итало Рота (илл. 2), и проект парка-лабиринта для социального дистанцирования от австрийской студии Precht (илл. 3), и даже концепт костюма для похода в клуб по время пандемии студии Production Club (илл. 4). Во всех случаях речь идет о дополнении привычной предметно-пространственной среды каким-либо новыми опциями, новыми особенностями, позволяющими не отказываться человеку от привычного образа жизни и реализации своих потребностей.

Каждый из перечисленных факторов вносит свою лепту в формирование современного многофункционального «универсального про-



Рис. 4. Концепт костюма для похода в клуб во время пандемии студии Production Club

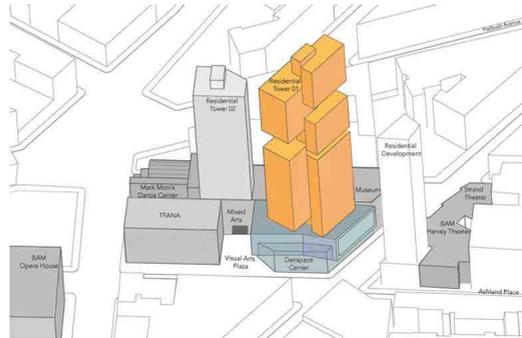


Рис. 5. Башня искусств в Бруклине, бюро Behnisch Architekten

странства». Если вернуться к примерам пространств, приведенным в начале исследования, и рассмотреть их с позиции наших дней, то можно заметить колоссальную разницу.

Дом больше не является местом для сна и приема пищи, а превращается скорее в центр жизни человека, место работы и место самовыражения. Благодаря опыту дистанционной работы и учебы, сегодня это зачастую пространство полноценных рабочих мест для нескольких человек, таким образом происходит смешение офиса и жилья. Застройщики уже осознали эту тенденцию и, например, в жилом комплексе Москвы «Город Столиц» уже предложена жильцам бизнес-инфраструктура в виде наличия в комплексе конференц-залов, переговорных, службы кейтеринга и других услуг. Другой вариант

многофункциональности жилого пространства — коливинги или новые дома-коммуны, как их иногда называют, которые по сути своей куда ближе к апарт-отелям, нежели к своим конструктивистским предкам. Такие дома с собственными социальными инфраструктурой и общественными пространствами сегодня чаще ориентированы на конкретные социальные группы — молодежи-одиночек, пожилых людей или представителей творческих



Рис. 6. Рабочий модуль, схема примыкания к частному дому, бюро APEX



Рис. 7. Офис Google, Калифорния



Рис. 8. Офис Google, Калифорния

профессий, которые с одной стороны ценят приватность, а с другой нуждаются в контактах и общении с другими людьми. Ярким примером такого пространства является Башня искусств в Бруклине от немецкого бюро Behnisch Architekten (илл. 5). Она объединяет людей, связанных с искусством. 187 квартир, половина которых предназначена для малоимущих, расположены на верхних этажах башни, в то время как в нижних помещается разнообразная инфраструктура культурного и торгового назначения. Здание разделено на пять жилых блоков средней этажности, нанизанных на общее вертикальное ядро. Жильцы каждого из этих блоков имеют доступ в общественные сады, примыкающие к лифтовым лобби, и другие места совместного пользования [9].

Если рассматривать современные офисные пространства, то можно выделить аналогичное многообразие сценариев взаимодействия человека со средой. В рамках смешения функций офиса и жилья, в том числе в условиях влияния «фактора 2020», т.е. ограничений, связанных с пандемией и дистанционной работой, появляются разработки индивидуальных рабочих модулей в квартирах, модульные офисные пристройки к многоэтажным зданиям и загородным домам (илл. 6) [10]. Другой вектор эволюции офисного пространства к многофункциональности наиболее ярко можно наблюдать на таких известных примерах, как офисы компаний Google или Facebook в Калифорнии. В кампусе Google есть открытый бассейн, гамаки, беседка, пасеки, бесплатный ресторан, ландшафтный парк для прогулок вокруг здания офиса, спортивные площадки, огород для сотрудников, желающих отвлечься на выращивание зелени и овощей, крытые атриумы для встреч, переговоров или, наоборот, уединенной работы, и даже



Рис. 9. Офис Facebook, Калифорния



Рис. 10. Офис Facebook, Калифорния



Рис. 11. «Хорошкола», Москва



Рис. 12. Школа АУВ, Ереван

кулинарные студии, где проводятся мастер-классы для сотрудников (илл. 7, 8) [11]. Головной офис Facebook представляет собой целый город, внутри которого организовано передвижение на бесплатных велосипедах, имеются переходы между зданиями на каждом этаже, чтобы не нужно было выходить на улицу через первый этаж, если нужно перейти в соседний корпус. Инфраструктура включает в себя выставочный корпус, зоны отдыха, пункты проката оборудования, химчистку, стоматологию, столярную мастерскую, музыкальную студию и даже комнаты с алкоголем. Непосредственно рабочие места имеют очень разнообразный формат. Все столы регулируются по высоте, так что работать при желании можно не только сидя, а стоя и даже лежа (илл. 9, 10) [12]. Несмотря на такое разнообразие, как может показаться, развлечений, которые в рамках традиционных взглядов прошлого столетия должны отвлекать от работы, ежегодный рост корпораций Google и Facebook и их успехи в своих областях наглядно доказывают, что вся перечисленная инфраструктура не отвлекает сотрудников от работы, а, наоборот, позволяет им работать эффективнее благодаря чередованию периодов произвольного и непроизвольного внимания.



Рис. 13. Библиотека Oodi, Хельсинки

Рис. 14. Библиотека Oodi, Хельсинки

Рис. 15. Библиотека Oodi, Хельсинки

Современная школа из традиционного здания, где выделены классы с партами, коридоры для перемещений, столовая, актовый зал и спортивный зал, в настоящее время тоже превратилась в многофункциональное и мультизональное свободное пространство развития и коммуникации. Тенденции нашего времени включают в себя идеи открытости пространств, растекание функций по зданию, совместного использования. Один из ярких примеров реализации этих идей — здание «Хорошкола» в Москве. Упор сделан на общественные пространства, которые в жизни школьников играют более важную роль, чем учебные классы. В центре здания — огромный четырехэтажный атриум, который пересекают три длинные лестницы; на первом этаже высажены в кадках три высокие секвойи. При проектировании архитекторы школы отказались от советской кабинетно-коридорной системы: пространства организованы так, что есть много вариантов решения одной и той же задачи. В холле есть горка, по которой можно скатиться со второго этажа на первый и оказаться у дверей столовой (илл. 11). Другой пример — школа АУВ в Ереване. В школе прозрачные стены в учительской и других административных помещениях (илл. 12). Все коммуникации, которые идут по

потолку, видны — так ученикам наглядно объясняют, как устроено здание. При относительно небольшой площади в школе есть 11 входов и выходов: дети легко могут выходить на прогулку отовсюду. Пространства рекреаций многофункциональны: в одной из них расположена, например, столовая. Есть террасы, живые ограждения — учиться можно и на улице. Для быстрого спуска с верхних этажей предусмотрены трубы [13].

Пример традиционной библиотеки в качестве места «аренды» книг, который я приводила в начале исследования, также перестал быть актуальным. Даже рядовая районная библиотека в наши дни ориентирована на разнообразие функций: места в коворкинге, кафетерии, пространства для мастер-классов, концертов, ориентированность на возрастные группы от 0 до 80 лет. Манифестом библиотеки XXI века можно считать здание Oodi — Центральной библиотеки Хельсинки (илл. 13, 14, 15). Представляя собой трехэтажное здание площадью

более семнадцати тысяч квадратных метров, библиотека включает в себя невероятное многообразие зон и функций. Информационный центр Евросоюза, кафе, ресторан, кинотеатр, несколько компьютерных залов, коворкинг, общая кухня, переговорные с проекторами и экранами, зона сетевых компьютерных игр, студия звукозаписи, фотостудия, комната печатной техники, швейная мастерская, мастерские с 3D-принтерами, лазерными резчиками и гравёрами, зоны электронных книг, зоны для чтения разнообразной комплектации, места для проведения презентаций и мастер-классов — это неполный список зон и функций библиотеки Oodi [14].

Рассмотрев эти и другие примеры, можно заметить, что вместо модели «одно пространство — одна функция» в настоящий момент возникла культура универсального пространства, где основная функция может быть лидирующей, но практически никогда не остается единственной. Универсальное пространство предусматривает реализацию практически всех возможных потребностей человека. Взаимодействуя с универсальной архитектурной средой, человек может иметь место для работы, отдыха, уединения, общения, совершения покупок, приема пищи, занятий спортом, заботы о своем здоровье, ухода за собой, сна и других разнообразных занятий. При этом основное назначение того или иного пространства означает не столько выбор этих функций в пользу одних и исключения других, сколько их пропорциональные взаимоотношения.

Следствием развития такого универсального пространства является в некотором смысле единообразие жизнедеятельности человека. Если принять за правило, что современная предметно-пространственная среда стремится предоставить человеку реализацию любых сценариев поведения и многообразия функций, то отпадает естественная надобность перемещаться в пространстве, менять местоположение в рамках здания, района, города или даже региона. Изучая приведенные выше в качестве примеров кампусы корпораций Google и Facebook, я, например, не могла избавиться от следующего внутреннего вопроса: «А что может побудить сотрудника этой компании покинуть рабочее место?» Если рабочая среда человека настолько универсальна, что включает в себя все возможное многообразие зон для любого типа работы, встреч, общения, отдыха, еды, хобби, спорта, сна и всех прочих даже самых немыслимых потребностей, то разве может возникнуть какая-то мотивация уходить оттуда, ехать на довольно большое расстояние домой, в спортклуб, в библиотеку или на встречу с друзьями? Универсальное пространство не только реализует потребности человека, но и приводит к унификации любой среды, лишая таким образом человека потребности перемещаться в различные точки.

Другим следствием того же процесса становится еще большая индивидуализация и атомизация людей. Если пространственная среда, с которой взаимодействует человек, не принуждает его подстраиваться под свои особенности, а, наоборот, подстраивается под любые его потребности, предоставляя многообразие функций и их форм, предоставляя человеку постоянное право выбора наиболее комфортных для себя условий, то для человека естественно выбрать этот предложенный комфорт, а не какой-либо новый опыт или, тем более, преодоление. Индивидуум становится частью сообщества через взаимодействие, ментальную общность, общность действий и ритуалов, зачастую предусмотренных той или иной средой. Но в данном случае можно наблюдать некий замкнутый круг: атомизация человека является одним из факторов, приведших к развитию многофункциональности и универсальности предметно-пространственной среды, но сама эта универсальность среды приводит в итоге к еще больше атомизации людей.

В заключение я хотела бы отметить, что в настоящий момент не представляется возможным, а главное целесообразным давать оценку происходящим вследствие влияния многофункциональности и универсальности предметно-пространственной средой изменениям. Возможно, атомизация людей приведет наше общество к разобщенности, а, возможно, спровоцирует рост креативного мышления. У любого явления есть различные последствия, и оценка их зачастую зависит от ракурса наблюдения за ними. Данное исследование ставит себе целью рассмотрение объективной актуальной ситуации, отодвигая оценку последствий на более позднее время.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. GRAS P. TONY GARNIER. — Изд-во: EDITIONS DU PATRIMOINE, 2013. — 192 с.
2. ФРОММ Э. Иметь или быть? — Москва: АСТ, 2009. — 314 с.
3. МАКЛЮЭН Г. М. ГАЛАКТИКА ГУТЕНБЕРГА. СТАНОВЛЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА ПЕЧАТАЮЩЕГО. — Москва: АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ, 2018. — 443 с.
4. KAPLAN R., KAPLAN S. THE EXPERIENCE OF NATURE: A PSYCHOLOGICAL PERSPECTIVE. — CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1989. — 352 с.
5. TERRY HARTIG / PROFESSOR OF ENVIRONMENTAL PSYCHOLOGY. — URL: <https://www.researchgate.net/profile/Terry-Hartig> (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 07.10.2021).
6. BAUMAN Z. LIQUID MODERNITY. Изд-во: POLITY PRESS, 2000. — 228 с.
7. ДАНН Э., РЭБИ Ф. СПЕКУЛЯТИВНЫЙ МИР. ДИЗАЙН, ВООБРАЖЕНИЕ, И СОЦИАЛЬНОЕ ВИЗИОНЕРСТВО. — Москва: STRELKA PRESS, 2017. — 264 с.
8. КУРПАТОВ А. ВО ВСЕМ ВИНОВАТ МОЗГ. — URL: <https://www.sobaka.ru/ekb/city/society/103735> (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 17.04.2021).
9. БОКОВА А. НОВОЕ ЖИЛЬЕ: ГЛОБАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И РОССИЙСКИЙ КОНТЕКСТ. — URL: <https://prorus.ru/interviews/novoe-zhile-globalnye-tendencii-i-rossijskij-kontekst/> (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 22.09.2021).
10. СЕНКЕВИЧ С., ЧЕБЫШЕВ Е., АШИТКО К. [И ДР.]. РАБОТА МЕЧТЫ: ИССЛЕДОВАНИЕ ОБ ОФИСАХ БУДУЩЕГО. — URL: <https://prorus.ru/interviews/rabota-mechty/> (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 07.10.2021).

11. Варламов И. Самый крутой офис «Гугл»: не работа, а курорт. — URL: [HTTPS://VARLAMOV.RU/3519050.HTML](https://varlamov.ru/3519050.html) (дата обращения: 07.10.2021).
12. Варламов И. «Фейсбук»: работодатель мечты! — URL: [HTTPS://VARLAMOV.RU/1956358.HTML](https://varlamov.ru/1956358.html) (дата обращения: 07.10.2021).
13. Шаталина М. Школа будущего: новые образовательные пространства. — URL: [HTTPS://WWW.THE-VILLAGE.RU/CHILDREN/THE-VILLAGE-GUIDE/309533-DETSKIE-PROSTRANSTVA](https://www.the-village.ru/children/the-village-guide/309533-detskije-prostranstva) (дата обращения: 02.10.2021).
14. Варламов И. Совершенно невероятное место! — URL: [HTTPS://VARLAMOV.RU/3375112.HTML](https://varlamov.ru/3375112.html) (дата обращения: 07.10.2021).

Е.Н. ДАУТОВ

КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ДОЦЕНТ КАФЕДРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ ИНТЕРЬЕРОВ МГХПА ИМ. С.Г.СТРОГАНОВА

E.N. DAUTOV

CANDIDATE OF ART HISTORY, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF ARTISTIC INTERIOR DESIGN OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБЛИК И КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ НАПОЛНЕНИЕ РАЗЛИЧНЫХ СТИЛИСТИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ СОВРЕМЕННОГО ИНТЕРЬЕРА

ARTISTIC APPEARANCE AND CONCEPTUAL CONTENT OF VARIOUS STYLISTIC DIRECTIONS OF MODERN INTERIOR

Интерьер жилища современного человека имплицитно включает в себе множество стилей и отражает разновременные стилистические влияния. Такой стилевой синкретизм делает исследование концептуального наполнения современного интерьера актуальным и позволяет прийти к значимым выводам о художественной природе современного интерьера, выявить ее как малоисследуемый объект повседневности в фокус искусствознания.

Ключевые слова: интерьер, художественный образ, стили интерьера, локальные стили, классицизм, модерн.

The interior of the dwelling of a modern person implicitly includes in it many styles and reflects stylistic influences of different times. Such stylistic syncretism makes the study of the conceptual content of the modern interior relevant and allows one to come to significant conclusions about the artistic nature of the modern interior, to reveal it as a little-studied object of everyday life in the focus of art history.

Keywords: interior, artistic image, interior styles, local styles, classicism, modern.

Обыкновенно различные стили интерьера рассматриваются в искусствоведении в историко-художественном ключе в хронологическом порядке и согласно географии [Раннев, 1987]. Однако в современной реальности, начиная, вероятно, с эпохи середины – конца XIX века с ее «архитектурой выбора», или эклектики, различные интерьерные стили стали сочетаться, то последовательно (в различных комнатах), а то и параллельно, давая основу разностильности как принципу интерьерного решения.

Обратимся к анализу различных стилей, признанных важными в истории искусствознания. Элементы египетского стиля стали популярны в новоевропейском интерьере начиная с колониальной эпохи XIX века. В культуре Египта основным типом архитектурного сооружения были культовые здания, то есть храмы и гробницы; и наследие египетского стиля большей частью связано именно с указаниями на культовые объекты. Если говорить о принципиальных основаниях интерьерного членения, то в Египте, с изобретением колонн-столбов внутри здания, произошло увеличение внутренних пространств и отход от тесноты мелких помещений [Раннев, 1987, 14]. Тона, характерные для «египетского» стиля, воссоздают ощущение жизни в Африке, между песками и изобильным Нилом: желтый и оранжевый, бежевый и песочный, цвет слоновой кости. В современном интерьере детали египетского стиля также, осознанно или неосознанно, связаны с древними религиозными воззрениями: это касается орнаментов и иллюстративных деталей в виде стилизованного солнца и лотосов, имитации сфинксов и пирамид, изображений кошек и фараонов, особенной геометрии узоров, «египетской росписи» в отделке стен. Все эти знаки Египта так или иначе указывают на религиозную традицию, связанную с погребальным культом египтян.

Античная архитектура, во всем богатстве истории ее развития, значительно повлияла на становление европейского интерьера. В отличие от египетских образцов, античность начала осваивать потолок не только как плоскость, но и как сводчатые конструкции, которые придавали сооружениям символику небесного купола, покоя и сосредоточенности, величия. Вместе с тем с Египтом античность объединяли строгость геометрической формы, симметрия и линейно-осевое строение зданий [Раннев, 1987, 22]. Здесь также ведущим сооружением, которое задавало стандарты сооружений, был храм с его колоннадой и периптериальной композицией. Главной доминантой интерьерного устройства античного дома была последова-

тельность освещенных сверху помещений, более торжественного атрия и дворика-перистилия, которые выражали объединение природного и цивилизационного, так важное в жизни греков и римлян. Однако современный интерьер, сформированный типическими формами квартир, редко может позволить повторить атрий (это случается преимущественно в зданиях общественного назначения или в частных домах, построенных по нестандартным проектам). Именно из античного интерьера в современный пришли, пройдя через ряд культурных преломлений, следующие детали:

- реалистические росписи, расширяющие пространство;
- контрастная окраска центральной части стен, на которых размещаются живописное панно, картина;
- рельефное воссоздание ордерных элементов (цоколь, пиластр, фриз) [Раннев, 1987, 30].

Вместе с тем в современных исследованиях интерьера античный стиль определяется в большей мере через детали.

В то время как античная декорация стен предлагала реалистические росписи, греческая православная традиция выдвинула на их место иконы, и сегодня занимающие свое важное место в современном интерьере и духовном состоянии домашних: на смену реалистическому искусству, расширяющему дом «горизонтально», пришло искусство символическое, способствующее «вертикальному» освоению мира в его духовной иерархии.

Также русская декоративная традиция породила целый русский стиль в архитектуре и интерьере: осмысление народного духа происходило и происходит в формах узорчатой резьбы по дереву, дмотканого текстиля с вышивками, гончарных изделий и т.д. В русском интерьере современности это самый «патриотический» стиль, хотя и трудно избавляющийся от клейма эклектики. Прежде всего указанием на «русскость» интерьера сегодня становится деревянный интерьер, особенности материала определяют и многие особенности композиции и убранства интерьера.

Западноевропейская же средневековая архитектура наиболее заметно повлияла на создание т.н. готического стиля, или нео- (псевдо-) готики в интерьере: «Стены, как и во многих готических замках, стали облицовываться деревянными филенчатыми панелями (обычно из мореного дуба), в связи с чем колористическая гамма интерьеров стала более темной, монохромной и сдержанной по цвету с превалированием коричневатых тонов. Для создания большего уюта в жилые интерьеры вносились ковры и бархатные ткани. Каминные приобрели массивные трапециевидные или П-образные колпаки, присущие средневековым образцам» [Соловьев, 2012, 166]. Распространившись в интерьерах России уже в первой трети XIX века, этот стиль остал-

ся и по сегодня. Художественный образ интерьера готики связан с семантическим наполнением архитектуры Средневековья, бывшей наиболее значительным средством коммуникации церкви и мирян. Характерные приметы готики — обширные светлые пространства с витражными окнами, связанные с переосмыслением метафизики света, а также видимое устремление изящных высоких форм вверх, к небу. Свойственная готике ажурность декора использовалась и используется в оформлении оконных переплетов, порталов, наличников; в резьбе по мебели и так далее.

Наследие барокко в современном интерьере связано с богатой пышностью форм и материалов, с избытком красок и форм, которые призваны отразить достаток владельца и его вкус к жизни и искусству: «Интерьер стиля барокко прежде всего создавал атмосферу праздничного богатства форм и цвета. Последний присутствует в виде ярких тонов позолоты в архитектурных деталях, в элементах оборудования и в красочных тканях» [Раннев, 1987, 59]. Принципы барокко допускают отступ от строгой симметрии, тяготеют к округлению углов и выделению роли лестницы как самостоятельного элемента декора. В стиле барокко живопись и скульптура вступали в равноценный синтез, а переосмысленная стенная роспись была призвана сделать пространство помещения безграничным. Стиль барокко привносит в современный интерьер сложные детали, яркие и вычурные цвета в богатом сочетании, семантически указывая на сложность жизненных явлений. А.А. Белобров указывает, что барокко, впервые проявленное в русской культуре во времена Петра I, активно вернулось в русский интерьер в 1990-х, когда «эkleктизм» стал вновь определять культурное пространство: «культурный интерес к барокко в России имеет знаковый и значимый характер. У российской элиты он проявляется, прежде всего, в интересе к демонстрации избранности, богатства, превосходства, а также в виде своеобразного перформанса для тех, кто стоит на ступеньках социальной лестницы значительно ниже» [Белобров, 2017, 68].

К строгой симметрии, напротив, призывал классицизм, который обобщил определенные принципы античной архитектуры в согласии с требованиями новоевропейского мышления. Принцип организации пространства как внутри, так и снаружи здания определял ордер, будь то колоннада, проем с колоннами, антаблемент, цоколь и пр. Равномерная окраска тона стен и тонкая лепнина, часто декор из карнизной ленты и/или отдельные детали на плафоне, составляли основу декоративного убранства комнат и помещений в стиле классицизма. А вот двери могли украшаться филенками, узорами и цветом. Большое внимание, особенно в дворцовой архитектуре, уделялось полам, которые могли быть выполнены паркетом из разных

пород дерева. Можно сказать, что классицизм, переосмысленный в сталинские времена, стал одной из сущностно-эстетических основ современного интерьерного стиля в России, семантически говоря о благородном достатке, о строгой подчиненности нормативной эстетике. «Его законы — симметрия, ритмичность, пропорциональность или соразмерность частей и целого — воспринимаются человеком как естественные, правильные на подсознательном уровне; им подчинено все — от пространства до всех элементов убранства; они универсальны, то есть безразличны к национальностям и религиям» [Байбурова, 2019, 102].

От простой строгости классицизма несколько отступил стиль рококо (20-е – 40-е годы XVIII в. во Франции), предложивший альтернативу неуютной парадности классицистического интерьера в виде изящных, непринужденных образов из мира флоры, больших зеркальных поверхностей, вообще положив во главу угла принцип декоративности и легкости. «Появившееся в рококо пристрастие к удобству (*commodité*) отныне станет фактором, влияющим на интерьер во всей его дальнейшей истории. Членения стен и карнизы теперь более изящные, лепной декор — легче, тоньше, в окраске стен и потолков — осветленная пастельная гамма» [Байбурова, 2019, 102].

Некоторая исчерпанность ордерной системы в XIX веке привела к тому, что в архитектуре в целом и в интерьере в частности возобладали принципы эклектики, то есть сочетания различных исторических и экзотических (китайский, мавританский и пр.) стилей в рамках одного здания, а позже и одной комнаты. «Моностилевое единообразие классицизма не отвечало разнообразию культурных потребностей эпохи и романтизму — ее основной культурной тенденции, для которой внимание к своей и чужой истории и антинормативность были главными художественными принципами. Определенное значение имели и славянофильские тенденции, которые в официальной государственной интерпретации были определены высказыванием в 1832 году министра просвещения С.С. Уварова о приоритете православия, самодержавия и народности» [Соловьев, 2012, 155].

Смешение стилей, позже переосмысленное как их сочетание, является важнейшим принципом современного осмысления интерьеров, частью общей мультикультурности нашего времени. Если в XIX веке эклектика была данью приятной «экзотике» открывшегося европейцу пространства, то сегодня фьюжн в сочетании стилей, к примеру, лофт и японского, хай-тек и рококо является отражением сложного многополярного мира.

Рождение «современной» архитектуры Новейшего времени связано со стилем модерн: «Определенное влияние на формирование интерьеров модерна оказала эстетика символизма, имевшая литератур-

ную и философскую подоплеку. Смутные видения и мечты, неясное и трепетное состояние души, загадочная и ускользающая от адекватного понимания символика — все эти атрибуты символизма коснулись, в первую очередь, изобразительного, затем декоративного искусства и отчасти архитектуры» [Соловьев, 2012, 174]. В интерьерах зданий на смену линейно-иерархическому взаимоподчинению элементов пришло понятие о логически функциональной группировке помещений; расширилось понятие о материалах, в интерьер вошли на полных правах металл и стекло, керамика. Функциональный декор модерна был объединен с конструктивными и утилитарными элементами (лестницы, окна и двери, формы потолка и опор), в то время как второй тип декорирования: изобразительный, графичный, живописный — украшал стены и потолок, определял стиль деталей. Орнамент сливался с плоскостью, определяя ее фактуру, но в целом декор был подчинен архитектурной форме: ведущим в композиции могли выступать перила или окно, фонарь или панно. Этот принцип ведущего объекта, далеко отступивший от ордерной системы, и сегодня часто определяет интерьеры. Декорирование в интерьере модерна связано с тематикой флоры и фауны, фантазийным переосмыслением орнамента с отказом от прямых углов и геометрически правильных форм, контрастным сопоставлением фактур материалов, выделением новых акцентных цветов: лилово-серый, розово-перламутровый, серо-зеленый, фиштакковый и пр. Наследие стиля модерн в декоративном аспекте активно используется в интерьере современности, семантически будучи связано с эпохой Серебряного века, изящества и свободомыслия, поэтической тонкости.

Однако резкие историко-политические перемены в начале XX века вскоре потеснили «декадентский» модерн, и на смену ему пришел конструктивизм, заявивший о том, что форма определяется функцией, и заменивший декоративность эклектики и модерна на абстрактные формы и ясные объемы «вечных» форм: куб, цилиндр, квадрат. В той или иной мере именно конструктивизм, возобладавший в советской архитектуре в 1960–1970-е гг., определил современный интерьер русского жилища: лаконичность деталей, минимальное использование скульптуры, неброские цвета, простые формы мебели и проемов. В то время как на Западе шли баталии о стиле хай-тек, начиналось осмысление стиля лофт, в СССР говорили о «современном стиле», который неожиданным образом во многом был сопоставим с западными образцами того времени.

Кроме «больших» архитектурных стилей и принципов декорации, наличествовали и некоторые локальные принципы устройства интерьера, которые сохранялись в той или иной мере. В частности, это относится к южнорусскому или севернорусскому традиционному

жилищу (саманный дом и изба) с их особенностями интерьера, а также локальных стилей, которые в данный момент могут работать на брендинг территорий регионов. Например, исследователи предлагают возможность рассмотреть локальный «пермский» стиль в жилом интерьере, элементами которого являются «кованые светильники и карнизы, жестяные предметы утвари (подсвечники, подстаканники, подносы), глиняная посуда (блюда, кружки), берестяные шкатулки, домотканые половики, тематически орнаментированные шторы и покрывала, изделия из уральских камней» [Дианов, Дианова, 2018, 124]. Использование таких локальных изделий со своей историей позволяет людям осмыслить по-новому обитаемое пространство, простроить свою идентичность как жителей данного региона в область интерьера.

Отмеченный Р.М. Байбуровой процесс эволюции интерьеров в связи с изменением ментальности справедлив и для российской истории жилища. Согласимся с ее выводом о том, что современный стиль в интерьере воспроизводит оптимистическое мышление «человека массы»: «в интерьере сохраняется открытая планировочная композиция и выраженная связь внутреннего и окружающего пространств. Это в полной мере соответствует оптимистической устремленности человека массы в будущее, так что не случайно, что в последней трети XX века к пространству объединенных гостиной и столовой добавляется кухонная зона, более того, в XXI веке интерьер начинает осваивать пространство прилегающего двора» [Байбурова, 2019, 106]. Эта основа, открытое пространство, уже осмысливается в различной новой стилистике: лофт или деконструктивизм, гранж или прованс, бохо и т.д. — в зависимости от идентификации и свободного стилистического выбора жителей. Принцип выбора наиболее значим для современного определения интерьерного стиля [Зыкова, 2017], а выбор этот определяется прежде всего сегодня тяготением к нелинейному формообразованию как более экологичному [Плеханова, Коноплева, 2019].

Исследование истории интерьера весьма значительно в аспекте его семиотики. Современность с ее свободой интерьерного выбора предлагает множество стилистических направлений, однако нужно отдавать себе отчет в том, что каждый стиль имеет не только внешние формы, колористику и стиль декора, но и художественное содержание, связанное с историей его формирования и духовной жизнью человечества в ту эпоху. Так, традиционное жилище с его натуральными материалами и цветами отражает так или иначе языческое понимание здания как продолжения космоса; культовое строительство Средневековья, пренебрегая плотью, дает человеку надежду на жизнь вечную и загробное бессмертие; интерьеры готики, Ренессан-

са, барокко и рококо отражают возросший интерес человека Нового времени к собственным эмоциям, науке и познанию; историзм и «эkleктика» свидетельствует о переосмыслении человеком своей локальной идентичности, и так далее.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Байбурова Р.М. Эволюция стиля в интерьере как выражение ментальности (на примере стран Средиземноморья и Европы) // *Художественная культура*. 2019. № 4. С. 92–111.
2. Белобров А.А. Проблема барокко в современной культуре России // *Вестник КемГУКИ*. 2017. № 39. С. 66–72.
3. Дианов С.А., Дианова Ю.В. «Пермский» стиль в жилом интерьере: традиция, городская современность, декорационные приемы // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2018. № 3 (89). С. 122–128.
4. Зыкова Н.Г. Полистилизм в культуре жилого интерьера как психографический фактор // *European Research*. 2017. № 8 (31). С. 61–63.
5. Плеханова В.А., Коноплева Н.А. Закономерности чередования стилей и способов формообразования в дизайне интерьеров XX века // *Учёные записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета*. 2019. № 1–2 (37). С. 70–76.
6. Раннев В.Р. *Интерьер*. — Москва: Высшая школа, 1987. — 234 с.
7. Соловьев Н.К. *История русского интерьера*. — Москва: МГХПА им. Строганова, 2012. — 218 с.

А.П. МИНА
МАГИСТР АРХИТЕКТУРЫ, МАРХИ

F.P. MINA
MASTER OF ARCHITECTURE, MOSCOW INSTITUTE OF ARCHITECTURE (STATE ACADEMY)

ФЕНОМЕН ГОРОДСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

THE PHENOMENON OF URBAN IDENTITY

Автор анализирует глобальные изменения роли городской идентичности, связанной с социально-экономическими, культурными, психологическими, религиозными, демографическими, миграционными и научно-технологическими процессами изменения городской цивилизации в XXI веке.

В статье предложено ввести понятие коэффициент городской идентичности для современного прочтения «трансформации» городской социально-экономической среды с целью принятия наиболее осознанных архитектурных и дизайнерских решений в городской среде и осмысления феномена городской идентичности, в том числе с помощью пешеходно-транспортных коммуникаций.

Ключевые слова: городская идентичность, городской брендинг, аутентичность, коэффициент городской идентичности.

The author analyzes global changes in the role of urban identity associated with socioeconomic, cultural, psychological, religious, demographic, migration, scientific and technological processes of urban civilization change in the XXI century. In the article the authors proposed to introduce the concept of the urban identity coefficient for a modern reading of the ongoing processes of transformation of the urban socio-economic environment in order to make the most conscious planning, architectural and design decisions in the urban environment and to understand the phenomenon of urban identity

of city residents including in the field of pedestrian and transport communications.

Keywords: urban identity, urban branding, authenticity, urban identity coefficient

Город — это аккумулятор внутреннего содержания и состояния архитектуры настоящего, прошлого и будущего городского пространства, психологии, культуры и уровня воспитания жителей. Именно они и формируют внутреннюю ауру и содержание городской среды, ее социально-культурную, архитектурную и визуальную идентичность, определяемую нами как многофункциональный и многофакторный коэффициент внутреннего состояния и привлекательности жизни в данном городе, отличающий конкретный город от других как на национальном уровне, так и международном. Определение уровня идентичности городского пространства и состава его населения зависит от многих факторов, что и привело к проведению данного научного исследования, включая такие важные аналитические факторы как пешеходные маршруты. Научно-теоретические труды на тему пешеходных маршрутов являются актуальным направлением последние 7 лет. Создание комфортной пешеходной городской среды объявлено главной целью московской программы «Мой район», анонсированной мэром Москвы С. Собяниным в 2020 году.

С незапамятных времен, особенно с XIX века, города были ареной и результатом сложных и спорных социальных изменений. В то же время они были ареной для самых разных идей, видений и даже утопий. Города выступали проявлением текущих и будущих тенденций развития в социальном, культурном и экономическом плане [1, С.25]. XXI век, о котором уже традиционно мировая научная мысль говорит как о веке инноваций, научно-технологических достижений, искусственном интеллекте и социально-экономических изменениях в жизни общества, охватывает и глобальные тенденции сложных, многофункциональных изменений в социальной, культурной, психологической и в целом — архитектурно-пространственной среде городской цивилизации [4]. Серьезнейшая проблема XXI века — совместимость городских культур, психологий коренных и миграционных жителей, имевших различные исторические и религиозные источники жизнепонимания, политики и в целом — архитектурно-культурной среды, имеющей свой энергетический потенциал, оказывающий сознательное и подсознательное воздействие на различный национальный конгломерат жителей современных городов. Фактически происходит столкновение цивилизаций, о чем писал в свое время Самюэль Хантингтон [5, С. 279], правда в городском цивилизационном контексте.

На современном этапе развития городской цивилизации возникает проблема осмысления феноменов идентичности, городского брендинга, аутентичности и в целом городской идентичности и последующего решения не только сопутствующих этому политикостратегических, религиозных и других проблем, но и архитектурных, градостроительных [3, С. 78]. Таким образом, в эпоху развития транспорта, коммуникаций и ИКТ, когнитивных технологий, развития биологии, появления «умных технологий» ЖКХ и соответственно «умных городов» и постепенной миграции народов, смешения и модификации наций и соответственно культур и социальной психологии городских жителей, со всей серьезностью встает вопрос об идентификации городской среды. Следствием этого процесса стали и взаимосвязанные процессы концептуальной трансформации архитектурно-культурной среды, воздействующей на городскую цивилизацию и социум [2]. Под идентичностью (лат. — *identificare* «отождествлять») понимается «Психологическое соотнесение индивида с социальной группой или этносоциальной общностью, с которой он разделяет определённые нормы, ценности, групповые установки, а также то, как воспринимают человека окружающие, с какой из групп его соотносят». Идентичность — означает сознательное или бессознательное соотнесение себя с большими и малыми группами по тем или иным основаниям. Сократу иногда приписывают слова, будто он благодарил судьбу за то, что родился человеком, а не животным, мужчиной, а не женщиной, греком, а не варваром. Аристотель считал, что человек по природе своей стремится к общению (а не только к знанию), и если кто-то живёт вне общества, то он либо зверь, либо Бог. В конце концов идентичность — это как осознание самого себя, как человека, личности, как гражданина своей страны, своей истории, культуры, религии, родителей, быта и пр. В принципе понятие идентичности имеет множество значений и множество подходов к его описанию. В словаре терминов и понятий идентичности обозначено более 40 определений идентичности, связанных с изменением с территорией, экологией, психологией, культурой, экономикой — отсюда и многообразие понятий идентичности.

При определении идентичности человеческой личности, нельзя не вспомнить всемирно известного постфрейдиста Эрика Хомбургера Эриксона, психолога, известного своими работами по теории восьми стадий психосоциального развития человека, а также его известного термина «кризис идентичности». По эпигенетической концепции (согласно которой от рождения до смерти личность проходит восемь стадий развития и восемь кризисов, порождённых конфликтом развития собственного «Я».) У Эриксона, это неприятное явление впервые ярко проявляется в юности — в озабоченности тем,

как выглядишь в глазах окружающих, и тем, как хочешь, чтобы тебя видели. Для более или менее четкого определения понятия идентичности можно привести следующие его измерения и показатели:

1. Оценка человеком или социальной группой своего равенства или же неравенства с другими группами людей.
2. Оценка группой людей, как другие воспринимают равенство или же неравенство.
3. Чувство сохранения своей биографии, связи с прошлым.

Если отойти от Эриксона, то подобные периоды наступают в жизни неоднократно и природу имеют они очень разную. Невозможно заранее определить, от чего в нас случится очередной личностный сдвиг: из-за попадания в неприятную ситуацию, потери работы, неразделённой любви, наступления пенсионного возраста или переезда в другой город. Для человека понятие «идентичность» искусственное, но в науке оно помогает описать явления, которые на каждом шагу сопровождают нашу психику при очередном соприкосновении с действительностью.

Люди теряют свою идентичность, когда лишаются собственной действительности, а с ним — имени, связей, друзей, семьи, родины. Подобные катаклизмы возникают в странах, где стирают историческую память народа. Это касается и тех событий, когда уничтожаются архитектурные памятники или городская структура по различным причинам. Например, в последнее время большой резонанс вызвала реконструкция Бадаевского Пивоваренного Завода. В июне 2020 года комитет по архитектуре и градостроительству Москвы утвердил проект многофункционального жилого комплекса на территории Бадаевского завода, спроектированного архитектурным бюро Herzog & de Meuron. Комплекс разместится на территории 6 га. Архитекторы, общественники и жители района выступили против застройки и настаивали на сохранении зданий завода и исторического ансамбля и выступили против столь агрессивного вмешательства в существующую застройку.

Надо понимать, что у жителей существует город, связанный с личными воспоминаниями и переживаниями, с местами, имеющими интимное значение. Можно полюбить здание или место, почти также, как мы можем полюбить человека. Длительное общение с другим человеком может развивать в нас чувство близости, нежности, зависимости и доверия [7, С. 95]. Точно также, наши вторичные посещения какого-либо места и то время, которое мы там проводим и впечатления, которые мы получаем, могут породить определенные ассоциации, формирующие личную идентичность. Так, наше первое впечатление от Эмпайр-стейт-билдинг или от Стоунхеджа определяется не столько самим видом этих сооружений, сколько

комплексом ассоциаций, которые мы сами привносим в это впечатление, зависящих изначально от наших уже сформировавшихся в сознании образов [6, С. 14].

Что же такое тогда городская идентичность? Городская идентичность — это некий «социокультурный конструктор», проявляющийся посредством идентификации человека определенного места. Идентичность выражается освоением социального стиля и норм жизни, объединяющих жителей данной территории.

Выведем аспекты, формирующие городскую идентичность:

1. Неповторимость города, его уникальность (способность жителей к видению уникальных черт и особенностей территории, наличие уникальных культурных моделей поведения в городском социуме).
2. Знаковое место (пространство, осознаваемое благодаря историко-культурному, социальному, географическому и политическому воображению на основе реальных или выдуманных событий).
3. Городские мифы, стереотипы (неизменные городские понятия, характерные для определенных локальных и региональных групп населения).
4. Локальные истории (история дома, человека, улицы). Они могут использоваться при формировании образа квартала, района или микрорайона.
5. Тождественность восприятия города (восприятие жителями принадлежности их города к мегаполису, региону, стране, климатическому поясу).
6. Степень любви и привязанности жителей к своему дому, родине.
7. Сплоченность городского сообщества, партисипация.

Данные аспекты ложатся в основу архитектурного проектирования при создании пешеходно-транспортных маршрутов, формирующих понимание городской идентичности. В качестве факторов, влияющих на указанные выше аспекты, выделяются следующие:

- Стабильность: история, климат, местоположение.
- Изменчивость: культура, традиции, демографические факторы, эпидемиологические факторы.
- Символика: политика, знаковые события, известные личности, мода.

В заключение хотелось бы понятие «городской идентичности» привести к каким-либо конкретным цифровым показателям, которые можно было бы использовать как при планировке и застройке городского пространства, так и при принятии соответствующих архитектурных решений, которые сохраняли бы или успокаивали социальную идентичность, подчас возбуждаемую миграционными городскими социальными образованиями. В мировой практике и в России с недавних пор стали использовать такие понятия как глобальные ин-

дексы, определяющие функциональные характеристики развития общества на основе принципов современной цифровой экономики, цифрового социума и т.д. Например, в рамках системы ООН, ЕС и ОЭСР разработаны такие индексы как базовые функциональные композитные компоненты и показатели социального прогресса, качества жизни, человеческого счастья, человеческого развития и т.д. Эти функциональные показатели используются в планировании, определении конкурентоспособности, уровня счастья в стране и пр. Эти коэффициенты определяются на основе средних бальных значений в процессе общественного обсуждения, носящего международный характер. В данном контексте можно было бы предложить ввести коэффициент городской идентичности для проведения исследования в конкретно выбранных городах, что позволило бы архитекторам принимать более или менее точные решения при планировке и застройке городских территорий.

На основе проведенного анализа был предложен экспериментальный проект в рамках магистерской диссертации в районе Арбата города Москвы. Арбат представляет собой как прошлое, так и настоящее архитектурной среды и пешеходного пространства. С другой стороны, Арбат — это сердце культуры города, его театральная, художественная и литературная составляющая, это городская среда, из которой вышло довольно много известных режиссеров, актеров, живописцев и т.д. Это и есть фактически та внутренняя идентичность города и населяющих его жителей. Основной дизайн — проект, разрабатываемый в рамках магистерской диссертации, носит локальное проектное предложение.

Маршрут «Старый Арбат — новый Арбат».

В проекте предусмотрено создание пешеходного маршрута в районе Старый–Новый Арбат, служащего своего рода «конгломератом» старого и нового. Дизайн-идея проекта заключается в объединении разных аспектов идентичности, выведенных в анализе в единый маршрут, создающий синергию с культурными проектами и институциями Москвы, и в формировании контура «нового» пешеходного маршрута. Участок ограничен на севере улицей Новый Арбат, на юго-востоке улицей Старый Арбат. На западе — Новинским бульваром и образует собой треугольный план. Пешеходный маршрут — как форма освоения городской идентичности — предполагает создание контрастного маршрута Старый — Новый Арбат. Старый Арбат — сохранение существующей ситуации, обычаев и жизни, архитектуры. Пешеходный туристический маршрут, расположенный на улице Новый Арбат, включает в себя 6 остановок на маршруте — 6 павильонов. Каждый из которых отсылает нас к одному из аспектов идентичности города

Москвы, таким как История, Культура, Музыка, Искусство, но в целом объединяя все вышесказанное и показывая многообразие Москвы. Все эти шесть точек, остановок, призваны продемонстрировать и объединить все аспекты идентичности города Москвы. Основными постулатами и лозунгами становятся: «от статичного к динамичному», «от лицемерия к включенности», «от скромности к активности», «от созерцания к созданию». Новая улица на карте города станет пешеходно-позитивной, благоустроенной и неповторимой. Она объединит всех жителей города — разные категории граждан и социальные группы. Благоустройство «новой» улицы позволит находить себя каждому жителю на ней, в ее истории и культуре. Данный маршрут станет отправной точкой для культурного обогащения жителей и посетителей других улиц. Маршрут, состоящий из шести тематических павильонов-инсталляций, рассказывает о проблеме идентичности города Москвы. По замыслу, последовательное изучение всех остановок маршрута должно познакомить пользователя с городом Москва и основными аспектами города.

1. Павильон «Московские окна». Павильон представляет собой параллелепипед размерами 6000 x 15000 x 4000 Н мм. Внутри павильона располагается 10–12 «световых окон» создающих экспозицию «Московские окна». Статичные окна с динамичным видеороликом повествуют о жизни москвичей второй половины 20 века. «Милая ностальгия», «Заглядывание в прошлое» — именно эти эмоции вызывает это пространство.
2. Павильон «Московский дворик». Этот павильон отсылает нас к старому, забытому, уютному Московскому дворику, его клумбам, шелесту листвы и журчанию воды. Павильон представляет собой прозрачный параллелепипед размерами 6000 x 15000 x 4000 Н мм. Внутри павильона высаживаются клумбы с цветами, устанавлива-



Рис. 1. Павильон «Московские окна»



Рис. 2. Павильон «Московский дворик»



Рис. 3. Павильон «Музыкальная Гармошна»



Рис. 4. Павильон «Литература»



Рис. 5. Павильон «Арбатский дворик»

ется скульптура «Девушка с веслом», устанавливается фонтан. Пространство внутри павильона предполагает создание места уединения и спокойствия, возможности каждого побыть наедине с собой, несмотря на шумный мегаполис и магистраль «за окном».

3. Павильон «Музыкальная Гармошка». Павильон представляет собой «гармошку» в плане, создан из 24 «деревянных порталов», образующих световой тоннель. Наступая на 12 из 24 ламелей, посетитель как будто наступает на клавиши, они загораются и слова из песен Окуджавы, Утесова и др., бегущей строкой, высвечиваются на ламелях.

4. Павильон «Литература». Павильон представляет собой домик с двухскатной кровлей, покрытый тысячами цепочек. Внутри павильона представлена экспозиция из выдержек произведений писателей Москвы 2-ого. В центре павильона устанавливается подвесной стол с полными собраниями произведений таких авторов, как Булгаков М.А., Солженицын А.И., Ильф и Петров.

5. Павильон «Арбатский дворик». Павильон представляет собой параллелепипед размерами 6000 x 15000 x 4000 мм. Заходя внутрь павильона, посетитель оказывается внутри старого, снежного Арбатского дворика, слышит смех детей, разговоры жителей.

Идея проекта заключается в объединении различных аспектов идентичности в маршрут, создающий синергию с культурными проектами и институциями Москвы и в формировании контура «нового» пешеходного маршрута. Пешеходный туристический маршрут, предлагаемый автором проекта, рас-

положен на улице Новый Арбат, и включает в себя шесть павильон-остановок. Каждая из них знакомит туристов и молодое поколение москвичей с культурой и историей Москвы второй половины XX века, последовательно раскрывая идентичность через систему эмоциональных впечатлений – картин московской жизни, ее образов, цвета, звуков, запахов. По замыслу автора, последовательное «проживание» остановок маршрута должно познакомить с городом и ароматом его средовой атмосферы на уровне ощущений, которые безусловно являются наиболее мощным инструментом воздействия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Глазычев В.Л. Урбанистика. — Москва: Европа, 2008. — 330 с.
2. Кипар А. Зеленые лучи Милана, Вертикальный лес // ПРОЕКТ INTERNATIONAL. — 2014. — № 38. — 257 с.
3. Ревзин Г.И. Как устроен город. — Москва: STRELKA PRESS, 2019. — 215 с.
4. Рыбчинский В. Городской конструктор: Идеи и города / 2-е изд. — Москва: STRELKA PRESS, 2015. — 232 с.
5. Хантингтон С.П. Столкновение цивилизаций / пер. с англ. Велимеев Т.А. — Москва: 2016. — 640 с.
6. Шарон З. Обнаженный город. СМЕРТЬ и жизнь АУТЕНТИЧНЫХ ГОРОДСКИХ ПРОСТРАНСТВ / пер. с англ. А.Лазарева и Н.Эдельмана; под науч. ред. В.Данилова. — Москва: Изд-во Института Гайдара, 2019. — 360 с.
7. Колин Э. Среда обитания: как архитектура влияет на наше поведение и самочувствие / пер. с англ. — 3-е изд. — Москва: Альпинира ПАБЛИШЕР, 2020. — 288 с.
8. Макнуайр С. Медийный город. МЕДИА, АРХИТЕКТУРА и ГОРОДСКОЕ ПРОСТРАНСТВО. — Москва: STRELKA PRESS, 2014. — 392 с.

В.Д. УВАРОВ

ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР РГУ им. А.Н. КОСЫГИНА. (ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО, МОСКВА)

V.D. UVAROV

DOCTOR OF ARTS, PROFESSOR OF THE MOSCOW STATE UNIVERSITY OF DESIGN AND TECHNOLOGY NAMED AFTER A.N.KOSYGIN (TECHNOLOGY. DESIGN. ART) (MSUDT), MOSCOW

ВЛИЯНИЕ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ НА ИСКУССТВО ТАПИССЕРИИ НА ПРИМЕРЕ ВЕНГЕРСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОПЫТА

THE INFLUENCE OF FOLK TRADITIONS ON THE ART OF TAPESTRY ON THE EXAMPLE OF THE HUNGARIAN ARTISTIC EXPERIENCE

В статье подчеркивается обусловленность венгерских настенных ковров (по принятой международной терминологии — таписсерий) художественными идеями народного искусства в плане отражение национальной идентичности. Ссылаясь на результаты исследований, автор говорит о зависимости тематики декоративных мотивов от мировосприятия художников-таписсеров, следующих традициям народного искусства. Статья демонстрирует широту живописно-пластических поисков в области искусства ковра, обладающего огромным прикладным потенциалом.

Ключевые слова: таписсерия, настенный ковер, художественный текстиль

The article emphasizes the conditionality of Hungarian wall carpets (according to the accepted international terminology — tapestry) with artistic ideas of folk art in terms of reflecting national identity. Referring to the research results, the author speaks about the dependence of the theme of decorative motifs on the worldview of tapestry artists following the traditions of folk art. The article dem-

onstrates the breadth of pictorial and plastic searches in the field of carpet art, which has a huge applied potential.

Key words: Tapestry, weaving, fiber art

В настоящее время мы часто встречаемся с произведениями таписсерии, отражающими принципиально разный подход их создателей к пониманию основ декоративно-прикладного искусства. Наряду с настенными коврами, в которых видны коренные изменения в принципах использования материала и ткацких техник, существуют и прикладные декоративно-орнаментальные таписсерии, которым свойственны общие черты с традиционными штучными текстильными изделиями: коврами, одеялами, пледами, скатертями и покрывалами. Все штучные изделия, в первую очередь, объединяет замкнутость композиционного построения, так называемая монорапортная композиция. Прослеживается и тематическая связь безворсового настенного ковра с произведениями народного прикладного искусства, его поэтическим миром и образной символикой. Рассмотрим характер этого воздействия на примере венгерской практики.

Результаты исследования и их обсуждение

Многие венгерские художники-таписсеры неукоснительно следовали принципам и приемам народного творчества, причем народные традиции понимались очень ограниченно. Вместо воплощения особенностей национальной культуры во всем ее многообразии и неповторимости в изделиях достигалось только их внешнее подобие. Использовались «кочевавшие» из работы в работу мотивы, псевдовенгерская цветовая гамма, банальные сюжеты популярных сказок. Но были художники, которые искренне стремились сохранить и приумножить традиции народного искусства, характеризующегося органичной связью с национальным темпераментом и венгерской природой [2].

Разнообразные по форме народные игрушки, их нарядный орнамент, чистота и красота цветовых сочетаний — прекрасный материал для создания различных текстильных композиций. Это великолепный источник познания, где форма и фантазийность орнаментации — пример необыкновенно точного обобщения природных объектов [6]. Вполне оправдана потребность авторов прикладной таписсерии упростить и превратить в простой ритмический строй детали изображаемого предмета, сохранив при этом характерные особенности, присущие только этому растительному, зооморфному или астральному мотиву. Повышенная декоративность структурно-пластического языка определяется, прежде всего, ансамблевой функцией таписсерии в интерьере [3].

В венгерском народном искусстве отражаются национальное сознание и национальная культура. Правомерно сравнение народного искусства с природой, поскольку именно оттуда оно всегда черпало и черпает бесконечное количество образов. Работы народных мастеров, являющиеся неиссякаемыми источниками пластических идей и вдохновляющие современных представителей искусства таписсерии, не следует слепо копировать и механически переносить из них отдельные элементы и образы, а активно творчески переосмысливать. Многие поколения таписсеров неуклонно и последовательно следуют давно установившемуся и ставшему уже традиционным стремлению сохранить плоскость ковра и, соответственно, плоскость стены. Объясняется это и верностью художников основам декоративно-прикладного искусства, и исконной спецификой таписсерии, феноменологическая сущность которой состоит в принципиальной общности материала и техники исполнения [7]. Именно таковым является подход Йожефа Немета.

Профессиональное мастерство Й.Немета заключается в умении овладеть плоскостью ковра, сделать ее динамичной средой, так выстроить ритм целого и найти такие цветовые созвучия, чтобы основная тема произведения воплощалась глубоко и проникновенно. Й.Немет сохраняет визуальную цельность поверхности ковра как равномерно орнаментированной плоскости, вводя симметричное повторение ряда мотивов, примерно одинаковых по размеру.

Таписсерии Й.Немета в зависимости от места расположения и назначения, — и небольшие произведения, камерного, интимного характера и колоссальные, покрывающие всю поверхность стены. Функциональное назначение и место, занимаемое ковром в интерьере, обуславливают соответствующее окружение и атмосферу, зачастую заставляют художника стилизовать или упрощать до знака изобразительные мотивы.

В качестве примера можно проанализировать монументально-декоративную таписсерию Й.Немета «Времена года» размером 214x464 см. Мастер стремился строгими и лаконичными средствами изображать саму сущность явлений. Главная художественная проблема, решаемая им — создание особого условно-метафорического языка таписсерии, придания каждой линии, каждому цвету, каждой поверхности определенного значения и смысла. Композиции его ковра строятся на контрасте вертикалей, горизонталей и диагоналей, черного и белого, неистовой материализации цвета [4].

Художник организовал структуру крупноформатного, репрезентативного ковра по принципу монтажа. На десяти квадратных метрах таписсерии, в теплых, бархатных цветах воссоздается природная среда, наполненная символическими фигурами мужчин и женщин,

выполняющих сельскохозяйственные работы. Композиция таписсерии реестровая — в изящном ритме даются изображения людей, животных, орудий труда. Далекое от помпезности почти симметричное фризообразное построение пастухов и крестьян немногословно, создается впечатление встречи с чем-то хорошо знакомым. В колористическом плане оттенки красного, коричневато-зеленого и древесно-бежевого связаны между собой охристо-желтыми, сплавливающими все цветовые созвучия в единую теплую золотистую гамму.

На творческий метод Й.Немета, несомненно, повлиял народный орнаментальный ковер, в котором преобладает фольклорная тематика и широко используется геометрический орнамент. Наиболее типичный прием — чередование нескольких геометрических мотивов в кайме или повторение одного и того же элемента в определенном ритме в центральной части композиции. Выразительность и эмоциональность ковра усиливаются цветовым ритмом, а введение цветного контура подчеркивает декоративность и условность формы. Эти приемы построения ковра использовал и Й.Немет [5].

Взаимосвязь его произведений с народным ковроткачеством заставляет по-новому переосмыслить проблему соотношения новаторства и традиций. В.Савицкая отмечает: «Сама постановка проблемы претерпела некоторую эволюцию. Еще в недалеком прошлом на первый план выдвигались лишь внешние признаки канона народного творчества, закрепленные в многовековой истории национального фольклора. Ныне ведущая роль отводится внутренним закономерностям построения художественной формы, специфика которой в каждой национальной школе определяется целым рядом факторов: влиянием национальной психологии и темперамента, воздействием ритма жизни и звукового строя речи, цветовым и образным строем и т.д.» [1]. В свете такой постановки проблемы творчество Й.Немета воспринимается поистине глубоко национальным, отражающим жизнелюбивый оптимизм и экспрессивность образного мышления венгров.

Древняя, насчитывающая более тысячи лет техника синей набойки «кекфештеш» получила распространение в Венгрии в начале XVII в. и быстро завоевала и симпатии населения. Обращение к ней практикуется и у современных художников-набивнистов, как создающих уникальные текстильные изделия, так и работающих в промышленности. Бережно сохраняет традиции синей росписи Ирэн Боди, которая не только применяет кекфештеш в costume и декоративных тканях, но и создает в этой технике крупномасштабные настенные ковры для общественных интерьеров.

Дерево жизни на ковре И.Боди «Синий рай» представляет собой символическое изображение фантастической яблони, которая одновременно и цветет и плодоносит. Змей-искуситель, извиваясь, под-

нимается вверх, и превращается в ствол дерева. Кружевная крона с цветами и яблоками — приют птиц и бабочек. Фигуры Адама и Евы, причудливых райских птиц и змея проступают сквозь пелену тумана, образованную ажурными мотивами четырехлепестковых луговых цветов и решенных пятнами яблок. Загадочное ночное небо с мотивами не то звездочек, не то снежинок, яблоневый цвет, птичье гнездо и яблоки, яблоки белые на синем поют радостный гимн жизни и красоте мира.

Одной из разновидностей монументально-декоративной таписсерии является так называемый фольклорная таписсерия, в котором особенно активно интегрированы черты народного орнаментального ткачества, набойки, вышивки и кружева. Современные художники в своих текстильных композициях стараются передать дух, а не букву народного венгерского искусства. Национальное своеобразие понимается венгерскими мастерами как воплощение в произведении специфического национального мироощущения [8].

Фольклорная таписсерия Каталин Перепелица «Пурпурное дерево» — типично венгерское произведение. Изображениями деревьев и птиц наполнены почти все предметы народного творчества. Тканое пурпурное дерево выглядит целостным гармоничным пятном на светлом золотисто-сиреновом фоне. Многочисленные разноцветные птицы, порхающие среди его ветвей, создают впечатление неукротимого движения. В произведении угадывается зажигательная мелодия чардаша. На стилистику фольклорных мотивов оказали воздействие росписи на керамических сосудах и узоры на фарфоровых изделиях, а также росписи кассетных деревянных плафонов реформаторских церквей, орнаментация народного костюма, например, вышивка и аппликация из кожи в одежде пастухов.

Издавна в селах Венгрии глубоко почиталось умение художественно оформлять различные текстильные изделия повседневного и праздничного назначения. Повсеместно встречаются прекрасные образцы «браного» и «закладного» ткачества, головные и носовые платки, полотенца, наволочки, простыни со свисающими краями, многочисленные разновидности скатертей и покрывал с цветными или белоснежными вышивками и кружевами.

Венгерские национальные вышивки весьма разнообразны: здесь и техника «салсамолаш», и «урихимзеш», и широко распространенная в XVII столетии техника вышивки, так и названная «Point de Hongrie» (Пуант де Онгри), что в переводе с французского означает венгерская вышивка. Излюбленный орнамент в вышивке — растительный, а ведущие мотивы: роза в бутоне, распустившаяся и в букетах, цветы и плоды граната. Стоит отметить их сходство с мотивами, используемыми в ковроделии. Композиционные решения вышивок всегда

ясны, сознательно упрощены, светлы и воздушны. Их авторы никогда не стремятся к тому, чтобы заполнить все пустые места, не оставив ни малейшего просвета. Вышивальщицы, в старину их называли швеями, изготавливали и свадебные наряды, и приданое, и комплекты для новорожденного. Особой любовью пользовались кружева, начиная от коклюшечного кружева и кончая кружевом с филейной вышивкой [9].

Художница Флора Ремсей в своей работе «Дерево света, дерево тени» использует богатейшее культурное наследие мастеров вышивки и кружева. Роскошный веер из деревьев с красочным узором не только на вершине, но и на корнях, обрамленный широкой каймой, создает тот самый «праздник для глаз», к которому всегда стремилось народное искусство.

Заключение

В результате исследования было выявлено, что диапазон тем монументально-декоративных таписсерий, созданных под влиянием традиций народного искусства, очень широк — это стилизованные пейзажные мотивы, цветы, деревья, сюжеты песенного фольклора и геральдическая символика. Установлено, что отличительной их чертой является то, что орнаментальные элементы органично входят в общую структуру произведения, так как композиционная основа ковров близка тектонике орнаментальных мотивов. В композиционном плане отмечено, что художники варьируют элементы орнамента, создавая их причудливые сочетания.

Рассмотренный в статье венгерский художественный опыт позволяет говорить о том, что творческое переосмысление традиций народного искусства сказывается в бережном, любовном отношении к текстильному материалу, в высоких эстетических качествах настенных ковров, в воплощенных в них гармонии, эмоциональности, оптимистичности мироощущения венгров.

Список литературы:

1. Савицкая В. И. Превращения шпалеры. — Москва: Галарт. 1995. — 86 с.; ил.
2. Уваров В. Д. Творчество польских художников-таписсеров как часть славянской культуры. «Вестник славянских культур». Том 50, 2018. — С. 266–273.
3. Уваров В. Д. Этническая культура в современной венгерской таписсерии. / Этническая культура в современном мире: материалы V Всероссийской научно-практической конференции (часть 1) / БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии; ред. кол.: Г. Н. Петров (гл. ред.) [и др.]. — Чебоксары: Плакат, 2018. — С. 23–27.
4. Уваров В. Д. Традиции народного творчества в современном венгерском искусстве ковра. // Художественная культура и народное творчество. Сб. науч. тр. -МХПИ им. С. Г. Строганова. — Москва, 1994. — С. 75–79

5. ATTALAI GABOR: BEVEZETO TANULMANY / OBEJEKTEK, SZITUACIOK, ES ELLENPONTOK LAGY ANYAGOKKAL, KATALOGUS. — BUDAPEST: MUCSARNOK, 1981. 3–5 P.
6. BUCHER B. GESCHICHTE DER TECHNISCHEN KUNSTE. Bd. 1-3 STUTTGART. 1875–1893.
7. CONSTANTINE M., LARSEN J-L., BEYOUD CRAFT: THE ART FABRIC. — NEW YORK. 1973, p. 11.
8. FITZ PETER: A MAGYAR TEXTIL KALANDJAI (1968–1986) // ELETUNK, 1986. NOVEMBER, 1023.1, DECEMBER, 1136.1.
9. MAKOVECZ IMRE. MAKOVECZ IMRE KIALLITASA. KESZULT A VACI MADACH IM-RE MUVELODES KOZPONT SOKSZOROSITO UZEMEEN. 1983. — 82 OLD.

С.Б. ПОМОРОВ

ДОКТОР АРХИТЕКТУРЫ, ДИРЕКТОР ИНСТИТУТА АРХИТЕКТУРЫ И ДИЗАЙНА АЛТГТУ, БАРНАУЛ

Ф.С. ПОМОРОВ

КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, СОИСКАТЕЛЬ КАФЕДРЫ АРХИТЕКТУРЫ И ДИЗАЙНА, АЛТГТУ, БАРНАУЛ

S.B. POMOROV

DOCTOR OF ARCHITECTURE, DIRECTOR OF THE INSTITUTE OF ARCHITECTURE AND DESIGN OF ALTSTU, BARNAUL

F.S. POMOROV

CANDIDATE OF ART HISTORY, DEPARTMENT OF ARCHITECTURE AND DESIGN, ALTSTU, BARNAUL

АЛТАЙ ТРАНСГРАНИЧНЫЙ — МУЛЬТИКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ ТУРИЗМА

ALTAI TRANSBORDER — MULTICULTURAL SPACE FOR TOURISM

Рассматривается трансграничный Алтай в качестве перспективной площадки для развития международного туризма, в частности такой его формы, как культурно-познавательный туризм. Проанализирован опыт проектирования и строительства туристических объектов, проведена оценка туристско-рекреационного потенциала территории для целей архитектурно-дизайнерского проектирования.

Ключевые слова: Алтай, туризм, туристско-рекреационный потенциал, культурная идентичность, региональные тенденции, архитектура, средовой дизайн.

The transboundary Altai is considered as a promising platform for the development of international tourism, in particular its forms, as a cultural and educational tourism. The experience of design and construction of tourist facilities is analyzed, an assessment of the tourist and recreational territory for the purposes of architectural design is carried out.

Keywords: Altai, tourism, tourist and recreational potential, cultural identity, regional trends, architecture, environmental design.

В настоящее время туризм является одной из ведущих отраслей экономики многих стран мира. Социальное и культурное значение туризма в общемировом масштабе постоянно растет. Виды и формы туризма многообразны. Востребованное и неизменно популярное — это направление туризма, связанное с изучением культуры, быта и традиций многочисленных народов в узловых трансграничных точках континентов. Одной из таких точек на территории Евразии является Алтай.

Географически и геополитически Алтай — это территория, где проживают народы разных культур, где стыкуются интересы четырех соседствующих государств: России, Казахстана, Монголии, Китая. Эта территория получила название Большой Алтай (рис. 1).

В последнее время, среди ряда инициатив, обсуждается идея создания целостного туристического маршрута по Большому Алтаю, соединяющего территории четырех государств с общей инфраструктурой туризма. Условиями для воплощения данного намерения выступают межгосударственные программы и стратегические проекты, такие как, соглашение о развитии трансграничного туризма на Алтае на территориях Республики Казахстан, России, Монголии, Китая (2006



Рис. 1. Трансграничная территория Большого Алтая и основные административные центры

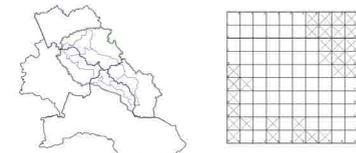
г.), встречи на уровне законодательной власти субъектов этих стран, научные и культурные инициативы [1, 2]. Виды туризма и рекреации, реализуемые в горах Алтая, отличаются большим разнообразием. Особенности природных условий, местные культурные традиции каждой страны определяют это разнообразие.

Большой Алтай характеризуется широким этническим составом населения, обладающим уникальным культур-

Факторы привлекательности территории и формирование туристских потоков

1.5

Оценка туристического потенциала Большого Алтая методом многофакторного анализа



Методика многофакторного анализа (действие 1)

Методика многофакторного анализа (действие 2)



Методика многофакторного анализа (действие 3)

Методика оценки туристско-рекреационного потенциала Большого Алтая на основе многофакторного анализа предусматривает выполнение ряда шагов оценки: 1) группировка факторов оценки; 2) разработка критериев и признаков оценки; 3) разработка оценочных шкал; 4) оценка по каждому из выделенных факторов; 5) комплексная (сводная) оценка; 6) ранжирование территории; выделение приоритетов развития [78].

Три основных этапа оценки: А – оценка природно-рекреационного потенциала территории; Б – оценка историко-культурных ресурсов для рекреационной деятельности; В – сводная оценка территории (природно-рекреационный потенциал + историко-культурные ресурсы).

Оценка трансграничной территории произведена по признакам: «доступность местности»; «уникальность природных и культурно-исторических ресурсов»; «мультипликативные свойства местности» [78].

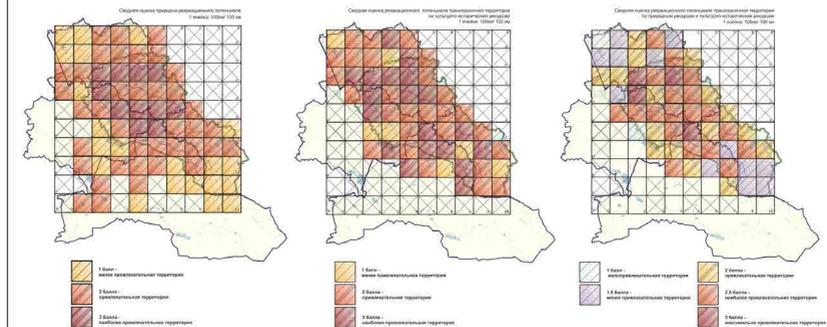


Рис. 2. Сводная оценка трансграничной территории по природным ресурсам и культурно-историческим ресурсам (Российский фрагмент)

но-историческим наследием и богатыми национальными традициями. На этой территории зарождались и развивались в различные времена многочисленные этносы, определившие своеобразие и самобытность этнической среды региона с сохранившимися объектами материальной и духовной культуры народов.

Именно это своеобразие привлекает туристов, примером могут служить национальные праздники. Широко известны некоторые из них: праздник беркутиной охоты в Западной Монголии, китайский национальный праздник на озере Канас, традиционный праздник алтайцев «Эл-Ойын» и др. Они носят регулярный характер, в них участвуют представители разных народов, живущих на Алтае, неизменны выступления фольклорных групп. Они привлекают все больше туристов, особенно иностранных, тысячи людей спешат летом в горы, чтобы окунуться в стихию народного самобытного веселья. О нарастающей популярности культурно-познавательного туризма в мире говорится и в последних теоретических публикациях [3, 4].

Усиление непосредственных социальных и культурных контактов между людьми в приграничной полосе стран Большого Алтая и осознание ценностей идентичности, принадлежности к этническим общностям — это реакция на процессы глобализации, на унифицированные технические и технологические векторы урбанизации.

Понятно, что такое своеобразие ведет к необычным архитектурным решениям туристических комплексов, что подтверждает натурное изучение современного опыта туристско-рекреационного строительства, проведенное во время многочисленных экспедиций. Также плодотворным является опыт проектирования архитектурных комплексов. Оценивая проекты, можно заметить, что архитекторы и дизайнеры стремятся уделить самое пристальное внимание этническим и экологическим аспектам проектирования, стремятся сохранить дух места, сберечь историко-культурное богатство и разнообразие предметно-пространственной среды.

С целью выявления перспективных ареалов сосредоточения туристских потоков была проведена оценка туристско-рекреационного потенциала территории Большого Алтая. Оценка проведена по природным и культурно-историческим ресурсам. Применена методика многофакторного анализа, которая предусматривала выполнение целого ряда шагов оценки [5, 6].

Полученные результаты свидетельствуют о наличии ареалов перспективного рекреационно-туристического развития, при этом данные ареалы расположены на территориях всех четырех сопредельных государств – России, Казахстана, Китая и Монголии (рис. 2).

Проведенный анализ существующего состояния объектов туризма и их архитектурной среды, анализ проектных разработок, а также

выполненная оценка туристско-рекреационного потенциала территории позволили составить предложения по организации туризма в горах Алтая сопредельных четырех стран, что имеет и теоретическое, и практическое значение.

Обоснована траектория международного туристического маршрута, предложены инвариантные модели. Осмыслено ценное значение исторического наследия и тенденции формирования новых видов культурной идентичности. Сделанные предложения окажутся полезными для выполнения градостроительных, архитектурных и дизайнерских проектов, будут способствовать поддержанию экологического равновесия связи человека с природой, сохранению естественных ландшафтов, восстановлению и поддержанию памятников культуры, бережному отношению к структуре этнических поселений, их предметно-пространственной среде.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Алтай трансграничный. Официальный сайт Международного координационного совета «Наш общий дом — Алтай». [Электронный ресурс]: — Режим доступа: <http://tourism.alregn.ru/pages/ALTAY-TRANSGRANICHNYY> — Заглавие с экрана (дата обращения 14.10.2021).
2. Поморов С.Б., Пустоветов Г.И., Поморов Ф.С. Алтай для туристов и потребности в организации среды. Архитектурно-социологическое исследование: Научная монография. — Новосибирск: изд-во НГУАДИ, 2017. — 256 с.
3. Бабкин, А.В. Специальные виды туризма. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. — 252 с.
4. Изотова, М.А., Матюхина, Ю.А. Инновации в социокультурном сервисе и туризме. — Москва: Научная книга, 2006. — 136 с.
5. Поморов, С.Б. Трансграничный Большой Алтай: оценка природного и историко-культурного потенциала для архитектурно-градостроительного проектирования: монография / С.Б. Поморов, Т.М. Поползина, И.М. Михаилиди, О.А. Черникова, Ф.С. Поморов, М.Ю. Шишин. — Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2015. — 211 с.
6. Поморов, С. Б. Отдых и туризм в горах и предгорьях Алтая. Архитектурно-градостроительная организация объектов рекреации: монография / С.Б. Поморов. — 2-е изд., перераб. и доп. — Барнаул: АлтГТУ, 2021. — 1 CD-ROM. — Загл. с титул. экрана. — Текст: электронный.

Н.А. ЛИЧМАНЮК
 ПРИМОРСКОЕ КРАЕВОЕ ОТДЕЛЕНИЕ «СОЮЗ ДИЗАЙНЕРОВ РОССИИ», ВЛАДИВОСТОК

N.A. LICHMANYUK
 PRIMORSKY REGIONAL BRANCH OF THE UNION OF DESIGNERS OF RUSSIA, VLADIVOSTOK

ВЫЗОВЫ АТР И ВОПРОСЫ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ РЕГИОНАЛЬНОГО ЦЕНТРА ВО ВЛАДИВОСТОКЕ

CHALLENGES OF THE ASIAN-PACIFIC REGION AND ISSUES OF SELF-IDENTIFICATION OF THE REGIONAL CENTER IN VLADIVOSTOK

В статье на примере одной из стран Азиатско-Тихоокеанского региона Японии рассмотрены тенденции превращения страны в так называемый «специализированный» центр культурной глобализации. Наиболее востребованными статьями культурного экспорта стали манга, японские мультфильмы, мода, дизайн и национальная кухня.

Ключевые слова: иерархия потребностей А.Маслоу, глобализация, «специализированный» региональный центр, глокализация, социокультурные инновации.

Using the example of Japan, one of the countries of Asian-Pacific region, the article examines the trends of the country's transformation into a so-called «specialized» center of cultural globalization. The most popular cultural exports were manga, Japanese cartoons, fashion, design and national cuisine.

Keywords: Maslow's hierarchy of needs, globalization, specialized regional center, glocalization, sociocultural innovations.

Каждая культура есть способ творческой самореализации человека. Поэтому постижение иных культур обогащает нас не только новым знанием, но и новым творческим опытом. Культура, поскольку она является продуктом человеческой деятельности, не может существовать вне общности людей. Культура общности не является простой суммой культур отдельных личностей, она сверхиндивидуальна и представляет собой совокупность ценностей, творческих достижений и стандартов поведения общности людей.

Ценности служат социальными индикаторами качества жизни, а система ценностей образует внутренний стержень культуры, духовную quintessence потребностей и интересов индивидов и социальных общностей. Система ценностей, в свою очередь, оказывает обратное влияние на социальные интересы и потребности, выступая одним из важнейших стимулов социального действия, поведения индивидов. В культуре каждой общности приняты определенные системы ценностей и соответствующая иерархия.

Иерархия основных потребностей человека по А.Маслоу — это пять иерархизированных уровней потребностей: физиологические; безопасности и самосохранения; общения и любви; самоутверждения и признания; самоактуализации. Высшей потребностью А. Маслоу считал самоактуализацию, моментами самоактуализации являются высшие переживания — это радость творчества, объединяющая ученого, художника, изобретателя — «мгновения экстаза, которые нельзя купить...»

Японское общество ставит коллектив выше личности. Это чувство коллективной ответственности распространяется в Японии на отношения как между людьми, так и между компаниями. Инновации в Японии прочно опираются на личную преданность сотрудников, их тождества с компанией и ее деятельностью [1]. Успехи японского дизайнера часто объясняются многовековой культурой художественного ремесла и быта. Действительно, в формировании предметного мира японцы с древних времен придерживались концепции, основу которой составляют функциональность, лаконизм и чистота форм. Художественная культура издавна пронизывает весь быт японцев. Эти традиции не могли не влиять на формирование современного японского дизайнера. Однако их возраст измеряется веками, а дизайну в Японии насчитывается не более 80-ти лет (на примере выставки «Современный японский дизайн: 100 лучших предметов» в г. Владивостоке, 2012). [3, 4].

Дизайнеры Японской ассоциации художественного проектирования окружающей среды (ДНИАС, создана в 1966 году), не хотят ограничивать свою деятельность чисто прагматическими целями (рост сбыта товаров, интенсификация производства и т.п.). Дизайн в их понимании — в первую очередь, средство упорядочения и гармонизации

современной предметной среды, создаваемой в условиях современного производства. В этой концепции дизайна, делающей упор на гуманизацию не техники как таковой, а среды, ею создаваемой, на проектирование, идущее от человека к технике — много общего с теми особенностями материально-художественной культуры, которые традиционно сложились у японцев. В этой культуре никогда не было разделения на материальные и духовные виды искусства, мир всегда представлялся целостным. В едином жизненном пространстве органично сосуществуют старые (или воспроизведенные по старым образцам) и новые вещи, образуя своеобразную духовную среду, питающую поиски дизайна и влияющую на реальную жизнь людей.

Социальная ответственность бизнеса и новая иерархия потребностей А.Маслоу

«Если бы искусство с посланием современному обществу было помещено на острова Внутреннего моря Сето, где до сих пор сохранился нетронутый ландшафт Японии, оно могло бы изменить регион, теряющий свою жизнеспособность» — с этой идеи начался первый в мире симбиоз между островами и искусством — на Наосиме. Художественный центр острова — дом-музей Benesse House, создан главой компании Benesse Фукутакэ Соитиро, основан на концепции «сосуществования природы, искусства и архитектуры» и открыт в 1992 году. Объект с большими проемами с видом на море, спроектированный Тадао Андо, построен на возвышенности, чтобы открыть из интерьеров великолепные виды на работы, созданные для природных окрестностей Наосимы или вдохновленные архитектурными пространствами. Но искусство не является здесь главным фокусом — остров и люди, которые там живут, находятся в центре внимания, а искусство подчеркивает очарование острова.

Арт-проект позволил оживить остров, который, как и многие другие, страдал от безлюдия и старения общества. Создателям удалось привлечь на остров молодежь — как из Японии, так и из-за рубежа. Фукутакэ Соитиро уверен, что современное искусство способно изменить жизнь. Именно такую цель он ставил перед собой как инициатор превращения маленького острова во Внутреннем Японском море в арт-пространство, где через призму искусства природа возвращает человеку — Человека. Как Андо, так и Фукутакэ утверждают, что культура не должна следовать за экономикой, должно быть наоборот. Движение вперед осуществляется мечтами и мыслями человека, разработкой проектов, осуществление которых порождает инновации в социокультурной сфере [6].

На примере японской корпорации «Benesse Holding, Inc.» мы можем увидеть на вершине пирамиды в Новой иерархии потребностей

Маслоу — Корпоративную социальную ответственность (КСО). В Иерархии целей организации хозяйственная деятельность является средством, а не целью:

- 1) Цель состоит в том, чтобы сделать нынешнее и следующее поколения счастливыми. «Экономика служит культуре»; «Новая иерархия потребностей Маслоу».
- 2) Время перехода от «уничтожить, чтобы создать что-то новое» до «используя, создать что-то новое».
- 3) Глобальное потепление и устойчивое развитие: «То, что бизнес может сделать для светлого будущего».
- 4) От финансового капитализма к капитализму общественных интересов [5].

В материалах Европейской комиссии дается следующее определение КСО: «КСО по своей сути является концепцией, которая отражает добровольное решение компаний участвовать в улучшении общества и защите окружающей среды», ответственность компании перед обществом в целом. В России также начинает внедряться концепция КСО, хотя пока особое внимание уделяется отношениям с работниками и взаимодействию с обществом. В сильной организационной культуре корпорации «Benesse Holding, Inc.» включается механизм трансформации целей компании в персональные цели руководителей и сотрудников (иерархия целей организации). Инновация требует радикального подхода: не индивидуального, а совместного; не приспособления, а генерирования [2].

Острова Внутреннего моря Сето впервые в Японии были признаны национальным парком. Знаменитая желтая тыква Кусамы Яёй преобразует морской пейзаж, превращая старый причал в магнит для притяжения туристов со всего мира. Но, создавая островные проекты, главный архитектор острова Андо Тадао в первую очередь думал не о потоке туристов, а о детях, приезжающих на остров. Современное искусство заставляет зрителя изменить привычный угол зрения, раскрыться с неожиданной стороны. Так эти работы изменяют пространство, которое в свою очередь изменяет находящихся в нем людей.

С 2010 года Наосима является одной из четырнадцати локаций (двенадцать островов и два приморских города), где проводится международный фестиваль современного искусства Триеннале Сетоути. Цель Фестиваля — ревитализация региона Внутреннего Японского моря, страдающего от депопуляции. В фестивале принимают участие сто пятьдесят художников из Японии и других стран. [6].

Глокализация в стратегии регионального дизайна Японии.

Япония во многом является пионером в области «глокализации». Сам термин «глокализация» был предложен руководителем японской кор-

порации «Сони» Морита Акио, обретя сторонников в других странах на XXII Всемирном социологическом конгрессе в Мадриде (1990 г.). Современная Япония стремится стать своего рода мостом между западной и азиатской культурами, а также адаптировать продукты западной массовой культуры к объективным требованиям азиатского рынка. Одновременно идет встречный процесс — создаваемые в Японии культурные проекты, в частности в сфере анимэ и манга, становятся серьезным фактором культурного экспорта на Запад.

Процесс глобализации к началу XXI в. овладел практически всем мировым пространством, четко деля мир на центр и периферию. Согласно теории известного социолога — одного из основоположников теории глобализации Ульфа Ганнерса, региональный центр — это «регион постоянного культурного взаимодействия, обмена и перевода феноменов одной культуры на язык другой» — пространство, обозначаемое им термином «ойкумена». При этом культурные потоки в пределах глобальной ойкумены не симметричны и не равноценны. Большинство из них однонаправлены, с четким разделением центра, где формируются культурные послания, и периферии, где они воспринимаются. Асимметричная структура типа центр-периферия — не единая система, покрывающая все измерения культуры и географические регионы, а множественный конгломерат с различными специализированными центрами, которые изменяются и сдвигаются во времени [7].

С начала 1980-х годов японские власти взяли курс на активную пропаганду национальной культуры за рубежом, стремясь создать культурные предпосылки для дальнейшего продвижения бизнеса. Акцент был сделан на уникальности и традиционности национальной культуры того, что на Западе почиталось как японская экзотика — самурайские фильмы, спектакли средневековых театров Но и Кабуки, выставки старинных японских свитков, рекламные ролики о красоте японской природы и древней архитектуре, традиционное искусство икебана, показательные выступления борцов сумо и представителей традиционных боевых искусств и т. п. Знакомство с традиционной японской культурой и дзэн-искусством вызвало в мире новую волну интереса к феномену эко — и этнодизайна (в период, последовавший за экологическим кризисом 70-х), дало толчок к развитию арт-садов и лэнд-арта за рубежом, во многом определив дальнейшее развитие средового подхода в архитектуре и дизайне.

Японская школа дизайна костюма прошла путь интенсивного развития, начиная с 1960-х годов, когда сформировалась авторская проектная концепция Иссея Мияке (Issey Miyake), в 1970-х гг. появились первые разработки интернационального стиля, принесшие японским дизайнерам мировую известность, и до стабильного авторитета

японской школы экспериментального дизайна в наши дни. Уникальность системы формообразования современного японского костюма заключается в сохранении всех достижений предшествующих поколений и параллельном сосуществовании нескольких подходов в создании одежды, к ним относятся следующие направления: использование традиционного кроя и материалов; слияние отдельных элементов японской культурной традиции с европейским дизайном и зарождение принципиально новых тенденций формообразования современного костюма; развитие неотехнологического дизайна, направленного на решение проблем адаптации высоких технологий к потребностям и ценностям человека» [8].

Стремясь к самоидентификации в эпоху глобализации, Япония в начале 90-х годов начала возвращение к азиатским корням. Чтобы по-прежнему сохранить за собой лидирующие позиции в мире и активно влиять на мировые процессы, Япония в начале XXI в. обратила свои интересы в сторону культуры, причем именно культуры массовой, наиболее популярной и легкодоступной по содержанию. Масс-культура в значительной степени отодвигает на второй план и элитарную, и народную, и традиционную культуры. Но при этом она включает их в систему культурной циркуляции, адаптируя к массовому сознанию и превращая в продукты массового потребления. Журнал «Time» так определял эту новую внешнеполитическую стратегию: «Может, как промышленный гигант Япония теряет свои позиции, но роль страны как глобального законодателя многих направлений в современной музыке, искусстве, моде, дизайне и других сферах массовой культуры только начинается. По образному выражению исследователей М. Аллен и Р. Сакамото, «современная массовая культура Японии сумела заключить союз с глобализацией и поэтому обеспечила возможность своего присутствия по всему миру» [9]. Это означает, что сегодня Япония все больше позиционирует себя как специализированный и одновременно региональный центр глобализации, постепенно превращаясь из ее объекта в субъект, т.е. активную действующую силу.

Стратегии дизайна, обладающие новыми социокультурными функциями, основанными на построении проектного процесса в рамках модели «традиция — инновация»

XX век войдет в историю цивилизации как век информационно-коммуникативного «взрыва». Развитие информационных технологий вызвало изменение в сфере мышления общества и оказало влияние на развитие науки, искусства и проектной культуры. К концу 90-х годов XX в. сферы влияния на рынках культурной индустрии были разделены между шестью крупнейшими транснациональ-

ми корпорациями, определяющими мировую информационную политику: «Сони», «Тайм Уорнер», «Уолд Дисней», «Сиграм», «Ньюс корпорейшн», «Виакон». Характерно, что все они - владельцы голливудских студий, ставших объектами глобального значения. Их воспринимали как «мастерские идей», определяющие политику, эстетику и формы всех иных уровней культурной индустрии. Сегодня общественной функцией освоения мира становятся визуальные коммуникации. Вследствие активного развития коммуникативных процессов, важнейшим средством формирования среды обитания современного человека становится дизайн». Развитие коммуникационных систем и появление новых технологий, кабельного и космического телевидения, компьютерных сетей и т. п. создали единое глобальное коммуникативное пространство, которое нуждалось в новых информационных продуктах именно для массового потребителя, причем продуктах не разового пользования, а способных в течение длительного времени привлекать к себе внимание и генерировать на своей основе новые идеи.

Одна из форм деятельности, профессионально занимающаяся формированием идей и концепций — это дизайн. По мнению Н. Б. Маньковской, дизайн является одной из сфер взаимоадаптации человека и природы, традиций и новаторства. Она пишет: «Приспосабливая новое к старому, традиционному, дизайн материализует культурное измерение истории. Осваивая природу, он превращает ее в феномен культуры. Комбинирование природного и художественного гармонизирует отношения между человеком и природой». Дизайн создает не просто предметно-пространственные формы, но и с их помощью влияет на отношение к ним людей, используя для этого глубинный «генофонд», дошедший до нас в материальных и художественных формах прошлого».

В поисках условий совместимости интенсивной модернизации и культурной преемственности образа жизни стратегии дизайна, выполняющие функции компенсации последствий технологического и социокультурного развития, уже не соответствуют требованиям жизни. По словам К.А.Кондратьевой, «суть этнокультурной проблематики в дизайне — это соотношение модернизации, обновления, с одной стороны, и преемственности, ценностной непрерывности — с другой. В связи с этим становятся востребованными стратегии дизайна, обладающие новыми социокультурными функциями, основанными на построении проектного процесса в рамках модели «традиция — инновация».

Японский художник Токудзин Йошиока (Tokujin Yoshioka), известный своими оригинальными инсталляциями, создал проект прозрачного чайного домика, пытаясь модернизировать культуру традиционной

чайной церемонии - Здесь посетители находят духовное равновесие не только внутри себя, но и наблюдая вокруг гармонию природы. В KOU-glass tea house нет традиционных циновок, в пустой, казалось бы, конструкции Радужного чайного домика природа присутствует повсюду: пол напоминает рябь воды, а солнечные лучи, преломляясь сквозь стеклянную призму, становятся настоящей радугой.

Японский дизайнер Тосиюки КИТА, известный во всем мире создатель современной версии комнаты для чайной церемонии, обладатель звания «GOOD DESIGN», изучая чайную комнату в традициях Сэн-но Рикю, создал складывающуюся комнату на 2 татами исключительно с лакированными стойками. E Nijju Kekkaai очень популярна в Европе, но и в Японии она была оценена высоко. «Я – человек Востока, но я уверен, что настало время, когда для успешной творческой карьеры дизайнеру понадобятся знания и о Западе и о Востоке, по-другому станет невозможно» [8].

«Мягкая сила» Японии

В Японии хорошо осознают роль так называемого культурного экспорта, который в последние годы отнесли к разряду «мягкой силы». При этом приоритет национальных культурных ценностей здесь бесспорен. Их продвижение во внешний мир должно показать историческую значимость Японии и ее многовековой культуры для глобального наследия. Здесь четко прослеживается логика — понимание Японии возможно только при познании основ ее истории и культуры, а современный культурный слой – это лишь малая ее часть, которая в значительной степени подверглась воздействию различных внешних факторов - как идеологических, так и коммерческих. Но именно таким образом открывается кратчайший путь к глубинам японской истории и культуры.

Новые глобальные задачи заставили Японию кардинально переориентироваться в своей культурной стратегии — теперь путь к культурному лидерству лежит не через пропаганду исключительности своей культуры, трудной и малодоступной для широкого понимания, а главным образом через распространение массовой культуры, бурное развитие которой объясняется, в первую очередь, сущностью общества потребления, а также стремительным развитием новых технологий. Вслед за этим Япония сознательно сделала выбор в пользу весьма агрессивной формы культурного наступления. Новый курс японской внешней культурной политики, обозначившийся в конце 90-х годов, базировался на трех важнейших факторах: качественно новые технологические возможности предоставления любого продукта; ориентированность на все группы и слои населения; готовность адаптации материала под любые региональные и местные условия. Вот почему

предложенная японским Консультативным советом по выработке культурной дипломатии концепция опирается, прежде всего, на пропаганду национальной массовой культуры как стартовой позиции для понимания Японии в целом: «Такие культурные продукты, как манга и анимэ несут в себе эстетические чувства и традиционное художественное мастерство». Разработчики концепции характеризуют их как «новое выражение культурных традиций страны».

На сегодняшний день аниме просочилось даже в те сферы, где его быть не должно. Первые крупные коллаборации начались уже в начале XXI века: в 2002 году Такаси Мураками, известный японский художник и скульптор, выпустил совместно с Louis Vuitton серию оригинальных сумок. Мураками любит в своих работах объединять современную японскую культуру с традиционной. Рекламная акция сопровождалась короткометражными аниме, в одном из мультфильмов был нарисован и сам создатель модного дома в детстве. Модные показы с отсылками к массовой японской культуре прошли также осенью 2020 и в начале этого года. Художественный руководитель модного дома Вирджил Абло, называя себя евангелистом «религии аниме», утверждает: «Мир пришел к тому состоянию, когда люди готовы принять все разнообразие японской массовой культуры во всем ее великолепии».

Один из самых неординарных мангак (мангака — человек, который придумывает и рисует мангу) — Хирохико Араки и его «Невероятные приключения ДжоДжо» стал популярен далеко за пределами Японии, а мемы по ДжоДжо с каждым годом набирают популярность. Персонажи Араки стали носить одежду одного из самых популярных модных домов в мире — Gucci. Модный дом в 2013 году выпустил линейку одежды, стилизованную под ту, что носят его персонажи. Араки нарисовал отдельный выпуск ДжоДжо, где его герои так или иначе связаны с брендом Gucci. Манга была опубликована в одном из самых престижных модных журналов Японии — *Spur*. Gucci выложил переведенную на английский версию манги на своей официальной странице в Facebook. Выставки брендовой «джоджо» одежды прошли во многих городах США и на родине моды — в Париже. В 2017 году бренд Supreme договорился с создателем манги «Акира» Кацухиро Отомо о совместном производстве одежды: коллекция продавалась в официальном интернет-магазине Supreme, в Лос-Анджелесе, Лондоне, Париже и Нью-Йорке. Крупная компания по производству одежды H&M выпустила свитеры с отсылками к культуре отаку (люди, увлекающиеся мангой и аниме). Теперь японская массовая культура нашла свой новый дом в американских торговых центрах и дизайнерских бутиках, она вырвалась далеко за пределы родной страны и, по прогнозам, с каждым годом ее влияние на все

сферы жизни будет только расти» [10]. Все эти «модные» истории вполне вписываются в «Сценарий созревания» Ульфа Ганнерса.

«Сценарий созревания» культурной составляющей глобализации

Социолог Ульф Ганнерс предложил несколько вариантов сценариев ее дальнейшего развития. Наиболее реальный из них — так называемый «сценарий созревания» — это не просто слепое восприятие культуры, привносимой из центра, а диалог и обмен между центром и периферией на равных. В этом процессе проникающая культура метрополии обогащается некоторыми ценностями периферии, а на местах дается собственная интерпретация привнесенным идеям. В результате образуется единый сплав внутренних и внешних элементов. В подобных процессах глобальная культура играет роль стимулятора, способствующего обогащению местных культурных ценностей. В то же время она приобретает специфические черты сообразно местным условиям. Различия культур остаются, но их развитие оживляется под влиянием центра. Представители периферийной культуры выступают в качестве посредников: они отбирают импортную продукцию в соответствии со своими культурными вкусами и потребностями.

По сути, «глокализация» — это понятие глобальной культуры с существенными изменениями, обусловленными синтезом с традиционными формами. При этом вступление в глобализационный процесс национальных культур вдохновляется собственными силами. В процессе «глокализации» модернизирующиеся локальные культуры соединяются с глобальной культурой. Культурный продукт перемещается из места своего производства в иную культурную среду. При этом он вынужден адаптироваться к новым культурным условиям. Культурные антропологи назвали этот процесс «культурным изменением» или «креолизацией» культурной продукции» [7].

Типичный феномен в процессе глобализации — война между традиционалистами и местными адаптерами японской продукции в споре о дозволенных границах в «креолизации» продукта

К примеру, первые попытки распространения спортивной борьбы дзюдо в других странах мира предполагали строгое соблюдение не только правил борьбы и всех японских ритуалов, но и облачение в тяжелые красочные, почти театральные костюмы, совершенно неприемлемые для занятий спортом. В конечном счете, японские традиционалисты достигли поставленной цели, сделав дзюдо международным видом спорта, но при этом пожертвовав рядом элементов национальной атрибутики. Сходные проблемы обсуждались и на

международном Симпозиуме по икебанае в г. Ниигата в 2008 году, где возобладали призыв японских дизайнеров «отдать» икебану иностранцам, чтобы развить искусство икебаны как международное движение с национальными школами в разных странах.

«Японская культура стала большим бизнесом в США. Японская культурная индустрия проникает во все сферы жизни, прежде всего, через поп-культуру и рынок игрушек, который оперирует многомиллиардными суммами.», — пишет журнал «Business Week» [11]. Еще в большей степени этот процесс коснулся азиатских государств. При этом ряд специалистов обращает внимание на такое явление, как опосредованная, или непрямая «японизация». На начальном этапе «японизации» культурные продукты распространяются непосредственно из Японии. Спустя какое-то время страны-получатели этой продукции становятся своеобразными вторичными центрами «японизации», создавая матрицу для дальнейшего продвижения этого процесса на достаточно высоком репрезентативном уровне. Пример — распространение в Нидерландах японской кухни, заимствованной в Англии и США.

Роль музеев и выставочной деятельности в формировании пространства культуры XXI века в регионе

О географическом, социальном, экономическом своеобразии Дальневосточного региона написано немало статей и научных трудов. Приморский край — крупный промышленный, транспортный, логистический регион России, имеет огромный творческий, интеллектуальный и научный потенциал. Интересная история, богатая красками и формами проявления культура многонационального населения края, великолепные возможности для развития туристического бизнеса.

Как должна «европейская» для АТР Россия во Владивостоке позиционировать себя в регионе? Какова роль музеев и выставочной деятельности в формировании пространства региональной культуры XXI века во Владивостоке? Вопрос актуальный для разработки и реализации проекта Музейно-театрального комплекса федерального значения во Владивостоке к 2023 году. На месте бывшего корпуса ДВГТУ на ул. Аксаковской предполагается строительство нескольких зданий, соединенных между собой внутренним пространством. В проект также включены открытые и закрытые общественные зоны, доступные для обычных горожан, создание на территории объекта городского парка. ИА PrimaMedia со ссылкой на Instagram Хани Рашида сообщает, что следующим этапом станет рассмотрение обновленных концепций на градостроительном совете фонда в Москве. Вновь решение не за регионом.

Многочисленные Концепции и Стратегии развития позиционируют Владивосток как площадку для коммуникаций и международного сотрудничества России и стран АТР, совершенно не затрагивая ни дизайн, ни область социокультурных инноваций. Принятие Правительством РФ «Концепции развития дизайна в РФ до 2008 г.» дало иллюзию — через создание региональных центров содействовать процессам развития экономики и культуры — визуальной и проектной. Основная цель по Концепции — развитие дизайна как интегральной инновационной деятельности, обеспечивающей повышение конкурентоспособности экономики и рост качества жизни населения. Безусловно, дизайн и сам будет развиваться в обществе, ориентированном на экономические ценности, но только целенаправленная система государственных мер может достаточно быстро и эффективно сформировать дееспособную дизайнерскую систему.

Приоритеты государственной политики в области дизайна за рубежом: развитие дизайнерского образования; связь дизайна и современных технологий; поиск собственного образного языка; создание благоприятных условий для предприятий, использующих дизайн и инновационные технологии; формирование системы дизайн-менеджмента и стратегии в дизайне; развитие масштабных информационных систем по дизайну. (Казарин А.В. Государственная политика в сфере дизайна за рубежом)

Через создание во Владивостоке Музея дизайна и центра развития дизайна регион может получить возможность изучения опыта стран АТР (например, Японии, где региональные центры развития дизайна существуют с середины 50-х годов, а Национальная выставка дизайна — с 1957 года). Осознание ответственности и глобальности экологических проблем, порождаемых ими последствий для экосистемы Приморья и стран Тихоокеанского региона может дать импульс к гуманизации всех аспектов деятельности на основе развития экологической культуры, возведенной в ранг идеологии и провозглашенной руководством края для реализации «Стратегии развития Владивостока». Японский центр во Владивостоке, регулярно проводимые Фестивали японской культуры и икебаны-арт, Японский сад во Владивостоке, выставки японской архитектуры и дизайна — фактически Владивосток имеет шанс стать не только специализированным региональным центром («регион постоянного культурного взаимодействия, обмена и перевода феноменов одной культуры на язык другой»), но и своеобразным вторичным центром «японизации» и «перевода» японского искусства и дизайна на русский, а также «перевода» и презентации русского искусства

авангарда и дизайна, делая возможным во многом качественно новый междивизиационный диалог в АТР.

Технологии XXI в. делают возможной практически мгновенную адаптацию любого национального продукта в глобальный. В своей культурной политике Япония, прежде всего, выступает в качестве креативной силы, способной формировать глобальные культурные феномены, отталкиваясь от своего национального восприятия мира. Японцы сразу рассчитывали не только на близкий им азиатский мир, но и на новое поколение мира в целом, для которого интернет, телефон и компьютер являются определяющими источниками формирования культурных ценностей и духовных интересов. Получится ли у нас «перевод» русского восприятия мира для стран АТР?

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. БАРКЕР, АЛАН. АЛХИМИЯ ИННОВАЦИЙ / Алан Баркер; [Пер. с англ. А.Р. Ханукаева]. — Москва: ООО «Вершина», 2004.
2. ЛИЧМАНЮК Н.Н. СОЦИАЛЬНАЯ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ БИЗНЕСА И НОВАЯ ИЕРАРХИЯ ПОТРЕБНОСТЕЙ А.МАСЛОУ. МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ДИЗАЙН, БИЗНЕС И ОБЩЕСТВО. ГРАНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ», УРАЛГАХА, 2012, 55 с.
3. ПИТЕР Ф. ДРУКЕР. РЫНОК: КАК ВЫЙТИ В ЛИДЕРЫ. ПРАКТИКА И ПРИНЦИПЫ. — Москва: ВСИ, 1992. — 45 с.
4. МАТЕРИАЛЫ ВЫСТАВКИ «СОВРЕМЕННЫЙ ЯПОНСКИЙ ДИЗАЙН: 100 ЛУЧШИХ ПРЕДМЕТОВ», г. Владивосток, 2012.
5. СОИЧИРО ФУКУТАКЕ. «НСО (КОРПОРАТИВНАЯ СОЦИАЛЬНАЯ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ) В BENESSE». ПО МАТЕРИАЛАМ ОЛИМПИАДЫ ДИЗАЙНА, г. СЕУЛ, 2009.
6. [HTTPS://BEAUJAPAN.COM/AUTHOR/ BEAUJAPAN/](https://beaujapan.com/author/beaujapan/) «АРТ-ОСТРОВ НАОСИМА – ЗАГЛЯНИ В СЕБЯ», 2020. (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 12.09.2021).
7. HANNERZ ULF. NOTES ON THE GLOBAL ECUMENE. NEW YORK, 1989, p. 69–75.
8. [HTTP://WWW.JP-CLUB.RU](http://www.jp-club.ru) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 11.09.2021).
9. ALLEN M., SAKAMOTO R. POPULAR CULTURE. GLOBALIZATION AND JAPAN. — NEW YORK, 2007, p. 12.
10. [HTTP:// WWW.POPCORNNNEWS.RU](http://www.popcornnews.ru) КАК АНИМЕ ВОРВАЛОСЬ В ОДЕЖДУ ОТ GUCCI, SUPREME И H&M, 24.05.2021.
11. BUSINESS WEEK. 26.07.2004.

А.С. ХАРИТОНОВА

КУЛЬТУРОЛОГ, ЦЕНТР НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ И РЕМЕСЕЛ, ХАНТЫ-МАНСИЙСК

A.S. KHARITONOVA

CULTUROLOGIST, CENTER OF FOLK ARTS AND CRAFTS, KHANTY-MANSIYSK

ИСКУССТВО В ЛАНДШАФТЕ ТАЕЖНОЙ КОНДЫ

ART IN THE LANDSCAPE OF THE TAIGA KONDY

Народная культура и ее художественная традиция интересны тем, что описываемая ими реальность полна смыслов, почерпнутых непосредственно из символических структур человеческого сознания и условий среды обитания. Народная художественная традиция существует как единство технологии и смысла и потому представляет собой особую художественную ценность. Изучая ее можно понять, как выстраивается целостность художественного звучания, увидеть, как структуры нашей психики отражаются в канонах традиционного быта и его артефактах. Экспозиция XI Международного фестиваля «Югра», расположившаяся в природном ландшафте Западной Сибири, предоставила богатый визуальный материал для изучения и понимания традиций и технологий народной культуры.

Ключевые слова: народная традиция, реконструкция, остяцкая вышивка, остяки и вогулы, Западная Сибирь

Folk culture and its artistic tradition are interesting because the reality they describe is full of meanings drawn directly from the symbolic structures of human consciousness and environmental conditions. Folk art tradition exists as a unity of technology and meaning and therefore represents a special artistic value. Studying it, you can understand how the integrity of artistic sound is built, see how the structures of our psyche are reflected in the canons of tradi-

tional life and its artifacts. The exposition of the XI International Festival "Ugra", located in the natural landscape of Western Siberia, provided a rich visual material for studying and understanding the traditions and technologies of folk culture.

Keywords: folk tradition, reconstruction, ostyak embroidery, ostyaks and voguls, Western Siberia

«Мы не знаем. Но они знают. Камни знают. Даже знают деревья. И помнят. Помнят, кто назвал горы и реки. Кто сложил бывшие города. Кто имя дал незапамятным странам. Неведомые нам слова. Все они полны смысла»

Н. Рерих (1).

Человек начиная со времен Эдемского сада — тот, кто дает имена безымянному творению. Можно относиться к этому как к красивому образу еще одного священного текста из истории человечества, а можно вслушаться в смысл образного содержания и тогда описанное станет простой истиной нейрофизиологии: мы есть наше восприятие. То на что мы обращаем внимание — существует, мы творцы — в нас реальность осознает себя, читая свои имена в произведениях наших рук и творениях наших мыслей.

Народная культура и ее художественная традиция тем и интересна, что описываемая в ней реальность полна «неведомых слов и смыслов» почерпнутых непосредственно из символических структур человеческого сознания и условий среды обитания. «Неведомых» нам (камни и деревья знают — хранят в себе) живущим в условиях современного деления на культуру и природу, город и загород – в ситуации, последствия которой зачастую нами не осознаются, не являются предметом для рефлексии.

Чем «первобытнее» культура, тем ближе ее истоки к созерцанию, наблюдательности, так как от способности к последним зависит физическое выживание как индивида, так и всего общества. Причем небольшое количество предметов материальной культуры и ограниченный набор технологий и материалов, компенсируется способностью прогнозировать (с нашей точки зрения предсказывать) природные явления (погоду, поведение зверей) основанной на умении отслеживать закономерности и цепочки не очевидных логических связей. И эта логика включает в себя, как явления реального (материально осязаемого мира) так и сны, и концепции описывающие «ту» реальность, реальность души.

Более того «та» и «эта» реальность для человека, живущего «первобытным способом», легко трансформируются друг в друга, разделенные



только необходимостью выстроить понятные координаты для путешествия в этом мире.

В дальнейшем, история культуры идет по пути разделения сакрального и профанного мира, через усложнение концептуальных смыслов, с одной стороны, и усложнение вещной культуры и ее технологий с другой. Через разделение

мира на природу первую и вторую (рукотворную), вплоть до нашего времени, когда мы, говоря о природе, всегда по умолчанию имеем в виду природу «за городом», будто та рукотворная среда, в которой мы повседневно живем — вынесена за рамки природы и ее законов. Это как бы целиком наше творение, никак не связанное в нашем сознании с тем фактом, что материалом для него по-прежнему служит природа, ресурсы земли: будь то сам материал или пространство.

По сути мы теперь не называем реальность, а создаем ее по образу и подобию своего видения, проецируя свои мечты и желания на природный ландшафт, зачастую без всякого соотнесения с тем, что мы называем природой и ее биологическими ритмами.

Самое лежащее на поверхности «несоответствие», о котором мы не задумываемся, до тех пор, пока не окажемся там, где нет электричества (опять-таки «на природе») — круглосуточная возможность света, а значит возможности вести активный образ жизни все двадцать четыре часа, в любое время, никак не ориентируясь на природные (да, мы тоже природа) ритмы своего организма и т.д.

Возможно, интерес к народному искусству, первобытным и традиционным обществам свойственный как массовой, так и элитарной культуре XXI века, продиктован подспудным осознанием несоответствия нашей сегодняшней жизни, как ритмам биологии человека, так пространству собственно человеческого в нас.

С одной стороны, мы все больше и больше «выпадаем» из экосистемы нашей планеты в некую искусственную среду, питающую наше желание комфорта и безопасности, а с другой «вываливаемся» из неких смысловых структур, делающих нас тем что мы есть — людьми. Последнее плата за первое — за статус человекобога, супермена — того, кто силен благодаря «красному плащу» технологий, а не своей уникальной способности видеть «дальше и глубже», своему опыту и мастерству, позволяющему выживать, жить, творить.



А. Бенуа в своем трехтомнике «История живописи» писал: «С живописной точки зрения различие между «персонажем» и всей «человеческой» живописью является не только внешним — «сюжетным», но и внутренним — «психологическим». <...> В настоящую минуту мы даже видим в самой основе меняющееся отношение к живописи: «живописные задачи» вытесняют все остальные. Объявлена война сюжету, объявлена война всякому «смыслу». Теперь и дерево, и человека стараются писать с одинаковым безразличием к их сущности и с одинаковым восхищением их внешним обликом и живописной красотой. <...>

Пожалуй, поэтому все, что творит передовое художество, можно назвать «пейзажем», согласно внутреннему отношению художника к предмету» [1].

Далее А. Бенуа говорит о том, что живопись движется от выделения человека из природы, к новому растворению автора в пейзаже, созданном им же самим. Тогда слово «виртуальность» не было в ходу, сегодня, когда виртуальной — мейнстрим, «предсказание» великого русского художника выглядит пугающе точным.

Я не о не том, что лучше писать портреты чем создавать видео-арт, я о содержании, которое может быть передано самыми разными технологиями и способами. Как и о том, что это «человеческое содержание культуры» сегодня на наших глазах тает также быстро как ледники в Исландии.

Хотя, конечно, сам материал (сама технология) так же участвует в художественном процессе, определяя звучание сообщаемых им символов, сообщений, ассоциаций.

И в этом смысле народная художественная традиция, как то, что изначально существует как единство технологии и смысла, представляет собой особую художественную ценность. Изучая ее можно, на мой взгляд понять, как выстраивается целостность художественного звучания, увидеть, как рождаются символы, как реализуются структуры нашей психики, как законы макрокосма отражаются в канонах быта и его артефактах.

Центр народных художественных промыслов и ремесел г. Ханты-Мансийска, более двадцати пяти лет занимается исследованием, сохранением и реконструкцией ремесел Западной Сибири, в его активе выставочные проекты, фестивали, конгрессы, конкурсы, собирающие в едином пространстве специалистов (искусствоведов, археологов, этнографов, мастеров, художников) России и стран ближнего и дальнего зарубежья.



Но главное та повседневная работа, которая связана с реконструкцией — кропотливым трудом, когда по музейным и экспедиционным материалам, на основе многолетней работы с архивами и трудами ведущих ученых воссоздаются уникальные остяцкие вышивки, литые, крапивное ткачество и другие ремесленные традиции региона.

Мне и всем другим посетителям и участникам XI Международного фестиваля «Югра» (2) посчастливилось видеть итоги этой работы в ландшафте. Почему посчастливилось? — На мой взгляд искусство лучше всего наблюдать в его естественной среде и как для классической картины идеальной средой для наблюдения, является интерьер создавшей ее эпохи (белые стены музея только подчеркивают, что эта картина или иное произведение — «фрагмент» другого времени), так для народного искусства идеальной средой является природа, на фоне которой и из которой (из материалов которой) она сформировалась.

Можно сказать, что народная художественная традиция

ярче проявляется на фоне природных стихий, обнаруживая в своей визуальности сходство с тем символизмом, который мы сообщаем своим присутствием нейтральной к нам природе, через взаимодействие с ней. Называет явления и выявляет божественные закономерности человек, природа только являет «себя» в словах нашей речи (3).

Если визуальным центром фестивальной экспозиции, расположившейся на берегах реки Конда в этноцентре «Силава», на территории ман-

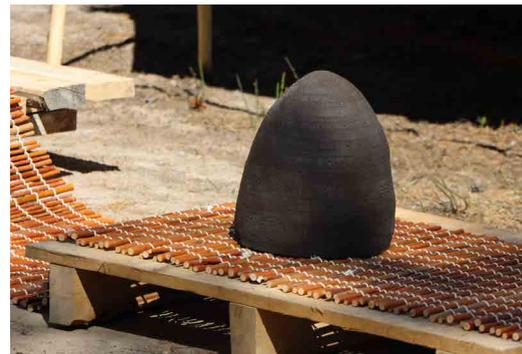
сийской общины «Элы Хотал», была «линия» с тонкими по цветовым решениям покрывалами О.Д. Бубновене и стоящей на деревянных подиумах архаичной керамикой, представляющей разные керамические проекты-исследования Центра ремесел, то смысловой акцент всему представленному на фестивале задавала сама река и вышивка. Что касается реки, то она, проглядывая сквозь прибрежные деревья, уходя и теряясь вдали низала узор своей речи, на солнечные нити погожего дня, ее «ткань» была расшита отражениями, мерцала словно богато украшенное полотно....

О реке можно было сказать и так:

*У тишины есть крылья,
у тишины есть имя — Конда.
Река в сосновых берегах
несет себя сквозь время.
Причудлива как сон пернатых змеев.
И снится мне вода и берега
сквозь свет и сон июньского раздолья;
и воды тихие несет река,
сквозь влажный океан тайги
к полярным звездам моря.*

Богатству речных узоров и красок, вторила коллекция «Узоры Конды», представляющая сокровище Западной Сибири — праздничный костюм остяков и вогулов (ханты и манси), (4) украшенный остяцкой вышивкой (5). Реконструкция, выполненная сотрудниками Центра художественных промыслов и ремесел и его филиала — Школы-мастерской (г.Урай), создавалась в течение двадцати лет, в ходе изучения вышитых изделий коллекций музеев Тобольска, Санкт-Петербурга, Хельсинки (Финляндия), а также архивных материалов. Были воссозданы не только вышитые костюмы XVII – до конца XIX века, но и весь праздничный комплекс, в который входили платки, косынки, украшения из бисера: головные ленты, налобные повязки, нагрудные украшения, пояса. Воссозданы они были сотрудниками Центра ремесел вместе с традициями крапивного ткачества, так как исторически вышивали в регионе в основном на крапивном полотне и редко — на покупном льне.

Конда — приток Иртыша, река обманчиво спокойная, несущая облака и лодки, петляющая и теряющаяся в узорчье таежных берегов. Остяки и вогулы — люди речные, жившие и живущие по берегам рек и река, ее краски, ее настроения — определяет ритм праздничного костюма, звенящего бисерными подвесками/пронизками, украшен-



ного металлическими отливками, расшитого стилизованными орнаментами, среди которых птица — самый любимый.

В местной мифологии мир сотворен при помощи птицы — гагары. И образ птицы один из самых почитаемых, остяки и вогулы верили, что птица, обитающая в небе, причастна к божеству.

Расшитые «птичьими узорами», выполненными шерстяными нитями (основные цвета — синий, красный, черный/коричневый) платки и туникообразные рубахи и халаты передавали сакральность ощущения жизни, словно одевали человека узорами неба и земли в их чистом, первообразном звучании.

Птицы изображались и фигу-

ративно и абстрактно — через символику полета, как зигзаги или кривые линии. Аналогичные изображения птиц можно встретить в орнаментальных украшениях керамических сосудов эпохи неолита.

Как предполагают ученые, птица пришла в вышивку остяков из Ирана, вместе с проходившими здесь иранскими всадниками. И если последние впоследствии нашли свое отражение в образе Мир-Суснэ-Хума (за Небом Наблюдающего Человека, Небесного Всадника), то птица в обережной «архитектуре» праздничного женского костюма занимала место представителя небесного, верхнего мира и одновременно присутствовала во всех трех мирах, будучи способной передвигаться между ними, в отличие от человека (если он, конечно, не являлся шаманом).

Если костюмный комплекс локальных групп остяков (ханты) и вогулов (манси) состоит из украшений головы, нагрудных украшений, одежды и обуви: налобная повязка, вышитая косынка, рубаха, халат, вязаные чулки, чирки, то костюм вогулов (манси) взял некоторые элементы у русского населения — фартук и тканый пояс. В модельный ряд коллекции «Узоры Конды» входят комплексы и с верхнеплечевой одеждой средних веков. Это суконные кафтаны ко-



ренных жителей выполнены по изобразительным и музейным источникам, использовавшие для украшения оловянные отливки/нашивки. В сочетании с плетеными бисерными полосками их нашивали на воротники, обшлага рукавов, подол, правую полу.

Коллекция «Узоры Конды» показывает праздничный костюм остяков и вогулов (ханты и манси) и как самобытное явление художественной традиции Западной Сибири, и как итог многовековой коммуникации между соседними народами: как один из «трансляторов» кодов российской традиционной культуры. Многоцветье и многообразность последней — щедрый вклад в мировую

культуру, источник вдохновения отечественных и зарубежных дизайнеров и художников.

А еще на экспозиции фестиваля можно было увидеть уникальные куклы народов России, познакомиться с литьем, полюбоваться украшенными чеканкой бурятскими ножами, полюбоваться изделиями из войлока, принять участие в мастер-классах, погрузиться в красоту рукотворного и рукодельного мира.

Но главное — разглядывая это многоцветие образов, можно было найти в себе точку отсчета для своего собственного взгляда на собственные смыслы и содержания. И начать если не слышать, о чем «говорят» камни и деревья, то чувствовать эту речь в себе, как возможность для создания новой визуальности, соответствующей вызовам и «ландшафтам» сегодняшнего дня.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Н.К. Рерих (1874–1947), русский художник, сценограф, философ-мистик, писатель, путешественник, археолог, ориенталист, общественный деятель.

Стихотворение «Священные знаки», 1915 г.

2. Международный фестиваль ремесел коренных народов мира «Югра», должен был проходить в 2020 году, но из-за известных всем эпидемиологи-

ческих обстоятельств, его проведение стало возможно только в 2021-м. Фестиваль — одно из ключевых культурных событий региона Западная Сибирь.

3. Называя явления, человек создает карту — картину мира, в которой он может ориентироваться, а значит жить. Речь для человека то же что навигация и если мы вслушаемся в слова и речевые конструкции, то мы это услышим.

4. Остяки и вогулы: так до 30-х годов прошлого века назывались народности ханты и манси, а Ханты-Мансийск до 1940 носил название Остяко-Вогульск. Так как платки с вышивкой присутствовали в культуре этих народов до 19 века, а в 19–20-х вв. вошли в повсеместный обиход платки с вырезным орнаментом, или покупные, то подчеркивая время бытования реконструируемых платков, мы говорим «остяко-вогульская вышивка». Другое название остяков (ханты) и вогулов (манси), используемое в научной литературе, — обские угры.

5. Мы говорим остячная вышивка, так как согласно сведениям «Ежегодника Тобольского губернского музея», за 1911 год, исследователи находили ее у остяков (ханты), причем у южных. У манси же вышивка либо исторически отсутствовала, либо была утрачена к моменту приезда исследователей и ее приемы вогулы заимствовали у остяков и русских соседей.

Список литературы:

1. А. Н. Бенуа «История живописи», Т. 1. — Санкт-Петербург: Издательский Дом «Нева», 2002, стр. 8.
2. Ежегодник Тобольского губернского музея, XIX выпуск. — Тобольск, 1911. С. 61–62.

В.Ю. САВЕЛЬЕВА
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

V.Y. SVELIEVA
POSTGRADUATE STUDENT OF THE MOSCOW STATE STROGANOV
ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

ПОИСКИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ПРЕДМЕТНОМ ДИЗАЙНЕ И ДЕКОРАТИВНО ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

SEARCH FOR IDEA OF NATIONAL IDENTITY IN THE CONTEMPORARY PRODUCT DESIGN AND APPLIED ARTS

Автор анализирует формы и приемы, отражающие поиски национальной идентичности в работах современных российских художников и дизайнеров на примере выставки «Трын-Трава», проходившей в октябре 2021 г. в Музее Декоративного Искусства в Москве, в контексте процессов глобализации в культуре.
Ключевые слова: русский стиль, дизайн предметной среды, выставка «Трын-Трава», национальная культурная идентичность.

The author analyzes forms, methods and interpretations of the national identity represented in the works of contemporary Russian artists and designers who participated in the «Tryn-Trava» exhibition, held in October 2021 at the Museum of Decorative Arts in Moscow in the context of the Global cultural trends.

Keywords: Russian style, product design, «Tryn-Trava» exhibition, national cultural identity.

Проблема поиска культурной идентичности и определения ключевых аспектов национального стиля актуальна для разных периодов в истории искусства и дизайна, в первую очередь, в те эпохи, когда начинает отступать «глобальная» программа развития, а идею унификации

сменяет понимание ценности и уникальности каждой конкретной нации. Особенно плодотворным в этом отношении было искусство XIX – начала XX вв., когда активно изучалось наследие русской культуры, восстанавливались забытые техники, формы, приемы орнаментации, формировалось понятие «русского стиля», подробно описанного в отечественной исследовательской литературе Е.И. Кириченко: «русский стиль» — это конкретно-исторический феномен, рожденный общественной потребностью выразить идеи самобытности, народности и национальности в искусстве, сделав видимым и наглядным то, что в определенный отрезок времени кажется выражением народного духа в представлении людей того или иного периода, что отличает нацию как определенную этническую целостность, ассоциирующуюся с корнями национальной культуры [5, с. 9]. Применительно к разным историческим периодам, понятие «русского стиля» понималось по-разному: на рубеже XIX–XX вв. «русский стиль» понимался в узком ключе преимущественно как «направление или творчество мастеров в рамках направлений романтизма и историзма, основанное на использовании традиций русского национального искусства» [5, с. 8], с обращением к крестьянской и городской народной традиции. Первоначально, вплоть до начала XX в., понятие «русский стиль» было связано именно с архитектурой.

Параллельно формированию «русского стиля» в русском искусстве конца XIX – начала XX вв. всплеск интереса к национальным народным корням происходит и в ряде стран Европы. Исследователи связывают это явление с «национальным романтизмом», истоки которого лежат в работах немецкого философа эпохи Просвещения Йоганна Готфрида фон Гердера [10, с. 136].

В конце XX – начале XXI вв. эта тема вновь приобретает актуальность, но развитие новых тенденций в рамках поиска национальных основ дизайна и декоративно-прикладного искусства происходит уже в новых, существенно изменившихся культурных и исторических условиях. В последние годы в научно-исследовательской литературе неоднократно поднимались вопросы, связанные с влиянием процессов глобализации, о том, насколько далеко процессы универсализации и стирания межкультурных границ способны привести к потере творческой самобытности современных дизайнеров и художников. Это отмечал в своей монографии В.Р. Аронов: «Художнику нельзя в погоне за новым отрывать от культурных традиций, поскольку это может обескровить искусство. Характерное для наших дней обращение к первоистокам, к глубинным течениям в развитии культуры поддерживается и стимулируется не в последнюю очередь развитием предшествующего творчества и актуализацией его проблем для искусства в целом» [2, с. 11].

Если в исследованиях второй половины XX в. причину поисков идентичности усматривали в развитии научно-технического прогресса в росте социальных запросов, то в исследованиях последних лет речь идет больше о влиянии процессов глобализации и стирании культурных границ. У этих процессов есть и обратная сторона, так как эти же процессы привели во многом к увеличению количества международных выставок, что в свою очередь, позволило современным художникам расширить границы своего визуального опыта, и плодотворно соединить локальные художественные традиции с творческими наработками художников и дизайнеров из других стран, с иными культурными корнями. Изменилась и социальная функция современного дизайна: «он стал более выразительным и полемичным и уже готов решать сложные социальные, политические и экологические проблемы» [9, с. 39].

Современное понимание «русского стиля» трактуется гораздо шире, нежели для искусства рубежа XIX–XX вв. В то же время этот термин становится более «размытым», а горизонт национальных, народных истоков понимается в более широком историческом и культурном диапазоне: наряду с обращением к крестьянским и городским народным традициям, художники и дизайнеры черпают вдохновение в древнейших истоках художественного творчества человечества (искусство палеолита), они апеллируют не только к материальной, но и к духовной (фольклорной, обрядовой) составляющей искусства славянского этноса.

Основные черты и направления развития «русского стиля» в современном декоративном искусстве и предметном дизайне можно проследить на примере выставки «Трын-Трава», проходившей в октябре 2021 г., в Музее Декоративного Искусства в Москве. На примере экспонированных на ней работ отчетливо видно, как художественные, промысловые традиции в соединении с современными смыслами и интерпретациями указывают пути для дальнейшего развития декоративного искусства и предметного дизайна без угрозы потери связи с национальной основой художественного творчества.

Выставка «Трын-Трава» проходит в Москве не первый год, это ежегодное мероприятие, на котором можно увидеть определенный срез творческих поисков современных авторов. На ней в равной степени представлены как работы художников в традиционных областях декоративного искусства, произведения художников народных промыслов (например, образцы жостовской росписи), произведения мебели, керамики, художественного текстиля, так и произведения, созданные на стыке двух или более видов изобразительного искусства. Так, например, Наталья Макарова создает свои арт-объекты (они носят название «Сотканые из воспоминаний») на стыке текстильного дизайна и



Рис. 1. Наталья Макарова. Материал: глина. Размер 30–120 см.



Рис. 2. Анна Жукова. Материалы: шамотная глина, прозрачная глазурь. Размер 24–31,5 см.

керамической скульптуры. В технике жгутовой лепки имитируется плетение вязанных ковриков, платков, вызывающих одновременно отсылки к деревенским народным техникам плетения половиц и к более ранним русским гончарным изделиям XIX–XX вв. За основу автор берет коврики, сшитые из полосок, нарезанных из старой одежды. В этих работах соединяется традиционный «русский стиль», своего рода отсылка к национальным керамическим формам с фактурой из национального текстиля. Одновременно Н. Макарова применяет экспериментальные материалы, соединяя в разных пропорциях керамические массы Донбаса с импортными материалами, выявляя новые художественные свойства материала. На этом и многих других примерах можно проследить влияние глобализации на возможность расширения художественных замыслов авторов с сохранением национальной памяти. Привычные предметы вдруг предстают перед зрителем в неожиданных материалах (рис. 1).

К традиционным гончарным формам обращается мастер-керамист Анна Жукова в коллекции керамических ваз «Ритм 2.0», выполненных из шамотной глины и декорированных прозрачной глазурью. Ее произведения представляют собой открытый творческий поиск в области «преобразования материала человеком, придания чистой материи функциональности, соответствующей ее естественному характеру» [13]. В основе ее керамических изделий лежит простая, очищенная от внешнего декора геометрическая форма кувшина. Основной декоративный момент заключен в сочетании разных объемных геометрических форм: полусферы, цилиндра, соединенных друг с другом с ритмом многократно повторенной формы ручки. В этом многократном повторе составных элементов в вазах-кувшинах, «при котором чувствуется регулярность в соотношении вертикали и горизонтали линий, в вытягивании и уплощении тела кувшина, созвучность линий ручек струнам, по которым взгляд может скользить наподобие пальцев по музыкальному инструменту, призваны создать ощущение



Рис. 3. Елена Татарицева. Материалы: керамика, луб молодой липы. Размер 93x45x34 см.

Рис. 4. Марина Акилова. Материалы: шамот, фарфор, красная глина, зола, глазури, высокотемпературный трехдневный обжиг в дровяной печи. Размер 45–70 см.

тельность переживает настоящее возрождение в среде художников и дизайнеров. Это подтверждается, различными выставочными проектами, в том числе биеннале современного искусства. В качестве, одной из причин дизайн-критик, публицист Э. Росторн видит избыток цифровой информации, порожденной современной действительностью, что вызвало, в свою очередь, потребность в тактильных ощущениях, возникающих от результатов ручного труда [9, с. 51–52].

Фактически, в этих объектах предметного дизайна соединились представления о чистоте формы как об основе художественного языка. При этом формы традиционного русского кувшина не повторяются буквально, а трансформируются в новый тип сосуда, лишь частично хранящий память о национальной культуре прошлого. Те же черты присущи коллекции светильников «Круговорот жизни» Елены Татарицевой. Форма плафонов, созданных из лыка, повторяет круги на воде и форму кокона. Она очищена от декора, основной художественный акцент сделан на форме и на текстуре материалов. В этих светильниках соединены лык и керамика. Сочетание таких разнородных материалов необычное, но дает интересный фактурный эффект. Предметный дизайн представлен в неожиданных материалах (рис. 3).

Важным отличием современных произведений предметного дизайна и предметов декоративного искусства от произведений, выполненных в русском стиле в конце XIX – начале XX вв., является более широкий историко-культурный контекст. В коллекции ваз «Земля и пепел» художник-керамист Марина Акилова обращается к русским традициям древности, практически к археологическому материалу. Вазы из этой коллекции были обожжены в дровяной

ритма, как в отдельного взятом предмете, так и в их совокупности на фоне друг друга» [13]. Природные оттенки глины и шероховатая текстура минимально обработанной поверхности, порой со следами пальцев, инструментов, не отвлекают внимание от общей композиции, но обогащают объект палитрой тактильных ощущений (рис. 2).

Внимание современных дизайнеров к фактуре поверхностей, к ручной работе становится особенно актуальным в XXI в., когда ремесленная дея-



Рис. 5. Алексей Блинов (Бахарь). Материалы: древесина липы, тонировка, вошение, натуральный мех, рога. Размер 50x35 см.

печи, затем декорированы глазурями и ангобами, сделанными самим художником. Печной обжиг добавляет естественный налет из плавящейся в обжиге золы. Также художник использует глину Псковской области, т.е. ориентируется на местный, традиционный материал. Декорированы вазы в технике, характерной для ямочно-гребенчатой керамики северных регионов России периода неолита [12].

Эта орнаментальная система преобразуется в работах современного художника и приобретает гротескные формы (рис 4).

Элемент гротеска и иронии характерен в целом для художественной культуры постмодернизма. Эта особенность позволяет дать новую трактовку традиционным орнаментальным схемам или формам в современных произведениях, по-новому, расставить акценты.

Еще больше гротеска и некоей фантазийной «реконструкции» славянских языческих, фольклорных традиций присутствует в работах таких художников и дизайнеров, как Алексей Блинов, Виталий Жуйков, Николай Лавданский, Елизавета Мартиросьян и Карен Юзбашян. В этих произведениях мебели, в коллекции обрядовых масок-личин новое прочтение получает фольклорная составляющая русской культуры.

В ряде произведений художественные образы этнографически выверены, особенно это касается масок-личин А. Блинова, основателя творческого объединения «Окрутники». По словам автора этих работ, он стремится на основе традиционных форм сделать узнаваемый этнический брэнд — маску русского ряженого. Кроме того, он занимается изучением и возрождением народного обрядового карнавала — «ряжение». Маски-личины А. Блинова богато декорированы традиционной русской трехгранновыемчатой резьбой по дереву с использованием простых стереометрических форм [1, с. 67]. Сочетания треугольников, прямоугольников, кругов и т.д. создают на поверхности масок затейливый орнамент. Обращаясь к традиционной русской форме декорирования деревянной поверхности, А. Блинов создает новые орнаментальные построения, отражающие характер той или иной маски, проявляя его через фактуру материала и орнаментально-декоративную систему, тесно связывая маску с определенным обрядовым ритуалом (рис. 5).

Маски-личины «Русальная», «Дух плодородия», маска «Шуликун» (традиционный святочный и масленичный персонаж) представляют собой деревянные маски, украшенные резьбой, меховым наверхием, рогами. Поверхность этих объектов декорирована глубокой резьбой. По своей форме (утолщенный подбородок позволяет поставить маску на комол или полку) и системе оформления (трехгранновыемчатая резьба) эти маски предназначены для оформления интерьера. Маски-личины не являются только объектами предметного дизайна, играющими роль в оформлении интерьера, но и становятся частью традиционных маскарадных игр. По словам А. Блинова, «ряженные в масках его работы представляли Россию на международных фестивалях традиционных маскарадных игр». Таким образом, объект дизайна, обращенный в прошлое и к традициям прошлого, одновременно, встраивается в современную игровую культуру, в культурную среду «человека играющего», подробно описанную Й. Хейзинга [11].

В скульптурной композиции «Миф» А. Блинова воплощен глубоко символический образ Матери: её голова символизирует Солнце, руки — утреннюю и вечернюю зарю, ее голову венчает птица, своего рода посредник между мирским и сакральными сферами. Богиня-мать плывет в лодке по реке жизни и времени. Замена лица (антропоморфного образа) орнаментом с использованием плоскостных простых геометрических форм, превращает деревянную скульптуру «Миф» в символ и сближает по формальному языку с деревянными языческими идолами древней Руси.

Русский стиль, обращение к теме крестьянского жилища, его обстановки, предметов обихода неоднократно являлась источником вдохновения и для «русского стиля» конца XIX – начала XX вв. и для его современного варианта.

Современные дизайнеры Дмитрий Рытяев, София Венцислицкая мыслят в парадигме постмодернизма и используют предметы элементов домашней утвари крестьянского быта Русского Севера в качестве непосредственной цитаты, обращаясь к темам архаики, народного творчества. Одновременно они поднимают вопрос о непосредственной роли человека в природном многообразии. В их серии арт-объекты и столы, выполненные из селен (долбленое корыто для просеивания зерна овальной формы с пологими стенками и двумя рукоятками на концах) и ступ. В сочетании с традиционной орнаментикой (выемчатая резьба по дереву) использование разных геометрических форм и объемов, плоскостного и трехмерного превращает эти традиционные предметы повседневного быта в арт-объекты с собственным художественным высказыванием. Селены превращаются в плоскостно трактованных абстрактных идолов, ступы с керамическими языками



Рис. 6. Дмитрий Рытяев, София Венцислицкая. Материалы: дерево, керамика, стекло, металл. Размер: мебель 140x80x45 см, 130x70x45 см, 45x70 см, 55x70 см; скульптуры 70–170x15–25 см.

пламени или со стеклянной столешницей — в ритуальные очаги. Фактически, это новое, художественно переосмысленное использование цитаты с полным изменением, наполнение ее новыми значениями и образностью (рис. 6). Влияние принципов формообразования древнерусских идолов и плоскостной орнаментальной древнерусской резьбы активно применяется в предметах мебели и предметах интерьера в работах Елизаветы Мартиросьян и Карена

Юзбашьяна (журнальный столик «Русалка»). В этом произведении современного дизайна, выполненном из дерева и керамики, превалирует не столько этнографический подход к проработке художественного образа, сколько фантазийный. Плоскостно трактованный горельеф с изображением русалки (проработка фигуры русалки и орнамент по плоскостности, особенностям фактуры поверхности имитирует в глине каменную или деревянную резьбу, апеллируя к традициям древнерусской орнаментации. Одновременно авторы этого столика стигают фигуру русалки буквой «П», образуя таким образом основание стола, боковую его часть, а хвост русалки превращается в столешницу. Таким образом, современная форма стола создается из деформации скульптурного образа. Это еще одно произведение, созданное на стыке двух разных видов изобразительного искусства: мебели и скульптуры, яркий пример обогащения одного художественного языка другим. Стол «Русалка» интересен еще одной особенностью: в проработке поверхности применяются текучие по своему составу полихромные глазури, создающие живописную фактуру поверхности. Еще более фантазийными выглядят скульптура «Двуликий Пожиратель Ветра» Виталия Жуйкова и коллекция деревянной мебели «Чернобог» Николая Лавданского, отражающие современное обращение к древним языческим образам и шаманским традициям. В этих работах нет этнографического подхода, их авторы не проводят изучение обрядовой тематики, для них этот период в русской истории выступает в качестве источника вдохновения.

Следующий шаг к все большей абстрактности форм и декоративных элементов в рамках обращения к языческой славянской культуре и образности представлен коллекциях мебели и арт-объектов Ири-

ны Батьковой (коллекция «ВолгаРа»: тотем, консоль, столик), Элины Туктамишевой (коллекция на тему женского славянского оберега «Лунницы»). Формы этих объектов максимально простые, состоят из простых стереометрических форм, декор плоскостный, в коллекции мебели «ВолгаРа» он напоминает резное кружево на деревянных балках черного цвета. Контраст черного и белого, прозрачного и непрозрачного, сочетание фактуры стекла и дерева снимают акцент с деревянной резьбы и превращают эти предметы мебели в концептуальные, идейно наполненные арт-объекты, которые вписываются в современный интерьер. Космогонические образы, воспроизведенные в традиционной орнаментальной резьбе, сохраняют связь с культурной основой русских ремесел.

Одновременно с ростом интереса к традиционным русским орнаментам, техникам декорирования ряд современных художников и дизайнеров в области текстиля проводит своего рода исследование традиционных техник валяния и вышивки для создания новых актуальных произведений декоративно-прикладного искусства. Аня Холоша (архитектор и дизайнер) обращается к традиционной вышивке Карелии, пудожской вышивке, создает серию вышивок «Пудож». Сохраняя традиционную технику и используя традиционные орнаменты, она создает абстрактные, несколько аморфные формы, заполненные внутри строгим, упорядоченным дробным орнаментом. В орнаментальном заполнении присутствует определенная архитектурность. Это еще один пример стыка двух видов искусства: произведение текстиля, обогащенное строгим и логичным языком архитектуры. Ольга Тарасова в своей коллекции экспериментальных по материалу, технике изготовления и декорирования тканей «Обратная сторона» создает художественные полотна высотой 4 метра, выполненные в технике мокрого валяния. Войлок используется как графический материал. По словам художника, «при подсветке тени от волокон войлока и кожаных шнуров высвечивают графику на противоположную поверхность» [14]. Она соединяет старинную технику валяния с инновационной тканью с добавлением металла для создания актуальной текстильной продукции. Для этих дизайнеров, а также для многих других «их работа — своего рода исследовательская процедура для прояснения роли дизайна в нашей жизни» [9, с. 40].

Интерес к традиционной технике изготовления гобеленов в творчестве самарского художника Алексея Бандуры соединился с художественными аллюзиями на события XX в. Все созданные им произведения изготавливаются на ткацком станке из шерсти, льна, шёлка и сизали. Его гобелены не имеют орнаментального оформления, это сюжетные тканые картины, наполненные глубокими живописными образами, связывающими прошлое и современность и выводящие

на новый уровень обобщения. Гобелен «Бежим» художник трактует как вечное соревнование женского и мужского начал. Современные мужчина и женщина изображены в стремительном беге, за которым «наблюдает» стилизованные женские палеолитические скульптуры, ассоциирующиеся у художника с культурой матриархата. В этом произведении встречаются два культурных кода — начала человеческой истории и современности. Одновременно А. Бандура в гобелене «Осененные» переосмысливает события первой половины XX в. и наследие искусства и культуры модернизма. Это «одна из распространённых тем для современных художников и дизайнеров — мифология модернизма» [9, с. 42], которую переосмысливает в своих гобеленах А. Бандура. На фоне белой стены художник изображает черный квадрат (отсылка к картине «Черный квадрат» К. Малевича), на который как на икону смотрят мужчины с флагами и женщина с серпом. Фигуры людей окрашены в красный цвет. Такое цветовое решение, система образов погружает зрителя в контекст искусства модернизма первой половины XX в., для которого «Черный квадрат» К. Малевича был знаковым произведением, обозначившим переход от фигуративной живописи к абстрактной, наполненной смыслами. Один из трендов современного дизайна последних лет — это эко-направление. «Современный дизайн динамично реагирует на проблемы экологии. Это связано прежде всего с повсеместным изменением системы ценностей. Новая информационная среда, смена концепции энергопотребления, переход к возобновляемым источникам энергии не могли не повлиять на развитие дизайна в мире» [8, с. 7]. Использование природных материалов, обращение к природным формам, отказ от искусственного в пользу натурального играет значимую роль в современной культуре и искусстве. Проблематика глобального потепления, актуальные проблемы современной действительности, обратили взор художников и дизайнеров к природе, необходимости ответственного к ней отношения, минимизации ущерба от антропогенной деятельности. Природные материалы стали источником вдохновения для ряда дизайнеров. Это отразилось не только на возвращении к натуральным материалам, таким как луб дерева, древесина, глина, сушеные травы, но и на возросшую роль природных мотивов в орнаментальном и образном оформлении объектов предметного дизайна.

Некоторые дизайнеры, как, например, Алена Шерстобитова, дизайнер бренда «VETVI Kolos», создает светильники из латуни и стекла в форме колоса злаковых растений. Общей для всей коллекции светильников, представленных ею на выставке «Трын-Трава», является вытянутая форма, напоминающая опрокинутый колос. В некоторых плафонах использована проработка, имитирующая соцветия колоса, в других



Рис. 7. Вера Занегина. Материалы: гобелен, метелки тростника, лен, береза. Размер 150x160 см.

— от растения остается лишь чистая форма с сохранением отсылки к теме русских полей. Кроме того, дизайнер экспериментирует с идеями монохрома, а также прозрачности и непрозрачности. В результате, коллекция светильников сохраняет связь с темой русского стиля на уровне темы, очертаний и декоративных элементов, в сочетании с современными тенденциями к минималистичности декора, предельному обобщению природной формы. На первое место выходят художественный язык формы и материала: эффект незавершенности, прозрачности непрозрачности, по-новому трактуется роль света, «стекающего» по колосу вниз.

Ряд дизайнеров предлагают зрителю по-новому посмотреть на тему экологии и охраны природы через самоиронию и обращение к новым материалам. Наиболее ярким произведением

выставки в этом плане является «Шкура неубитого медведя» дизайнера Веры Занегиной. Шкуры животных нередко появлялись в старинных замковых интерьерах, в современном интерьере их (или их имитацию) также часто применяют дизайнеры в средовом дизайне. Дизайнер Вера Занегина предлагает заменить материал шкуры на гобелен из сухих трав, веток, полевых цветов и злаков. По словам автора, ее проект «живой гобелен» возник в период изоляции 2020 г. как игра, откровение, диалог с самой природой. Он несёт экологический посыл: призыв беречь природу в каждой, даже малой, форме» [15]. В качестве основы такого гобелена использован лен – высушенные растения и цветы «словно ткань времени и событий, в толщу которой мы все завязаны и переплетены обстоятельствами и судьбами» [15]. Флоральная тема в этих гобеленах затрагивает темы ценности момента жизни, ее недолговечности и хрупкости. Помещая подобный гобелен в интерьер, в урбанистическую среду, посредством художественного жеста дизайнер стремится обратить внимание человека на более важные моменты бытия.

Форма гобелена в виде медвежьей шкуры с пластмассовыми искусственными глазками с проработкой фактуры, имитирующей шерсть, вносит иронический аспект в восприятие этого объекта предметного дизайна. Медведь выступает в данном произведении как некая отсылка к культурному коду, ведь он является знаковым персонажем для русского фольклора (рис. 7).

Растительная тема широко представлена в орнаментальном заполнении объектов предметного дизайна и мебели в работах современных ху-



Рис. 8. Татьяна Чапургина, Mrs. Ruby. Материалы: кото белый, кото черный, полировка эмаль. Размер 260x40 см, 4 части

дожников. Изображения придорожных трав и цветов, заполнивших каждую створку ширмы «Русские обочины», выполненную Татьяной Чапургиной, художником ИФЗ (г. Санкт-Петербург). Эта фирма декорирована фарфоровой подглазурной мозаикой с надглазурной проработкой золотом и платиной. Каждая створка превращается в своеобразную полевую тропку, изображения полевых цветов и трав разбросаны, на первый взгляд, хаотично, но при общем взгляде на ширму видно, что они подчинены единому струящемуся волнообразному ритму. Особый интерес восприятию поверхности ширмы придает использование мозаики. Возникает ощущение изображения, расколотого на множество кусочков и собранного заново (рис. 8).

Произведена эта ширма, также как и ряд мебельных коллекций, представленных на выставке «Трын-Трава», мебельным брендом Mrs. Ruby, основанной Валентиной Андреевой в 2016 г., специализирующемся на производстве «мебели высочайшего качества с использованием нестандартных технологий и отделок, таких как маркетри и инкрустация». Особенно выделяется отделка шпонами, тонированными под цвета полудрагоценных камней и природных явлений. На фабрике применяют только акриловые лакокрасочные материалы, которые наносятся множеством слоев с послойной полировкой. Традиционное направление их деятельности связано с изготовлением мебели на

заказ под конкретные интерьерные проекты. Отчасти в этом можно усмотреть продолжение традиций модерна, ведущим представителем которого в России был Ф.О. Шехтель, осуществляя комплексный подход к организации интерьера. Для модерна была характерна тесная связь между архитектурой и декоративно-прикладным искусством: мебель была органично связана с особняком, для которого она проектировалась, в результате создавался целостный ансамбль архитектуры, интерьера и мебельного убранства, светильников и декоративных элементов» [7, с. 614]. В 2019 году добавился выпуск собственной дизайнерской линейки Mrs. Ruby Collections. В нее входят как практичные интерьерные предметы, так и объекты коллекционного дизайна. Этот производитель дизайнерской мебели

и предметов интерьера принимает активное участие в выставках «Трын-Трава» в последние несколько лет: в 2018 году с комодами «Гжель», «Лемех» и «Колодозеро» по дизайну Элины Туктамишевой, в 2019 году с комодами «Ларец» Элины Туктамишевой, «Самоварным» Анны Разумеевой-Смирновой и «Ювелирным» Ильгиза Ф.

В работах, представленных дизайнерами, сотрудничавшими с Mrs. Ruby, представлены все те тенденции поисков вдохновения в истории, фольклоре, художественном наследии, природном многообразии России, о которых шла речь в этой публикации. Современное прочтение понятия «русский стиль» это не только цитирование тем, образов, форм, характерных для декоративного искусства русского модерна. Наследие функционализма и минимализма в парадигме постмодернистского, глобального мира позволило по-новому показать национальные особенности и традиции с позиции современных представлений о форме, художественном высказывании, понятных современному человеку.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. АБРОСИМОВА А.А., КАПЛАН Н.И., МИТЛЯНСКАЯ Т.Б. Художественная резьба по дереву, кости и рогу / Издание второе переработанное — Москва: Высшая школа, 1984.
2. Аронов В.Р. Художник и предметное творчество. Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века / В.Р.Аронов. — М.: Советский художник, 1987.
3. Белгородский В.С., Яковлева Л.Е. Петушкова Т.А. «Глобальный мир — глобальный дизайн: к вопросу о сохранении национально-культурной идентичности // Вестник славянских культур, 2019. Т. 54. С. 365–384.
4. Воронов Н.В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. в 2 т. / Н. В. Воронов. — М.: Союз дизайнеров России, 2001.
5. Кириченко Е.И. Русский стиль. Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. — М.: Галарт; АСТ-ЛТД, 1997.
6. Сарабьянов Д.В. Стиль Модерн. — Москва: Искусство, 1989.
7. Соловьев Н.К., Майстровская М.Т., Турчин В.С., Дажина В.Д. Всеобщая история интерьера. — М.: ЭКСМО, 2013.
8. Савостьянова М. Дизайн сегодня. — М.: Издательство «Музей современного искусства «Гараж»», 2021.
9. Росторн Элис. Дизайн как отношение / пер. М. Савостьяновой. — М.: Издательство «Музей современного искусства «Гараж»», 2021.
10. Филл Ш. История дизайна / Шарлотта и Питер Филл; пер. с англ. С. Бавина. — М.: КоЛибри Азбука-Аттикус, 2020.
11. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. / Пер. с гол. Д. В. Сильвестрова. — М.: Прогресс-Традиция, 1997.
12. Хорошун Т.А. Памятники с ямочно-гребенчатой и ромбо-ямочной керамикой на западном побережье Онежского озера (конец V — начало III тыс. до н. э.). Автореф. дисс. канд. ист. наук. — М., 2013.
13. Анна Жунова. «Ритм 2.0» <https://tryntrava.com/exhibitors/anna-zhukova/>
14. Ольга Тарасова Проект «Обратная сторона» <https://tryntrava.com/exhibitors/olga-tarasova/>
15. Вера Занегина «Шкура неубитого медведя» <https://tryntrava.com/exhibitors/vera-zanegina/>

Е.В. ДРАГУНОВА
НЕЗАВИСИМЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ, МОСКВА

E.V. DRAGUNOVA
INDEPENDENT RESEARCHER, MOSCOW

НАЦИОНАЛЬНЫЙ РУССКИЙ КОСТЮМ И ТРЕБОВАНИЯ ГЛОБАЛИЗАЦИИ: ДИНАМИЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

NATIONAL RUSSIAN SUIT AND GLOBALIZATION REQUIREMENTS: DYNAMIC INTERACTION

Статья посвящена сопоставлению прошлого и настоящего национального русского костюма. Автор делает обзор истории костюма, кратко описывает его характерные черты, рассматривает аксиологию этнической одежды, а также рассматривает примеры использования русской стилистики в коллекциях современных западных модельеров.

Ключевые слова: национальный костюм, русский народный костюм, орнамент, этнический стиль, мода, коллекция в русском стиле.

The article is devoted to the comparison of the past and modern national Russian costume. The author makes a review of the history of the costume, briefly describes its characteristic features, considers the axiology of ethnic clothing, and also considers examples of using Russian stylistics in the collections of modern Western fashion designers.

Keywords: national costume, Russian folk costume, ornament, ethnic style, fashion, Russian style collection.

Национальный русский костюм — обобщающее название для ряда более локальных традиций, которые в результате длительного взаимодействия сформировали это явление как целостное. Так, для север-

но-великорусских губерний в женском костюме было характерно ношение сарафана поверх рубахи; силуэт такого костюма напоминает вытянутый треугольник, строится на контрасте массивного одноцветного сарафана и небольших рукавов; на юге России крестьянки носили поясную одежду (понева, блузы и юбки) [Шатерникова, Кравченко, Якубенко, 4]. Кроме того, были и другие варианты, но два вышеперечисленных были наиболее частыми и представляют собой значительные группы.

Истоки народного русского костюма уходят в глубокую древность, которая оставила только незначительные археологические сведения. Примерно с IV до н.э. до XIII в. н.э. русский костюм переживал определенное влияние византийского костюма: «У женщин одежда была сходна с мужской. Рубаха с длинными рукавами украшалась по округлой горловине вышивкой, а на длинные юбки нашивались металлические пластины. Зимой костюм дополнялся короткими шубками. На голове девушки носили обручи, а замужние дамы повязывали платки, которые спускались до пола» [Бартенева, Волкова, 23]. В XII–XIV вв. (к этой эпохе относят некоторые исследователи формирование самого понятия «русский народный костюм») костюм русских пережил период влияния монгольской одежды, в частности, вошло в моду украшение костюмов мехами и драгоценными камнями [там же]. «Вплоть до начала XVIII века он <народный костюм> удовлетворял все слои русского общества: его носили цари и бояре, купцы, ремесленники, крестьяне» [Соснина, Шангина, 5]. Определенные перемены в русском платье произошли в петровскую эпоху: народные формы были заменены на европейский [Лукьянчикова], однако эти реформы касались в основном костюмов знати в Санкт-Петербурге и в Москве. «Включение же в состав народного костюма элементов одежды европейского образца началось только в 20–30-е годы XIX века. При заимствовании в большинстве случаев происходило органическое соединение национально-русских и европейских элементов. Часто даже не представляется возможным отделить традиционный элемент костюма от европейского» [Соснина, Шангина, 13].

Процесс массового отказа от народного русского наряда в XX веке был обусловлен рядом взаимосвязанных социально-политических причин, прежде всего — социалистической пропагандой и связанной с ней социальными переменами, коллективизацией, урбанизацией, утратой натурального хозяйства и традиционных методов производства, то есть разрушением социальной среды, которая поддерживала и порождала костюм. С течением времени народный костюм, наиболее долго сохранявшийся в крестьянской среде, уступил место более доступным покупным фабричным вещам, и

сегодня одежда сельских жителей не слишком сильно отличается от одежды горожан.

Народный костюм определяется в искусствоведении как «законченный, целостный высокохудожественный ансамбль, который сочетает в себе конкретную функциональную направленность и образное содержание, обусловленное сложившимися традициями его создателей и носителей»; он «выступает единым традиционным комплексом предметов одеяния и элементов художественно декоративного творчества с соблюдением закономерностей объемов и плоскостей, линий; цветовых сочетаний и гармонии пластики и фактуры тканей» [Павлова, 301–302]. Образный ряд народного костюма генетически (по происхождению) и ассоциативно связан с природным миром. Так, не случайно части костюма связаны с названиями птиц: «сорока», «кокошник», «кичка» [Шатерникова, Кравченко, Якубенко, 3].

Очевидно, что в формах и материалах, в орнаменте и строении национального костюма отражены не только природно-социальные условия его бытования, но и определенные ценности, сформировавшиеся в социуме. Национальный костюм — это и способ бытия культуры, и ее социокод, и воплощение народного эстетического идеала [Валькевич]. Аксиологически русский костюм связан с образом Мирового Древа как вертикали вселенной, отвечающей за связь уровней мира: «Смысловыми элементами этой системы являются части костюма: головной убор, рубаха, пояс, передник, порты, обувь, украшения. Форма этих частей и их украшение (символы) и есть средство общения человека с Миром» [Шилова, 205]. Кроме того, костюм воплощает понимание человека как микрокосма, регулирует его взаимодействие с окружающей средой, является своего рода оболочкой-оберегом в обыденной и ритуальной реальности.

Национальный русский костюм в его традиционной форме сегодня имеет скорее музейное значение. Однако формы и материалы, принципы организации пространства в русском костюме могут иметь самостоятельное значение и в современности. Они вдохновляют дизайнеров и модельеров, организуют модные тенденции, служат причиной ретро-тенденций в актуальной моде [Пармон].

Определяя стиль русского костюма, исследователи замечают следующее: «Характерные черты русского стиля: каноничный, глубоко традиционный, декоративный, праздничный, высоко эмоциональный, лаконичный, с выраженной ясностью пластики» [Дуброва, Мереняшева, 152]. Отмечают такие важные черты и особенности русского народного костюма, как простота, комфорт, антропометрическая универсальность, свободный крой, который не мешает динамике движений, изысканную многослойность [Городнова].

К принципам воссоздания народного костюма относятся создание платьев и пальто трапецевидного и А-силуэтов, длиной до колен или «в пол», с длинными рукавами, преобладание симметрии [Городнова].

Формирование русского стиля как понятия, в том числе в работе модельеров, относится к концу XIX века, к эпохе эклектики. Появились первые тенденции к носке, например, народной рубахи под европейский костюм. С балом 1903 года в Зимнем Дворце в «русском стиле» связаны опыты исторической реконструкции допетровского костюма. А «русские сезоны» Дягилева стали настоящим актом пропаганды русского стиля за рубежом [Аккуратова, Скрипникова].

«Возрождение культурного пласта, связанного со славянской орнаментикой, приобрело актуальность» [Аккуратова, Роганова, 236] на протяжении XX и XXI веков. В дизайнерских коллекциях, созданных по мотивам национальных костюмов, чаще всего используются следующие элементы народного русского стиля:

- вышивка;
- печатные рисунки;
- текстильная аппликация;
- бисерное шитье,
- кружевное шитье;
- мережки [Городнова; Бартенева, Волкова, 24].

Русский стиль стал основой для множества коллекций, обозначенный как интересный для дизайнеров и модельеров еще в работе Н.П. Ламановой (1920-е гг.), затем — в коллекциях В. Зайцева, Ива Сен-Лорана (1976/1977), Кристиана Диора (1980-е), Chanel (2009), Valentino (2013) и др. [Багаутдинова]. В коллекции итальянского бренда Valentino весна-лето 2015 использованы характерные славянские компоненты одежды (платья, сарафаны, штаны), мотивы и русская вышивка, головные уборы и бусы, натуральные ткани (шерсть, домотканый холст, сатин, парча, атлас), орнаменты [Чернодед, 264]. Таким образом, русский национальный костюм в его вариациях остается вдохновляющим примером для многих дизайнеров и модельеров, воплощая волнующую «восточную» суть русской культуры, ее особый статус в мире.

В образно-стилистической композиции русского народного костюма отражены этические и эстетические представления русского народа, особенности его культурной идентичности и самопонимания, ценностные ориентации. В связи с этим формы и материалы, узоры и технологии изготовления костюма остаются внутренне сопричастны русской цивилизации в современности, когда она активно ищет свою обновленную идентичность и диалог с глобализационными процессами.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Аккуратова О.Л., Роганова Д.А. Исследование русского народного орнамента и его адаптация в современном дизайне костюма // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. 2019. № 3 (381). С. 233–237.
2. Амиржанова А.Ш., Скрипникова Е.В. «Русский стиль» и некоторые уровни привнесения его в современный костюм // Костюмология. 2020. Т. 5. № 2. С. 12.
3. Багаутдинова Г.М. Влияние русского стиля на современный костюм // Современные проблемы социально-гуманитарных наук. 2017. № 1 (9). С. 100–104.
4. Бартенева Ю.В., Волкова К.Э. Преемственность поколений в моде: влияние женского русского национального костюма на дизайнеров современности // Коллекция гуманитарных исследований. Электронный научный журнал. 2018. № 5 (14). С. 22–25.
5. Валькевич С.И. Русский костюм в историко-культурном контексте // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6. С. 1832.
6. Городнова М.В. Проектирование современных решений женской одежды по мотивам русского народного костюма // Международный студенческий научный вестник. 2017. № 6. С. 103–110.
7. Дуброва О.И., Мереняшева М.А. Русский костюм в стиле «деконструктивизм» // Перспективы науки и образования. 2014. №3(9). С. 151–156.
8. Лукьянчикова А.М. Влияние Петровских реформ на декоративное оформление русского женского костюма // Вестник СПбГУКИ. 2017. № 4 (33). С. 126–129.
9. Павлова О.С. Русский народный костюм как визуальный план русской культуры // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2014. № 4. С. 301–306.
10. Пармон Ф.М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. — Москва: Легпромбытиздат, 1994. 272 с.
11. Соснина Н., Шангина И. Русский традиционный костюм: Иллюстрированная энциклопедия. — Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2006. 400 с.
12. Чернодед А.Б. Этнический костюм: традиции vs глобализации (на примере русского народного костюма) // Вестник славянских культур. 2017. Т. 43. С. 261–265.
13. Шатерникова Н.И., Кравченко О.А., Якубенко Л.В. Женский народный костюм как часть регионального компонента. Белгород, 2007. 96 с.
14. Шилова Л.А. Северный русский народный костюм — архаика или современность? // Система ценностей современного общества. 2013. № 32. С. 203–210.

Е.В. КУМΠΑН

КАНДИДАТ ТЕХНИЧЕСКИХ НАУК, ДОЦЕНТ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА
КАЗАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЬНОГО ТЕХ-
НОЛОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Э.Р. КАМАЛОВА

ДОЦЕНТ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА КАЗАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО
ИССЛЕДОВАТЕЛЬНОГО ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА,
ЧЛЕН-КОРРЕСПОНДЕНТ РАХ

E.V. KUMPAN

CANDIDATE OF TECHNICAL SCIENCES, ASSOCIATE PROFES-
SOR OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE KAZAN NATIONAL
RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY

E.R. KAMALOVA

ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE
KAZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY,
CORRESPONDING MEMBER OF THE RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

ТАТАРСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОСТЮМ, КАК ХУДОЖЕ- СТВЕННЫЙ ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ ПРИ ПРОЕКТИРО- ВАНИИ СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЫ

TATAR NATIONAL COSTUME AS AN ARTISTIC SOURCE OF IN- SPIRATION WHEN DESIGNING MODERN CLOTHES

В статье раскрывается осознание и интерпретация исторического наследия, в современном костюме. Доказано, что глубокий анализ традиционного национального татарского костюма способствует обогащению и художественному развитию новых моделей одежды с особым народным колоритом.

Ключевые слова: национальный костюм, творческий источник, этнический стиль, дизайн одежды

The article reveals the awareness and interpretation of the historical heritage, in a modern costume. It is proved that a deep analysis of the traditional national costume of the costume enrichment and artistic development of clothing models with a special folk flavor.

Keywords: national costume, creative source, ethnic style, fashion design

Национальный костюм, как художественный образ народа в последние годы привлекает всё большее внимание исследователей этнографии и искусствоведов, которые считают, что в национальном костюме можно распознать древние корни народа, способы взаимодействия с окружающей средой, формы и технологии обработки природного сырья и материалов, а также его культурно-экономические, духовные связи. Именно в костюме, слитом с пластикой человеческого тела, в органическом сочетании вынесенных из глубины времён форм и жанров древнего творчества (вышивки, ювелирного искусства, художественно обработанной кожи и текстиля) предстаёт условный портрет этнической принадлежности.

За последнее десятилетие национальный костюм превратился в один из неиссякаемых источников вдохновения, в котором материал, форма, конструкция, декор, техника и способ исполнения, традиционная технология являются творческой идеей для создания совершенно новых художественно-конструкторских и технологических решений моделей современной одежды [1].

Все в большей степени в коллекциях современного костюма в этническом стиле, заметно обращение к богатому народному наследию, наблюдается сочетание элементов традиционного костюма разных народов, культур. Первой в мировой практике к моделированию одежды на основе традиционного национального костюма обратилась модельер, художник театрального костюма Н.П. Ламанова, которая разработала основные принципы проектирования современной одежды [2].

Современные дизайнеры, выделяя особенности национального костюма, его основные элементы, переосмысливая их, создают современные образы, стили, примером такого переосмысления являются работы домов мод, где яркие узоры, золотая вышивка, гладь, цветные платки, меховая оторочка заимствованы у экспозиций этнографических музеев и используются в сочетании современных форм и материалов.

Каждая страна обладает историческим наследием, которое бережется с особой гордостью и заботой. Национальный костюм является

наиболее ярким «определителем» национальной принадлежности, воплощением понятия об идеальном образе представителя своей нации. Республика Татарстан свое историческое наследие сумела сохранить с особым старанием, поэтому культурные сокровища здесь могут быть найдены в каждом уголке.

В Татарстане проживает более 70 национальностей, наиболее многочисленными из которых являются татары и русские, каждый из которых имеет свою историю, обычаи, обряды и традиции, частично сохранившиеся в элементах традиционного национального костюма [3].

Структура художественной формы татарского национального костюма в целом сложна и многозначна. В каждом костюме стиль отражает не только национальные особенности, но и его региональные и этно-локальные типологические черты, обуславливает принципы художественно-конструктивной организации всех элементов художественного образа.

В настоящее время у потребителей современной одежды возрос интерес к национальному костюму, уклад жизни населения Республики Татарстан в течение прошедшего столетия, коренным образом изменился, создана качественно новая система ценностей и новый тип человеческих отношений. Это привело более частому обращению к национальным истокам и созданию условий для появления все большего количества современных моделей с использованием деталей традиционной татарской национальной одежды.

Татарский национальный костюм, вдохновляет не только отечественных, но и зарубежных дизайнеров на создание коллекций. Этнический источник творчества объединяет логические формы, интересные композиционные, фактурные и орнаментальные решения. Применение данной информации способствует обогащению и художественному развитию новых моделей одежды с особым народным колоритом.

Как утверждает автор [4], создание коллекции, которая будет модной и при этом сохранит самобытность национального костюма, требует от дизайнеров знаний не только в области современных тенденций моды и интуиции в вопросах их развития, но и профессиональных навыков по стилизации. Выделяя особенности национального костюма, дизайнер переосмысливает их и создает на этой основе современные образы, т.е. стилизует, дизайнеру нельзя ограничиваться простой компиляцией, механической связью народных мотивов, строить эскизы только на интуитивном и ассоциативном впечатлении.

Основной трудностью проектирования современной одежды на основе национального костюма является необходимость комплексного учета утилитарных, информационных и семантических функций традиционного национального костюма, а также функций современ-

ной одежды, так как в настоящее время за основу принимается одно и несколько свойств, ввиду трудностей выполнения всей функций в равной степени [5].

В дизайн — проектировании современной одежды в этническом стиле необходимо выделить ряд требований: заимствование элементов народного костюма не должно переходить в точное копирование, модели должны выполняться только по мотивам национальных костюмов; дизайнер должен в совершенстве владеть приемами стилизации; в моделях более уместным является использование современных форм, деталей, а также материалов; в моделях должны быть учтены требования, которые предъявляются к одежде конкретным потребителем, то есть характер и качество моделей должны учитывать потребности потенциального потребителя [1].

Таким образом, процесс создания коллекции с элементами народного и исторического костюма, которая будет модной и при этом сохранит самобытность национального костюма, требует от дизайнеров знаний не только в областях современных тенденций моды, но и подробного анализа сопутствующей литературы и изучения народного костюма, как первоисточника представленных в музеях. Дизайнеру необходимо изучить и проанализировать форму, конструкцию, цвет, орнамент, как элементы художественной композиции народной одежды, среду, в которой она существовала, все эти элементы организуют художественное видение так, что в творчестве дизайнера происходит процесс осознания исторического наследия, и его интерпретация в современном костюме.

Список литературы:

1. Насрутинова Л.Н., Матевосян А.С. Роль национального костюма в современном дизайн-проектировании // *UNIVERSUM: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн.* 2016. № 6 (28) . [Электронный ресурс]. — URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/3301>, свободный (дата обращения 11.09.2021).
2. Коновальцева А.И., Воробьева Н.М. Художник-модельер Надежда Ламанова — создатель русской школы искусства костюма [Электронный ресурс]. — URL: <http://rolenovshtenia.org.ru/page.id>, свободный (дата обращения 11.09.2021).
3. Республика Татарстан. Устойчивое развитие: опыт, проблемы, перспективы. — Москва: Институт устойчивого развития Общественной палаты Российской Федерации / Центр экологической политики России, 2013. — 146 с.
4. Сулова С.В. Этнография татарского народа: учебное пособие / С.В. Сулова, Д.М. Исхаков, Р.С. Хакимов. — Казань: Магариф, 2004. — 287 с.
5. Традиционная одежда приуральских татар середины XIX — начала XX вв. к проблеме этнокультурного районирования татарского этноса в Приуральском регионе: сб. научн. тр. — Казань: Приуральские татары, 1990. — 128 с.

С.А. МУРТАЗИНА

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна Казанского национального исследовательского технологического университета

Г.Р. ЗАЛЯЛЮТДИНОВА

Старший преподаватель кафедры дизайна Казанского национального исследовательского технологического университета

S.A. MURTAZINA

CANDIDATE OF PEDAGOGICAL SCIENCES, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE KAZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY

G.R. ZALALYUTDINOVA

SENIOR LECTURER OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE KAZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ТАТАР В ДИЗАЙНЕ СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЫ

TATAR NATIONAL TRADITIONS IN THE DESIGN OF MODERN CLOTHING

Народная культура и традиции успешно применяются современными дизайнерами при проектировании одежды в национальном стиле. Одним из основных приёмов в создании этнического образа является декоративное оформление, которое применялось в народных костюмах. Предпочтение всегда отдавалось цветочно-растительным орнаментам. Современные орнаментальные украшения могут включать как традиционно татарские, так и интернациональные мотивы.

Ключевые слова: Традиции татар, народный костюм, национальный орнамент, дизайн одежды, современный костюм.

Folk culture and traditions are successfully applied by modern designers when designing clothes in the national style. One of the main techniques in creating an ethnic image is decorative design, which was used in folk costumes. Preference has always been given to floral and plant ornaments. Modern ornamental jewelry can include both traditionally tatar and international motifs.

Keywords: Tatar traditions, folk costume, national ornament, clothing design, modern costume.

Актуальность национальных традиции в последние десятилетия наблюдается в самых разных областях культуры. Сегодня во многих странах заметен повышенный интерес к старинным традициям и образам, истории быта и костюма, необходимость возрождать и сохранять индивидуальный образ своего народа. Без глубокого изучения истории невозможно прогрессивное развитие современного искусства. Это относится и к созданию костюма. Современный дизайнер не должен оставаться равнодушным к тому, что веками создавал народ, а сегодня является достоянием культуры. Только разобравшись в истории, можно переходить к творческому осмыслению костюма как вида искусства. Народный костюм всегда являлся источником вдохновения художников-модельеров, благодаря чему этнический стиль давно уже адаптировался в современной одежде. Национальная одежда дает человеку ощущение единства со своим народом, устанавливает связь через века с прошедшими и грядущими поколениями [1].

Традиции народов разных частей мира, различные природные условия, культура и религиозные верования обуславливают самобытность и неповторимость национальных костюмов. Создание костюмов с национальным колоритом позволяют сохранить культурное наследие страны, информировать общественность об их истории, объединяющих граждан чувствах национального единства. Все народы имеют этническую моду, которую можно было бы рассматривать в качестве национальной одежды, но некоторые страны имеют устойчиво сложившийся вариант национального наряда.

Во все времена традиционный костюм был частью в ношении и являлся необходимой частью каждого гардероба. Однако сегодня он перекочевал из повседневности в сферу искусства. Многие художники-проектировщики современной одежды обращаются к народному костюму как к источнику их творческих замыслов и идей. Развитие современных костюмных форм невозможно без обращения к традициям народного костюма.

Национальный костюм вносит своеобразный колорит в работу по созданию современных моделей одежды. Национальные мотивы,

трансформированные в костюм сегодняшних дней, способствуют обогащению и развитию современных приемов и методов проектирования одежды [2].

Для каждого государства сохранение своего культурного наследия является одной из приоритетных задач. Ведь без своей культуры и традиций, без сохранения и уважительного отношения к прошлому нельзя говорить о перспективе будущего. В данном контексте дизайн-проектированию современной одежды с элементами традиционного национального костюма, восстановлению элементов национального костюма придается огромное значение [3].

Особенностью традиционной одежды является то, что она, тесно связанная с жизнью народа, создавалась не одним человеком, а этнической общностью. Татарский народный костюм очень разнообразен, ибо, представляя творчество общности людей, традиционная одежда оставляла широкий простор и для развития яркой индивидуальности. Ни один элемент одежды, даже одного возраста и одной и той же территории, хотя и включал элементы общего типа, не повторял другой. Они соотносились не как копии, а как стереотипы или варианты [4].

Костюм — это проявление эстетического вкуса народа, воплощение его представлений о прекрасном и полезном, выражение жизненного идеала в живописно-пластической форме. Именно в костюме, слившем с пластикой человеческого тела, в органическом сочетании вынесенных из глубины времён форм и жанров древнего творчества (вышивки, ювелирного искусства, художественно обработанной кожи и текстиля) предстаёт условный портрет татарского народа.

Как обусловленная социально-экономическим укладом, обычаями, национальной психологией, формами внутренней культуры народа целостность татарский костюм кристаллизуется к середине XIX века. Именно к этому времени обретают устойчивую форму бытования, создающие его синкретичность пластические и декоративные элементы в виде традиционной рубахи (кульмек) у мужчин и женщин — с небольшими силуэтными и цветовыми вариациями, штанов-шаровар, казакина, бишмета, камзола в талию, прямоспинных и чуть приталенных чикменей. Это также головные уборы в жёстких и мягких разновидностях, изготавливаемые из войлока, меха и ткани, встречающиеся ещё в визуальных материалах раннебулгарского и золотоордынского периодов и просуществовавшие до начала XX века [5].

Искусство национального костюма предстает перед нами как целостная система декоративно-прикладного творчества татарского народа. Основные его пластические и декоративные элементы формировались в течение столетий в соответствии с особенностями природно-хозяйственной, социально-экономической деятельности, эстетическими вкусами татарского народа и нравственно-религиозными нормами. В татарском национальном костюме удивительно удачно и эмоцио-

нально ярко решена гармония его составных частей. Традиционную одежду называют сокровищницей народного творчества. При всей цветовой экзотичности он не выпадает из общей мировой тенденции моды: стремление к приталенному силуэту, отказ от больших плоскостей белого цвета, широкое применение продольного волана, использование в отделке объемных цветов, позументов, драгоценностей. Для одежды татар характерен традиционный трапециевидный силуэт с «восточной» насыщенностью цветов, обилие вышивок, применение большого количества украшений. Издавна татары ценили мех диких зверей — черно-бурой лисицы, куницы, соболя, бобра. Все эти традиции успешно применяются современными дизайнерами при проектировании одежды в национальном стиле.

Особую роль в национальном костюме играло декоративное оформление, что является основным приёмом в создании этнического образа. Ассортимент женский украшений у татар очень широк: это и накладные украшения, и декорирование ткани и костюма. Одним из наиболее распространенных способов декорирования являлись разнообразные виды вышивок.

На протяжении веков татарский народ, сообразно своему национальному складу материальной и духовной жизни, создал устойчивый круг вещей, украшаемых вышитым узором, выделил, определенные орнаментальные композиции, а также отдельные способы, приемы их исполнения [6].

По своему характеру татарский орнамент глубоко связан с древней земледельческой культурой, начало которой было положено еще задолго до образования Волжской Булгарии. Однако в отдельных его проявлениях ощущаются и весьма древние корни, уходящие к отдаленной скотоводческой культуре кочевых предков казанских татар. Орнаментация, сохранившиеся до сегодняшнего дня в народном творчестве, способствовала развитию криволинейных мотивов, узоров и в целом своеобразного стиля, оказавшего значительное влияние на более поздний орнамент, связанный с другими видами техники орнаментации.

У казанских татар в декоративно-прикладном искусстве цветочно-растительный орнамент занимает важное место. С древневосточными степными растениями (тюльпан, пальметта, лотосовидный, трилистник) в узорах позже помещаются садовые и полевые цветы, растения. В этом многообразии цветов, наряду с реалистическими мотивами, важное место занимают и фантастические цветы. В орнаменте распространенным, наиболее естественным, ближе к натуре цветком является тюльпан. Он, как и все цветы, изображается в открытом виде и с профиля. У него с профиля могут быть от трех до шести лепестков, а спереди до восьми лепестков. Также в орнаментах большое место занимают мотивы цветка гвоздики в бутоне

и в раскрывшемся виде. Поражает удивительное многообразие мотивов татарского орнамента, где один и тот же цветок может быть изображен с острыми, волнистыми и круглыми лепестками [7].

Современная культура украшения демонстрирует еще более расширившиеся интернациональные связи народа. В ней наряду с исконно национальными мотивами и приемами исполнения появились орнаментальные композиции, способы вышивки, заимствованные у других народов.

Несмотря на то, что традиции, связанные с национальными костюмами, — это уже часть истории, желание каждого поколения внести свой творческий и индивидуальный вклад в создание наряда сохраняется и в наши дни. При этом следует принимать во внимание и тот факт, что национальный костюм должен соответствовать современной моде. Ведь мода — явление интернациональное, поэтому было бы неправильным исключать взаимовлияние костюмов, моды всех стран мира. Сама эпоха диктует новый стиль. Костюмы и их крой изменяется так же, как меняются наши нравы и взгляды на жизнь. Достижение единства в многообразии и многообразии в единстве — путь развития и обновления современного костюма [8].

Национальные традиции в современной культуре проявляются лишь намеками. Изучая историю народного костюма и анализируя современную одежду, можно отметить, что в любом костюме будет уместно проявление черт национального, традиционного, что делает его органичнее, самобытнее.

Список литературы:

1. Муртазина С.А. Этнический стиль как актуальное направление в современном дизайне одежды / С.А.Муртазина, Г.Р.Заялялутдинова // Международные коммуникации в индустрии моды: Сборник материалов II Международной научно-практической конференции. — Санкт-Петербург, 2020. С. 135–140.
2. Андросова Э.М. Основы художественного проектирования костюма / Э.М. Андросова. — Челябинск.: Изд-во ЧГУ, 2005. — 176 с.
3. Гарифуллина Г.А. Специфика декоративно-художественного оформления одежды татар Волго-Уральского региона / Г.А.Гарифуллина // Проблемы дизайн-проектирования и оформления мусульманской и национальной одежды: Сборник статей. — Казань, 2011. С. 29–35.
4. Мухамедова Р.Г. Татарская народная одежда / Р.Г.Мухамедова. — Казань: Татарское кн. изд-во, 1997. — 224 с.
5. Татарский костюм как символ культуры. Энциклопедия прекрасного [Электронный ресурс]. — URL: <http://tatartnet.livejournal.com/14413.html>, свободный (дата обращения 05.10.2021).
6. Исхаков Д.М. Этнография татарского народа / Д.М.Исхаков. — Казань: Магариф, 2004. — 287 с.
7. Гулова Ф.Ф. Татарская народная вышивка / Ф.Ф.Гулова. — Казань: татарское кн. изд-во, 1980. — 80 с.
8. Умарова Г.А. Традиционная одежда в оценке молодежи [Электронный ресурс] / Г.А.Умарова // Сибак: Научно-практическая конференция ученых и студентов с дистанционным участием. — URL: <http://sivac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/3154>, свободный (дата обращения 05.10.2021).

С.А. МУРТАЗИНА

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна Казанского национального исследовательского технологического университета

Л.Ф. ШИГАБУТДИНОВА

Доцент кафедры дизайна Казанского национального исследовательского технологического университета

S.A. MURTAZINA

CANDIDATE OF PEDAGOGICAL SCIENCES, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE KAZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY

L.F. SHIGABUTDINOVA

ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE KAZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY

БУЛГАРСКАЯ КЕРАМИКА КАК ЧАСТЬ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ СОВРЕМЕННЫХ ТАТАР

BULGARIAN CERAMICS AS PART OF THE CULTURAL HERITAGE OF MODERN TATARS

Керамика является одним из самых древних ремесел в мире, но сохраняет актуальность и сегодня. В Волжской Булгарии гончарное производство относилось к числу основных. Булгарская керамика отличалась разнообразием форм и сложностью декорирования. Современная керамика активно использует исторические традиции для создания декоративных изделий и дизайна среды.

Ключевые слова: Керамика, Волжская Булгария, национальные традиции, орнамент.

Ceramics is one of the most ancient crafts in the world, but remains relevant today. In the Volga Bulgaria, pottery was one of the main ones. Bulgarian ceramics was distinguished by a variety of shapes and complexity of decoration. Modern ceramics actively uses historical traditions to create decorative products and design the environment.

Keywords: Ceramics, Volga Bulgaria, national traditions, ornament

Технология керамики является одной из наиболее древних отраслей знания, в которых собран опыт многих поколений. Производство глиняных изделий появилось в далекой древности. Культура керамики прослеживается практически у всех народов во всём мире.

Керамическое ремесло — одно из самых древних и распространенных ремесел, и история технологии его тесно связана с историей развития производства и социально-экономических отношений. Изменение принципов формовки, появление и совершенствование гончарного круга, рождение и развитие различных приемов обработки гончарных изделий, наконец, создание глазури и приемов глазурования и росписи — это не только история техники, но и экономики гончарного ремесла, история роста и развития производства феодального общества. Поэтому керамические изделия средневековых ремесленников служат ценным материалом для изучения истории, экономики и культуры древних и средневековых государств, а классификацию керамики, основанную на производственных признаках можно рассматривать как важный элемент этого изучения [1].

Гончарное ремесло относится к числу основных производств и в Волжской Булгарии домонгольского периода. В ремесленном гончарном производстве болгарские мастера стояли несравнимо выше своих соседей. Разнообразие, практическая целесообразность форм, изящество орнамента, хороший обжиг, приятный глазу внешний вид высоко характеризуют их продукцию. Булгарская керамика была широко распространена за пределами страны и оказало заметное влияние на гончарное дело поволжских финнов и славян Северо-Восточной Руси. Восхищает широкий ассортимент продукции гончаров, сочетающийся с простотой форм, что свидетельствует о работе мастеров не только на заказ, но и для продажи на рынке [2].

Изделия из керамики находят самое широкое применение в быту, несут в себе утилитарные и декоративные функции. Наряду с производством обычной гончарной посуды болгарские мастера выпускали и художественно оформленную керамику, различную по назначению: кувшины, амфоровидные кринки, миски, кружки, блюда, чаши, котлы, лампочки-светильники, копилки, чернильницы, детские игрушки, в том числе в виде различных животных и птиц. Керамика производилась как домашним (лепкой от руки), так и ремесленным способом

(на гончарном круге). Гончарные изделия прежде всего производились для внутреннего потребления, но при этом они являлись и одним из статей болгарского экспорта в соседние земли и страны.

Производство посуды на гончарном круге способствует уменьшению орнаментации, появлению довольно простых стандартных линейных узоров — прямых и волнистых. Однако гончарный круг давал возможность в большом количестве создавать самые разнообразные сосуды правильной и красивой формы. Творческие поиски гончаров идут по линии создания эстетически выраженных форм и силуэтов сосудов, пропорционального и масштабного соотношения частей, лаконичности орнамента [3].

В искусстве болгар VIII–XIII веков большое распространение имела зооморфная тематика, которая трактовалась обобщенно, стилизованно и, вместе с тем, реалистично. В них ощущается живость образов и в то же время орнаментализация форм. Детали болгарских сосудов (ручки, сливы) украшались обобщенными фигурками животных или их стилизованными головками в круглой скульптуре. Животные мотивы характеризуют тот цикл изобразительно-декоративных образов, который являлся популярным в широкой народной среде болгарского населения и связан с его фольклором, наделявшим их определенной символикой. Среди зооморфных мотивов встречаются фигурки барана с закрученными рогами, медведя, коня, лося и тура, уточки и петуха. Они служили апотропеями, предохраняя содержимое сосудов от злых духов и дурного глаза. Люди верили в магическую силу этих образов.

Большую роль в болгарской керамике играло цветное решение, которое часто зависело от назначения сосудов. Так более ярко окрашивалась столовая посуда: кувшины, крынки, чаши, блюда и др. Часто расписывалась зелёной или голубой глазурью — поливой светлых и тёмных оттенков. Орнаментировалась разными линиями, а также лощением.

Орнамент составлял заметную часть в керамике. Орнаментальная культура Волжской Болгарии по своему характеру глубоко связана с древней земледельческой культурой, она же четко прослеживается и в современной татарской орнаментике. Наряду с художественно-эстетическими сторонами в орнаменте довольно выпукло проявляются особенности быта, хозяйственной деятельности и идеологии народа, та историческая среда, которая в различные эпохи вносила в него различные напластования. Богатство художественного мышления народа, тонкое чувство ритма, пропорции, понимание формы, силуэта, цвета, материала отражается в мотивах и узорах различных бытовых изделий.

В болгарской культуре разнообразные по формам сосуды украшались геометрическим и реже растительным орнаментом. Обычно узоры

располагались в верхней части тулова, а иногда и по горлу сосуда. Из растительных мотивов в украшении сосудов можно встретить линейную композицию из ритмично чередующихся наклонных веточек, что было связано, вероятно, с почитанием священного «древа жизни». Особенно богато украшались некоторые сосуды, рассчитанные на имущего владельца, со сложными штампованными узорами цветочного характера (побег двойного плетения) в сочетании с геометрическими мотивами, образующими линейные параллельные полосы из круглых и овальных вдавлений, вертикально расположенных каннелюр [4].

Благодаря веками выработанным и вновь приобретенным приемам орнаментации в искусстве татар сложились различные бытовые орнаментальные комплексы, свойственные тому или иному виду техники орнаментации, материалу. В то же время наблюдается и определенная общность многих мотивов, узоров цветочного и геометрического характера, определенное стилевое единство орнамента, что свидетельствует о длительном сосуществовании различных видов декоративно-прикладного искусства и их происхождении с болгарских и более ранних времен [5].

Каждая историческая эпоха и каждая национальная культура выработали свой подход к построению орнамента – к мотивам, форме и расположению на украшаемой поверхности керамического сосуда. При этом многие символы, используемые в орнаментах разных народов, имеют сходства, что указывает на единый принцип мышления древних людей. Все это отражается и в современной культуре, несмотря на то, что сегодня орнамент почти не несет смысловой нагрузки.

До сегодняшнего дня орнамент продолжает играть в творчестве народа огромную роль. Однако содержание его в современных условиях значительно изменилось и обогатилось: в нем, наряду с использованием всего лучшего, что было создано татарским народом за время его существования, появились новые, неизвестные в прошлом сюжетно-изобразительные мотивы [4].

На рубеже 50–60-х гг. прошлого столетия в создании массовой промышленной керамики стал утверждаться принцип эстетической утилитарности; в форме изделий подчёркивались наклонные плоскости, косые срезы, в декоре преобладали линейно-упрощённые изображения, «абстрактные» мотивы. В конце 60-х – начале 70-х гг. как реакция на чистую функциональность и промышленный стандарт в керамике появляется тяга к свободной декоративности, цветовой и пластической выразительности; разрабатываются новые технологические приёмы.

Сегодня в керамике соединяются формотворческие и изобразительные начала, она становится синтетическим искусством, оперирующим

как архитектурно-тектоническими, так и пластическими средствами, живописными и графическими. Появляются понятия «керамопластика» и «кераможивопись». Ныне керамика широко используется в интерьере в виде декоративных перегородок, решеток. Из керамических кирпичей изготовляют камины. Украшениями служат и керамические рельефы, орнаментальные и тематические панно, декоративные вазы, чаши, сосуды, цветочные горшки, используемые как в виде отдельных изделий, так и в композициях, которые создают особый настрой и уют [6].

В последние десятилетия интерес к национальной культуре заметно повышается. Возрождаются исторические традиции изготовления и декорирования разных изделий, несмотря на появление современных материалов, более прочных и легких. Сегодня гончарное искусство представляет как современные, так и глубоко традиционные мотивы оформления, выработанные и усовершенствованные веками.

Список литературы:

1. Куклина А.А. Производство поливной керамики в домонгольской Волжской Булгарии / А.А.Куклина [Электронный ресурс]. — URL: <https://pandia.ru/text/77/313/33724.php>, свободный (дата обращения 12.09.2021).
2. Давлетшин Г.М. Булгарская цивилизация на Волге / Г.М.Давлетшин, Ф.Ш.Хузин. — Казань: Татарское книжное издательство, 2011. — 112 с.
3. Валеев Ф.Х. Древнее искусство Татарики / Ф.Х.Валеев, Г.Ф.Валеева-Сулейманова. — Казань: Татарское кн. изд-во, 1987. — 204 с.
4. Валеев Ф.Х. Татарский народный орнамент / Ф.Х.Валеев. — Казань: Татар. кн. изд-во, 2002. — 295 с.
5. Орнамент татарский народный [Электронный ресурс]. — URL: http://studopedia.ru/6_46268_lectsiya-ornament-tatarskiy-narodniy.html, свободный (дата обращения 12.09.2021).
6. Керамика, изделия и материалы из глины [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.art-drawing.ru/terms-and-concepts/2302-ceramics>, свободный (дата обращения 12.09.2021).

Э.А. ХАММАТОВА

Кандидат технических наук, доцент кафедры дизайна Казанского национального исследовательского технологического университета

К.В. ШАРИНА

Кандидат технических наук, бакалавр кафедры дизайна Казанского национального исследовательского технологического университета

Р.Ф. ГАЙНУТДИНОВ

Кандидат технических наук, доцент кафедры дизайна Казанского национального исследовательского технологического университета

E.A. KHAMMATOVA

CANDIDATE OF TECHNICAL SCIENCES, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF DESIGN, OF THE KAZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY

R.F. GAINUTDINOV

CANDIDATE OF TECHNICAL SCIENCES, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF DESIGN, OF THE KAZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY

K.V. SHARINA

CANDIDATE OF TECHNICAL SCIENCES, BACHELOR OF THE DEPARTMENT OF DESIGN, OF THE KAZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY

ТАТАРСКИЙ ОРНАМЕНТ КАК ДЕКОРАТИВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

TATAR ORNAMENT AS A DECORATIVE ELEMENT OF PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE

В статье раскрываются особенности татарского народного орнамента, как декоративного элемента сохранения культурного наследия. Представлены разработки традиционных татарских орнаментов, а также разработан новый стилизованный татарский орнамент. Представлен анализ рынка продукции современных татарстанских дизайнеров, которые возрождают национальное наследие и татарскую изделия с использованием элементов декоративно-прикладного искусства, по-своему интерпретируют культурный код Татарстана и завоевывают мир.

Ключевые слова: дизайн, национальные мотивы, татарский орнамент, дизайнеры, стилизованный орнамент

The article reveals the features of the Tatar folk ornament as a decorative element of the preservation of cultural heritage. The developments of traditional Tatar ornaments are presented, as well as a new stylized Tatar ornament is developed. The article presents an analysis of the market of products of modern Tatarstan designers who revive the national heritage and Tatar products using elements of decorative and applied art, interpret the cultural code of Tatarstan in their own way and conquer the world.

Keywords: design, national motifs, tatar ornament, designers, stylized ornament

Татарский народный орнамент ярок и своеобразен. Это основа художественного творчества коренного народа, отражающая сложную историю формирования и развития народа, его культуры и искусства, быта и веры. Каждая эпоха в жизни народа накладывала определенный отпечаток на изобразительное искусство татар. Эволюция и развитие народа в целом сказывались на изображениях и трактовках этих изображений [1].

Внешняя ситуация того времени отличаются от сегодняшней. На место массовости и однотипности вновь приходит индивидуальность, творчество и уникальность. Человеческая личность сегодня как никогда стремится к непохожести, оригинальности, и сейчас самое благоприятное время для развития новой эпохи в истории орнамента. И не только с точки зрения исторического наследия, но и с точки зрения красоты, моды, популярности.

В своей основе, татарский орнамент состоит из цветочно-растительных, геометрических и, незначительно, зооморфных мотивов. Цветочно-растительные изображения подразделялись на три большие группы: степного, лугового и садового происхождения. Преобладающее место в творчестве народа занимали изображения степных и луговых цветов. Геометрические изображения — более поздние, чем цветочно-растительные, но уступают по распространению первым.



Рис. 1. Разнообразие элементов татарского орнамента



Рис. 2. Современный стилизованный татарский орнамент

Одним из характерных признаков геометрического орнамента является обилие вариаций. Очевидно, это также связано с различными эпохами и принесением чего-то новаторского каждой эпохой. Зооморфные изображения — природа давала творцам народного искусства возможность широко наблюдать мир живых образов и переносить свое видение на рисунок. Разнообразие татарского орнамента можно наблюдать на рисунке 1.

Дошедшие до нас предметы быта говорят о наличии особенного вкуса у наших предков. Они украшали все вокруг себя, уделяя особое внимание деталям. Художник своего времени является душой этой эпохи. Татарам свойственно врожденное чувство прекрасного, меры и вкуса. И это отражалось во всем — от жилища и одежды до украшений и предметов внутреннего интерьера.

Орнамент также имеет свойство изменяться с течением времени, приобретать иную плавность линий, однотонность в плане цветового решения, легкую незаконченность и изящность. Именно таким стало решение выпускников Британской высшей школы дизайна, разработавших по заказу мэрии новую айдентику Казани. Стилизованный татарский орнамент представлен на рисунке 2.

Современные татарстанские дизайнеры бережно обращаются с национальным наследием, по-своему интерпретируют культурный код Татарстана и завоёвывают мир. Среди продуктов — женские тубетейки, свитшоты с эчпочмаками и релаксраскраски с татарским орнаментом [2].

В частности, ателье Misa отражает глобальную идею, популяризацию татарской культуры и знакомство мира с её колоритом и менталитетом. Хозяйка ателье мечтала о том, чтобы в одежде современных

девушек присутствовали элементы национального костюма. В итоге в гардеробе 400 женщин и девочек уже есть тубетейки Misa.

Впереди — расширение производства и продвижение к мечте: участию в Неделях моды в Париже с собственным Домом моды и коллекциями, созданными на основе татарской культуры и менталитета. Таким образом жизнь орнамента продолжается не только в национальных костюмах, но и в повседневных луках.

Не менее интересным современным проектом является «Tatar Ornament by Renat Safarov». Миссия данного проекта — сохранение наследия. Под наследием автор понимает все культурные ценности, которые есть у человека, — понятие о красоте, о культуре края, осознание собственной принадлежности к определённой национальности. По мнению дизайнера, национальный колорит у многих ассоциируется с чем-то устаревшим и не вызывает желания делиться в соцсетях и гордиться этим. Данный проект дает переосмыслить восприятие орнамента, освежить его значимость и красоту в сознании людей.

Предприятие «Сахтиан» выпускает ичиги, чувяки, туфли, портмоне, очечники, панно, танцевальная обувь, выполненные в технике кожаной мозаики, они есть в музее изобразительных искусств в Казани, в частных коллекциях в Москве, Санкт-Петербурге, Франции, Италии, Швейцарии, Турции, США, Германии, Португалии, Финляндии, Австрии, Канаде. Технологии их изготовления модернизировались, ручная авторская техника осталась на прежнем высоком уровне.

Мозаичная обувь создаётся из кусочков кожи, сшитых встык в уникальной, не встречающейся в искусстве других народов технике ручного шва, тачающего и одновременно декорирующего изделие, с использованием шёлковых, золотых и серебряных нитей. Раскрой, вышивка, сборка обуви производятся вручную. У «Сахтиан» есть собственный магазин в Казани — на территории Казанского Кремля, в Братском корпусе. В их обуви выступают артисты Государственного ансамбля песни и танца РТ, Татгосфилармонии, хореографического училища, театра Камала и театров других городов России и зарубежья. Таким образом, продукция предприятия является носителем уникальной ручной работы и национального колорита.

«Аbau» команда, которая стоит за брендом «Аbau» (в переводе с татарского «абау» — «ау», восклицание), собрала вместе «Фабрику предпринимательства». В своем проекте ребята опирались на собственные знания и умения, выбирали отрасль с растущим спросом и относительно свободным рынком в Татарстане. Так появилась идея создать сувенирную продукцию, которой не существует на республиканском рынке. Как только они начали тестировать свитшоты с принтами, выяснилось, что они интересны не только туристам, но и местным жителям. Сейчас ребята продумывают дальнейшее разви-

тие линии одежды — свитшоты дополняют худы, бомберы, бейсболки, планируют выпускать детскую линию. Проект демонстрирует, как фирменные татарские образы, заимствованные из национальных блюд, языка, а татарские орнаменты обретают вторую жизнь в молодежном повседневном стиле одежды.

В последние годы начал развиваться бренд «Mardesign». Миссия московской студии с татарскими корнями «Mardesign» — вывести татарский дизайн на мировой уровень и сделать его таким же узнаваемым, как шведский, немецкий, французский или итальянский. Под брендом «Mardesign» выпускаются свитшоты, футболки, чехлы для телефонов, постеры, открытки, календари с использованием традиционных татарских узоров и орнаментов в современной интерпретации. Ребята считают, что их продукция — это хорошая возможность потрогать, надеть на себя и использовать в быту татарский дизайн, привыкнуть к нему и понять, что он ничем не хуже, а порой даже лучше других.

Таким образом, на основе проведенных исследований установлено, что татарский орнамент как декоративный элемент эволюционирует не только по своему содержанию и внешнему облику, но и по сфере использования и распространения, что говорит о бессмертной красоте татарской национальной культуры и ее дальнейших возможностях использования.

Список литературы:

1. Валеев Ф.Х., Татарский народный орнамент. — Казань, 2002. — 295 с
2. Гид. Что делают татарстанские дизайнеры [Электронный ресурс]. — URL: <https://inde.io/article/641-gid-chto-delayut-tatarstanskiye-dizaynery> (дата обращения 26.11.2021).

Д.Ш. ЗАМАЛЕТДИНОВА
МАГИСТР КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА КАЗАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Л. М. ТУХБАТУЛЛИНА
ДОЦЕНТ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА КАЗАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

D.S. ZAMALETDINOVA
MASTER'S DEGREE OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE KA-
ZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY

L. M. TUKHBATULLINA
ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE
KAZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY

ТАТАРСКИЙ СТИЛЬ В ОФОРМЛЕНИИ СОВРЕМЕННОГО ИНТЕРЬЕРА

TATAR STYLE IN THE DESIGN OF A MODERN INTERIOR

В статье представлены основные характеристики татарского жилища, описаны особенности татарского стиля при оформлении интерьеров.

Ключевые слова: татарский стиль, интерьер, эклектика, этника, национальный орнамент

The article presents the main characteristics of the Tatar dwelling, describes the features of the Tatar style in interior design.

Keywords: Tatar style, interior, eclecticism, ethnicity, national ornament

Основной чертой татарского стиля считается минимум мебели в доме. Заходя в помещение, справа размещали печку, там же располагалось небольшое возвышение — саке. Саке — это архитектурная особенность комнаты, при которой одна часть пола в ней специально приподнимается. Оформлялось саке при помощи красочных покрывал, подушек, накидок. Левая сторона была уставлена сундуками. Иногда наблюдались и небольшие чайные столики — табын, с посудой из фарфора и самоваром. Чтобы пить чай за ним, использовались в качестве стульев удобные подушки [1].

Стены украшали полотенцами, занавесками, вешали на нее нарядные платя. На подоконниках всегда благоухали красивые живые цветы. Напольное покрытие украшали коврами собственного ручного труда. Отличительной особенностью татарского дома является отдельная площадка, на которой должны находиться только женщины. Им запрещено показываться мужчинам, которые заходили в гости. Все банкеты и званые ужины проходили без их участия, в качестве прислуги выступали мужчины.

В разных домах разделение мужской и женской половины зависело от размеров дома. В бедных кварталах женщинам приходилось ютиться в закутке, который был за печкой. В домах среднего достатка доставалось немного больше места. А в богатых отводились целые комнаты для досуга женской половины семьи. Такой уклад существовал до середины XIX века [2].

Татарский стиль — это и особый декор, состоящий из орнаментов, зеркал, позолоченных ламп и светильников. Татары отдавали и отдают предпочтение стеклянным поверхностям, что позволяло расширить пространство комнат.

Еще одной национальной чертой является большое количество фарфора. Посуду и статуэтки из фарфора обязательно помещали в маленькие шкафчики.

Татарский дом запоминается и по использованию знаменитых национальных полотенец с узорами, скатертей и молитвенных ковриков — намазлыков. Окна в доме принято украшать особыми занавесками чаршау и самостоятельно изготовленными подзорами кашага [1].

Векания новых тенденций и изменений традиций в эпоху классицизма, повлияли на татарский уклад жизни. В купеческих домах появились черты русского дворянства. Это проявлялось в отделке стен, их расписывали масляными красками. На потолке появилась лепнина и классические плафоны. Все эти изменения коснулись только мужской части помещения, ведь она была видна, когда приходили гости. А всю эту красоту делали, в основном, только для того, чтобы показать свой достаток.

Со временем татары стали уезжать из деревянных домов в каменные, а старый дом был в качестве дачи, куда иногда приезжали отдохнуть. Все новые веяния из нового дома постепенно переезжали в старый. Таким образом, медленно, но верно европейские традиции заполнили татарские дома.

После прочного внедрения мебели, стали убирать мягкие драпировки стен. Их стали штукатурить и делать на них художественные росписи. А немного позже стали использовать для оформления обои, которые сегодня для нас так привычны.

Дальнейшие изменения коснулись оформления печки. Вместо массивных вариантов, стали отдавать предпочтение изящным голландским дизайнам. Саке заменяют на комфортабельные диваны, по меркам тех времен. Их делали из дерева и обивали кожей.

Вместо сундуков стали появляться изящные стулья, по периметру комнаты шкафы с элегантно выставленной фарфоровой посудой. Напольное покрытие поменяли на цивилизованный и аккуратный паркет.

Все эти изменения за короткий срок проникли в татарские дома и к концу 19 века они отличались лишь небольшими аксессуарами, которые напоминали о корнях и национальных традициях [2].

Татарский интерьер считается очень эклектичным. Он вобрал в себя монгольские, тюркские, среднеазиатские традиции коренного населения. Пышность и яркость орнаментов, роскошь декоративных элементов, множество изделий из самоцветов и металла — все это относится к татарскому направлению в дизайне. При помощи использования татарского стиля можно создать в доме модный этнический интерьер. Смешение стилей позволяет для оформления комнат выбрать самые красивые вещи и природные материалы. Дом в татарском стиле привлекает своеобразием, выделяющимся декором, экзотикой и в то же время практичностью. Татарские мотивы можно легко вводить и в другие современные направления в дизайнерском искусстве. Частью общего интерьера могут стать предметы народного творчества, особые сочетания цветовой палитры, запоминающиеся узоры на подушках, коврах, покрывалах [1].

Татарский дом — это и множество красок, так татары пытались компенсировать унылый пейзаж за окном. Обилие цветов легко вписывается и в другие этнические мотивы. Так, яркие подушки и мозаика из кожи отлично сочетаются с удобными индийскими креслами и диванчиками, пуфами из Японии, статуэтками из стран Африки. Самостоятельно вышитые скатерти, ручные или кухонные полотенца хорошо выглядят рядом со скандинавским стилем в интерьере [3].

Богемному стилю вполне подойдут множество небольших подушек, яркий текстиль с национальными узорами, натуральный ковер и домашняя утварь. Квартира-студия, оформленная по принципам

минимализма, преобразится, если оборудовать ее саке и табыном. Национальный орнамент легко использовать и в белоснежных интерьерах — в каменных барельефах, оконных витражах.

Татарский стиль подразумевает использование насыщенных цветов. Любят татары золото, разные украшения с камнями, серебро. Использовать можно бежевые оттенки, которые создают теплую атмосферу и помогают расслабиться после трудовых будней. Профессиональные дизайнеры могут создать гармонию пространства и с применением ярких красок. Особенно хорошо насыщенные сочные оттенки, применяемые в татарском дизайне, смотрятся на кухне, в гостиной, общей столовой [1].

Татарский стиль подойдет для всех, кто любит яркие эксперименты и очарование, которое таится в смешивании разных направлений. Возьмите за основу современный интерьер, добавьте в него элементы татарского, скандинавского, индийского, индонезийского направления и вы получите необыкновенный результат. Самое главное, чтобы вы сами выбирали оформление, ведь вы создаете атмосферу для своего комфортного отдыха в домашней обстановке и именно вам решать как будет выглядеть конечный результат.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. ТАТАРСКИЙ СТИЛЬ В ИНТЕРЬЕРЕ- ТИПИЧНЫЙ ТАТАРСКИЙ ДОМ [Электронный ресурс]. — URL: <https://acigaleclub.com/interer/tatarskiy-stil-v-interere-tipichnyj-tatarskiy-dom-dekor-foto> (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 15.10.2021).
2. ТАТАРСКИЙ СТИЛЬ В ИНТЕРЬЕРЕ [Электронный ресурс]. — URL: <https://mebel169.ru/articles/tatarskiy-stil-v-interere/> (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 15.10.2021).
3. ТАТАРСКАЯ ЭКЛЕКТИКА В СОВРЕМЕННОМ ИНТЕРЬЕРЕ [Электронный ресурс]. — URL: <https://uiut.boltai.com/topics/tatarskaya-eklektika-v-sovremennom-interere/> (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 15.10.2021).

ЧАСТЬ IV УНИВЕРСАЛЬНОЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ В ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПОСТЦИФРОВОЙ ЭПОХИ

PART IV UNIVERSAL AND INDIVIDUAL IN THE DESIGN AND ARTISTIC CREATIVITY OF THE POST-DIGITAL ERA

ЯЦЕК В. КВЯТКОВСКИЙ

АССИСТЕНТ ПРОФЕССОР, АРХИТЕКТОР. КАФЕДРА ГОРОДСКОЙ
ГЕОГРАФИИ И ТЕРРИТОРИАЛЬНОГО ПЛАНИРОВАНИЯ ВАРШАВ-
СКОГО УНИВЕРСИТЕТА

АЛЕКСАНДРА ТОРБЕРНТОН

АСПИРАНТ, АРХИТЕКТОР. ВАРШАВСКИЙ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ

JACEK V. KWIATKOWSKI

ASSISTANT PROFESSOR, ARCHITECT. DEPARTMENT OF URBAN
GEOGRAPHY AND TERRITORIAL PLANNING OF THE UNIVERSITY
OF WARSAW

ALEXANDRA THORBURNTON

GRADUATE STUDENT, ARCHITECT. WARSAW UNIVERSITY OF
TECHNOLOGY

БРУТАЛИЗАЦИЯ ЯЗЫКОВОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРАХ ОТ- ДЕЛЬНЫХ ВМЕШАТЕЛЬСТВ В ВИРТУАЛЬНОЕ И ПУБЛИЧНОЕ ПРОСТРАНСТВЕ

THE BRUTALISATION OF LINGUISTIC CULTURE ON EXAMPLES OF INDIVIDUAL INTERVENTIONS IN VIRTUAL AND PUBLIC SPACE

С момента распространения Интернета, а в частности популяризации социальных сетей, мы почти одновременно отмечаем глобальную чрезмерную активность всех форм выражения своего присутствия в социальном, виртуальном и публичном пространстве. Данную активность различного происхождения от чаще всего случайных людей мы привыкли описывать как искусство, уличное искусство — street art или искусство в виртуальном пространстве, если это касается Интернета. Между тем, будут ли эти действия

соответствовать древней интерпретации искусства, поскольку эти предложения характеризуются в подавляющем большинстве случаев незнанием контекста места и брутализацией сообщения? Эта статья, написанная с точки зрения архитекторов-урбанистов и теоретиков пространства, посвящена этой теме.

Ключевые слова: искусство улиц, street art, брутализация языка, вульгаризмы, обнищание образа публичного пространства в городах

Since the spread of the Internet, and in particular the popularisation of social media, we have almost simultaneously noted a global over-activity of all forms of expression in social, virtual and public space. We are used to describing this activity, which comes from various origins and often from random people, as art, street art, or art in virtual space, as far as the Internet is concerned. Meanwhile, would these activities be consistent with the ancient interpretation of art, as these offerings are characterised overwhelmingly by ignorance of the context of place and brutalisation of the message? This article, written from the perspective of urban architects and space theorists, addresses this topic.

Keywords: street art, street art, brutalisation of language, vulgarisms, impoverishing image of public space in cities

Процесс формирования канонов красоты у истоков нашей цивилизации, то есть во времена Древней Греции, был основан на ряде форм, таких как геометрический орнамент, линия, рельеф или концентрические узоры. Красота проявлялась в симметрии человеческого тела и, в более широком смысле, в принципах геометрии. Платон, создатель теории идеи красоты, утверждал, что мы распознаем объекты нашими чувствами только как копии метафизических идей. Стоит вспомнить слова, написанные над входом в Платоновскую Академию: «Пусть не входит сюда тот, кто не знает геометрии». В столкновении с сегодняшним пониманием искусства, особенно уличного искусства, старые концепции красоты кажутся анахронизмом [1]. Сегодня кажется, что именно отсутствие симметрии гарантирует и открывает путь к новому пониманию красоты, стремящемуся к громкой деформации с использованием агрессивных цветов, вместо прежней гармонии человеческого тела. Однако разве искусство должно шокировать, чтобы выжить? То же относится и к языку современных коммуникаторов, и к языку стрит-арта. Должен ли он вульгаризироваться? Скорее следует задать вопрос, каким должен быть стрит-арт? — и для кого он действительно создан.

Жестокость языка искусства как проблема

Граффити в понимании современного уличного искусства стало популярным на рубеже 1960–1970-х годов прежде всего в США. Эта среда состояла из представителей двух крайних — социально противо-

положных полюсов. С одной стороны, это были политики разных рангов и их окружение, а с другой — группы банд, которые таким образом выступали против системы. 70-е годы XX века — это время, когда всё движение уличного искусства общество часто машинально отождествляло с амбициозным искусством и его несистемным оригинальным повествованием. Сегодня это уже не так. Особенно в последние два десятилетия общественная неприязнь к street-art явно возрастает. Тут стоит привести хотя бы мнение итальянцев, которые в преобладающем большинстве считают граффити актом вандализма и визуального насилия [2]. С другой стороны, Ана Ботелла, которая борется в Испании с широко известным явлением вандализма, утверждает, например, что «граффити — это не искусство, а акт вандализма, и свобода человека, который его создает, заканчивается там, где начинается свобода человека, который обнаруживает расписной фасад своего дома», (...) граффити «не только обезображивает город, но и порождает абсурдные расходы, которые несут жители Мадрида вместе с налогами» [3].

Жестокость в Интернете: социальные сети или «Машины по уничтожению слов»

Упрощение и грубость повседневного языка, глубоко присутствующие в нашей реальности, берут свое начало в чрезмерно эмоциональной передаче языка Интернета.

Мем в настоящее время является самой прямой формой общения между большим количеством пользователей Интернета. Темы мемов — это в основном политика, общество, события, обычаи и отношения между мужчиной и женщиной, экзистенциальные вопросы, смысл жизни, счастье. Они часто представляют собой своего рода протест или поддержку того или иного события, подчеркивая точку зрения автора, а затем сторонников [4]. Они часто играют роль насмешек и развлечений [5]. Тематика, как видим, амбициозная — как и в традиционном искусстве. Однако используемый язык совершенно другой. Укороченные грамматические формы, грубоватые, насыщенные ненормативной лексикой. Откуда такая перемена?

Ключевую роль здесь сыграло время. Если эволюция истории искусства длилась веками, то мемы претерпели аналогичную трансформацию в области визуальной коммуникации менее чем за 10 лет. Интернет содержит так много разнообразной аудитории, что позволило ускорить процессы, которые раньше были очень продолжительными [6].

Очередное обвинение в брутализации повседневного языка из-за Интернета появилось в дискуссии Агентство Франс Пресс (2018). Интернет, а в частности социальные сети, были названы «машиной по уничтожению слов». Было отмечено вопиющее злоупотребление ценно-

стью слов посредством отклонения от их первоначального смысла, повсеместно используемое в Интернете. Например, в Интернете указывались слова «социальный» или «друг». Действительно, было отмечено, что соотношение между словом «дружба», в смысле, с которым мы можем столкнуться в реальности, не имеет ничего общего с «дружбой» на «Фейсбук», где часто друзьями являются незнакомцы. Двигаясь вперед — журналист и блогер Гай Биренбаум иронизирует, что «у меня нет друзей на «Фейсбук». Однако далее он заключает, что, если бы не участие Интернета в языке, он «никогда бы не испытал такой большой эволюции», полемизируя с его (Интернета) однозначно негативной ролью, возникшей в дискуссии. Здесь он указывает, например, на эволюцию слова «la repêrétweeté» (вечность — настоящее слово «la repêrétuité», здесь добавлен факт размещения твитов), занявшее новое постоянное место и вошедшее в современные каноны, как музыка, которая универсальна.

Стоит отметить, что человек, который наблюдает за нами в Интернете, нередко имеет плохие намерения, так откуда взялся кредит доверия, которое мы ему оказываем?

«Мы говорим о фолловере как о друге (...), но мы очень далеки от термина «mon doux ami» (мой дорогой друг), который в средние века означал «любимый». Поэтому мы выбираем значения слов, которые существенно отличаются от того, что они на самом деле означают, — объясняет Ален Рей. «Интернет ускоряет процесс обмена информацией с другими и упрощает рассеивание слов. Однако это не мешает обращать внимание на их важность и их правильное использование», — говорит Арно Мерсье, директор Обсерватории веб-журналистики и бакалавр профессиональной цифровой журналистики в Университете Лотарингии. В свою очередь Мишель Франкар утверждает, что информация о том, что социальные сети разрушают язык молодых людей, не совсем верна. «В таких комментариях всегда есть доля правды. Он отличается от того, что было несколько лет назад. Так что нельзя сказать, что французский язык обеднен» [7].

Удивительные регионализмы

Некоторые несколько неожиданные зависимости возникают на региональном уровне, например, на юге Италии. В Неаполе вандализм и вездесущие граффити очень распространены и в основном затрагивают религиозные объекты, которые покрыты надписями и картинками (эти действия повторяются регулярно). Примером может служить вход в базилику на Виа Санта-Кьяра, который регулярно страдает от вандалов. «Они обезображивают один из самых важных монастырских комплексов в Неаполе, это действительно позор», — говорят советники Франческо Боррелли и Сальваторе Йодиче



Рис. 1. Graffiti na Piazza Sempione, соседняя дверь Arco della Pace, Милан; доступ на 12.10.21 <https://www.milanotoday.it/zone/centro/corso-sempione/graffiti-arco-pace.html>

[8]. Между тем в северной Италии, особенно в Милане, граффитисты атакуют памятники как объекты светской архитектуры. Они поражают дворцы, важные для города и его культуры. В центральной Италии наиболее подвержены их воздействию поезда, вагоны, железнодорожные j,štrns и сооружения. «Оставить след на стене спреем сродни клептомании, заставляющей человека испыты-

вать острые ощущения от кражи», — говорит Роман Давид Веккьято ака Дьяво, известный своими великолепными картинами на фасадах зданий. Подобные регионализмы были также обнаружены в других странах, например, в портовых городах.

Одиночество Бэнкси

«Неразглашение личности — это часть моего искусства. Я намеренно ставлю людей в неловкое положение: они начинают задаваться вопросом, действительно ли человек, с которым они разговаривают, это я» [9].

Хотя Бэнкси так и не раскрыл свою личность, и на эту тему было выдвинуто множество теорий, сегодня мы почти уверены, что Бэнкси живет в Бристоле в Великобритании. Этот персонаж, а точнее его творчество узнаваемо во всем мире, он не только художник, но и кинорежиссер или политический полемист. Анонимность, которая так ценна для него, он хочет сохранить до конца своей жизни.

В то же время, следует подчеркнуть, он был единственным, кто довел стрит-арт до вершин интеллектуального диалога со своей аудиторией. В контекст его произведений всегда вписан внутренний парадокс, противоречие, самоирония повседневной окружающей нас реальности. Поэтому сложно однозначно классифицировать его творчество, желателно, чтобы оно говорило само за себя — на особом языке, которым оно покорило мир. Эти изображения не требуют комментариев, поэтому здесь нет ни слова, ни ненормативной лексики, ни брутализации сообщения. Его работы говорят на своем языке символов и гротеска [10].

Мы легко узнаем его персонажей, которых воспринимаем как своеобразные видения мастера, такие как Gorilla in Pink Mask (Горилла в розовой маске) в Бристоле, Madonna with Gun (Мадонна с револьве-

ром) в Италии, цикл Parachuting Rat (Крыса-парашютист) в Мельбурне, Pulp Fiction (Криминальное чтиво) в Лондоне, Sniper (Снайпер) в Бристоле и Spy Booth (Шпионская будка) или знаменитый поцелуй президентов Израиля и США в секторе Газа.

Квинтэссенция его послания — игра намеков и противоречий. Как и в работе, изображающей мальчика, который стоит на спине своего друга. Мальчик пытается дотянуться до баллончика с краской на знаке, который гласит, что граффити — это преступление.

В его произведениях часто повторяются одни и те же персонажи. Они создают свой мир благодаря принятой манере работы, основанной на использовании шаблонов. К сожалению, несмотря на многие годы, мастер остается один, он не находит последователей, которые бы вывели стрит-арт из безумного коллапса брутализации на вершины универсального диалога [11].

Граффити как демонстрация и политическая прокламация — прогрессирующая брутализация отношений

«Signature illisible, le tag l'est volontairement, tout comme il est là pour recouvrir, dégrader, salir et perturber tous ces codes installés» [12].

Граффити должно быть неразборчивой подписью, которая покрывает, загрязняет и разрушает, чтобы нарушить городской порядок.

Вульгарный язык граффити также пронизывает Интернет и служит местом для пропаганды крайних взглядов. В этом преобладают национал-радикальные группы, а, с другой стороны, — левоанархические. Форма надписи на стене, часто вульгарная, должна придавать динамизм политической сцене и действовать как катализатор политических процессов. Как, например, это происходит в Германии: «Правые популисты не случайно выбрали социальные сети для распространения своих идей. (...) С одной стороны, они делают это, используя ненормативную лексику и оскорбления своих оппонентов, а с другой стороны, они превозносят и хвалят свои собственные тексты и идеи», — говорит Кристиан Фукс [13].

Не лучше обстоит дело и с левоанархистской стороной, от Нидерландов (акция скваттеров 8 марта, Амстердам) до Австралии, где мы часто находим еще более крайние и агрессивные позиции:

«Мы выступаем за воровство, употребление наркотиков, похищение людей, сбор информации, террористические атаки, публичное разглашение и развращение их детей. (...) Мы ждем момента, чтобы, наконец, ударить, высмеять, разоблачить и замучить тех, кто причастен к увековечиванию систем государственного контроля, фашистских капиталистических репрессий и социальной войны...» [14].

Брутализация сообщения часто сопутствует автономным художникам, не связанным какой-либо политической структурой. Здесь стоит при-



Рис. 2. Три поезда с граффити о коронавирусе — доступ на 12.10.21 <https://www.milanotoday.it/attualita/coronavirus/graffiti-treno-covid.html>

вести в качестве примера персонаж художника Мюэль, который начал искусство Граффити в Испании. Ещё в 80-х годах он положил начало виду искусства в Мадриде, подражающего североамериканской модели. Это направление получило значительное развитие в 90-х и стал символом молодежи «La Movida». В настоящее время отчетливо выделяются две группы художников-граффитистов, вырастающих из его творчества. Те, кто создаёт свои работы на законных основаниях, кого одинаково уважают художники из других областей искусства, и те, кто создаёт свои произведения нелегально, и их «работы» рассматриваются как акт вандализма. К сожалению, в Испании большинство представителей последней группы ведут себя агрессивно, например, намеренно устраивая аварию поезда, чтобы покрыть его картинами, организованно, почти по-бандитски, а затем сбегая незадолго до прибытия полиции. Помимо разрисовки транспортных средств повреждается механизм транспортного средства, которое сопровождается выбиванием окон или дверей [15].

Масштаб проблемы

В 2021 году только в Испании полиция арестовала двадцать шесть «художников» граффити, подозреваемых в уничтожении 50 единиц общественного транспорта, примерная стоимость ущерба составила 500 000 евро. Общая площадь, покрытая тэгами, граффити и подписями, составила 373 м². Некоторые из транспортных средств были почти полностью покрыты рисунками, что привело к большим расходам из-за серьезности повреждений, т.е. 130 000 евро за поезд. Также был проведен анализ «тегов», который позволил выявить частных к актам вандализма [16].

Сегодня граффити — серьезная экономическая проблема практически во всех странах. Власти США ежегодно тратят 12 миллиардов долларов на очистку города от граффити. Дополнительной проблемой является значительная разница в стоимости недвижимости в районах, где такие рисунки встречаются наиболее часто по соображениям безопасности. Как говорит Джон Джей Кудж, бывший офицер полиции и прокурор: «В то время, когда города стремятся к рентабель-

ности, это большой минус для большинства людей, кто хотел бы купить дом или инвестировать в улицу, покрытую граффити?» [17]

По статистике, самой многочисленной группой, создающей граффити, — это мужчины в возрасте от 12 до 19 лет. Также существует связь между вандальными каракулями и совершением более серьезных преступлений во взрослом возрасте, таких как кражи или грабежи [18].

В марте 2021 года полиция Нью-Йорка создала адрес электронной почты, по которому жители могут отправлять запросы на удаление граффити. Всего за 3 дня было подано 690 заявок.

В 2020 году в Нью-Йорк поступило 6078 жалоб на граффити, по сравнению с 311 в 2020 году. Очистка из-за бюджетных ограничений была приостановлена в апреле 2020 года и возобновлена только в июне 2021 года. За первую половину 2021 года поступило еще 1019 жалоб, из которых 434 касались граффити на магазинах [19].

Контрмеры — безрезультативные попытки остановить негативные тенденции

Власти многих стран пытаются противодействовать изложенным выше негативным тенденциям. В своих действиях власти ограничиваются в основном указанием иных объектов, на которых позволено наносить граффити, нежели исторических.

Например, в 2008 году Мадрид потратил около шести миллионов евро на очистку города от граффити — огромная сумма, по словам Аны Ботелл из Департамента окружающей среды городского совета, — эквивалентная постройке, например, шести детских садов. В течение 2 месяцев по всему городу было убрано 62797 м² граффити, и по статистике в 22% случаев изображения снова появлялись на тех же местах.

Здесь также стоит отметить, что уже в 2010 г. в Риме культурная ассоциация MURo (Музей городского искусства в Риме) представила проект, который позволяет авторизовать и выполнить тридцать больших фресок на фасадах зданий в районах Квадраро и Торпиньаттара. Кроме того, с 2015 года коммуна Рима, а затем в 2020 году регион Лацио объявили тендеры на проекты произведений уличного искусства. В свою очередь, в 2014 году власти Милана определили список из более чем сотни свободных стен, на которых уличные художники могут творить, не обращаясь за разрешением. При этом оскорбительные или пошлые рисунки, созданные даже в разрешенных местах, удаляются. К сожалению, так называемые «свободные стены» не остановили вандалов от дальнейшего обезображивания городов [20]. В 2019 году в Милане за одну ночь появилось множество граффити и тегов, особенно на территории двух районов. Большинство из них носили оскорбительные лозунги в адрес полиции и других государственных служб.

А.В. ВАСИЛЬЕВ

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КАФЕДРЫ АКАДЕМИЧЕСКОГО РИСУНКА
МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

A.V. VASILIEV

TEACHER OF THE ACADEMIC DRAWING DEPARTMENT OF THE
MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND
APPLIED ARTS

ИНТЕГРАЦИЯ ХУДОЖНИКА В ЦИФРОВОЕ ПРОСТРАНСТВО: ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

INTEGRATION OF THE ARTIST INTO THE DIGITAL SPACE: PROBLEMS OF CULTURAL SELF-IDENTIFICATION

В статье поднимаются вопросы о культурной самоидентификации цифрового художника в контексте современности. Затрагивается проблематика формирования художественного стиля художника в зависимости от временных, социальных и географических факторов. Описываются актуальные тенденции стандартизации цифрового изобразительного искусства. Выявляются проблемы интеграции профессиональных художников в новую цифровую среду.

Ключевые слова: цифровое изобразительное искусство, культурная апроприация, казуальная графика, коммерческая иллюстрация.

The article raises questions about the cultural self-identification of a digital artist in the context of modernity. The article touches upon the problems of the formation of an artistic style depending on temporal, social and geographical factors. The current trends in the standardization of digital art are described. Identifies the problems of professional models in a new digital environment.

Keywords: digital art, cultural appropriation, casual graphics, commercial illustration.

В изобразительном искусстве вопрос о роли художника, как творца, пропускающего через призму своего внутреннего взгляда окружающую действительность, неизменно подразумевал в себе и его культурную самоидентификацию, определяющую круг довлеющих внешних факторов.

Помимо своего внутреннего мира художник испокон веков отражал в произведениях и окружающую его действительность, тем самым интерпретируя культуру своей эпохи и местности. Во все времена искусство являлось зеркалом общества, живо реагируя на изменяющийся уклад жизни и сферы интересов людей.

Древняя Греция прославляла человека как центр и меру всех вещей, что подарило миру такие шедевры как «Дорифор» Поликлета, «Апоксиомен» Лисиппа, «Аполлон Бельведерский» Леохара и многие другие жемчужины искусства скульптуры, в которых отражается идеология свободного греческого народа, прославлявшего идеалы духовной и физической красоты человека.

Каждая эпоха и страна, уклад жизни и специфика общественного строя оставляли свой отпечаток на творческой деятельности художников. Ипполит Тэн в своем труде «Философия искусства» [5] формулирует метод искусствоведческого анализа, затрагивающий не только мастера, как творческого индивида, но и включающий его в глобальную структуру, учитывающую временные, географические и социальные факторы, определяющие культуру того общества, в котором он жил и работал.

Одним из ярких примеров, демонстрирующих влияние внешней культурной среды на художественный язык авторов, является жизненный и творческий путь двух величайших художников XVII столетия Нидерландов и Голландии Питера Пауля Рубенса и Рембрандта Харменса ван Рейна. Оба живописца олицетворяют собой тональную живопись XVII. Их мастерство кисти было поистине уникальным и новаторским. Оба художника знамениты и по сей день за умение работать с формой и объемом. Но при схожих критериях в оценке формальных достоинств их живописи, контекст полотен и их настроение совершенно разные. Причиной этому послужили в первую очередь современные социальные, религиозные и политические факторы, определившие их творческий путь: «Фландрия — южная часть Нидерландов (сейчас Бельгия), которая после революционных событий конца XVI века осталась под протекторатом Испании и примкнула к католическому миру, в то время как Северные Нидерланды (сейчас Голландия) отделились и получили самостоятельность как буржуазная протестантская республика. Раскол Нидерландов означал раскол их художественных традиций. Условно говоря, во Фландрии победила италянизирующая струя, в Голландии — традиции, идущие от ван Эйков и Брейгеля» [4, с. 121–122].



Рис. 1. «Даная». Рембрандт Харменс ван Рейн

Рис. 2. «Даная и золотой дождь». Питер Пауль Рубенс



Рубенс и Рембрандт выделялись среди своих современников не только своим мастерством, но и отклонением от культурных традиций, в рамках которых они воспитывались как художники. Сохранив культурное наследие Нидерландов, каждый из них отразил свою бытовую действительность: помпезность современных черт католического итальянского Барокко и протестантский аскетизм северного бюргерства. При этом оба художника, в отличие от своих современников, смогли выйти за рамки культурных традиций, принеся совершенно новый взгляд на живопись, опередивший свое время (рис. 1, 2). В судьбе каждого из них это сыграло диаметрально противоположные роли. Тем не менее творческий путь этих двух живописцев как нельзя лучше демонстрирует влияние культуры и общества на самоидентификацию художника как части социума.

В современном обществе информационный строй сменил индустриальное производство: культура массмедиа стала довлеющей в повседневной жизни человека, смешав в себе множество традиций и систем знаков, заимствованных из истории человечества. Значимость

художника как творца, отражающего современную ему культуру и традиции общества, ослабла.

Тенденции в изменении понимания профессии художника, как прикладного мастера, создающего не просто предметы станкового искусства, а объекты, являющиеся неотъемлемой частью повседневной культуры, начали свое развитие еще в XIX веке с наступлением промышленной революции и развитием фабричного производства. В первую очередь это отразилось на декоративно-прикладном искусстве, фактически на время уничтожив его в связи с культурным разрывом между новой индустриальной машиной производства, целью которой являлось удовлетворение потребностей широкого круга людей, и ручным трудом мастеров, которые не могли конкурировать в новых условиях рынка.

Ответной реакцией на смену социальной и культурной парадигмы общества стало формирование движений, целью которых был поиск новой промышленной эстетики: «Она дала возможность единовременного сравнения самых разных уровней жизни — от высоко развитых промышленных стран до азиатских государств с консер-

вативным сохранением традиционной культуры» [1, с. 14]. С другой стороны, развивались идеи сохранения художественных традиций и связей искусства и ремесла, как творческого процесса с включением в него современных технологий производства. У истоков этого движения стояли Джон Рёскин, Уильям Моррис и Уолтер Крейн. В основе идеологии лежал экспериментальный подход к сохранению художественных и культурных традиций в декоративно-прикладном искусстве. В частности, Моррис подчеркивал возможность применения современных технологий производства на благо устоявшихся культурных традиций. Сам художник контролирует процесс создания всех элементов быта, координируя работу производства. Отчасти эти идеи были воплощены им в проекте своего частого дома «Red house». Опыт работы над проектом дома, помог Моррису в дальнейшем сформулировать подход, который позволил сохранить культурологические особенности в бытовых изделиях, сделав их при этом частью массовой индустриальной культуры. Работу над идеями Морриса продолжил его современник Уолтер Крейн. Будучи блестящим методистом и преподавателем, Крейн сформулировал программы обучения новых специалистов для Королевского колледжа в Лондоне, где приоритетной задачей была подготовка художников для промышленного производства, с целью сохранения культурных и эстетических ценностей в индустриальных изделиях. Идеи Крейна о синергетическом единении художника и инженера нашли свое воплощение уже позже в стенах немецкого Баухауза и советского ВХУТЕМАСа, дав начало новой профессии дизайнера.

История циклична, и современная картина мира, где информационный строй сменил собой индустриальный, формирует новые задачи и условия для художника. Сегодня станковый художник в постцифровой эпохе становится частью виртуальной среды. Культурные традиции классического изобразительного искусства все активнее интегрируются в цифровое пространство, формируя семиотический симулякр, в основе которого заложены культурные традиции множества эпох и народов. Помимо этого, в условиях современного рынка профессия цифрового художника обретает полифункциональную природу, включающую в себя культурные традиции изобразительного искусства, проектировочный метод дизайна и принципы современного социального маркетинга.

С развитием цифровых методов коммуникации и распространения информации, устройства и сервисы, предоставляющие доступ к виртуальной среде, стали повседневной частью современного обихода (рис. 3). Интернет размыл границы между странами, объединив культурные особенности народов. В современном обществе царит принцип культурной апроприации и заимствования, что находит

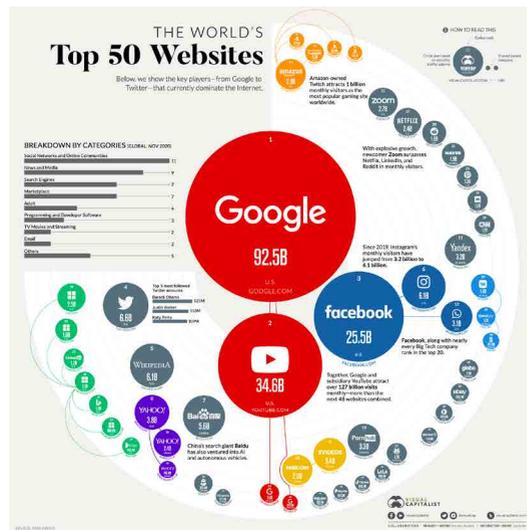


Рис. 3. Top 50 самых посещаемых электронных ресурсов мира

нас в повседневной жизни. Для удовлетворения запросов современного рынка в последние десятилетия сформировалась новая профессия цифрового художника, сферой деятельности которого является массовое изобразительное искусство на стыке культуры и дизайна.

В условиях современного спроса на цифровую живопись и графику прежде всего как на товар, обуславливают проблемы в культурной самоидентификации специалиста и его адаптивной способности к работе в индустрии цифрового изобразительного искусства: «Традиционная живопись по-прежнему остается предметом высокого искусства, выставляется в галереях и продается на аукционах. Однако, она больше не отвечает производственным требованиям массовой индустрии, где во главу процесса, наряду с качеством, ставится скорость работы и возможность внести исправления на любом этапе разработки» [6, с. 400]. Культурный контекст в обществе формирует потребность в определенном типе специалиста. Культурная и эстетическая ценность труда художника все также важна, но в условиях массовой глобализации населения, общий уровень восприятия искусства не вырос.

Массовому потребителю важны обобщенные и узнаваемые образы, которые привычны и понятны ему. Культурные особенности разных народов и стран упрощаются и стандартизируются для массового рынка с целью повышения показателей продаж. Деятельность цифрового художника напрямую связана с товарами и услугами в сфере развлечений: видеоигры, кино, книжные иллюстрации, комиксы,

свое отражение и в современном цифровом изобразительном искусстве. Наибольшему влиянию подверглась сфера развлечений. Цифровые технологии повлияли на возможности развития и производства развлекательных товаров и услуг. Это повлекло за собой потребность в специалистах нового типа, сочетающих в себе навыки дизайнера, художника и маркетолога. Значимость визуальной составляющей искусства в современном масс-маркете сложно переоценить. Визуальная информация, наполненная культурными знаками и образами, окружает

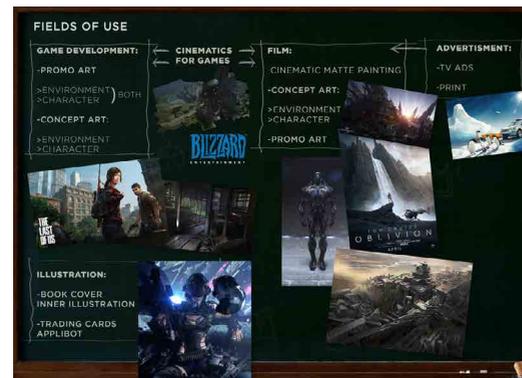


Рис. 4. Сфера деятельности цифрового художника

стивия, аналогичные проблемам по сохранению культуры декоративно-прикладного искусства в эпоху промышленных революций XIX века — повсеместная стандартизация художественного стиля. Большинство цифровых проектов: игры, анимация, комиксы и т.д., в которых задействуются современные художники/дизайнеры, упрощаются и стандартизируются для лучшего восприятия у массовой аудитории. Культурные и национальные особенности также подвергаются упрощению и пересмотру в угоду удовлетворения зрителей, не знакомых с особенностями чужой культуры. Такой унифицированный с точки зрения визуального восприятия и контекстной нагрузки стиль называют казуальным (от англ. casual — повседневный, обычный). Работы разных художников, выполненные в этом стилевом направлении, не будут кардинально отличаться друг от друга, а авторский почерк художников будет растворен в угоду общедоступности (рис. 5, 6). Казу-



Рис. 5. «Titan discs». Hearthstone Saviors of Uldum. Konstantin Turovec



Рис. 6. «Haunting visions». Hearthstone Rastakhan rumble. Akkapoj Thawornsathitwong, Studio HIVE

альная стилистика работы доступна для понимания большинству людей в независимости от их культурного бэкграунда, так как оперирует общедоступными образами, основанными на мультипликационной стилизации и книжной иллюстрации. Образ, напоминающий сразу все и одновременно ничего, не может нести в себе ценность с точки зрения культуры и эстетики. В связи с этим все отчетливее формируется проблема формирования цифрового изобразительного искусства лишь как прикладной сферы деятельности, которая лишена какой-либо художественной и культурной ценности.

Новые школы цифрового рисунка не формируют свою программу на культурном наследии изобразительного искусства и дизайна, предпочитая им более понятный для потенциальных клиентов язык поп-культуры. Из-за чего многие теоретические и практические знания утрачивают свою глубину, оставляя лишь сухой набор фактов без исторического контекста. В следствии этого выпускники таких курсов представляют собой мастеровых, подготовленных лишь к работе по техническому заданию. В свою очередь художественные ВУЗы в России не проводят подготовку художников для работы в цифровом пространстве. На рынке труда сейчас нет потребности в таком количестве станковых живописцев, графиков, монументальных и декоративно-прикладных художников и предметных дизайнеров. Как итог, культурная пропасть между новой сферой изобразительного искусства и ее классическим предшественником не уменьшается, а лишь разрастается, провоцируя формирование двух параллельных направлений. Многие цифровые художники на сегодняшний момент не обладают достаточными профессиональными знаниями о художественной культуре и эстетике в силу отсутствия профессиональной теоретической и практической подготовки. А профессиональные художники, получившие традиционное образование, не могут составить профессиональную конкуренцию на новом цифровом рынке, из-за непонимания законов его функционирования.

Неизбежно внесение корректировок в программы подготовки художников и дизайнеров с упором на актуальные современные сферы применения прикладных художественных и проектировочных навыков.

Процесс сохранения и интеграции художественных и культурных традиций в новое направление цифрового изобразительного искусства является трудоемкой задачей, сравнимой с программой воспитания Баухауза на стыке художественных и конструкторских дисциплин [2].

Сохранение богатой культуры российской художественной академической школы требует реорганизации профессии станкового художника как нового вида цифровой деятельности на синергии дизайна и искусства: «Диалектическая общность традиционализма и нова-

торства художественной школы — фактор эффективности и оптимальности ее существования. Влияние явлений, не разрушающих целостность генотипа школы, обеспечивает ее инвариантность и историческую динамику» [3, с. 42].

Список литературы:

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. — Москва: ВНИИТЭ, 1992. — 122 с.
2. Вальтер Гропиус. Границы архитектуры (Проблемы материально-художественной культуры). / Перевод А. С. Пинскер, В. Р. Аронова, В. Г. Калиша; Составление, научная редакция и предисловие В. И. Тасалова. — Москва: Издательство «Искусство», 1971. — 287 с.
3. Бабияк В. В. Русский академический рисунок (XVIII — начало XX века) Автореф. дис. д-ра искусствоведения по специальности 17.00.04 — изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура. — Санкт-Петербург, 2005 г.
4. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 2. Северное Возрождение; страны Западной Европы XVII и XVIII веков; Россия XVIII века. — 3-е изд., доп. — Москва: Искусство, 1990. — 318 с.: ил.
5. Ипполит Тэн. Философия искусства. — Москва: Республика, 1996. — 351 с.
6. Перова, О. В. Изобразительное искусство в контексте информационного общества / О. В. Перова // Молодой ученый. — 2018. — № 50(236). — С. 399-401.

СТИВЕН ЙЕЙТС

МАГИСТР ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ (ДОКТОРСКАЯ СТЕПЕНЬ),
СТИПЕНДИАТ ФУЛБРАЙТА, ИСКУССТВОВЕД, КУРАТОР,
ХУДОЖНИК.

STEVEN YATES

MASTER OF FINE ARTS (DOCTORAL DEGREE), MASTER OF ARTS,
AND BACHELOR OF FINE ARTS FULBRIGHT SCHOLAR, AUTHOR,
ARTIST, MUSEUM CURATOR

ТРАНСДИСЦИПЛИНАРНАЯ ФОТОГРАФИЯ И ИСТОРИЧЕСКИЙ АВАНГАРД

TRANSDISCIPLINARY PHOTOGRAPHICS AND THE HISTORIC AVANT-GARDE

Парадигма междисциплинарного современного мира от исторического авангарда в начале XX века переходит к трансдисциплинарной фотографии, методологии и процессам в XXI веке. Изобретательские методы становятся стандартом во всей универсальной культуре. Человечество переходит к постоянно расширяющемуся фотографическому дискурсу видения мира.

Ключевые слова: трансдисциплинарный, фотография, парадигма, протомодерн, поэтика, аналоговый, цифровой

The paradigm of the multidisciplinary modern world from the historic avant-garde in the early 20th century shifts into transdisciplinary photographics, methodology and processes in the new century. Inventive practices become the standard throughout universal culture. We are moving into an ever-widening photographic discourse of seeing the world.

Keywords: transdisciplinary, photographics, paradigm, proto modern, poetics, analog, digital

The past century shifted into new terrain where traditional categories of art are less relevant. Photographic paradigms have become increasingly central in concept and meaning without past conventions. As art, design, academia and the «space of life» are redefined through the digital age. From proto modern precedents at the beginning, early in the last century to transdisciplinary developments across a wide range of approaches and theory today. Photographic forms of expression continue to advance exponentially with and beyond the digital era with untested potentials that eliminate previous criteria.

Under a persistent motif of discovery, independent histories prevail over past categories and definitions in cultural identity as well as art between the past two centuries. Rather implying that the process and actions of methodology are centered increasingly, and at times overtly, in unbound and wide-ranging photographic-related means. A paradigm shift that seeks future resolutions of discovery. Breaking further from the past as artists are better informed about classic and conventional modes of expression. Fundamentally changing the rapid age of information where digital and post-digital eras are underway without boundaries.

Critically, understanding history remains a prerequisite as linear based analogs no longer achieve advances in the present world unfolding. As transdisciplinary models replace past forms of multidisciplinary methods, an ever-increasing milieu of photographic ideas reveal other visual paths beyond language. While the digital world offers substitute orientations with attempted proxies, original first-hand research and work in scholarly sources, histories and cultures — and most importantly from original works of art — provide unique perspectives and insights. Easily forgotten in today's fast-changing technological world where supplements seem to predominate. Appearing to provide equal proxies and surrogates. Simulating at best temporary understanding, which can only deliver provisional extensions of historical knowledge. The significance is to learn to know the difference between originals from history and substitutes. A key process to understanding.

Research garnered in direct experience from first-hand knowledge encourages formative decisions into the future. That helps expand the horizons of vision increased by technological capabilities in any period. In the end, beyond all technological advances designed throughout history, a more thorough understanding comes from the irreplaceable sources of original works of art in any discipline and all that surrounds them. That exceed the presence of current and past technology. Art is an undeniable source of testimony establishing the evolution of cultural identity from past to the present.

How we translate the depth of understanding from outcomes of the past, especially within the changing ultra-visual world of information today,

is no less indispensable. To continue to see into the future from past precedents and paradigms is to better understand what unfolds across today's ahistorical contributions. Which break further from the past into transdisciplinary precedents.

Practices across media by proto modern artists such as Aleksandr Rodchenko, Vladimir Tatlin, Kazimir Malevich and László Moholy-Nagy provide the foundation for innovations that moved into the next century with photographically related paradigms. As one medium of practice influenced others, a modern visual language was invented without precedent.

«The first two decades of the twentieth century were revolutionary for all the arts. They were years of experimentation, of redefinition, and a search for new direction. Painters turned towards the abstract, architects towards the functional, musicians towards the atonal and writers towards the reshaping of literary forms. During this time, Modern photography emerged through the efforts of photographers and critics in the mainstream of Modern art movements. Some began to question the function of the camera and to redefine the position of photography among the arts... By the 1920s, photography was an integral part of progressive art movements sweeping across Europe and America» [1].

Combinations of traditional mediums, multimedia, hybrids from innovative explorations and discoveries progressed across all of the arts.

In 1913 Vladimir Tatlin saw Picasso's early Cubist collage paintings in Paris. Returning to Moscow he began experimenting with relief-drawings that replaced the representational functions of art by creating new modes of space with constructions. Shifting from painting-based art to three-dimensional «counter-reliefs» with wood and metals from iron to aluminum. Suspending sculptural-like constructions as «corner-reliefs» in spaces, while abandoning the traditional representational functions of art on flat walls by numerous forms, materials and media.

Fourteen artists included 155 works exhibited in the Last futuristic paintings exhibition, 0,10 (zero-ten) in Petrograd in 1915 opened by the Dobychna Art Bureau. Including separate rooms for Tatlin's corner counter relief constructions and Malevich's Black Square painting along with his thirty-nine other works. Tatlin's catalog brochure published by the New Journal for Everyone (Novyi zhurnal dlya vsekh) and Malevich's From Cubism to Suprematism, written and published in three versions between 1915–1916, accompanied the exhibition that inaugurated non-objective art, helped launch Malevich's Suprematism and Tatlin's Constructivism (Figure 1).

The co-influences of Constructivism and Suprematism further provided continuous indications in the original developments of László Moholy-Nagy work and theory across thirteen mediums throughout his oeuvre. Including variations of individual photography experiments as the Berlin Radio Tower under construction in the mid 1920s, his designs of the Bauhaus-

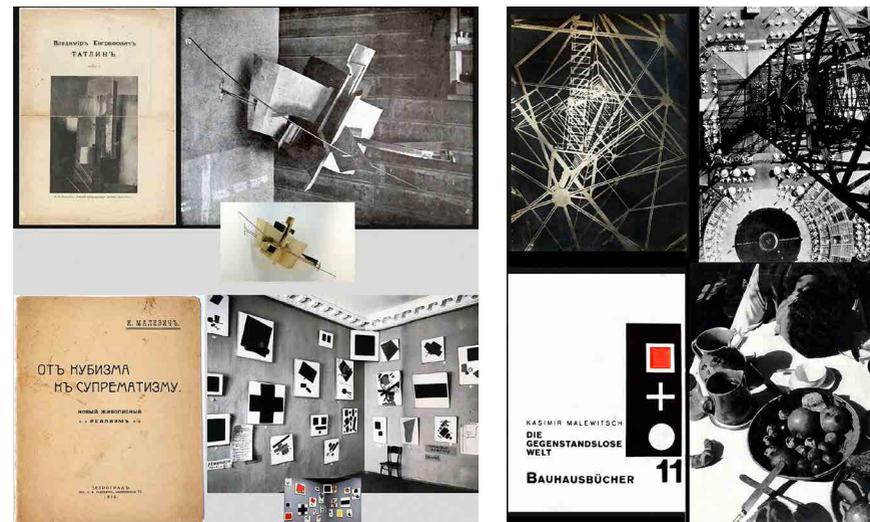


Fig. 1. Vladimir Evgrafovich Tatlin, catalog brochure for the Last futuristic paintings exhibition «0,10» (zero-ten) in Petrograd, 1915; Angular counter-relief in studio, Moscow, 1915 with color reconstruction, 2007. Kazimir Malevich, From Cubism to Suprematism, one of three published versions 1915–1916; separate gallery installation of «0,10» exhibition and full color reinstalation by the Kontakt Collection and Sofia City Art Gallery, 2011.

Fig. 2. László Moholy-Nagy: Berlin Radio Tower [under construction], negative gelatin silver photograph, c1926, Collection V.V. Mayakovskiy Museum; Berlin [Radio Tower looking down], gelatin silver photograph, c1928; cover design of Kazimir Malevich, The Non-Objective World, Bauhaus Bücher 11, 1927; Portrait of Lucia [Moholy at the breakfast table], gelatin silver photograph, c1926.

Bücher including number 11, Kasimir Malewitsch, Die Gegenstandslose Welt (The Non-Objective World) in 1927 as he taught in the Bauhaus in Dessau; and his portrait of Lucia Moholy as part of a wittfully Suprematist presentation arranged on a breakfast table of objects and related forms. Works that provide a rich cross section of testimonials (Figure 2).

Aleksandr Rodchenko's individual innovations in drawing and painting that moved into modern photomontage before using the camera, also involves the printing press with color that expanded ideas beyond the chemical darkroom. Cut and pasting photographs found and selected from pages of newspapers and magazines assembled into stories rather than as illustrations. Where image and poetry coexist in his collaborations with poet Vladimir Mayakovsky. Composing parallel photography veracities from life Mayakovsky's everyday experiences in language.

Echoed throughout his freely associative verse of poetic prose. Distinguished in their partnership for the publication Pro Eto (Figure 3a). Reinforcing multidisciplinary advances together throughout a variety of media including modern literature. Finalized into a mass produced, limited edition publication in final printed form with Rodchenko's origi-

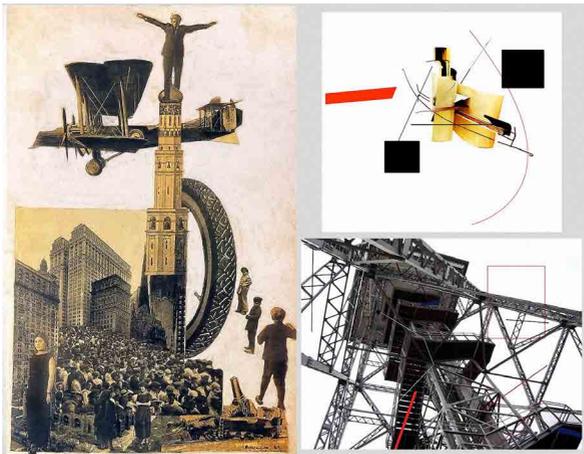


Fig. 3. a) Aleksandr Rodchenko, modern photomontage adjoining page of poetry by Vladimir Mayakovsky, «I catch my balance...» in Pro Eto; b) Homage to Tatlin and Malevich and Rodchenko restructured; c) Berlin Radio Tower, Homage to László Moholy-Nagy, digitally captured imagery with color and drawing, Collection of Artist-Author.

Fig. 4. Site-specific digital print installations by Artist-Author: Pagamintos buči fotografija (Constructed to be photographic), eleven print multiples at Galerija «Meno parkas» in Kaunas, Lithuania; three print multiples with twenty-four works at M'ARS, Moscow Center for Contemporary Arts.

nal modern photomontages, blended with painted color with drawing. From twenty-one examples with eight published, along with the added cut portrait of Lily Brik by Abram Shterenberg on the cover. Reshaping modern art across disciplines and culture with proto modern forms of photography. In part documenting the emerging modern time and shifts in cultural identity [2].

Tatlin's Angular Counter Relief construction in 1915, Malevich's Black Square painting in 1913, and Rodchenko's perceptive restructured space found in modern photomontage «I catch my balance...» in 1923, are intrinsic parts of the oversize digital work Homage to Tatlin, Malevich and Rodchenko restructured (Figure 3b). With color and drawing additions that combine the iconic manifestations of Constructivism and Suprematism across various media and technologies into another new visual and technological milieu. Their individual methodologies and theory move into transdisciplinary forms of photographic expression today.

Looking up at the Radio Tower from a separate digital capture in Berlin is merged into the larger work with new unseen color and drawing available through digital technologies. The Berlin Radio Tower, Homage to László Moholy-Nagy (Figure 3c) further complements similar terms of history. Moving into transformations and uncharted potentials unfolding in the new century [3].



Both digitally-based works provide further impetus for two site specific, architectural installations with history from Moscow to Kaunas (Figure 4). Twenty-four oversized color photographic works were selected and printed for the two-tier mezzanine space at M'ARS, Moscow Center for Contemporary Arts galleries in Moscow. Curated with the Art Group Workshop on the Mount. The installation «creates an integral part of architectural space...[to] encourage seeing with perception, which emerges from physical, picture and camera space. Like continuous frames, the repetition of photographic prints is filmic...Through architectonic structures, the complexity of interactions between the prints sustains a life of their own. Continuously reinventing the relationship between the art and the viewer with a poetics of space» [4].

Pagamintos buči fotografija (Constructed to be photographic) includes multiples from eleven original prints designed, printed and constructed for the new upstairs skylight gallery at Galerija «Meno parkas» in Kaunas, Lithuania, curated by Director Arvydas Žalpyš. Tomas Pabedinskas, professor of art history and criticism at Vytautas Magnus University pensively witnesses:

This artist's installation «Constructed to be photographic» created especially for the space of the gallery «Meno parkas» (Art Park) also erases the margins between different medias and does not give in to strict definitions of artistic fields and genres... the images in this case are more of a primary material for creative work rather than finite and independent artworks...the author disintegrates the illusion of photographic realism...

to recreate, reconstruct the surroundings and to change the usual understanding of it. ...which offer the viewer a different experience of space. The repetition of the photographic planes themselves, as well as the images captured in them, create the interrelations of forms, lines, colours, tones, light and shadows. This interplay happens not only between images, but also includes the unique space of the gallery. ...you can no longer describe the exhibited pieces simply as a complete spatial installation. The perceiver present, the objectively existing space becomes the viewer's subjectively experienced situation, which has a timeframe...distinctly separate from modern art [5].

Today's digital photographic work and installations explore the lessons of early modern innovations by moving past technologies past and present, into unprecedented color forms in meaning and content. The depth and breadth of millions of digital colors now available for the first time, generate further experiences never seen in traditional art historical practices. Unmatched by and moving beyond past analogs of modern painting, printmaking, architecture, or photography made from the chemical darkroom.

The historical avant-garde advanced proto modern to late modern practices in methodology and theory throughout media disciplines. Introducing

innovative models through abstraction that defined newfound independent fundamentals. Transforming the visible world into nonrepresentational strategies that revealed the growing complexity of modern life in art, science and cultural identity. Spreading inventive vocabularies with pioneering purpose along with emerging technologies and modern printing media.

Hybrids in painting, drawing, sculpture, photography, photomontage, collage and architecture evolved in combinations into future alternatives. As such, visual precedents began to eliminate the lines drawn between separate historical categories, traditional arts and definitions, moving into a diversity of proto modern forms of visual expression. Black and white photography from the chemical darkroom moved into color with the modern printing press that amplified related experiments across multimedia. Blending mixtures of design with modern doctrines, technology and materials that redefined modern cultural identity.

Contemporary potentials in the new century with constant evolving technologies, invented today from unprecedented color and ocular definitions initiated by digital camera processors, renderings and newfound printing potentials, offer unique modes of color dimensionality. Advancing unparalleled photographic innovations throughout the wide-range transdisciplinary arts worldwide. Establishing another paradigm shift between centuries and cultural identities. Offering a universal culture once drawn from past multimedia analogs into post transdisciplinary photographics.

As the last multidisciplinary world paradigm of modern work and art in the twentieth century shifts into transdisciplinary photographics, methodology and processes in the new century, there are no less essential gains of knowledge. In this regard, two related, catalytic histories from varied disciplines need mention. Further acknowledging the growing complexity of work in the new century from related fields of the last, which become primary if not more critical in understanding.

Comparative analysis in related periods of innovation and transitions of the past two centuries, into today's more capricious array of transdisciplinary and often unrelenting advances in the arts, remains a boundless spectacle. With and beyond digital technologies. Evolving not unlike the proto modern breakthroughs launched over a century ago. Determined if not compelled in great part by innovations in photographic paradigms then and now. Today's even a wider array of unprecedented art practices continue to more fully erase the lines between the conventional mediums to more actively redefine and influence the way we see the world.

Noteworthy to this end are two enquiries of extraordinary research from

science that remain fundamental into the new century. Most notably originated in the paradigm shifts authored by Thomas Kuhn and his diligent in-depth studies of scientific tradition. Analyzing the change in historiographic and metahistorical studies between philosophy and science. In these terms, transdisciplinary approaches broaden and redefine paradigms that flourish unconditionally today.

The second study from historical research comes from literary models of metaphor. Distinguished throughout Gaston Bachelard's explanation of the immeasurable creative imagination. Originated in related engagements of knowledge with perspectives from his lifelong knowledge and expertise in science. Moving into explorations through terminologies in what Bachelard describes as the poetics of space in the literature of the imagination. Both authors provide omnipresent living models of timeless analysis from research beyond individual epochs. Informing in various degrees understanding related to the arts and cultural identity.

Additional broader readings provide additional historical basis and investigative groundwork. George Kubler writings in *The Shape of Time, Remarks on the History of Things* and Robert Klein's study of *Form and Meaning, Writings on the Renaissance and Modern Art* are analytical authors not tenuously precast by traditional methodologies or perspectives. Nor set into established archetypes of seeing, which are governed or tempered by past models of inquiry. They suggest an understanding of transdisciplinary history in-process. That extends into, and is subsequently and irrevocably replaced by, a new terrain of understanding being revealed today [6].

Thus, proto modern photography's increasingly and proactively central role as a major influence across the arts over the past two centuries marks similar unconventional, universal and nontraditional journeys. Unceasingly altered by changes in science and technologies as well as advances in media, materials and concepts since the inventions of photography. As modern art histories are set in a style-centric past in multimedia-based modes of definitions separated by classical divisions, the widening array of photographic practices multiplied into newborn paradigms. Photographic ideas continue to evade centuries of traditional norms and orthodox standards throughout the arts and fixed designs in cultural identity. Replacing them with an ongoing assortment of asymmetrical and nonlinear means. Repeatedly eliminating categories, past algorithms and analogs. Classic modes of history no longer apply. Outdated art historical models increasingly irrelevant.

Artistic periods over the past two centuries continue to broaden practices to engage diverse photographic ideas proliferating with all of the visual arts. Today into transdisciplinary methods and directions. Driven by constant

inventiveness of original means. Propelled by ceaseless and undefinable forms of inventive photographic expression beyond set definitions.

The early, proto modern innovators at the beginning of the early twentieth century, initiated and prepared, if not set precedents into a greater deepening of transdisciplinary photographics. Which are presently stimulating the digital age into another future. Removing the final barriers into a growing and ever-widening photographic discourse. Occupying revolutionary approaches and inventive practices are the standard. For new directions where artists, authors, curators and scholars continue the universality of art and culture. Expanding unanticipated alternate visions.

NOTES:

1. BEAUMONT NEWHALL, PROLOGUE TO S. YATES, PROTO MODERN PHOTOGRAPHY, EXHIBITION CATALOG, MUSEUM OF NEW MEXICO, SANTA FE, 1992.
2. ПРО ЗТО, STATE PUBLISHING HOUSE, MOSCOW AND PETROGRAD, PRODUCED IN 3000 COPIES, FIRST EDITION 5 JUNE 1923. ORIGINAL MODERN PHOTOMONTAGE BY ALEKSANDR RODCHENKO ACROSS THE PAGE OF MAYAKOVSKY'S POETRY BEGINNING WITH «I CATCH MY BALANCE...». MODERN PHOTOMONTAGE WITH PAINTED COLOR ON CARDBOARD, 1923, 35.5x23.5 CM, 14x9.25 INCHES, COLLECTION OF V.V. MAYAKOVSKY MUSEUM. SEE ALEXANDER LAVRENTIEV, «ABOUT THIS BOOK», IN THE TRILINGUAL VLADIMIR MAYAKOVSKY, IT, ARS NICOLAI GMBH, BERLIN, 1994, 77.
3. HOMAGE TO TATLIN, MALEVICH AND RODCHENKO RESTRUCTURED AND BERLIN RADIO TOWER, HOMAGE TO LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY BASED IN DIGITALLY CAPTURED IMAGERY WITH COLOR AND DRAWING PRINTED ON CANSON INFINITY RAG PHOTOGRAPHIQUE, FRENCH ARCHIVAL PAPER AT 112x114 CM., 44x45 INCHES AND 112x152 CM., 44x60 INCHES EACH.
4. СВОБОДА: ОСОЗНАНИЕ BIG PICTURE (FREEDOM: BEING AWARE OF THE BIG PICTURE), CURATED BY JANEZ SEVER, SJ WITH GALINA MOSKALEVA, VLADIMIR SHAKHLEVICH, VADIM MOSKALEV, SVETLANA GAIVAN AND GRADUATES WITH PUBLICATION, 21.
5. DR. TOMAS PABEDINSKAS, PAGAMINTOS BŪTI FOTOGRAFIJA/CONSTRUCTED TO BE PHOTOGRAPHIC IN ARVYDAS ŽALPYS, KAUNAS IN ART, SPREAD. CONNECTIONS. (KAUNAS MENE, SKLAIDA. PAŽINTYS.), 2015, 87.
6. THOMAS S. KUHN, THE ESSENTIAL TENSION, SELECTED STUDIES IN SCIENTIFIC TRADITION AND CHANGE, CHICAGO AND LONDON: THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, 1977; GASTON BACHELARD, LA POÉTIQUE DE L' ESPACE, PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE, 1958, TRANSLATED THE POETICS OF SPACE, BOSTON: BEACON PRESS, 1969; GEORGE KUBLER, THE SHAPE OF TIME, REMARKS ON THE HISTORY OF THINGS, NEW HAVEN AND LONDON: YALE UNIVERSITY PRESS, 1962, NINTH PRINTING 1974; ROBERT KLEIN, LA FORME ET L'INTELLIGIBLE, EDITIONS GALLIMARD, 1970 TO ENGLISH BY VIKING PRESS, 1979 AND PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1981.

А.К. ГЛЕБОВА

PH.D., ПРОФЕССОР, ОТДЕЛЕНИЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВА, УНИВЕРСИТЕТ БЕРКЛИ, США

A.K. GLEBOVA

PH.D., ASSOCIATE PROFESSOR, HISTORY OF ART DEPARTMENT, UC BERKELEY

БЕСКОНЕЧНОЕ СЕЙЧАС. АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО И ФОТОСНИМОК

«DISCLOSURE OF ALL CONNECTIONS»: RODCHENKO'S PORTRAIT FOR THE NEW AGE

В статье рассматривается формулировка Александром Родченко моментальной фотографии в 1920-е годы. Даже если в его фотографической практике ему никогда не удавалось достичь идеального воплощения в формате медиа, его фотография работала против типологии: она расширяла и умножала образы и характеристики людей и объектов. Как эта идея множественности и неоднородности фотографии, ее последовательной бесконечности (а не ее механической или индексной природы) как точного и точно динамического представления реальности отражается на современном цифровом ландшафте? И как фотография Родченко отобразила некоторые потенциальные недостатки такого множества?

Ключевые слова: моментальная фотография, Александр Родченко, индексальная природа фотографии, динамическое представление реальности, цифровой ландшафт.

This paper considers Aleksandr Rodchenko's articulation of snapshot, or instant, photography in the 1920s. Even if never fully instituted in his photographic practice, in Rodchenko's ideal media ecology photography (or any documentary medium handled properly)

worked against type: it broadened and multiplied the characteristics of people and objects until they could not be reduced or «synthesized.» How does this idea of photography's multiplicity and heterogeneity, its serial endlessness (rather than its mechanical or indexical nature) as an accurate, and accurately dynamic representation of reality reverberate with today's digital landscape? And how did Rodchenko's photography display some of the potential faultlines of such multiplicity?

Keywords: instant photography, Alexander Rodchenko, index nature of photography, dynamic representation of reality digital landscape.

In April 1928, Aleksandr Rodchenko published his manifesto of instant, contemporary photography, «Against the Synthetic Portrait, for the Snapshot», in the journal *Novyi Lef* [1]. More memorandum than exposition, this short essay is among the best-known and most frequently cited texts of photographic modernism and the Soviet avant-garde, emblematic of both the interwar faith in mass media's emancipatory capabilities and the leftist resistance to early Stalinism, with its then-emerging cult of personality. «Against the Synthetic Portrait» honed in on the technology's medium-specific qualities and its ability to represent the world in a documentary, comprehensive, and truthful manner. As the text orbited around photography's role in picturing Lenin, it not only proposed photography as the ideal medium for twentieth-century portraiture but also bestowed on it the unique ability to articulate a distinctly contemporary subjectivity.

In «Against the Synthetic Portrait», Rodchenko proposed snapshot photography as the antidote to what he saw as the painted portrait's eternalizing and monumentalizing tendencies. He took aim at the growing personality cult of Lenin, who had died in 1924 and whose reification through sculptures, paintings, and public artworks — to say nothing of the preservation of his body and its display in the mausoleum — was continuing full-speed ahead [2]. In place of the «synthetic» — or single, romanticized — portrait of Lenin that was being produced in great numbers in oil and bronze throughout the Soviet Union, Rodchenko conceived a «folder of photographs, which would not allow... the idealization of Lenin» [3]. Such an assortment of imagery, which would capture the various facets of the deceased leader and would also include other indexical relics, such as notebooks, film footage, and gramophone and stenographic records, would definitively demonstrate that no one was a totality and that Lenin, like the rest of us, was «many sums, which are sometimes entirely opposed» [4]. To be «authentic people», as Rodchenko put it, was to embrace the multiple and contradictory aspects of (contemporary, socialist) subjectivity, whose very fragmented multiplicity — being «many... and sometimes entirely opposed» — rhymed with the technological capacities of modern mass media [5].

Photography, then, was a truth-telling medium, one that could provide epistemological insight if handled correctly. For Rodchenko, this meant that photography had to embrace its defining characteristics: first, the possibility of multiple viewpoints and, second, its plurality [6]. It was the very proliferation (both multiple and serial) of snapshots, their ceaseless and uncensored propagation, that had the potential to document contemporaneity. Rodchenko thus envisioned an endlessly expanding photographic archive: what we might call a horizontal or lateral archive, an archive without a hierarchy or even selection criteria. Significantly, it was not one but multiple snapshots that could bear witness to a kind of pluralistic truth, and it was the photographer's (as well as the photographic subject's) responsibility to convey this indexical multitude. In this way, taking and posing for photographs became a moral imperative, as Rodchenko famously urged, «Do not lie! Photograph and be photographed!» [7].

In our age of synthetic biology, cloning, and artificial intelligence on the one hand, and limitless photographic proliferation and social media on the other, Rodchenko's call for becoming «real» or «authentic people» through the embrace of indexical and mass media might seem quaint, if not downright naïve. Yet the challenge it posed—to reject idealizing images, embrace the accidental and the potentially unsightly, and abandon the attachment to individuality and personhood as defined through singularity and uniqueness — remains a tall order, even in our (arguably postmodern) era. Indeed, it proved too great a challenge for Rodchenko himself, whose photographic portraits, both prior to and following his snapshot manifesto, did not adhere to the program set forth in «Against the Synthetic Portrait». Indeed, what is most illuminating about the text is not how it might account for Rodchenko's photographic work, but, conversely, the very lack of correspondence between the manifesto and the photographs—that is, the ways «Against the Synthetic Portrait» articulates the tensions within Rodchenko's oeuvre and points to the very real difficulties of attempting to represent a distinctly contemporary subjectivity through photography.

Rodchenko's championing of the polysemic photographic portrait—or collection of multiple portraits — in 1928 has been read as opposing the heroicizing, increasingly cultic tendencies of Five-Year-Plan Bolshevism as well as, anachronistically, an account of his earlier work [9]. Yet Rodchenko's oeuvre did not sustain the edicts of his techno-utopian paeon to the snapshot. For, despite his call for an endlessly expanding photo-file that would expose the conflicting aspects of modern subjects, Rodchenko never created such an archive, neither for any of his Lef friends or colleagues nor for his other subjects, such as the 1930 Pioneer series at the center of one of the First Five-Year Plan's artistic debates. Rather than photographs of

people, photographic cityscapes and images from photoreportage series came closest to realizing Rodchenko's vision of a new, multiple image; the notion of subjectivity as a coherent whole proved, in practice, far too resistant and entrenched to be undone by photography.

It is worth considering Rodchenko's proposed photo-file within the broader contemporaneous discourse on portraiture. One important conversation surrounding the portrait genre in the late 1920s was taking place at GAKHN, or the State Academy of Artistic Sciences (Gosudarstvennaia Akademiia Khudozhestvennykh Nauk). Active between 1921 and 1930, GAKHN was a Moscow-based institute of artistic research, with departments in sociology, philosophy, and «physio-psychology», under whose auspices a number of important exhibitions, seminars, and discussions was organized. Along with VKHUTEMAS and GINKHUK, GAKHN played a prominent role in shaping art-related thinking and research in the Soviet 1920s. (Rodchenko was an occasional participant in GAKHN exhibitions as well as a designer of some of its publications) [9].

The Art of the Portrait, a lengthy anthology published in 1928, recapitulated the debates in GAKHN's Philosophy Department in 1926–27 with their ambitious rethinking of the portrait. It brought together texts by some of GAKHN's most active members from different disciplines: art historian Aleksandr Gabrichevskii, painter and critic Boris Shaposhnikov, historian of art and architecture Aleksei Tsires, linguist and philosopher Nikolai Zhinkin, as well as Nikolai Tarabukin [10]. The anthology investigated the foundations of portraiture, including its relationship to subjectivity, from antiquity to the near-present. The volume's focus on sculpture and painting all but excluded discussions of photography and cinema except as anachronistic categories that underscored the temporality of earlier visual arts. Yet it is through GAKHN's—and especially Tarabukin's—definition of the «synthetic» portrait versus the «snapshot» aesthetic that Rodchenko's understanding of the momentary photograph and its modern temporality becomes clear.

Throughout The Art of the Portrait, the ideal of a painterly, synthetic or holistic portrait is affirmed [11]. Transcripts of preliminary debates and discussions manifest the importance of the notion of a portrait as a «sum», and the volume's essays insist that portraiture cannot merely comprise an «aggregate of . . . separate layers» of representation [12]. Employing the mathematical metaphors that also recur in Tugendkhol'd's and Rodchenko's essays, in his essay «Portrait as a Problem of Style» Tarabukin historicizes the portrait as a genre that emerges only once man removes himself from the «chain of addends» and «qualitatively equal quantities» that is the world and sets himself apart as an «integer» or an «exponent»—in other words, a whole greater than the sum of its parts [13].

Tarabukin's thinking in this vein, along with that of many others at GAKHN,

was profoundly influenced by the philosophy of Georg Simmel. In particular, it is Simmel's last work, a long-form essay on Rembrandt (1916), that reverberates throughout Tarabukin's text. For Simmel, Rembrandt's most outstanding achievement was in concentrating life's flow, its «totality», in the portrait, an «overcoming of [movement's] partition into separate sequential moments»—through a form a painterly synthesis [14]. Simmel opposed this «totality» to «lesser» early modern painting, which he critiqued in distinctly anachronistic terms: as depicting figures as in a snapshot, «frozen stiff» rather than capturing the durational nature of life [15]. So great was Simmel's investment in the cumulative depiction of life that for him Rembrandt's portraits of «old people» constituted the painter's finest accomplishment, since they represented «a maximum of lived life» [16].

In his thinking on the portrait, Tarabukin reiterated many of Simmel's views, most notably for our purposes the distinction between the out-of-time, arrested aspect of the «snapshot» aesthetic (which, like Simmel, he assigned to Northern Renaissance painting) as opposed to the «durational» portraiture of Rembrandt. It was the anachronistic metaphor of mass media that allowed Tarabukin to articulate what he deemed the inadequacy of some painterly modes. «Photographing» rather than «portraying» nature, he wrote, «representations of faces [by] Van Eyck, Roger van der Weyden, and the Maître de Flemalle [Robert Campin] have a detailed character and are 'snapshots' that at that time were a substitute for our modern photography. Life is represented not as a durational process, but as an arrested moment» [17]. The scare quotes denoting the anachronism of this comparison, Tarabukin's snapshot—momental'nyi snimok, the same term seen in Rodchenko's «Against the Synthetic Portrait»—is a moment frozen in time. Strikingly for the man who just five years earlier had written a manifesto of production art, From the Easel to the Machine, it was now easel painting rather than mechanical media that enabled a representation of life «not as a sum of separate moments, but as a ceaseless flux of becoming» [18]. As for the «snapshot» aesthetic: that produced only «a mask of that-which-has-become [maska stavshego]» [19].

For Rodchenko, of course, it was the «summed-up» portrait itself that threatened to become a mask, in part because its durational or cumulative (pace Simmel) temporality was out of sync with contemporaneity. The struggle between art and photography was a «battle between eternity and the moment», with photography reflecting the accelerated pace of modern life [20]. Drawing a parallel between photography and other contemporary techno-scientific developments in «Against the Synthetic Portrait», Rodchenko gave examples of this technological expansion and the accompanying decentering of eternal truths: «Aviation, radio, rejuvenation, etc.» were not «general laws but areas in which thousands

of workers carry out their experiments.» [21]. Although seemingly arbitrary, these exemplars of scientific progress cited by Rodchenko shared modernity's changed temporality: the velocity of the airplane, the live transmission of the radio, the turning back of time performed by medical rejuvenation [22]. In a world where aging, like a filmstrip, could be played backward, duration, «totality», «a maximum of lived life», were destabilized and their summary or synthesis rendered impossible.

Yet if, as I have suggested earlier, Rodchenko's portraits of his close friends and fellow travelers did not fit the tenets elaborated in «Against the Synthetic Portrait», where else in his oeuvre might we find the kind of multiplication of image and subjectivity on which the text insisted? Part of the difficulty in locating a work that might meet the demands of «Against the Synthetic Portrait» is the inevitable decentering of the individual and the redefinition of the portrait genre that the snapshot aesthetic entails. The instant photograph's «accidental», rather than «synthetic», nature necessarily draws a wider net around its subject. The extended span of such a frame is made evident and central in a number of contemporary texts, in particular by Ieremiia Ioffe and Osip Brik. Some of Rodchenko's photo-stories published between 1928 and 1932 might approach such a reconceptualization of portraiture — portraiture broadly conceived, that is — as well as the snapshot aesthetic of «Against the Synthetic Portrait.» While the series' occasionally unsettling alienation frequently borders on undoing the series' larger aims, they also include images we might describe as a portrait in an extended frame: a photograph that places its subject at the intersection of multiple moments and spaces, a kind of hyperindexical photograph that might be read as one version of the «photo-file» proposed in «Against the Synthetic Portrait.»

In a 1928 photograph from a series on newspaper production, Stepanova poses as a courier, phone receiver pressed to her ear. Her face is only a sliver, a small triangle of light gray, the smudges of her eyes punctuated by the glimmer of the pupils. The from-above angle flattens Stepanova's body dramatically against the receding plane of the wall, its verticality accentuated by the straight line of the electric cord that stretches toward the ceiling. The focus of the image is neither the courier nor the diminutive rectangle of the phone box, but the twisted cable as it extends from one to the other, itself a figure of connection. We pause where the cable intersects with the shadow of Stepanova's body—the three-dimensional world suddenly reduced to the abstraction of shadow and line—then follow its knots, reflected in the lacquer of the black phone box, the coils apparently no hindrance to the machine's function. The photograph's visual center is the triangle formed by the lacquer of the box as it rhymes with Stepanova's shiny patent leather shoe just under the coil that reflects back to the box.

What is most striking about this photograph is the entanglement, the near-indissolubility of the human and the inanimate, of the courier and the space in which she exists. The phone cord is part of this pictorial work, the play between its coils and the reflection forcing the eye into a constant back-and-forth (it also of course figures a particularly modern kind of connection). This pictorial indissolubility is also evident in the way Stepanova's back disappears into the dark floorboards beneath her and the way her elbow vanishes into the nook behind her, her fingers on the wall almost an outgrowth of its uneven edge, the untrimmed nail emphasizing the flakiness of the plaster and its openness to scratches. A repeatedly marked surface, the wall is full of indexes of those who have waited by the phone, made notes, tried to overcome their boredom or preserve bits of conversation. The entire space here becomes an indexical imprint, or a collection of such imprints, of the people who have used it: the dents on the wooden floor; the fingerprints on the dusty phone box; the scratches and notes on the wall, many of which are rendered visible only by the play of light and shadow, as the illegible doodles outside Stepanova's shadow attest. The blankness of the wall-mounted notepad is temporary — note the dangling crayon underneath, just barely within the picture frame. This tiny corner, the space of endless encounters, could perhaps serve as one form of the documentary file Rodchenko calls for in «Against the Synthetic Portrait», an archive of communal life preserved through its marks and touches, a kind of hyperindexical photograph that contains multiple moments but does not, contra Simmel, aspire to totality.

Precisely because its focus shifts away from the human figure, At the Telephone responds to many of the demands placed on portraiture — indeed, to the redefinition of portraiture — by contemporary theorists of art, both within and outside of Lef. In particular, the photograph departs from the focus on the human face that Osip Brik and Ioffe, among others, saw as belonging to an earlier, individualist, bourgeois-capitalist time [23]. Ioffe imagined a new kind of portrait that moved away from the face, showing instead «a complex of a person's attributes that are important in the social milieu» [24]. For him, the problem with Constructivist art resided in its method of dissection of both things and people, its divisionary or modular logic; in place of such an «isolated sensory image», he proposed a representation of «a social action, a social process, where even things are acts, links of this process . . . the composition must be a simple disclosure of all links [otkrytie vsekh sviazei]» [25]. Ioffe's emphasis on the relational aspect of portraiture—on the importance of presenting the new Soviet subjects not in isolation but in connection with their surroundings, of de-exceptionalizing the individual to the point of the portrait's dispersal — was built on his view of contem-

poraneity as a «multiplanar» phenomenon that combined diverse spatial and temporal sites [26].

Brik argued a similar point in his «From Painting to Photo», where he wrote that photography's strength lay in representing the «point of intersection of various temporal and spatial phenomena.» (The article's title echoes that of Brik's 1924 Lef essay, «From Painting to Calico-Print» [«Ot kartiny k sittsu»], signaling photography's status as the new frontier of «moving art into life» following the end of Productivism. While painters had no choice but to «turn off time and space» and rupture the connection between the constantly mobile subject and nearby objects in order to produce a work, Brik argued, photography could show the world in «its continuity [neprerynost']» [27]. Rodchenko's polemic against the synthetic portrait is likewise underwritten by the sense of an ever-increasing spatiotemporal contingency, a time when no eternal, absolute truth is possible. Writing of portraiture specifically, Brik asserted that «for the modern consciousness an individual [lichnost'] can only be understood, can only be evaluated, in connection with the rest, with those who in the pre-October consciousness were seen as background [fon]» [28]. At the Telephone muddles the very distinction between foreground and background through, on the one hand, the radical compression of its verticality and, on the other, the reversal of the portrait's usual focus, whereby the face is blurred but the scratches on the wall, even close to the floor, at the shot's lower edge, are legible. The extended spatiality of this photograph, in turn, produces evidence of temporal accumulation: the palimpsest of the wall's doodles, the dust prints on the lacquer box. This corner is thus also a record of «before and after», of movement through space and time, its many marks an argument against the static nature of the photograph and the arrested nature of the snapshot.

NOTES:

1. THIS ESSAY IS SLIGHTLY MODIFIED AND EXCERPTED FROM MY FORTHCOMING BOOK, **ALEKSANDR RODCHENKO AND PHOTOGRAPHY IN TIMES OF STALIN** (YALE UNIVERSITY PRESS, 2022).
2. ON THE AFTERLIFE OF LENIN AND LENIN'S BODY, SEE YURCHAK, «BODIES OF LENIN».
3. RODCHENKO, «PROTIV SUMMIROVANNOGO PORTRETA», 16.
4. *IBID.*, 15.
5. MY INTEREST HERE IS HOW SUBJECTIVITY WAS ARTICULATED VISUALLY, ESPECIALLY THROUGH REPRODUCIBLE TECHNOLOGIES; MOST SCHOLARSHIP TO DATE ON THIS TOPIC HAS FOCUSED ON CONSTRUCTIONS OF SOVIET SUBJECTIVITY AT THE LEVEL OF LANGUAGE, WHETHER IN TEXTUAL SOURCES (SUCH AS DIARIES AND AUTOBIOGRAPHIES) OR, AS STEPHEN KOTKIN MEMORABLY PUT IT, THROUGH «SPEAKING BOLSHEVIK.» FOR FOUNDATIONAL EXPLORATIONS ON THE HISTORY OF SOVIET SUBJECTIVITY, SEE CHATTERJEE AND PETRONE, «MODELS OF SELFHOOD AND SUBJECTIVITY»; HELLBECK, *REVOLUTION ON MY MIND*; HALFIN, *TERROR IN MY SOUL*; KRYLOVA, «THE TENACIOUS LIBERAL SUBJECT IN SOVIET STUDIES»; AND KOTKIN, *MAGNETIC MOUNTAIN*.
6. THIS IS NOT AS STABLE A POSITION FOR RODCHENKO AS IS OFTEN IMAGINED; LATER THAT SAME YEAR, IN A RESPONSE TO ACCUSATIONS OF PLAGIARISM PUBLISHED IN THE JOURNAL *SOVIET PHOTO*, HE SUGGESTED THAT EXPERIMENTAL PHOTOGRAPHY MIGHT INCLUDE THE «EASELIZATION» [STANKOVIZATSIJA] OF PHOTOGRAPHY. RODCHENKO, «PREDOSTEREZHENIE», 37.

7. RODCHENKO, «PROTIV SUMMIROVANNOGO PORTRETA», 16.
8. SEE, FOR EXAMPLE, BUCHLOH, «RESIDUAL RESEMBLANCE», AND TAYLOR, «PHOTO-PAINING AND AVANT-GARDE IN SOVIET RUSSIA.» DICKERMAN DISCUSSES THE «LENIN CORNER» IN RODCHENKO'S *WORKERS' CLUB OF 1925* AS AN EXAMPLE OF UNDERMINING THE PORTRAIT'S POTENTIAL CULT VALUE IN «LENIN IN THE AGE OF MECHANICAL REPRODUCTION.»
9. IN 1928 GAKHN ORGANIZED THE FIRST LARGE-SCALE PHOTOGRAPHY EXHIBITION IN THE SOVIET UNION, TEN YEARS OF SOVIET PHOTOGRAPHY, IN WHICH RODCHENKO PARTICIPATED. RODCHENKO AND STEPANOVA ALSO HELPED DESIGN THE SPACE, AND THE COVER FOR A CATALOGUE, OF ANOTHER GAKHN EXHIBITION, ON GLOBAL «CINE-LITERATURE» IN 1927. FOR THE CATALOGUE, SEE KINO-LITERATURA. GAKHN HAS RECEIVED CONSIDERABLY LESS SCHOLARLY ATTENTION THAN EITHER VKHUTEMAS OR GINKHUK, AND THE FIRST EXTENSIVE ANTHOLOGY OF ITS RESEARCH ON ART HISTORY AND AESTHETICS CAME OUT ONLY IN 2017. SEE ISKUSSTVO KAK IAZYK.
10. GABRICHEVSKII, *ISKUSSTVO PORTRETA*.
11. IN THIS REGARD, IT IS WORTH NOTHING HERE THAT THE PHILOSOPHY OF GAKHN'S FOUNDER, VASILY KANDINSKY, INCLUDING HIS INTEREST IN THE «SYNTHESIS OF THE ARTS» OR GESAMTKUNSTWERK, EXERTED SIGNIFICANT INFLUENCE ON THE ACADEMY'S RESEARCH, THIS DESPITE KANDINSKY'S DEPARTURE FOR GERMANY IN 1922, ONLY A YEAR AFTER THE ACADEMY'S FOUNDING. RODCHENKO WOULD HAVE BEEN INTIMATELY FAMILIAR WITH KANDINSKY'S THEORIES FROM HIS PARTICIPATION IN INKHUK; TOGETHER WITH STEPANOVA, POPOVA, AND VARVARA BUBNOVA HE FOUNDED THE WORKING GROUP OF OBJECTIVE ANALYSIS IN THE FALL OF 1920, «IN EXPLICIT CONTESTATION OF KANDINSKY'S CONTINUING CONTROL OF THE INSTITUTE.» GOUGH, *THE ARTIST AS PRODUCER*, 28–32.
12. TSIREN, «IAZYK PORTRETNOGO IZOBRAZHENIJA», IN GABRICHEVSKII, *ISKUSSTVO PORTRETA*, 97.
13. TARABUKIN, «PORTRET, KAK PROBLEMA STILIA», IN GABRICHEVSKII, *ISKUSSTVO PORTRETA*, 175.
14. GEORG SIMMEL, *REMBRANDT*, 7. FIRST PUBLISHED AS *REMBRANDT: EIN KUNSTPHILOSOPHISCHER VERSUCH* (LEIPZIG: KURT WOLFF, 1916). ALTHOUGH SOME OF SIMMEL'S TEXTS HAD BEEN TRANSLATED INTO RUSSIAN BY 1928, INCLUDING BY GAKHN MEMBER AND CONTRIBUTOR TO *THE ART OF THE PORTRAIT* GABRICHEVSKII (WHO MAY HAVE BEEN TARABUKIN'S CONDUIT FOR THE REMBRANDT TEXT), REMBRANDT WAS NOT.
15. *IBID.*, 37.
16. *IBID.*, 11.
17. TARABUKIN, «PORTRET, KAK PROBLEMA STILIA», 173.
18. *IBID.*, 174.
19. *IBID.*, 173.
20. RODCHENKO, «PROTIV SUMMIROVANNOGO PORTRETA», 15.
21. *IBID.*, 14.
22. IN APRIL 1928, SHORTLY AFTER RODCHENKO'S TEXT CAME OFF THE PRESS, ALEKSANDR BOGDANOV, ONE OF THE PIONEERS OF MEDICAL REJUVENATION (AND AN EARLY PROLETKULT ORGANIZER), DIED OF A BOTCHED BLOOD TRANSFUSION, WHICH HE HAD INTRODUCED AS A REJUVENATION TECHNOLOGY. ON THE SOVIET PREOCCUPATION WITH REJUVENATION AND IMMORTALITY AND ITS CONNECTION TO THE ARTISTIC AVANT-GARDE, SEE GROYS, *RUSSIAN COSMISM*. SEE ALSO NAIMAN, «DISCOURSE MADE FLESH.»
23. THIS MIGHT SEEM AN OBVIOUS IF NOT SIMPLISTIC CONCLUSION FROM THE PERSPECTIVE OF COLLECTIVITY-DRIVEN BOLSHEVIK CULTURE, BUT, AS THE GROWING STAKHANOVITE CULT WOULD DEMONSTRATE, SUCH WAS NOT THE CASE.
24. IOFFE, *NOVYI STIL'*, 79.
25. *IBID.*, 90.
26. THIS IS ARTICULATED IN IOFFE'S SLIGHTLY EARLIER *CULTURE AND STYLE*. TERRI WEISSMAN ALSO IDENTIFIES THIS TENSION BETWEEN THE RELATIONAL AND THE INDIVIDUAL IN BERENICE ABBOTT'S PHOTOGRAPHY, WRITING THAT «ABBOTT SOLVED THE DILEMMA RAISED BY HER PORTRAITS BY ABANDONING PORTRAITURE.» SEE WEISSMAN, *THE REALISMS OF BERENICE ABBOTT*, 37–76.

27. THIS DEFINITION OF THE PORTRAIT AS EMBEDDING THE SUBJECT SPATIALLY AND TEMPORALLY IS CONTRARY NOT ONLY TO PAINTED PORTRAITURE BUT ALSO TO CERTAIN STRAINS OF CONTEMPORARY FILM THEORY, SUCH AS BÉLA BALÁZS'S EARLY INTEREST IN THE CLOSE-UP AS SELF-SUFFICIENT AND EXISTING OUTSIDE TIME AND SPACE. SEE DOANE, «FACING A UNIVERSAL LANGUAGE.» BRIK, «ОТ КАРТИНЫ К ФОТО», 31.

28. BRIK, «ОТ КАРТИНЫ К ФОТО», 32.

BIBLIOGRAPHY:

1. BRIK, OSIP. «ОТ КАРТИНЫ К ФОТО». NOVYI LEF 3 (1928): 29–33.
2. BUCHLOH, BENJAMIN H.D. «RESIDUAL RESEMBLANCE: THREE NOTES ON THE ENDS OF PORTRAITURE». IN *FORMALISM AND HISTORICITY: MODELS AND METHODS IN TWENTIETH-CENTURY ART*, 471–508. CAMBRIDGE, MA: MIT PRESS, 2015.
3. CHATTERJEE, CHOI AND KAREN PETRONE. «MODELS OF SELFHOOD AND SUBJECTIVITY: THE SOVIET CASE IN HISTORICAL PERSPECTIVE.» *SLAVIC REVIEW* 67, no. 4 (2008): 967–86.
4. DICKERMAN, LEAH. «LENIN IN THE AGE OF MECHANICAL REPRODUCTION.» IN *DISTURBING REMAINS: MEMORY, HISTORY, AND CRISIS IN THE TWENTIETH CENTURY*, EDITED BY MICHAEL S. ROTH AND CHARLES G. SALAS, 77–110. LOS ANGELES: GETTY RESEARCH INSTITUTE, 1997.
5. DOANE, MARY ANN. «FACING A UNIVERSAL LANGUAGE.» *NEW GERMAN CRITIQUE* 41, no. 2 (2014): 111–24.
6. GABRICHEVSKII, A.G., ED. *ISKUSSTVO PORTRETA: SBORNIK STATEI POD REDAKTSIEI A. G. GABRICHEVSKOGO*. — MOSCOW: GOSUDARSTVENNAIA AKADEMIIA KHUDOZHESTVENNYKH NAUK, 1928.
7. GOUGH, MARIA. *THE ARTIST AS PRODUCER: RUSSIAN CONSTRUCTIVISM IN REVOLUTION*. BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 2005.
8. GROYS, BORIS, ED. *RUSSIAN COSMISM*. CAMBRIDGE, MA: MIT PRESS, 2018.
9. IOFFE, IEREMIIA. *NOVYI STIL'*. MOSCOW: GOSUDARSTVENNOE IZDATEL'STVO IZO-BRAZITEL'NYKH ISKUSSTV, 1932.
10. HALFIN, IGAL. *TERROR IN MY SOUL: COMMUNIST AUTOBIOGRAPHIES ON TRIAL*. CAMBRIDGE, MA: HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2003.
11. HELLBECK, JOCHEN. *REVOLUTION ON MY MIND: WRITING A DIARY UNDER STALIN*. CAMBRIDGE, MA: HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2006.
12. KINO-LITERATURA: PERVAIA VYSTAVKA. MOSCOW: GOSUDARSTVENNAIA AKADEMIIA KHUDOZHESTVENNYKHNAUK, 1927.
13. KOTKIN, STEPHEN. *MAGNETIC MOUNTAIN: STALINISM AS CIVILIZATION*. BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1995.
14. KRYLOVA, ANNA. «THE TENACIOUS LIBERAL SUBJECT IN SOVIET STUDIES». *KRITIKA: EXPLORATIONS IN RUSSIAN AND EURASIAN HISTORY* 1, no. 1 (2000): 119–46.
15. NAIMAN, ERIC. «DISCOURSE MADE FLESH: HEALING AND TERROR IN THE CONSTRUCTION OF SOVIET SUBJECTIVITY». IN *LANGUAGE AND REVOLUTION: MAKING OF MODERN POLITICAL IDENTITIES*, EDITED BY IGAL HALFIN, 243–68. PORTLAND: F. CASS, 2002.
16. PLOTNIKOV, N.S., N. P. PODZEMSKAIA, AND Iu. N. IAKIMENKO, EDS. *ISKUSSTVO KAK IAZYK — IAZYKI ISKUSSTVA: GOSUDARSTVENNAIA AKADEMIIA NAUK I ESTETICHESKAIA TEORIIA 1920-KH GODOV*. MOSCOW: NOVOE LITERATURNOE OBOZRENIE, 2017.
17. RODCHENKO, ALEKSANDR. «PROTIV SUMMIROVANNOGO PORTRETA ZA MOMENTAL'NYI SNIMOK.» *NOVYI LEF* 4 (1928): 14–16.
18. RODCHENKO, ALEKSANDR. «PREDOSTEREZHENIE». *NOVYI LEF* 11 (1928): 36–37.
19. SIMMEL, GEORG. *REMBRANDT: AN ESSAY IN THE PHILOSOPHY OF ART*. EDITED AND TRANSLATED BY ALAN SCOTT AND HELMAN TAUBSMANN. NEW YORK: ROUTLEDGE, 2005.
20. TAYLOR, BRANDON. «PHOTO-PAINTING AND AVANT-GARDE IN SOVIET RUSSIA.» *HISTORY OF PHOTOGRAPHY* 24, no. 4 (2000): 283–91.
21. WEISSMAN, TERRI. *THE REALISMS OF BERENICE ABBOTT: DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY AND POLITICAL ACTION*. BERKELEY AND LOS ANGELES: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 2011.
22. YURCHAK, ALEXEI. «BODIES OF LENIN: THE HIDDEN SCIENCE OF COMMUNIST SOVEREIGNTY.» *REPRESENTATIONS* 129 (WINTER 2015): 116–57.

Н.Е. РОЗАНОВ

Кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой дизайна средств транспорта МГХПА им. С.Г.Строганова

N.E. ROZANOV

CANDIDATE OF ART HISTORY, PROFESSOR, HEAD OF THE DEPARTMENT OF TRANSPORTATION DESIGN OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

К ВОПРОСУ ДИЗАЙНА ГОРОДСКИХ РОБОТИЗИРОВАННЫХ ЭЛЕКТРИЧЕСКИХ СРЕДСТВ МОБИЛЬНОСТИ В ПОСТЦИФРОВУЮ ЭПОХУ. НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННЫХ КОНЦЕПЦИЙ ФРАНЦУЗСКОГО АВТОДИЗАЙНА

ON THE ISSUE OF DESIGN OF URBAN ROBOTIC ELECTRIC MOBILITY VEHICLES IN THE POST-DIGITAL ERA. ON THE EXAMPLE OF MODERN CONCEPTS OF FRENCH CAR DESIGN

В статье даётся анализ стиля и дизайна концепций французского автодизайна, построенных в период с 2018–2020 годов, выявляются связи удожественно-образного начала в дизайне роботизированных легковых электромобилей эпохи цифровых технологий и рассматриваются их смысловые связи с региональной художественной культурой Франции.

Ключевые слова: «экосистема» современного человека в дизайне, постцифровая эпоха, роботизированное средство транспорта, современные концепции французского автодизайна, автомобильный дизайн.

The article analyzes the style and design of the concepts of the French car design, built in the period from 2018 to 2020, reveals the connections of the artistic and imaginative beginning of the style of robotic electric passenger cars of the digital era and their semantic connections with regional artistic culture.

Keywords: «ecosystem» of the modern human being, post-digital era, automotive design, robo-vehicle, modern concepts of French car design.

Французские концептуальные автомобили наделены свойством всегда удивлять дерзостью художественно-образного решения и тем постоянством, с которым автомобильный дизайн Франции атакует сложившиеся предпочтения и нормы других национальных школ автодизайна.

Вот и сегодня, когда стиль современного автомобильного дизайна рефлектирует на экспансию цифровых технологий, видно, насколько авто дизайн в целом остаётся консервативным и даже инертным, а происходящие изменения в нём своей медлительностью могут напомнить маневрирование океанского супертанкера длиной в полкилометра, которому для изменения курса требуются солидные запасы времени и пространства.

Сегодня, когда на изменение в автодизайне отпущено всего около пяти лет, в течение которых, по мнению экспертов Европейской комиссии по экологии, для автомобилей с двигателями внутреннего сгорания мировые авторынки должны закрыться. Состоится это в обозначенные сроки раньше или позже — не так уж и принципиально, важно другое: цифровой мир значительно ускорил приход изменений, которые необходимо учитывать всем уже сегодня, ведь, например, только благодаря виртуальному прототипированию воплощение концепции в серийный автомобиль происходит в более сжатые сроки, чем это требовалось совсем недавно. В среднем процесс обновления занимал пять лет, ровно столько сегодня отпущено бензиновому автомобилю, чтобы стать другим...

Представленные на международных автосалонах и мотор шоу французские автомобильные концепции демонстрируют значимость Франции, её символов и образа жизни французов. В этой связи концепции представляют интерес не только для предпроектной аналитики, но и для более целостного понимания актуальной мировой художественной культуры и вопросов её национальной идентичности. Вместе с этим времена, когда за стилем требовалось ехать в Италию, а за хорошим дизайном в Германию давно канули в лету и может сложиться впечатление, что региональная культура вымывается из промышленного дизайна и растворяется в лабиринтах глобальной системы Интернета, где качество результата зависит от возможности подключения к мировой информационной системы.

К началу второго десятилетия нового века продвижение в автодизайне нового и инновационного стало отличаться осторожностью, которую дизайн-менеджеры оправдывали зависимостью от ком-

мерческой составляющей и опасениями излишнего радикализма проектов, которые могли перенаправить существенную часть покупателей к более консервативно настроенным брендам. Казалось, что всего этого не боялись лишь французские автодизайнеры, которые продолжали удивлять и эпатировать общественное сознание и открывать новые и ранее неизвестные функции автомобиля, не ограничивая себя лишь заботой о скорости перемещения из точки А в точку В.

Действительно, французы во всём стремятся найти эмоции не в результате, а в процессе, который всегда видится им очередной возможностью поучаствовать в увлекательном приключении, и автомобиль подходит к этому практически идеально. Экология, цифровые технологии и идеи роботизации управлением автомобилем лишь обострили ситуацию, и происходящее сегодня может напомнить период ранней автомобилизации, когда экспансия механических средств транспорта привела к вытеснению с дорог конных экипажей. В результате сегодня с лошадью, как средством транспорта, можно соприкоснуться только в специально отведённых местах. Вполне возможно, что и автомобилю уготована та же роль и нужно быть готовым, что в будущем возможность поручить будут предоставлять 3D симуляторы, специально подготовленные модели и «закрытые» трассы для езды на них. Транспортные функции автомобиля предстоит выразить в других, новых формах, иных, чем те, к которым привык человек за XX век. В ряде стран работы в этом направлении уже ведутся и, например, уже создана рыночная ниша так называемых автомобилей «выходного дня», которые не предназначены к выполнению повседневных транспортных функций и отвечают лишь требованиям безопасности активного отдыха в свободное время.

Любопытно, что несмотря на натиск цифровых технологий и роботизацию, в 21 веке всё ещё можно слышать терминологию эпохи конных экипажей и ранней автомобилизации. Однако изменений больше, например, обитаемое пространство автомобиля в связи с роботизацией управления и ставшим ненужным местом водителя и органов ручного управления автомобилем существенно увеличилось. В этой связи личный автомобиль может стать не только местом удобного и безопасного перемещения из точки А в точку В. Эта функция может существенно дополниться новым качественным содержанием, связанным с социокультурной адаптацией к новой цифровой реальности, формируемой в том числе ограничительными мерами, вызванными эпидемией COVID-19: самоизоляцией и спецификой работы на дистанции. Появление проектов роботизированных средств общественного транспорта малой вместимости без водителя — самый очевидный результат новой реальности. Обитаемое пространство

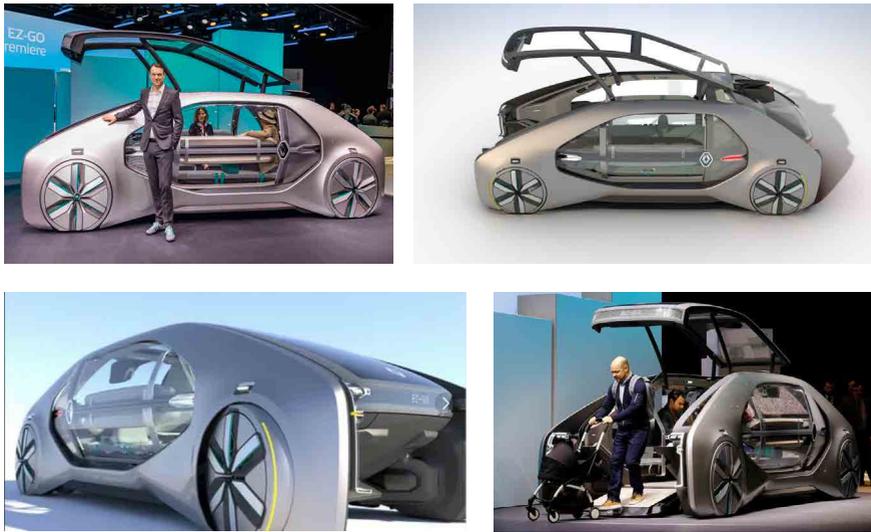


Рис. 1. Renault-EZ Ultimo (2018)

роботизированного автомобиля становится более multifunctional, связанным со спецификой офисной работы, новыми формами бесконтактного общения и более активной коммуникацией с окружающей средой, другими участниками движения, пешеходами и партнёрами по мировой системе сети Интернет.

В результате автомобиль всё решительнее превращается в мобильный гаджет со всеми вытекающими из этого правилами и предпочтениями компоновки и организации интерфейса. Примеры этому уже существуют, в частности, концептуальные модели фирмы Renault, разработанные под руководством главного дизайнера бренда Лоренса ван ден Акера, которые были продемонстрированы за последние годы на автосалонах и моторшоу.

Renault-EZ Ultimo (2018):

Электрическое робо-такси системы каршеринга для проживающих в пятизвёздочном отеле. Автомобиль хранится в подземном паркинге отеля и по первому сигналу смартфона постояльца готов встречать своего хозяина у входа в отель, в зоне прилёта аэропорта Руасси — Шарль-де-Голль или любого другого места, которое определит система бортовой навигации. «Потребительские тенденции меняются, люди все чаще пользуются сервисами совместного владения или аренды — каршеринга, такси и им подобных, — объясняет Лоренс ван ден Акер, вице-президент по дизайну компании.

— Мы стараемся не отставать от трендов и концептом EZ-Ultimo, показываем наши возможности по созданию роскошного автономного транспортного средства, которое можно адаптировать практически под любые функции».

Задача дизайнеров усложнялась тем, что воссоздать большинство услуг, которые традиционно предоставляет своему постояльцу отель высшей категории, предстояло в стеснённых габаритах, схожих с пространством представительского лимузина Rolls-Royce Phantom, традиционно выполняющим эту функцию в отелях. В этой связи интерьер концепции может напомнить океанскую яхту и планировкой внутреннего пространства, и материалами отделки, среди которой натуральная кожа, ценные породы древесины и мрамор. Развлечение ездовых в пути обеспечивается системой, которая предоставляет доступ к любому персонализированному контенту и мультимедийным данным. Благодаря роботизации и переходу на электричество внутри автомобиля высвободилось значительное пространство, занимаемое прежде водителем и органами управления автомобиля. Руль, педали и приборная панель — складные, и в режиме «роб» они спрятаны под крышечкой панели приборов, и дизайнеры имели возможность свободно экспериментировать с высвободившимся пространством. В результате стало возможным, удалив среднюю стойку крыши использовать двери во всю длину боковины кузова, а также применить поворотные кресла, трансформации которых полностью изменили прежнее предназначение автомобиля.

Renault-EZ Ultimo Go 2018):

Это автомобиль для тех, для кого вопрос непрерывности нахождения в своей цифровой вселенной даже не обсуждается. Это автомобиль для девятнадцатилетних. В результате он производит впечатление более демократичной версии городского каршеринга с задачей разместить в салоне как можно большее число пассажиров, объединённых в поездке общим конечным пунктом назначения — университетом, местом проживания, зоной отдыха или шоппинга.

Чтобы собрать ездовых вместе, место посадки в автомобиль выполнено в образе остановки общественного транспорта, но обозначено ещё и высоким пандусом зарядного устройства с растущим на нём деревом — символом экологической дружелюбности проекта. Интерьер автомобиля предельно утилитарен. Однозначно это общественный транспорт. На это указывает и огромная площадь остекления и опоясывающий периметр салона диван в спартанском стиле, а также багажные полки с фиксирующими ремнями, экран под потолком с информацией о маршруте и беспроводная система зарядки смартфонов.

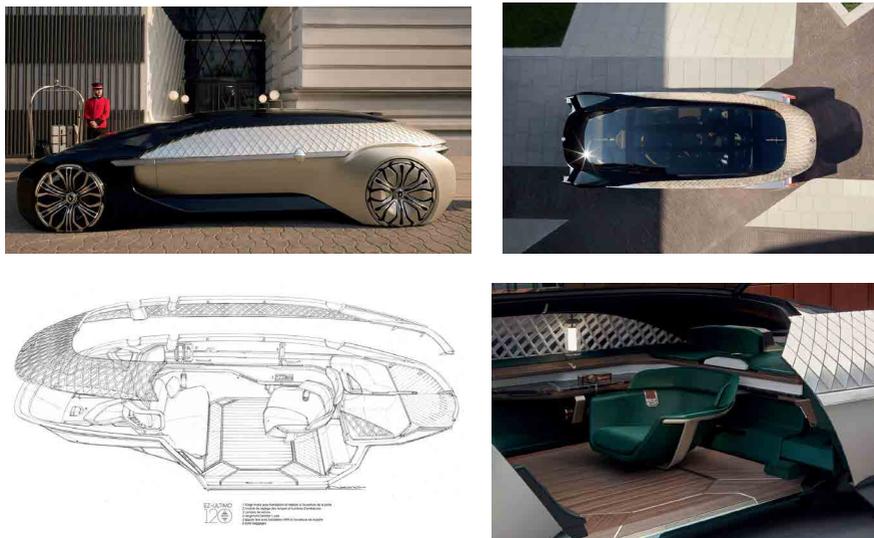


Рис. 2. Renault-EZ Ultimo Go (2018)

Пандус остановки облегчает доступ пассажирам с ограниченной мобильностью, чемоданами или с детской коляской. Renault квалифицирует EZ-GO как новый вид специального городского общественного транспорта категории gobo-vehicle. Чтобы не создавать помех пешеходам любоваться городскими пейзажами исторической части города, высота транспортного средства максимально занижена, а его заметность и маневрирование обеспечивается светодиодной иллюминацией специальных адресных сообщений другим участникам движения или пешеходов. Специальная конструкция подвески позволяет скрыть колёса в кожухи безопасности и защитить пешеходов при маневрировании робомобиля.

Основное оборудование робота размещается в объёме над стеклом в крыше, а активная пневмоподвеска позволяет при необходимости изменять дорожный просвет.

Renault Symbioz(2019):

Через год после начала работ по роботизированной программе команда главного дизайнера фирмы Renault — Лоренса ван дер Акера представила совету директоров концепцию сугубо частного автомобиля, превращённого в гаджет, который подобно смартфону всегда под рукой владельца, на этот раз проживающего в собственном загородном доме, который был спроектирован и построен специально к презентации концепта. «Умный дом» и многому обучен, и кроме

освещения и отопления это ещё и терминал для автомобиля. Если владелец автомобиля находится дома, то дома и автомобиль, и по желанию хозяев он может быть размещён в холле-гостиной, где автомобиль становится предметом созерцания — скульптурой, но так будет до тех пор, пока жильцам не захочется сменить обстановку и, например, почитать книгу, посмотреть кино или просто пообщаться. Тогда автомобиль раскрывает все двери и и открывает доступ к четырём креслам и новому виду пространства, погрузившись в которые жильцы становятся путешественниками в новое и увлекательное состояние. Создаётся ощущение, что эти волшебные превращения становятся возможными благодаря цилиндрической части дома и — площадке круглой формы — подиуму, автомобиль превращается в скульптуру, которую, как и положено, следует рассматривать со всех сторон, а подиум для этого имеет специальную подсветку и может вращаться.

Новое состояние автомобиля, как объекта системы пространственных искусств обяывает, и пластика автомобильной поверхности, как будто ещё больше бугрится более значительной, чем это принято высотой рельефа, перепады которого усиливаются игрой светотеней и рефлексов на кузовных панелях, окрашенных специальной светоотражающей эмалью цвета бронзы. Кроме того, оказавшись внутри жилого помещения, автомобиль законно становится частью этого пространства и интегрируется в инфраструктуру, расширяя его утилитарное зонирование помещения. С распахнутыми дверями автомобиль превращается в уютную рекреационную зону-выгородку части огромного холла-гостиной. Творится подлинное чудо и включается механизм взаимопроникновения двух пространств: большой и высокой гостиной дома и компактного и уютного автомобильного салона. Автомобиль как-бы подхватывает игру и, трансформируя своё внутреннее пространство, разворачивает сидящих в



Рис. 3. Renault Symbioz (2019)

креслах лицом друг к другу, приглашая к общению. Эффект увлекательной игры усиливается отделкой интерьера автомобиля, которая в точности повторяет цветофактуру используемых материалов в холле: пол застлан паркетной доской, покрытие кресел выполнено из искусственной замши алькантары, которой обтянута и мягкая мебель холла. На потолке и стенах автомобиля — декоративные светильники — они в стилистике светильников дома. Благодаря этому концептуальный Symbioz, разместившись в центре подиума, становится ещё одним утилитарным помещением дома и, распахнутых дверях превращается то в библиотеку, то в кинозал или просто в уютную зону дружеского общения, которое благодаря своей камерности хорошо выполняет роль зоны релаксации. Но забывать, что основное предназначение концепции Symbioz — обеспечивать индивидуальную мобильность — также не следует.

На улице Symbioz — высококомфортабельный четырёхместный седан, которым можно даже управлять вручную, но в режиме робота и получив соответствующую информацию от системы «Умный дом», роботомобиль может самостоятельно направиться в ближайший универсам и предоставив администрации универсама одноразовый код доступа к своему охлаждаемому багажнику, совершить оплату и пополнить запасы продуктов и доставить их в дом.... А в случае перебоев с электричеством подключить к системе энергоснабжения дома свою мощную бортовую аккумуляторную батарею и обеспечить аварийное питание. Главное отличие проекта в том, что отныне личный автомобиль не простаивает бесцельно в гараже и не занимает площадь вашего садика под окнами, а интегрируется в дружественную «экосистему» современного человека. Налицо подлинный симбиоз или сожительство двух разных видов, приносящий взаимную пользу. Будущее ли это мировой автомобилизации станет ясно совсем скоро.

Renault Morphoz 2020:

Это концепция экологически доброжелательного электромобиля — трансформера третьего уровня роботизации с возможностью кратковременной передачи управления автомобилем роботу, работу которого в этом случае можно классифицировать скорее как активный помощник водителя, чем его замена. Но главная черта этого концепта — возможность менять свои размеры и назначение в зависимости от режимов эксплуатации и характера движения. Если автомобиль находится в состоянии покоя, он подключается к системе «умный город» и питает электроэнергией любого другого потребителя: частный дом, другой автомобиль или уличное освещение и социальную рекламу.



Рис. 4. Renault Morphoz (2020)

Но главным, стилеобразующим свойством этого электромобиля стала возможность изменять габариты колёсной базы, которая варьируется от 2730 мм в городе до 2930 мм в загородном режиме. Изменения влекут за собой замену аккумуляторной батареи и части кузовных деталей; в этой связи переделки возможны лишь на станции обслуживания, где видоизменить можно ещё и светотехнику. Возможны также и изменения в интерьере, и переднее пассажирское кресло может разворачиваться, предоставляя ездокам возможность общения. Функции ключа доступа в автомобиль доверены специальному приложению смартфона. Интерфейс автомобиля понимает разговорную речь на французском, а также язык жестов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. RENAULT DESIGN CONCEPT CAR. TECHNOCENTRE RENAULT. PARIS-FRANCE, 2010.
2. SERGE BELLU LA CARROSSERIE FRANCAISE DU STILE AU DESIGN E-T-A-I. PARIS-FRANCE, 2007.
3. AUTO&DESIGN MAGAZINE. ITALY, 2020–2021.

П.И. ЦВЕТКОВА

ДИЗАЙНЕР, КРЕАТИВНЫЙ ПРОДЮСЕР ЗАПУСКА ТЕЛЕКАНАЛА
«ПОЕХАЛИ!», ПЕРВЫЙ КАНАЛ, ВСЕМИРНАЯ СЕТЬ

Т.В. ЛИТВИНА

КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ
ПРОМЫШЛЕННЫЙ ДИЗАЙН МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

P.I. TSVETKOVA

DESIGNER, CREATIVE PRODUCER OF THE LAUNCH OF THE TV
CHANNEL «LET'S GO!», CHANNEL ONE, WORLD NETWORK

T.V. LITVINA

CANDIDATE OF ART HISTORY, PROFESSOR OF THE DEPARTMENT
OF INDUSTRIAL DESIGN OF THE MOSCOW STATE STROGANOV
ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

ТЕХНОЛОГИИ МЕДИАДИЗАЙНА В БРЕНДИНГЕ ТЕЛЕПРОЕКТА

TECHNOLOGIES OF MEDIADISIGN IN THE BRANDING OF THE TV PROJECT

В статье приведены результаты экспериментального исследования, проведенного автором. Моделируется влияние медиадизайна на брендинг телепроекта. Технологии медиадизайна выступают ключевым звеном в процессе позиционирования и развития бренда.

Ключевые слова: бренд, брендинг телеканала, медиадизайн, цифровые технологии, телевизионная графика.

The article presents the results of an experimental study carried out by the author. The influence of media design on the branding of the TV

project is modeled. Media design technologies are a key link in the process of brand positioning and development.

Keywords: brand, branding of the TV channel, media design, digital technology, TV graphics.

Трактовка проблем идентичности и визуальной культуры XXI века в современной практике медиадизайна имеет особый смысл. Здесь совершенно по-новому выстраиваются отношения в классической триаде дизайна: «материал-технология-форма». Это, прежде всего, апелляция к опыту сочетания художественного, эстетического начал и практической ориентированности, стремления к комфорту. И в этом смысле XX век послужил важным этапом в развитии самой идеологии дизайна: современный потребитель ориентирован не только на комфорт, но и на эстетический аспект предмета потребления. Если с товарными рынками все достаточно понятно, то рынок услуг имеет свои особенности. Услуга неосознаема, следовательно, и сама триада «материал-технология-форма» приобретает иной смысл. В этой связи, обращаясь к медиадизайну как технологии выстраивания бренда телепроекта, можно говорить, что материал представляет собой содержательную часть проекта, форма — способ подачи контента, а технология — та «упаковка», посредством которой материал подается зрителю, механизм выстраивания связи между телеканалом и зрителем, основанный на предпочтениях и особенностях последнего. Острее проявляется принципиальная разница между «изображением» и «картинкой» телеэкрана. Изображение определено несет в себе образ. Но именно изображение и создает ту картинку, которую воспринимает конечный потребитель. Для того чтобы это восприятие было целенаправленным, а не стихийным, должен поработать дизайнер. В данной статье мы исходим из посылки, что технология медиадизайна есть способ моделирования среды «телеканал-зритель», на основе которого и формируется та самая «упаковка» телепроекта. Эффективное использование определенной модели среды позволяет создать успешный бренд телепроекта. Однако прогнозировать достоверно, будет ли данный бренд телепроекта успешным, довольно сложно [2, с. 22], поскольку на данный процесс влияет множество факторов, учесть которые не всегда возможно. При моделировании среды «телеканал-зритель» необходимо учитывать специфику формирования медиа-бренда [4, с. 56–59]. Это, прежде всего, такие особенности как динамичность и изменчивость медийного пространства, коммуникация как основа бренда, эмоциональность восприятия бренда зрителем [1, с. 128–131], а также легкость запоминания бренда [3, с. 1276–1278]. Очевидно, что успешность брендинга телепроекта напрямую зависит от того, в какой мере уч-

тены все перечисленные особенности. И здесь базовой технологией выступает медиадизайн.

Медиадизайн, в свою очередь, предполагает собственные технологии, позволяющие моделировать пространство «зритель-экран». К таким технологиям мы относим:

- средства пространственно-временной условности (используются технологии авторского ассоциативного монтажа, уникальный дизайн студийного пространства);
- невербальность (используются технологии узнаваемого стиля одежды ведущего, в сочетании с дизайном студии);
- визуализацию (используются технологии компьютерного моделирования, создание объемных символов, видеоэффектов, цвето и светотонирования);
- телеграфику.

Выделенные технологии при помощи создания определенных образов моделируют среду «зритель-экран», позволяющую зрителю почувствовать идею бренда и ощутить себя включенным в данное пространство коммуникации. Рассмотрим данное влияние на примере конкретного телепроекта.

Телепроект, разработанный при участии автора — телеканал «ПОЕХАЛИ!». Данный проект ориентирован на различные целевые категории зрителей. Одной из особенностей проекта является его ориентация на российского потребителя. Яркий медиадизайн — технология позиционирования данного проекта. Моделирование бренда «ПОЕХАЛИ!» при помощи медиадизайна происходит посредством использования совокупности средств и формирования определенных образов. Программы проекта встраиваются в общую концепцию канала и ориентированы на различные зрительские аудитории. Проведенный анализ технологий медиадизайна позволил нам сделать ряд выводов относительно закономерности использования средств и формирования образов. Рассмотрим некоторые из них.

Проект «Место гения» представлен в стиле серии документальных фильмов, где приключения интеллектуальные. Ее целевая аудитория — 40+. Медиадизайн проекта призван стимулировать интерес зрителей посредством формирования образов искателей, динамичности, целеустремленности, проективности. Используемые средства — оформление заднего фона (панорамность, безграничность, просторы городской среды), цветотонирование (яркие цвета, теплая цветовая гамма), визуализация. Акцент на места и локации, что напрямую связано с форматом программы.

Проект «Едем в гости» представлен в стиле трэвел-ток-шоу. Его целевая зрительская аудитория — также люди старше 40 лет, стремящиеся к познанию нового, но не обладающие «экстремальными» интеле-

ресами. Модель медиадизайна, отражающая данные идеи, — преимущественно развлекательная, в сочетании с познавательной направленностью. Медиадизайн в такой интерпретации призван способствовать реализации идеи спокойного досуга. Следовательно, формируемые образы в медиадизайне — спокойствие, новизна, комфортность. С этой целью используются средства компьютерного моделирования (фон деревенской среды, усадьбы), ассоциативного монтажа (эффект уединенности), одежды ведущих (простой стиль сельской местности). Перечисленные средства медиадизайна создают эффект уюта, удаленности от суеты и одновременно — возможности познания новой среды.

Проект «Верхняя точка» представлен в стиле реалити-шоу. Целевая аудитория проекта — молодые люди — любители приключений, включая экстремальные увлечения. Применяемая для брендинга проекта модель медиадизайна — интерактивно-развлекательная, суть ее состоит в сочетании элементов развлечения, интерактивного взаимодействия, познавательной информации в области приключений и путешествий. Медиадизайн здесь способствует созданию образов проективности, динамичности, агрессивности, экстремальности и необычности. Средства, применяемые для создания данных образов, — оформление фона (экстремальная высота, панорамный вид и безграничность пространства), компьютерное моделирование (вид сверху на городскую среду), ассоциативный монтаж (увеличенные кроссовки на фоне города), светотонирование (эффект заката солнца), спортивная одежда ведущего, символизирующая тягу к путешествиям и приключениям.

Проект «Поехали за талантами!» представлен в стиле приключенческого трэвел-шоу. Целевая аудитория — молодежь в возрасте до 35–40 лет, проявляющая тягу к самопознанию и саморазвитию. В данном случае также наиболее очевидна интерактивно-развлекательная модель медиадизайна, «призывающая», к тому же, к раскрытию личностного потенциала зрителя. Технологии медиадизайна формируют образы целеустремленности, комфортности, новизны и спокойствия. При этом используются средства: оформление фона (фигуры молодых людей), цветотонирование (сочетание ярких красок).

Проект «Дневники профессий» представлен в стиле программы-симулятора. Целевая аудитория — люди старше 20 лет, с познавательными интересами и ищущие себя в профессии. Проект направлен на презентацию редких профессий, способствует активизации личностного потенциала и самопоиску. Модель медиадизайна — интерактивно-развлекательная; он нацелен на формирование образов целеустремленности, проективности, новизны, внутреннего спокойствия. Используемые средства — оформление фона (имити-

руемые мастерские), цветотонирование (неброские краски, неяркие тона).

Проведенный анализ технологий медиадизайна на примере конкретного телепроекта «ПОЕХАЛИ!» и его отдельных проектов-передач показал, что использование технологий медиадизайна позволяет сформировать общую концепцию и бренд проекта. Медиадизайн отдельных проектов данного канала выстраивается на визуализации образов патриотизма, динамичности и целеустремленности, новизны и проективности. Медиадизайн использует при этом средства визуализации (например, визуализируется сельская природа или пространство городской среды), цветотонирования (яркости красок или, наоборот, приглушенности красок и тонов), компьютерного моделирования (увеличения или уменьшения пропорций, создания всевозможных эффектов), ассоциативного монтажа (использование объектов и предметов, вызывающих ассоциации с формируемыми образами). Кроме того, в каждом из проектов используется телеграфика, — прежде всего, в виде логотипа, что позволяет позиционировать проекты-передачи как единый замысел канала, а сам проект-канал — как дочерний бренд Первого канала.

В процессе разработки медиадизайна данного проекта мы руководствовались следующим алгоритмом. Во-первых, мы проанализировали характеристики потенциальной целевой аудитории, что было сделано для каждого из проектов-передач. Во-вторых, проведенный анализ характеристик аудитории позволил соотнести их с формируемыми образами проектов. Каждый образ был соотнесен с психологическим портретом «среднего» зрителя, что позволило определить выбор средств медиадизайна. В-третьих, был проведен анализ конкурентной среды, что в сочетании с анализом зрительской аудитории позволило разработать фирменный стиль проектов-передач и проекта-телеканала в целом. Этот фирменный стиль лег в основу технологий медиадизайна. Фирменный стиль проекта «ПОЕХАЛИ!» выстраивался на пересечении нескольких составляющих-образов. Во-первых, это природные ландшафты. Во-вторых, это эмоциональность (позитивность настроений людей-героев телепередач, отраженная на фотографиях и коллажах). В-третьих, это активность и динамичность, выраженная через анимации, компьютерную графику. В-четвертых, это лояльность, выражаемая через присутствие логотипа канала, текстовые надписи (слоганы, условные формулы-метафоры, например: «Приключение «Поехали!» = 2/3 развлечения + 1/3 познания (включая практически применимое знание)»). Впечатления рядом! Приключения на расстоянии вытянутой руки!).

Немаловажным компонентом брендинга выступает верность философии проекта-канала. Артикуляция бренда внутри программ осуществляется за счет:

- Максимального присутствия бренда в программах (наклейки «Поехали!» на чемоданах, автомобилях и т.д.);
- Монетки «Поехали!» в конце некоторых форматов (ведущие бросают, чтобы вернуться ещё);
- Слова «Поехали!» в текстах ведущих.

Проведенный анализ показал, что брендинг телепроекта осуществляется на основе широкого использования технологий медиадизайна, который соблюдает базовые принципы:

- принцип «зрительской визуализации»: медиадизайн учитывает особенности восприятия зрительской аудитории, предполагая, что зритель испытывает определенные «предсказуемые» эмоции;
- принцип «преобладания визуального над текстовым»;
- принцип «сочетаемости «картинки» и звука»;
- принцип «очевидности пользы для зрителя»: при помощи средств медиадизайна становится очевидной практическая «выгода» для зрителя от просмотра передачи;
- принцип «видимости преимущества»: медиадизайн создает впечатление, что данная передача, безусловно, отлична от схожих передач каналов-конкурентов;
- принцип «доминирования развлекательной направленности»: при помощи средств медиадизайна происходит сочетание познавательных элементов с элементами развлечений при преобладании последних.

Таким образом, проведенный экспериментальный анализ являет собой апробацию моделирования возможностей влияния технологий медиадизайна на брендинг телепроекта.

Занимаясь информационной функцией медиадизайн позволяет наглядно разрабатывать новые и поддерживать уже существующие бренды. В произведениях медиадизайна, как правило, заложены самые разнообразные смыслы и информативные функции, выраженные через образно-графические составляющие. Теле-дизайн и информационная графика постоянно эволюционируют вместе с техникой и технологиями, а медиадизайнеры в качестве источников для творческого выражения используют самые разнообразные визуальные и вербальные материалы с целью передать некий информационный посыл и создать максимально яркий образ бренда.

Возможности обратной связи со зрителем, реализуемой с помощью медиатехнологий усиливают элемент непрерывности изменений динамики реального времени как в самом формировании образа, так и в эмоциональном отклике зрителя. Успешность брендинга определяется профессионализмом творческой команды, формирующей образ бренда при помощи выбранных медиатехнологий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Епифанова, М.А. Современный брендинг: сущность и принципы разработки / М.А. Епифанова, Т.Н. Совальскова // Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации: Сб. материалов Всероссийского научного форума молодых исследователей. — 2016. С.128–131.
2. Зинкевич, О.В. Брендинг в эпоху смены медиапарадигмы / О.В. Зинкевич // Брендинг как коммуникативная технология XXI века: материалы III Всероссийской научно-практической конференции 1–3 марта 2017 года / под ред. проф. А. Д. Кривоносова. — Санкт-Петербург: Изд-во СПбГЭУ, 2017. — С. 21–24.
3. Марченко, М. Н.В. Особенности проектирования визуальных коммуникаций в телевизионной среде / М.Н. Марченко, А.В. Ярошенко // Молодой ученый. — 2016. — № 8. — С. 1276–1278.
4. Хант, Ли. Основы телевизионного брендинга и эфирного промоушен / Ли Хант.; под редакцией Асламазян М.А., Либергала Г.А., Даниличева В.И. — Нью-Йорк-Москва, 2003. — 144 с.

А.В. САЗИКОВ

Кандидат искусствоведения, зав. научно-методическим отделом МГХПА им. С.Г. Строганова, ведущий научный сотрудник НИИ РАХ

A.V. SAZIKOV

CANDIDATE OF ART HISTORY, HEAD. SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL DEPARTMENT OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS, LEADING RESEARCHER AT THE RESEARCH INSTITUTE OF RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

ЗЕРКАЛО ДЛЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

A MIRROR FOR HUMANITY

В статье рассмотрен проект Иосифа Гольдина «Зеркало для человечества», реализуемый в 1980-х гг. на базе экрана ЭЛИН. Показано как этот проект трансформировался со временем и как идеи Гольдина реализуются в наши дни.

Ключевые слова: Иосиф Гольдин, Зеркало для человечества, экран ЭЛИН, космический мост, интерактивный портал.

The article examines the project of Iosif Goldin «Mirror for Humanity», implemented in the 1980s. based on the ELIN screen. It shows how this project has transformed over time and how Goldin's ideas are being implemented today.

Keywords: Joseph Goldin, Mirror for humanity, ELIN screen, space bridge, interactive portal.

Молодежная драма 1975 года «Ключ без права передачи» начинается с заданной молодой учительницей темы сочинения: «Что бы ты сказал человечеству, если бы тебе такая возможность была предоставлена?». Один из учеников справедливо замечает, что технически



Рис. 1. Цифровой интерактивный портал близ железнодорожного вокзала в Вильнюсе (Литва), 2021

это возможно. Действительно, через телемосты, через огромные уличные экраны, уже тогда, в середине 1970-х, это было осуществимо. И скоро такая возможность была реализована. Но об этом чуть ниже.

Спустя почти полвека, как ответ на ограничения, введенные в связи с пандемией, весной 2021 г., столицу Литвы город Вильнюс связал с польским городом Люблином цифровой интерактивный портал.

Выглядит он как большая круглая дверь с экраном и камерой — одна стоит на территории железнодорожного вокзала в Вильнюсе, вторая на расстоянии 600 км в польском Люблине. Портал записывает всё, что происходит рядом с ним, и передает в режиме реального времени изображение на экран второго портала в другой стране. Это своего рода цифровой мост, призванный, по словам его создателей, побудить людей «переосмыслить значение единства». Известно, что дизайн портала в виде круглых врат, символизирующих колесо времени, был разработан инженерами Центра творчества и инноваций (LinkMenu fabrikas) Вильнюсского технического университета им. Гедиминаса.

«Человечество сталкивается со многими потенциально смертельными проблемами; будь то социальная поляризация, изменение климата или экономические проблемы. Однако если мы присмотримся, эти проблемы вызваны не недостатком блестящих ученых, активистов, лидеров, знаний или технологий. Это трайбализм, отсутствие сочувствия и узкое восприятие мира, которое часто ограничивается нашими национальными границами» [1], — говорит Бенедиктас Гилис, тот самый человек, которого называют инициатором идеи портала. Он считает, что проект — это «мост, который объединяет и призывает подняться над предрассудками и разногласиями, принадлежащими прошлому» [2]. По словам организаторов, в будущем планируется установка таких порталов и в других городах.

Идея таких порталов не нова и похожие объекты уже несколько десятилетий появляются с завидным постоянством. Впервые такая форма общения возникла в 1980-е гг. и по основному способу связи получила название Космический мост — обмен информацией, проводимый по телевидению между участниками в двух или более странах, связанных космическими спутниками. Обычно участни-



Рис. 2. Иосиф Гольдин и глава московского представительства газеты «Вашингтон пост» Гарри Ли на проспекте Калинина в Москве во время проведения телемоста с Америкой по технологии SSTV, 1986

ки видели друг друга на больших экранах.

Иосиф Гольдин, сценарист и провидец, являлся одной из движущих сил в развитии космических мостов. Хотя он и не был частью официальной советской системы, но сумел наладить рабочие отношения со многими влиятельными людьми в правительстве и смог вызвать официальный интерес, поддержку и сотрудничество в разработке космических технологий и информационного контента.

Первый космический мост Гольдин организовал 5 сентября 1982 г. Однако эти первые опыты были сведены к обмену информацией между несколькими избранными, собравшимися в телевизионной студии с заранее написанным сценарием. Такие записанные на видео включения, отредактированные и показанные позже по телевидению, были лишены всякого шанса на импровизацию, что абсолютно не устраивало Гольдина.

В результате, для него технология проведения телемостов свелась к огромному электронному экрану ЭЛИН-2, установленному в 1985 г. на проспекте Калинина в Москве. По мысли Гольдина, без этого экрана все разговоры были бы просто словами. Заблуждения между Советским Союзом и Соединенными Штатами можно развеять только путем прямого и спонтанного контакта между большими группами русских и американцев. И именно в тот момент, в середине 1980-х, человечество впервые столкнулось с возможностью реализации таких контактов.

Гольдин считал, что «гигантские видеоэкраны, используемые для двустороннего общения между тысячами людей, могут стать традиционным элементом окружающей среды в каждом городе и деревне, точно так же, как площади в греческих городах-государствах или форумы Римской империи. Новое ощущение «далекой близости», которое испытывают миллионы людей во всем мире, вызовет новое самосознание и неизбежно приведет к радикальной трансформации нашего подхода к решению глобальных проблем» [3]. Этот глобальный проект получил наименование «Зеркало для человечества».

Только в 1986 г. на ЭЛИНе совместно с ЦТ был реализован целый ряд программ: «Новогодний праздник на Арбате», телемост ЭЛИН – род-

дом им. Грауэрмана (8 марта), театрализованное представление «Веселый Арбат» (1 апреля), телемост «Москва – Новосибирск», «Москва – Владивосток – Токио», новогоднее представление «Арбатская кругосветка», телемост ЭЛИН – орбитальная станция «Мир» [4].

Позднее Гольдин рассчитывал установить по всему земному шару коммуникационные центры, каждый из которых представлял бы собой геодезический купол Фуллера с размещенными внутри большими экранами. В этих центрах люди из разных стран могли бы общаться друг с другом, преодолевая любые ограничения — культурные, территориальные, политические...

В творческом союзе со Славой Полуниным у Иосифа возникла фантастическая идея как, например, в центр Вены съезжаются десятки танков из разных стран — без пушек, со снятыми башнями — украшенные цветными граффити. На танках — артисты и клоуны.

Тут же на площади дирижирует великий Герберт фон Караян, а сам симфонический оркестр, которым он руководит по телемосту, находится в Нью-Йорке. В Риме поёт солист этого оркестра — Лучано Паваротти, а хор — в Токио... И всё это вместе, как единое целое, в реальном времени передаётся на экраны всего мира [5].

Так, примерно, Иосиф представлял активность, которую мечтал включить в свой проект «Зеркало для человечества» с целью обмена информацией между жителями планеты. Его грандиозный проект поддерживался Академией наук и был отчасти реализован на базе экрана ЭЛИН. Прекрасная идея собраться у больших экранов в разных странах и обсуждать глобальные проблемы, получила свое реальное воплощение.

Тем временем, холодная война закончилась, и напряжение между русскими и американцами на какое-то время спало. Возможность дальнейшей реализации планов Гольдина приблизилась чуть позже и в связи с возникновением совершенно другого межнационального конфликта.

В 1997 г. Иосиф Гольдин выступил инициатором движения «Олимпийское перемирие» на Кавказе, бывшем в те годы очагом напряженности, очагом этнических и конфессиональных разногласий. Олимпийским движение называлось потому, что поводом к его объявлению послужило открытие зимней Олимпиады в Нагано и соответствующая резолюция ООН. Перед собранной Гольдиным в Москве инициативной группой стояла непростая задача провести в течение месяца акцию, способную разрядить существовавшую напряженность как на самом Кавказе, так и в отношениях между некоторыми кавказскими республиками и Москвой [6].

Одной из первых к гольдинской инициативе подключилась компания «Комплекс маркетинг», представлявшая в России канадскую теле-



Рис. 3. Церемония открытия Зимних Олимпийских игр в Нагано. Концерт пяти континентов — исполнение «Оды к радости» Бетховена, 1998

коммуникационную корпорацию «Норам». Была выделена партия грузовиков, на которых можно разместить большие мобильные экраны и возить по всему региону — от города к городу и от села к селу. Трансляцию кавказского телемоста также брался обеспечить «Комплекс маркетинг». В Москве центром акции должен был стать спортивный комплекс «Олимпийский».

Преждевременная смерть Иосифа Гольдина в Махачкале не дала осуществиться этим планам. Но его идея сбли-

жения людей, разделенных большими расстояниями посредством современных технологий все же была реализована в Нагано. На открытии Зимних Олимпийских игр симфоническими оркестрами разных стран мира одновременно была исполнена «Ода к радости» Бетховена. Это волнующее зрелище, на котором можно было увидеть и услышать фантастическую мечту Гольдина о человечестве, получило наименование «Концерт пяти континентов».

Одзава Сэйдзи дирижировал оркестром Нагано, солистами, местным хором, а также хоровыми группами из пяти разных точек планеты, соединённых телевизионными спутниками. Хоры пели одновременно в Нью-Йорке (фестивальный хор Тэнглвуда в зале Генеральной Ассамблеи ООН около 19:00), хоры в Берлине (в полночь у Бранденбургских ворот), Кейп-Пойнт (смешанный южноафриканский хор на рассвете), Сиднейский оперный театр (оперный хор в середине утра), Пекин (китайский хор в Запретном городе утром), Токио (Сэйдзи с оркестром, хором и двойным квартетом солистов, представляющих певцов со всего мира) и Нагано (японский хор на стадионе).

Все это было скоординировано при помощи сложной электронной настройки, так что исполнители могли слышать бит Сейджи на телевизионном мониторе. Каждый припев записывался, и его исполнение передавалось обратно в Японию с индивидуальной задержкой, необходимой для одновременного появления хоровых партий и живого выступления в Японии. Все эти части были согласованы и вместе ретранслировались на весь мир. Это стало беспрецедентным событием, реализованным благодаря новым спутниковым технологиям и технологиям ISDN от японской телекомпании NHK [7].

Сегодня гигантский экран «Зеркала для человечества» распался на маленькие зеркальца подключенных к интернету компьютерных мониторов у которых мы сидим каждый день в социальных сетях. Мы заменили живое общение на комментарии, а аплодисментами нам служат лайки. Но, к сожалению, нет того радостного ощущения сопричастности, той новой формы соборности, как называл это чувство Иосиф Гольдин, когда мы вместе, когда мы все начинаем думать и чувствовать на одной волне.

Видимо, именно поэтому отголоски гениального гольдинского проекта постоянно возвращаются, преобразуясь в разных точках планеты в мостки живого человеческого общения. Как это и случилось весной 2021 года, когда как реакция на крайнюю степень разобщенности, вызванную пандемией, закрытием границ, социальным дистанцированием и самоизоляцией, жители Вильнюса и Люблина увидели друг друга в гигантском зеркале интерактивного цифрового портала.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. LYONS, KIM. VILNIUS, LITHUANIA BUILT A 'PORTAL' TO ANOTHER CITY TO HELP KEEP PEOPLE CONNECTED. THE PROJECT IS MEANT TO PROMPT PEOPLE TO «RETHINK THE IDEA OF UNITY». — URL: <https://www.theverge.com/2021/5/30/22460964/vilnius-lithuania-portal-poland-connection-pandemic> (дата обращения: 15.07.2021).
2. Там же.
3. SPACEBRIDGES. LINKING THE PEOPLE OF THE WORLD TOGETHER WITH COMMUNICATIONS TECHNOLOGY. AN INTERVIEW WITH JOSEPH GOLDIN, BY ROBERT GILMAN // IN CONTEXT. USSR/USA: THE HUMAN CONNECTION. REPORTS BY SOVIET & AMERICAN CITIZEN DIPLOMATS. № 15, 1987.
4. Сазиков А.В. «Глобальный театр» Иосифа Гольдина // ТЕАТР. Живопись. Кино. Музыка. — 2014. — № 2. С. 190.
5. ШУЛЬМАН, СОЛ. ПОЛЕТ БУМЕРАНГА. — URL: https://solshulman.wordpress.com/2017/09/20/polet-bumeranga/?fbclid=IwAR2HIDaQUZnWtAJCAgu8DLAKCNJ_LUWE-EFhBnKquSIoIfTGnSUvGiCrTM (дата обращения: 20.07.2021).
6. Павлов, Владимир. «Олимпийское перемирие» на Кавказе возможно. В МОСКВЕ СОЗДАН ШТАБ МЕЖДУНАРОДНОЙ АКЦИИ // НЕЗАВИСИМАЯ ГАЗЕТА, 1997, 17 ДЕКАБРЯ; КУВЕЙТ ГОТОВ ФИНАНСИРОВАТЬ «ОЛИМПИСКОЕ ПЕРЕМИРИЕ». ИНТЕРВЬЮ АЛАНА НАСАЕВА С ИОСИФОМ ГОЛЬДИНЫМ // НЕЗАВИСИМАЯ ГАЗЕТА, 1997, 31 ДЕКАБРЯ.
7. LEDBETTER, STEVEN. «ODE TO JOY» SIMULTANEOUSLY ON 5 CONTINENTS // ALL THE CONDUCTING MASTERCLASSES, 2010.07.31. — URL: <https://conductingmasterclass.wordpress.com/2010/07/31/ode-to-joy-simultaneously-on-5-continents/> (дата обращения: 10.05.2021).

К.Н. УДАЛОВ

ЗАМЕСТИТЕЛЬ НАЧАЛЬНИКА УПРАВЛЕНИЯ НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫХ ПРОЕКТОВ МГХПА им. С.Г.Строганова

А.Р. ФАЙЗУЛИН

СПЕЦИАЛИСТ, МЕЖРЕГИОНАЛЬНЫЙ ЦЕНТР АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

K.N. UDALOV

DEPUTY HEAD OF THE DEPARTMENT OF SCIENTIFIC AND INFORMATION PROJECTS OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

A.R. FAYZULIN

SPECIALIST, INTERREGIONAL CENTER FOR ARCHEOLOGICAL RESEARCH

ГЛОБАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МИРОВОГО ИНФОРМАЦИОННОГО ПРОСТРАНСТВА И ИДЕНТИЧНОСТЬ ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСОВ В СИСТЕМЕ ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ

GLOBAL TRENDS OF THE DEVELOPMENT OF THE GLOBAL INFORMATION SPACE AND THE IDENTITY OF INTERNET RESOURCES IN THE SYSTEM OF DESIGN EDUCATION

Авторы анализируют тенденции глобализации мирового информационного пространства в контексте использования цифровых технологий в дизайн-образовании и индивидуализации автоматизированных информационных ресурсов дизайнерских школ на примере МГХПА им. С.Г.Строганова.

Ключевые слова: идентичность, образование, дизайн, АИС (автоматизированная информационная система).

The authors analyze the trends of globalization of the world information space in the context of the use of digital technologies in design education and the individualization of automated information resources of design schools on the example of the Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts.

Keywords: identity, education, design, AIS (Automated Information System).

Результатом происходящей в настоящее время глобальной информационной революции станет переход на качественно новый уровень развития цивилизации — к масштабному информационному обществу. К каким последствиям для человека может привести дальнейшее развитие этих тенденций? Как все эти тенденции отразятся на системе образования? Какую роль будет играть сфера дизайна, и какие основные тенденции будут играть основополагающую роль в жизни общества?

Информационные технологии проникают практически во все сферы жизнедеятельности общества и изменяют привычный образ жизни и профессиональной деятельности миллионов людей во всех странах мира. Они создают принципиально новые, беспрецедентные в истории человечества возможности, а также порождают новые, ранее неизвестные проблемы, изменяют стереотипы поведения.

Мы можем выделить несколько важнейших аспектов. Глобальный медийный рынок, созданный развитием массовой коммуникации в рамках околоземного информационного пространства. Этот фактор является качественно новым этапом развития человечества, который называется информационным обществом.

Глобальное распространение информации создает возможности для свободного общения людей на разных уровнях. Это общение формирует новые глобальные публичные пространства, создавая широкие возможности для развития глобального гражданского общества.

Телевидение приобрело глобальный характер благодаря спутниковому вещанию. Интернет является интегратором СМИ — газет, журналов — практически одновременно во всем мире, и этот рынок доступа все время расширяется. Еще быстрее появляется и развивается глобальный рынок новых информационных технологий, которые позволяют обществу включаться в обмен информационными продуктами. Также, увеличивается глобальный рынок доступа к аудиотексту.

Важнейшей особенностью современного развития является всеобщий быстрый доступ к информации, это обеспечивает эффективное функционирование всех СМИ.

Глобализация информационного пространства влияет на развитие не только мировой экономики, но и отдельных государств. Этот про-

цесс обеспечивает немедленную доставку данных о развитии финансовых и политических рынков, которые являются локомотивом мировой и национальной экономики.

Открытый доступ к глобальной информации создает возможности для обмена мнениями между гражданами на международном уровне. Национальные публичные сферы теперь включаются в мировую информационную среду и создают новую глобальную сферу. Одновременно существуют два движения в отношении к глобализации — глобализм и антиглобализм. Обе эти тенденции существуют и в информационном пространстве в том числе.

Глобальное пространство, это не только англоязычный мировой поток, но это и китайская сфера, и российская и многие другие национальные сферы.

Практически каждая нация имеет свой глобальный сектор, который является частью общемировой Сети. Эта новая особенность развития глобальной информационной среды способствует более содержательному развитию информационной культуры. Если в момент появления Интернета и глобального телевидения возникла опасность англоязычности культуры, то сейчас мы говорим о возможности сохранения тысячи языков мира благодаря глобализации. Глобализация из опасной тенденции, которая могла «вытоптать» редкие языки, наоборот, создает для них оазисы, мы можем сказать, что благодаря Интернету и глобальному телевидению открываются возможности для возрождения и развития множественности языков человечества, а это обеспечивает новые комфортные условия для обитания различных национальных культур.

Исследования показывают, что принципиальные изменения, которые вероятно окажут наиболее сильное влияние на всю судьбу развития цивилизации, произойдут в гуманитарной сфере. Ведь ее главной движущей силой является сам человек, его мировоззрение, система ценностей, интеллект и образованность, моральные установки и нравственность, которые в условиях глобализации общества могут существенным образом измениться. Поэтому сегодня можно говорить о том, что мировое сообщество находится на пороге новой гуманитарной революции, последствия которой необходимо своевременно прогнозировать. А образование, и особенно в сфере дизайна, будет играть одну из ключевых ролей в гармоничном развитии общества. Все больше автоматизированных систем будут заменять ручной труд человека. В новой парадигме развития человеку останутся высоко технологичные, научные и творческие специальности. Образование в сфере дизайна займет ключевое место в общей системе. Соответственно нас ждет научный и культурный подъем, затрагивающий все сферы человеческой жизни.

Мощным последствием цифровой революции, является глобализация сознания. Анализируя факторы, которые содействуют глобализации информационного пространства мирового информационного сообщества, можно выделить четыре наиболее важных:

1. Развитие глобальной системы телевидения и радиовещания на основе использования спутниковых систем связи, покрывающих сегодня всю поверхность земного шара.
2. Развитие глобальных информационно-телекоммуникационных сетей. Интернет, сегодня охватывает весь мир.
3. Глобализация телефонной связи, в том числе мобильной. По мобильному телефону сегодня можно связаться с абонентами во многих развитых странах мира, а скоро сеть будет охватывать уже всю Землю.
4. Появление принципиально новых средств и технологий для информационных коммуникаций. Здесь, прежде всего, необходимо отметить персональные цифровые коммуникаторы, представляющие собой портативные устройства, обеспечивающие интеграцию функций мобильного телефона, терминала сети Интернет и даже миниатюрной видеокамеры.

Последствия влекут за собой развитие у людей чувства «постоянной включенности» в мировое информационное пространство и, и следует глобализация сознания. Суть этого нового гуманитарного явления в том, что человек больше не чувствует себя одиноким. Уже сегодня люди моментально узнают обо всех событиях, которые происходят в мире, и чувствуют сопричастность к этим событиям.

В периоды глобальных перемен и радикальных трансформаций, затронувших различные сферы человеческого жизни, вопрос понимания идентичности приобретает огромную социальную значимость. И связано это с тем, что идентичность основная категория осмысления человеком форм самореализации, способов измерения социальных процессов и определения конкретных путей устойчивого и цивилизационного развития современного общества.

Исторически, понятие идентичности является одной из важных характеристик человеческого жизни. Описать предмет исследования можно через установление его принадлежности к некоторому целому. В понятии идентичности выражается качественная определенность и принадлежность человека к некоторому множеству: группе, обществу, нации, полу. Так, гражданская идентичность констатирует его состоятельность в качестве члена государства и свидетельствует о его принадлежности к определенной политической целостности. В историко-философской традиции идентичность описывается через понятие тождества или через категорию различия, которую активно использует современная философия. Истоки классическо-

го понимания идентичности можно обнаружить у Аристотеля. Он писал, что «некоторым образом душа есть все сущее». Под идентичностью понимается соотнесенность чего-либо с самим собой в связности и непрерывности собственной изменчивости. Аристотель выявляет природное назначение человека и показывает, что источником его действий являются необходимые качества души и тела, то есть те внутренние силы, которые изначально заключены в нем и естественным образом должны реализоваться. Наше «я» будет подразумевать здесь некую энтелехию. В данном случае идентичность определяется «изнутри» некоей самостью. Соответственно, под социальной идентичностью будет пониматься соотнесенность конкретного человеческого индивида с некоей универсальной общностью. В современной философии значимым способом описания идентичности является концепт различия в его процессуальной форме, с помощью которого подчеркивается автономность человека, его самобытность, существенное отличие от других форм бытия. Идентичность предполагает осознание человеком своей специфики, индивидуальности, обособление себя от окружающего мира и выступает результатом работы развитого самосознания.

Зигмунд Фрейд одним из первых использовал понятие идентичности. Позднее, эта идея дала толчок для исследований самоидентичности. Ярким примером является исследование Э. Эриксона. Вместе с этой проблемой, появляется множество побочных проблем, таких, как:

- Проблема доверия.
- Проблема социального капитала.
- Проблема ролевого поведения.

Рассмотрим теперь те принципиально новые возможности, которые открываются перед человеком в интеллектуальной сфере информационного общества. В первую очередь здесь необходимо выделить повышение доступности качественного образования для все более широких слоев населения. Приведем основные факторы:

1. Развитие системы дистанционного образования на основе использования телекоммуникационных сетей и новых достижений педагогической информатики. Сегодня в мире уже существует целый ряд так называемых мегауниверситетов, в каждом из которых обучается более 100 тыс. студентов. В ближайшие годы такие университеты появятся и в России. Так, например, уже в 2001 г. общее количество студентов Московского государственного социального университета составило 80 тыс. человек. При этом 22 тыс. из них обучаются в Москве, а остальные — в филиалах этого университета, расположенных в различных регионах России.
2. Активное формирование системы «открытого образования» и так называемых «виртуальных университетов». Они дают возможность

обучаться одновременно в нескольких учебных заведениях, что позволяет реализовать принцип индивидуального обучения. Появляется возможность выбрать свою собственную «образовательную стратегию» в получении новых знаний.

Какими могут быть гуманитарные последствия развития этих новых возможностей? Здесь, прежде всего, следует ожидать существенно повышения общего уровня образованности людей и качества их профессиональной подготовки. Следует также ожидать и беспрецедентного расширения системы высшего образования, которое необходимо для перехода на новый технологический уровень общественного производства. Ведь если в середине XX в. лишь 20% рабочих мест требовали высокой квалификации работников, то сегодня доля таких рабочих мест составляет 60%. Некоторые, наиболее технологически развитые страны мира, например Япония, планируют переход к системе всеобщего высшего образования. Технологии XXI в. будут наукоемкими. Поэтому не только для их создания, но и для их эффективного использования во многих сферах жизнедеятельности общества потребуются высокообразованные люди.

Таким образом, главным итогом повышения доступности качественного образования станет общее повышение качества развития человека. Он и составляет основную долю национального богатства любой страны.

В целях создания единого пространства высшего образования и повышения его международной конкурентоспособности, а также его соответствия требованиям рынка труда, в рамках Болонского процесса была осуществлена реформа европейского образования. Болонский процесс имеет три основных цели: содействие мобильности, международной конкурентоспособности европейского высшего образования и обеспечение успешного трудоустройства выпускников университетов. Как указывает швейцарский теоретик дизайна Беат Шнейдер, «в Европе начала XXI века так называемый Болонский процесс мягко осуществил формирование теорий с помощью инициированной сверху и сверху контролируемой реализации различных программ высшего образования. Магистерское образование в области дизайна невозможно без глубоких теоретических дискуссий, это же верно и для базового образования бакалавра». Формализация и создание учебных программ приводит к необходимости определения объёма компетенций бакалавра, магистра и доктора наук в области дизайна. Для обсуждения специфики доктората в сфере дизайна было проведено несколько международных конференций. После 2000 года ведущие мировые научные издательства выпустили несколько академических сборников по всему спектру теоретического осмысления дизайна, назначенных как для студентов бакалавриата, так и для постдипломного образования.

В современной культуре дизайн стал тотальным феноменом: он выступает не только в качестве важного экономического фактора, но и является проводником определённого мировоззрения, формирует ценности (а также и стиль жизни), участвует в коммуникационных процессах, содействует распространению новейших технологий и материалов. В силу того, что количество продуктов дизайна, изготавливаемых в различных странах мира, лавинообразно растёт, преподавание теории и истории дизайна отстаёт от практики. В последнее время сильно изменился и сам дизайн, и его понимание. Поэтому необходимо осветить тенденции в современном проектном творчестве, которые определяют дизайн будущего. Дизайн возник в эпоху модерна, постепенно дистанцировавшись от прикладного искусства к началу XX в. Эпоха модерна, хронологически совпадающая с Новым временем и практически охватывающая Новейшее время, обладает ярко выраженными чертами: она характеризуется верой в разум, этику и социальный прогресс. Отметим, что термин «эпоха модерна» относится к развитому индустриальному урбанизированному западному обществу. Концепция модерна сформировалась в русле западной философии, за четыре последних десятилетия термин прочно закрепился в гуманитарных науках, став общепринятым.

Тесно связанной как с «движением за (новые) методы дизайна», так и с имплицитным существованием «исследований дизайна» оказалась концепция «проектных исследований» (Design Research). В 1966 году было организовано «Общество проектных исследований» (Design Research Society, DRS). Брюс Арчер (Leonard Bruce Archer, 1922–2005) при поддержке Миши Блэка основал в 1961 году в Королевском колледже искусств в Лондоне докторантский отдел проектных исследований, став в 1971 году первым профессором в этой области. По свидетельству Кэтрин Мак-Дермот, к нему присоединились Джон Крис Джонс, основавший в Манчестерском университете научно-исследовательскую лабораторию последипломного дизайна, и Найджел Кросс (Nigel Cross, р. 1942), ныне почетный профессор проектных исследований в Открытом университете (Соединенное Королевство). Развитие проектных исследований привело к оформлению дизайна как целостной научной дисциплины, обладающей собственным предметным полем и собственными способами его познания.

Проектные исследования достигли пика своего развития в 1980-х годах, и с тех пор лишь расширяются. Этому способствует развитие научно-исследовательской базы, в том числе организация докторских программ, а также разработка новых областей исследований. Хрестоматия по исследованиям дизайна, подготовленная для студентов

бакалавриата Школы дизайна Парсонса в Нью-Йорке в качестве пособия для курса «Введение в исследования дизайна» (Introduction to Design Studies), состоит из семи частей: 1) история дизайна, 2) проективное мышление, 3) теоретизация дизайна и визуальность, 4) идентичность и потребление, 5) труд, индустриализация и новые технологии, 6) дизайн и глобальные проблемы, 7) дизайн вещей. Следует отметить, что книга начинается с части, посвященной истории дизайна. Вторая часть «Проективное мышление» состоит из трёх разделов, в которых характеризуется (1) философия и теории дизайна; (2) проектные исследования; (3) дизайн коммуникаций. Практически все тексты раздела относятся к канону западной традиции по данной тематике. Третья часть имеет философский характер и состоит из четырёх разделов — «Эстетика», «Этика», «Политика», «Материальная культура и социальные взаимодействия», также включающих канонические тексты, вплоть до текста Карла Маркса о товарном фетишизме. Четвёртая часть состоит из трёх разделов: «Виртуальная идентичность и дизайн», «Гендер и дизайн», «Потребление». Часть пятая состоит из трёх разделов: «Труд и производство дизайна», «Индустриализация и постиндустриализация», «Новый дизайн и новые технологии». Часть шестая состоит из трёх разделов «Глобализация», «Равенство и социальная справедливость», «Устойчивость». Часть седьмая включает в себя очерки, где анализируются «десять оригинальных дизайнерских решений двадцатого века, от шрифта «Helvetica» до сотового телефона».

Определения исследований дизайна как дисциплины, процесса, предмета и пространства определяют задачи исследований дизайна в отношении идентичности, а именно – гендера, сексуальности, возраста и этничности. В область подготовки также входит социальная проблематика: эмпатия, ответственность, потребление, повседневность. В сферу интересов включается и политологическая проблематика: активизм, политическое участие, политическое регулирование. Проблемы глобализации: транснационализм, проблема культурного трансфера. Согласно материалам международной конференции «Подготовка докторантов в области дизайна: основания будущего» стратификация исследований дизайна должна выглядеть следующим образом: 1) философские концепции и теории дизайна; 2) основы и методы проектных исследований; 3) форма и структура докторантуры в дизайне; 4) отношения между практикой дизайна и дизайн-исследованиями. Основанием исследований дизайна, безусловно, является история дизайна, с особым акцентом на методологии исследований истории дизайна, поскольку история дизайна может быть не только сконструирована по модели истории искусства – как история шедевров или «икон дизайна», но и изучена —

как социальная история дизайна, экономическая история дизайна, колониальная и постколониальная история дизайна. В качестве результата трансформаций в системе преподавания дизайна можно указать на переосмысление преподавания истории дизайна.

В связи с развитием новых технологий, цифрового (дигитального) капитализма, глобализацией экономики и других сфер социальной жизни, возрастающей конкуренцией на международном рынке образовательных услуг, расширением самой сферы дизайна, реформы высшего образования и стратификации учебных программ, возникает качественно новое отношение ко всей сфере дизайна. Воплощением такого отношения является появление новой академической дисциплины исследования дизайна.

Классическое академическое обучение ориентировано на вербальную коммуникацию, логическую выстроенность и связность изложения учебного материала. Сегодня электронные средства коммуникации способствуют нелинейности восприятия мира обучаемыми и формированию у них «клипового» мышления. Это приводит к тому, что у современных студентов недостаточно развиты навыки, составляющие основу абстрактно-логического мышления: они плохо структурируют получаемую информацию, плохо усваивают абстрактные понятия и оперируют ими, с трудом выделяют существенное и несущественное в информации, не умеют интегрировать полученные знания и выстраивать логику доказательств. Очевидно, что это не способствует формированию компетенций, актуальных для современного уровня профессиональной подготовки специалистов, в том числе и дизайнеров. Отмеченные противоречия актуализируют потребность в дидактических средствах, способствующих корректной сложившейся ситуации и повышению эффективности обучения. Одни из таких средств, это электронные дидактические средства, созданные на основе новых информационных технологий. Основным методом преподавания является словесный, а основной формой изложения учебного материала — лекция.

Мультимедийный способ представления информации предъявил особые требования к характеру и принципам организации учебного контента: необходимости блочного структурирования предметного знания, логической последовательности и системности в его организации, краткости изложения и информационной насыщенности текста. В результате комплексной переработки содержания каждой из лекций была проведена систематизация и схематизация учебных знаний, выделены элементы, представляющие наибольшую познавательную ценность, и определена система смысловых связей между ними. На этой основе разрабатывалась логическая структура лекций-презентаций. Организация выделенных элементов содержа-

ния как отдельных порций (слайдов) информации осуществляется по линейному принципу, предполагающему зависимость следующего звена от предыдущего. На этой логике основывался и сценарий подачи учебного материала (слайдовая схема).

Схематические изображения и концептуальные диаграммы позволяют в систематизированной наглядной форме отобразить семантику рассматриваемой предметной области (или понятия), показать совокупность понятий, используемых для ее описания (или опорного понятия), выявить основные компоненты и связи между ними. Эти визуализации дают возможность обучаемым увидеть целостную и объемную картину знаний, делают представление материала более структурированным, образным, легко воспринимаемым и запоминающимся. Сохраняя значимое содержание, значительно уменьшается объем учебной информации и делает ее более обозримой, упорядоченной и доступной для восприятия. Для обеспечения направленного восприятия обучаемыми информации с экрана служат различные средства визуализации. Использование маркеров, типографических приемов, цветового кодирования, группирующих фоновых подложек, эффекта «многомерности», иконических вставок и пр. позволяет обозначить приоритеты в усвоении информации, объединить взаимосвязанные по смыслу элементы и сделать логические ударения. Использование дидактических возможностей современных информационных технологий, в том числе компьютерной визуализации, как процесса перевода на их основе информации из абстрактно-логической формы в наглядно-образную, в процессе обучения дизайнеров способствует решению ряда дидактических задач. В их числе — интенсификация учебно-познавательной деятельности, развитие абстрактного и образного мышления, изменение характера усвоения учебного материала (от пассивного восприятия к активному осознанному овладению знаниями).

Таким образом, у новой формы дизайн-образования, в современных условиях есть ряд преимуществ.

Сегодняшние тенденции тотального потребительского устремления приобретают форму бессознательного. Формирование жилого пространства, досуг и развлечение, медийный и виртуальный средовой дизайн строятся на принципах эклектичности и псевдоцелостности, что поддерживается модой, стилем. Но как получить гармонию, и где причины ее разрушения?

Одним из способов решения этой задачи, является идентичность новых форм дизайн-образования. Академия им. С.Г.Строганова является колыбелью российского дизайна. Вот уже на протяжении, почти двухсот лет, обучает дизайнеров всех направлений. Поэтому проблема идентичности стоит особо остро.

В рамках специальной программы цифровизации Академии Строганова был создан цифровой продукт, уникальный среди основных. Этот продукт получил название АИС «ЛУЧ» (АИС — Автоматизированная Информационная Система, обозначение, принятое в индустрии разработки программного обеспечения).

Основными предпосылками создания АИС стали:

1. Необходимость реализации удаленного обучения и предоставления других услуг, связанных с образованием, в условиях пандемии заболевания COVID-19.
2. Современные требования к электронно-цифровому обеспечению образовательного процесса в частности и любых производственных процессов в целом.
3. Результат длительной работы по выявлению потребностей Академии (преподавателей, студентов, сотрудников) в части электронно-цифрового обеспечения деятельности Академии.
4. Наличие релевантных запросу компетенций и возможностей как внутри самой Академии, так и у организаций-партнеров.

Цели создания АИС:

1. Обеспечение преподавателей, студентов и сотрудников Академии адекватными современным требованиям цифровыми образовательными системами.
2. Значительное расширение географии деятельности Академии за счет современных телематических сервисов (систем и средств цифровой связи).
3. Обеспечение большей безопасности и организованности учебного и смежных процессов в условиях современных экономических и социальных вызовов.

Возможности АИС с образовательной точки зрения:

1. АИС позволяет значительно снизить несистемную нагрузку на преподавателей, студентов и других участников образовательного процесса за счет автоматизированной реализации ряда важных функций и сокращения количества минимально необходимых личных контактов студента и преподавателя.
2. Так, например, в рамках АИС в настоящий момент реализуется автоматизация расписания занятий и испытаний, студенты могут сдавать, а преподаватели — оценивать задания любого уровня сложности и этапа обучения в удаленном (электронно-цифровом) режиме.
3. Применение АИС позволяет значительно увеличить объем и интенсивность усваиваемого студентами материала за счет возможности многократного повторения уже пройденного, причем — без участия собственно преподавателя, в рамках работы с цифровыми копиями учебного материала.

4. Имеет высочайшее значение механизм удаленной приемной кампании — за счет значительно упростившейся цифровой подачи документов (не требующей, например, личного присутствия абитуриента), с одной стороны, снижен порог имущественных требований к потенциальному студенту и расширена география присутствия, а с другой — повышены требования к уровню знаний, навыков и морально-волевых качеств, необходимых для успешного прохождения вступительных испытаний (последнее — за счет резко возросшей конкуренции между абитуриентами ввиду значительного увеличения их количества).
5. Особенности архитектуры АИС и ее общей концепции позволяют постоянно, по мере возникновения необходимости, внедрять в ее состав новые образовательные технологии, а также дорабатывать (улучшать) существующие функции. Так, например, проводится модернизация связи «преподаватель-студент», «преподаватель-администрация» и «студент-администрация», реализуемой в рамках непосредственно АИС.
6. Как уже было отмечено ранее, АИС вызывает интерес студентов к современным технологиям, без применения которых уже невозможно становление современного дизайнера как специалиста высокой квалификации.
7. При этом, АИС не заменяет собой непосредственно образовательный процесс, АИС является своего рода надстройкой, делающей образование более системным, современным и интересным.

Перспективы развития:

1. Основные направления развития — универсализация АИС, внедрение современного функционала, доработка существующего функционала с учетом отзывов пользователей.
2. Важнейшим запланированным элементом доработки также является интеграция с государственными системами и сервисами (например, портал Государственных Услуг).
3. Принципиальная доработка, запланированная на ближайшее время — объединение авторизации на всех ресурсах в единую учетную запись для каждого физического (реального) Пользователя с целью реализации принципа «Единая точка входа».

Все это расширяет возможности Академии им. С.Г.Строганова в дизайн-образовании, привлекает большее количество абитуриентов, повышает значимость «Строгановской школы», и популяризирует информацию об истории и образовательном процессе. В итоге, цифровые инструменты позволяют вывести дизайн-образование на новый уровень. Процесс цифровизации, а именно дистанционное образование, позволяет расширить круг слушателей. Система «личного кабинета» дает возможность передачи информации от педагога

к студенту и обратно в более сжатые сроки и в большем объеме. В становлении и изменении идентичности дизайнера большую роль играют образование и социально-культурный порядок. А все механизмы интернет ресурсов способствуют данному процессу и расширяют возможности подачи материала.

Список литературы:

1. **АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙНА И ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ МАТЕРИАЛЫ II МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ МИНСК, 19–20 АПРЕЛЯ 2018 г.** — Минск: БГУ, 2018. БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ФАКУЛЬТЕТ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЙ.
2. **Тельнова Н.А. Феномен идентичности: способы описания и социокультурные основания // Вестник Волгоградского Государственного Университета. Сер. Философские науки. — 2011. — № 1 (13). — С. 25–31.**

Е.Р. ФАШАЯН
АСПИРАНТ МГХПА ИМ. С.Г.СТРОГАНОВА

E.R. FASHAYAN
POSTGRADUATE STUDENT OF THE MOSCOW STATE STROGANOV
ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

УНИВЕРСАЛЬНЫЕ КОНСТРУКТОРЫ САЙТОВ: СООТНОШЕНИЕ ФОРМАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИХ ПРИЗНАКОВ ПРОГРАММ И УНИКАЛЬНОГО КОНТЕНТА

UNIVERSAL WEBSITE DESIGNS: THE RATIO OF FORMAL AND STYLISTIC FEATURES OF PROGRAMS AND UNIQUE CONTENT

В статье рассматриваются два варианта дизайна современных веб-страниц: сайты созданные при помощи универсальных конструкторов и их шаблонов и авторские сайты с уникальным контентом.
Ключевые слова: веб-дизайн, компьютерная графика, интерактивный дизайн, компьютерное искусство, дизайнерский веб-сайт, шаблон, веб-конструктор.

The article examines two design variants for web pages - sites created with the help of universal configurator and templates and author's sites with unique content.

Keywords: web design, computer graphics, computer art, digital art, template, web templates, interactive design.

Персональный компьютер стал неотъемлемой частью повседневной жизни в конце XX века и в начале третьего тысячелетия. Активное использование компьютерных технологий привело к бурному развитию инновационных пользовательских устройств, таких как компьютеры, планшеты и смартфоны, что повлекло за собой стремительный рост глобальной сети Интернет.

Применение информационных технологий в искусстве и культуре становится актуальным и востребованным. Достаточно посетить выставки, концерты, музеи, где активно используются мультимедийные презентации. Активно стали развиваться виртуальные музеи, галереи, выставки, появились электронные библиотеки, каталоги, архивы. С появлением и развитием интернет продукции активно стал развиваться веб-дизайн. Веб-дизайн одна из самых динамично развивающихся систем, которая позволяет формировать особую художественно-графическую среду для творческой работы художников, конструкторов, дизайнеров.

Современный веб-дизайн представляет собой так называемую «прозападную» проектную деятельность, опирающуюся на высокие технологии развитых стран Европы и Америки. Идея «универсальной цивилизации», пропагандируемая западной культурой, находит свое отражение и в веб-дизайне. Большой спрос на создание веб-страниц, порталов и интерфейсов повлекло за собой появление множества универсальных платформ по созданию сайтов. Унифицированный дизайн продукт тяготеет к меж стилевой интеграции, и отражает, в первую очередь, коммерческую сторону дизайна. Одной из основных его задач является стремление угодить массовому вкусу без различия расовой и национальной специфики.

Такому дизайну присущи строгие правила, аккуратность и стройность, монолитность, связность, логичность, продуманность. Унифицированные сайты не просто существуют, они доносят до читателя мысль, сообщают ему исключительно нужную информацию, говорят с ним на своем языке. Стилистический анализ образцов интернет-дизайна, позволил выявить в интернете две наиболее характерные стилевые модели, в русле которых развиваются современные стили веб-дизайна: «интерфейсный», или «унифицированный» дизайн, «авторский», или «альтернативный» дизайн, «этнический», или «региональный» дизайн. В контексте рассматриваемой нами темы нас интересуют лишь две из перечисленных стилевых моделей, являющиеся антагонистическими по отношению друг к другу.

Стилевая модель так называемого «интерфейсного» или «унифицированного» дизайна, доминирующая на сегодняшний день в интернете является ярким примером глобализационных процессов. Характерными чертами этой модели являются: функциональность веб-сайта, однородность графического решения и шаблонность, в основе которой — стремление приблизить графический интерфейс веб-сайта к уже ставшим привычным для пользователей персональных компьютеров программным оболочкам, нейтральность стилевых систем. В своей основе эта стилевая модель опирается на так называемую модель дизайна, ориентированного на пользова-

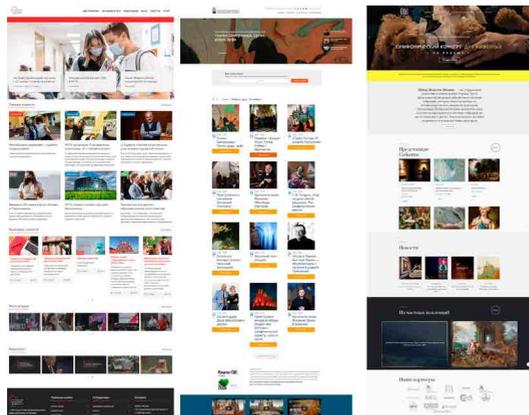


Рис. 1. Дизайн сайтов МГПУ www.mgpu.ru, сайт центра искусств <http://artcentre.moscow>, сайт фонда «Искусство добра» <https://artbene.ru>

удобной для дизайнеров, у которых нет базы по программированию. Поэтому данной платформой пользуются в основном люди технических специальностей. Тем не менее, на данной платформе создано много известных сайтов. Универсальной платформой пользуются представители университетов, например сайт Московского педагогического университета, сайты музыкальных залов и концертов таков сайт фонда «Искусство добра», и сайты художественных выставок — сайт центра искусств (рис. 1). Подобные сайты максимально логичны, удобны в использовании, дизайн никак не отвлекает пользователя от поиска информации. Структура шаблонового сайта схожа — это красиво оформленная шапка с ярким изображением, тело сайта разбито на информационные блоки имеет афишу, галерею, форму для заказа билетов. Разнообразие блочной структуры варьируется от тематики сайта, плавно подводящие к ярко выделенной лид-форме или кнопке агитирующей заказать билет, ради которого и создается подобный сайт.

Идея универсального дизайна породила множество подобных платформ для создания однотипных сайтов. Из популярных платформ можно отметить Tilda, Wix, uCoz. Данные платформы имеют широкую базу графического оформления и широко известны современным пользователям сети интернет. Таким образом, единые технологии, на основе которых построена система интернета, стандартные инструменты, с помощью которых создается веб-дизайн, запечатлены в восприятии разработчиков и пользователей. Унификация пользовательского интерфейса персонального компьютера, еди-

теля. Это обусловлено задачей привлечь внимание как можно более широкой аудитории.

Одной из самых известных платформ для создания унифицированного веб-дизайна является WordPress. Платформа основана в 2003 году, во время возникновения первых веб-страниц, которые были сделаны программистами. Платформа бесплатная. Структура шаблоном довольно простая, для изменения дизайна требуется внести изменения в код. Это делает платформу не совсем



Рис. 2. Дизайн сайта «Полка» <https://polka.academy/>

бора, использует его для самоидентификации. Крупные компании, такие как «Браун», «Сони» и т.д. обращаются к дизайнерам, чтобы им создали фирменный стиль, чтобы выделяться среди крупных корпораций. В веб пространстве это желание вообще не имеет границ. С появлением соц. сетей, одностраничных сайтов, которые выглядят как обычные афиши или плакаты, заставляют, как и крупные бренды, так и обычных пользователей идти по тропе индивидуализации. Некоторые компании даже придают своим веб-страницам особую привлекательность для своей аудитории женского или мужского пола. Таким образом, дизайн сайта приобретает даже различия по половому признаку.

В настоящее время происходит профильная подготовка веб-дизайнеров в ВУЗах России. Подобные квалифицированные дизайнеры организуют небольшие компании, в которых идет разделение работы дизайнера и разработчика. Дизайнеры получают большое поле для творчества, а разработчики уже реализуют самые смелые задумки дизайнеров. Одной из таких компаний является charmer studio, которая уже создала множество проектов для локальных музеев разных регионов России. В числе работы данной студии можно отметить сайт для книжного магазина «Полка» (рис. 2). Сайт «Полка» — проект о произведениях, «которые оставили след в истории, расширили возможности литературы, повлияли на развитие языка, мысли и общества». Дизайн сайта привлекает своей необычной «шапкой», которая представлена в виде интерактивной полки, на

ные стандарты, вырабатываемые веб-разработчиками, призванные сделать доступными и интуитивно понятными веб-сайты как можно большему количеству пользователей, делают интернет универсальным явлением.

Доступность людей к информационным технологиям не только влечет за собой глобализацию и денационализацию, но так же повышает конкуренцию, мотивацию и желание выделиться. Потребитель использует производственную индивидуализацию в собственных целях и, получив возможность вы-

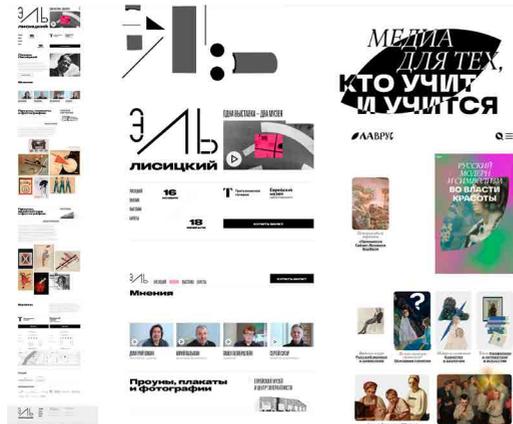


Рис. 3. Дизайн проектов Новой Третьяковской галереи «Эль Лисицкий» <https://ellisisitsky.ru/> и «Лаврус» <https://lavrus.art/>

Салливан и их разработка для Новой Третьяковской галереи — «Эль Лисицкий» и сайт «Архитекторы РФ». Сайт Новой Третьяковской галереи разработан студией Infospace. Третьяковская галерея постоянно развивает новые проекты таковы проект Эль Лисицкий и Лаврус (рис. 3). Для подобных проектов галерея привлекает веб-дизайнеров, которые создают атмосферу русского искусства на страницах глобальной сети. К подобным студиям общаются многие ведущие музеи, театры, выставочные залы, желая создать свой личный образ и сохранить свою национальную идентичность. Дизайнер создают неповторимый образ сайта, подобный дизайн существует в единственном своем роде. В отличие от сайтов, разработанных на шаблонных платформах, созданные сайты дизайнеров сохраняют своё авторство, подчеркивая этим индивидуальность и ценность дизайна сайта. Современный веб-дизайнер создает не просто сайт информацию, а создают эмоциональную среду смыслового восприятия. Дизайнер планирует его многогранное содержание.

Музеи, художественные галереи, концертные залы стремятся быть созвучны социальному ритму, идти в ногу современности, использовать развивающие ультрасовременные технологии и стремятся к распространенности. Развиваясь как пространства несущее память о прошлом, музеям приходится использовать театральность, зрелищность, использовать информационные интернет ресурсы в противовес глобализации. Расширяя свой кругозор, отказа от стандартных решений, поиском новых решений предоставления информации, музеи приобретают новый имидж. Они расширяют доступ

которой стоят книги корешками вперед, что создает особую атмосферу настоящего книжного шкафа. Дизайн этого сайта не слишком замысловатый, но имеет свой личный образ не похожий на другие книжные сайты. Студия разработала не мало известных сайтов такие как Искусство кино, Гараж, Парк Горького, Коломенское. Данный сайты невозможно перепутать с другими ресурсами в интернете. Их структура проста, но этим же и привлекательна.

Еще одной интересной студией является дизайн студия



Рис. 4. Дизайн сайта фонда V-A-C <https://v-a-c.org>
Рис. 5. Дизайн сайта дизайнера Фабио Тосте <http://fabiotoste.com> и дизайн сайта <https://iamtired.online>

к коллекциям и их изучению — это новые методы адаптации в глобальном мире. Авторский дизайн сайта часто имеет такую же схожую логику построения сайта как и сайты созданные на шаблонных платформах. Это обусловлено тем, что пользователь уже знаком с подобной структурой и может с легкостью ориентироваться на странице. Тем не менее, авторский сайт отличается уникальной графикой, которая специально создана для проекта. Стоит отметить внимание к деталям, таким образом, часто можно заметить курсор, сделанный в виде графического элемента, объемные кнопки, интересные решения меню. Анимация графики так же отличается от шаблонных решений. Однотипные платформы позволяют создать простую анимацию перехода блоков страниц, плавное появление текста и скольжение изображений. Авторский дизайн позволяет создать сложную анимацию самих элементов дизайна, которые придают индивидуальность тому или иному проекту (рис. 4).

Одной из особенностей авторского сайта является интерактивность дизайна. Работая вместе с разработчиком, дизайнер может создать удивительные цепочки взаимодействия графических элементов на веб-странице. Что в настоящее время стало трендом в веб-дизайне и пользуется популярностью, как у заказчиков, так и у пользователей. Ультрасовременные технологии, которые используются при создании интерактивной графики на сайте, позволяют дизайнерам отойти от шаблонности и стандартной логики веб-дизайна. Все больше

стали появляться одностраничные дизайны сайтов, где дизайнер превращает информационный ресурс в настоящее компьютерное искусство. Зачастую такие веб сайты имеют запутанную логику взаимодействия. Акцент делается на графику, интерактив, на запечатление эмоций и образа у пользователя. Подобный дизайн можно позиционировать как рекламу, нежели как информационный ресурс (рис. 5).

Представленный выше анализ позволяет сделать вывод, что мир сетевого информационного ресурса веб-дизайн будет развиваться в сторону идентичности и поддерживать баланс относительно глобальной культуры системы ценностей.

В.В. ВИНОГРАДОВ

ДИЗАЙНЕР, ДОЦЕНТ КАФЕДРЫ АВТОМАТИЗИРОВАННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ И ДИЗАЙНА НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ «МИСиС»

V.V. VINOGRADOV

DESIGNER, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF COMPUTER-AIDED DESIGN AND DESIGN NATIONAL UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGY MISIS

НЕФОРМАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

INFORMAL SEMANTICS OF THE URBAN ENVIRONMENT

В статье рассмотрены проекты средовых графических работ, представляющих неформальные направления и тренды в городской среде на основе дизайнерских работ Отто Хайека, студии Александра Ермолаева, Покрас Лампаса, др. анонимных авторов.

Ключевые слова: мурал, графика в городе, неформальное искусство

The article concerns the environmental projects of graphic works, representing informal directions and trends in the urban environment, on the basis of the design works of Otto Hayek, Alexander Ermolaev Studio, Pokras Lampas, and other anonymous authors.

Keywords: mural, graphics in the city, informal art.

Помимо традиционных коммуникативных объектов и связей в современном городе, хочется проследить специфику и особенности средовых графических появлений на примере творчества отечественных и зарубежных художников.

Одним из ярких примеров комплексного обустройства и декорирования пространства в Москве стала персональная выставка немецкого дизайнера, скульптора, художника Отто Хайека прошедшая в ЦДХ (1989 год). Выставка называлась «Цвет в жизнь для Москвы» (рис. 1).



Рис. 1. Отто Хайек. Стелла перед зданием ГТГ, 1989. Москва



Рис. 2. В.В.Виноградов. Роспись на асфальте для среды молодежного фестиваля «Южный ветер»

Перед зданием выставочного комплекса, растянувшись до Крымского моста, была произведена масштабная роспись асфальта. Она представляла собой колоссальную орнаментальную комбинацию простых геометрических фигур красного, жёлтого и синего цветов. Смотрелось свежо и остро — чётким регулярным ритмом формулированы ясные ориентиры и образные концепции колористики города. Вкрапления контрастной ритмической и эмоциональной компоненты создавали яркий и индивидуальный образ пространства.

Дополняла пространственную композицию синяя стела с акцентами красного цвета на скошенных гранях. Её динамичная наклонная форма была составлена из металлических плоскостей. Установленная перед входом на выставку стела, стала органичным акцентом северного торцевого фасада здания. До сих пор она отмечает пространство перед входом на выставки Новой Третьяковской галереи.

В качестве примера аналогичного подхода — дизайнерская и графическая работа автора статьи для молодежного Бизнес Фестиваля в долине реки Сукко (рис. 2).

Пластическая идеология графики для фестивальной среды носила девиз «Южный вектор». Что должно было способствовать проведению деловых игр и служить айдентикой молодежных мероприятий. В работе принимали участие: Студия Темпоральная реальность и студенты Института Индустрии Моды. Ландшафтные композиции для молодежного бизнес фестиваля, занимавшие 500 квадратных метров раскраски акрилом асфальта на фестивальной площади, были навеяны творчеством немецкого дизайнера О.Хайека.

В этой связи хочется отметить работы А.П.Ермолаева и его студии ТАФ (Театр Архитектуры Формы) в Москве (рис. 3).

Как правило в студии Александра Павловича возникают нестандартные и неожиданные проектные решения. Художники и архитектуры студии используют в работе как переосмысленные бытовые реалии, так и обращение к архетипам и основам визуально-пластических «протоформ». Пространство городской среды моделируется посредством обращения к истокам, «протокультуре» (термин введён ТАФ).

Посылкой для проектной идеи может стать аналитический эскиз скромной эмалированной таблички, городских реалий, коммуникации, средства транспорта и т.п. В своих проектах студийцы ТАФ проникают в глубинную суть символов, текстуры, орнамента. Выявляют качества природных и техноматериалов. Проявляют стремление к максимально простоте решений, убедительно встраивают их в сегодняшнюю бытовую среду. Осознают пути контакта с реальностью. Стремятся в творческом эксперименте представить и спроектировать проблемы города, придать цивилизованные и точные черты пластике мегаполиса. Экспериментируя с изобразительными материалами и техниками.

Цель задания студии ТАФ — сформулировать какой должна быть городская улица, транспортная остановка, лавочка, клумба и прочие элементы оснащения пространства. Творческие позиции студии ТАФ всегда отличались простым и прямолинейным здравым смыслом. В этом их концептуальная активность и красота. В разработках студии стилизованные фотофиксации смотрятся как аналитическое исследование графики объектов, тех элементов, которые работают как непроизвольные акценты в айдентике города.

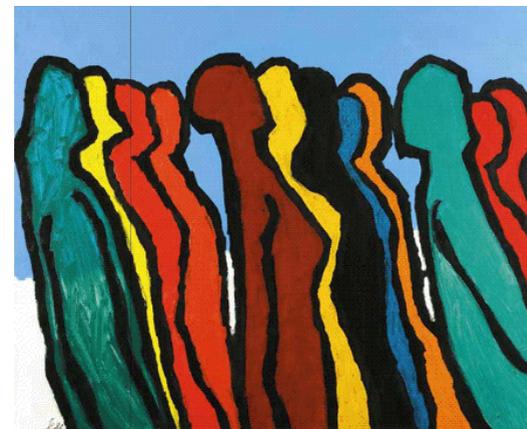


Рис. 3. А.П. Ермолаев. Фигуры. Студия ТАФ

Так в одном выполненном задании студентами МАРХИ получен следующий результат. Наглядно подобраны фрагменты объявлений, таблички, порядковые номера, сигнальные предупреждения, лозунги и т.п. На основе как бы случайного совмещения разнородных информационных графем и блоков показаны определённые закономерности, возникает ощущение эпохи. Непредвзято определены характерные качества шрифтовой культуры.

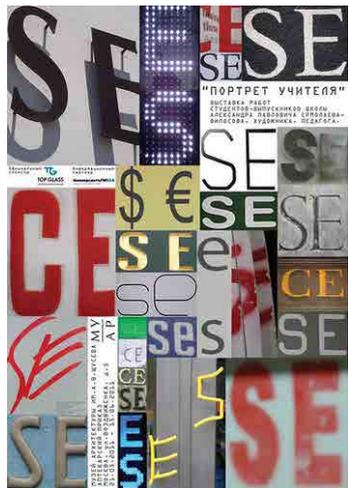


Рис. 4. SE. Плакат к выставке А.П.Ермолаева

Фактически, те графические объекты, что использует в своих работах студия ТАФ (Театр Архитектуры Формы) примитивны. Но именно этим они в данном случае наиболее радикальны, проектно технологичны (рис. 4).

Проект плаката для персональной выставки Александра Ермолаева «Портрет учителя» с комбинациями латинских букв «SE» (инициалы «Саша Ермолаев» — так обычно подписывает свои работы руководитель студии) как бы возвращает городской среде выхваченные из контекста шрифтовые вариации.

В учебных проектах 2000-х годов и далее студийцы отслеживали повседневное освоение среды бесконечными рекламными баннерами и объёмными установками — всего того, что безжалостно замусоривают пространство. Кажется, они случайны, вырваны из контекста, а некоторые шрифтовые комбинации являются

частью крупного рекламного объекта дизайна. Но таким образом выстраивают конкретный пластический образ. Получаются компактные композиции, убедительные и доходчивые, как бы переплавленные в модули смысла

В коротком знакомстве с феноменом граффити можно выделить некоторые направления, стилевые характеристики и принципы концепции, пластические ключи, нетривиальные решения. Можно рассматривать современное граффити как вид монументального искусства. Важные цели и качества данной семантики — реализация творческих амбиций, зачастую маркировка ареала проживания клана, маргинальных группировок.

Проявления спонтанной графики существовали ещё в Древнем мире.

Но говоря о современных тенденциях, следует отметить оперативную реакцию анонимных мастеров баллончика с краской и кистью на новейшие социокультурные тенденции. Ими выполняются зачастую наивные шрифтовые вариации «готических» мотивов, доморощенного гиперреализма, молодёжных «эмо» эпатажей. Также популярны темы фэнтези, мифические и религиозные сюжеты. Создаются талантливые стилизации на практически любые исторические образы из кино и медийных СМИ. Их можно классифицировать как некую мимикрию под «хороший тон» в стремлении следовать канве молодёжной культуры. Возможно, искусство граффити являлось формой самовыражения в эпоху «доинтернетя». Кажется, безразличное отношением к зрителю, но так незаметно вербуют своих почитателей и фанов.



Рис. 5. Пакрас-Лампас. «Каллиграфуризм»

Рис. 6. Бэнкси. Граффити

При этом создаваемые так называемые «муралы», километровые росписи заборов, панелей смотрятся неким калейдоскопом новостной ленты, в то же время придающие неповторимость и узнаваемость зачастую безликому архитектурному ландшафту.

В разборе феномена популярности граффити можно отметить и то, что отдельную нишу занимают исламские и восточные мотивы. Арабская вязь и каллиграфические изыски в письменности, «абракадабра» алхимиков и шаманские закорючки — вошли в арсенал граффитчика. Особенности таких проявлений граффити хорошо иллюстрируются примерами работ и акциями популярного сейчас Пакрас-Лампаса из подмосковного города Королёва (настоящее имя: Арсений Пыженков, работает в стиле, определенном им как «каллиграфуризм») (рис. 5).

Как правило, граффитчики задействуют веер стилей, используют некий набор опусов и начертаний на «злобу дня». Используются расхожие стереотипы «о красивом и прекрасном», где мгновенно реализуется заветная мечта, де-

монстрируется завидная свобода самовыражения. Специфика жанра — скорость исполнения, весь процесс работы проходит в стрессовых условиях при дефиците времени. Графический экзерсис на стене в городе — некий эфемер с циклом жизни «до вечера». Часто его судьба — мгновенное удаление, авральное закрасивание

Политические граффити обычно заказные. Осуществляется поддержка социально значимых сюжетов или по тематике приуроченной к массовым мероприятиям. Они выполняют определённую социальную роль и могут быть завуалированы под непрофессиональную «самодельность». Часто неформальные линии народного творчества становятся прирученными официальными структурами. На спонсорские деньги предоставляются бесплатные материалы и краски, аэрозольные баллончики, подъёмная техника и пр. Граффити сейчас — неперенный атрибут молодёжных фестивалей, художественных акций. Масштабность работ и объектов по степени охвата аудитории фактически конкурирует с телевизором и другими СМИ. Тем более, что граффити как бы продолжают свою жизнь уже в интернет-пространстве. Становятся фактом сетевого искусства.

Примечателен феномен «фантомного» Бэнкси (рис. 6).

Очевидна тщательно проработанная коммерциализация его акций и коммерческая подоплёка творчества. На первый взгляд, неформального, «отвязного» искусства, но, по сути — представляющим действие с тщательно продуманным, как бы «спонтанным» сценарием и режиссурой. Оно растянуто во времени и пространстве и встраивается в массовое сознание как некий сериал, заявляя права на остойчивость в социуме. Это творчество приобретает высокую стоимость в аукционных домах, но при этом становится и объектом крипто-арта, образуя странный симбиоз крипто-граффити уже как феномена цифрового искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Хайек Отто Херберт. Цвет в жизнь для Москвы. Каталог выставки. — Москва, 1989г.
2. Ермолаев А.П. Словарь дизайнера в 21 веке. — Москва, 2004
3. [HTTPS://NEWS.MAIL.RU/SOCIETY/48361572/GALLERY/7847695/](https://news.mail.ru/society/48361572/gallery/7847695/) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 01.10.2021).
4. [HTTPS://BUTIRSKY.LIVEJOURNAL.COM/1974.HTML](https://butirsky.livejournal.com/1974.html) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 01.10.2021).

Л.В. ПОДОЛЬСКАЯ
АРХИТЕКТУРНОЕ БЮРО «DE-CITY», ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР,
АВТОР ПРОЕКТОВ, МОСКВА

L.V. PODOLSKAYA
ARCHITECTURAL BUREAU «DE-CITY», GENERAL DIRECTOR,
AUTHOR OF PROJECTS, MOSCOW

ВЛИЯНИЕ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ НА ПРОЦЕССЫ УНИФИКАЦИИ И ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ

THE INFLUENCE OF THE SUBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT ON THE PROCESSES OF UNIFICATION AND INDIVIDUALIZATION OF THE LIVING SPACE

Унификацию предметно-пространственной среды возможно осуществить посредством уподобления структуре предложения, через выявление опорных элементов в виде подлежащего, сказуемого и прилагательного. Индивидуализация же будет заключаться в языковых особенностях, способе комбинации элементов предложения.

Ключевые слова: предметно-пространственная среда, единство вербального и визуального, цифровая кодовая система, унификация среды, индивидуализация среды.

The unification of the subject-spatial environment can be carried out by assimilating the structure of the sentence, by identifying the supporting elements in the form of the subject, predicate and adjective. Individualization will consist in the language features, the way the elements of the sentence are combined.

Keywords: subject spatial environment, unity of the verbal and visual, digital code system, unification of the environment, individualization of the environment.



Рис. 1. Частный интерьер. Автор Подольская Л.В. фотограф Лучин Е.М. 2019

Рис. 2. Ф.О. Шехтель, особняк С.П. Рябушинского, 1900–1902, лестничный холл. «Подлежащее» — витражное панно и медуза-черепаша

Анализируя предметно-пространственную среду, мы привыкли к описательному подходу, упуская из виду тот факт, что видимые нами предметы есть продукт нашего мозга. То есть, интерьер как и предметы в нем каждый видит по-своему и описательный подход как-то «интерьер построен на гармоничном сочетании оттенков оливкового, серого и латуни, отсылает нас к стилистике mid-century» и т.д., никак не отражает идею пространства, его посыл и образное содержание. Оливковый цвет может воспринимать как оливковый только автор и ассоциации с определенным стилем также могут быть весьма спорными. Мы используем слова как некие символические подпорки, чтобы передать видимое нашими глазами в пространстве.

Однако, если уподобить формирование предметно-пространственной среды структуре языка: подлежащее, сказуемое, прилагательное, ситуация поменяется. Предметно-пространственная среда обретет свой голос.

Иными словами: подлежащее, есть основная композиция в интерьере, это может быть картина, серия картин, монументальная роспись, фреска, мозаика, скульптурный объем и пр., то есть Объект, формирующий точку притяжения и максимально выражающий идею, образ пространства.

«Подлежащее» — декоративное панно «В начале было Слово..», основная доминанта интерьера, «стягивающая» к себе все смыслы пространственно-предметной среды частной резиденции.

Прилагательное — описательный элемент, выражающийся посредством выстраива-



Рис. 3. Диптих «В начале было Слово», холст, масло, 1200 x 800, автор Подольская Л.В., 2018



Общияк Рябушинского
Москва (Россия)
Архитектор: Федор Шехтель
1900г. - 1902г.

Фрагмент плана с разрезом пола.
Объект спроектирован в 1900 году
архитектором Ф.О. Шехтелем



Рис. 4. Ф.О. Шехтель, особняк С.П. Рябушинского, 1900–1902, лестничный холл, рисунок пола в виде волн

Рис. 5. Отделка стены — обои, имитирующие льняную ткань с крестовой вышивкой. Описательный момент, связанный с общими историческими ассоциациями: природные оттенки, монашеское одеяние, девичьи холщевые рубахи, образы связанные с сегодняшним восприятием прошлого

ния «ткани» интерьера. Это может быть фактурная отделка стен, мелко-орнаментальная, имитирующая пятно, не имеющая направления, состоящая из более-менее похожих элементов структура. Она «описывает» Объект, поддерживает его или оттеняет его композицию и является отголоском вибрации концепции, как бы заключительным аккордом прозвучавшего высказывания.

И есть орнаментальные цепочки, выполняющие роль «сказуемого», то есть заставляющие двигаться как зрителю, так и его взгляду в определенном направлении. Орнамент — это не значит набор повторяющихся тождественных элементов, словом «орнамент» я описываю любую ритмически организованную структуру, обладающую внутренне заданным ритмом, в конечном итоге, ведущую и воздействующую на «подлежащее», «Субъект», центральную композицию.

Приняв во внимание, что «пост-модерн» в сжатом описании есть превалирование описательной, вербальной функции над визуальной, изобразительной частью, можно рассматривать предлагаемую концепцию формирования предметно-пространственной среды как слияние вербального и визуального методов анализа. Основываясь на понимании интерьера как визуального образа пространства, который может быть описан в терминах лингвистики, можно подойти к обоснованным заключениям относительно инновационности того или иного художественного решения, а также оценить степень идентичности либо глобальности тренда. Это необходимо с точки зрения не только социокультурной, но и политической и экономической.

Идентифицируя предметно-пространственную среду с определенными языковыми традициями, мы тем самым позволяем связать вещи почти эфемерные, относящиеся, казалось бы, к области вкуса и привычек с формированием прогнозов производств. Таких, например, как



Рис. 7. Ритмичное размещение источников света образует своего рода орнамент, пунктирно обозначающее движение, связывающее «подлежащее» с другой орнаментальной структурой — кругом. Круг — символ домашнего очага и именно к нему «стягиваются» все смыслы пространства

Рис. 8. Ф.О. Шехтель, особняк С.П. Рябушинского, 1900–1902, лестничный холл, элемент ограждения лестницы, фото Подольская Л.В.

мебельное, стекольное, текстильное и пр., что в конечном итоге не может не сказаться на общей экономической повестке государства. Визуальные образы переведенные в понятный языковой эквивалент, получают шанс и возможность обрести вполне материальное выражение в государственных проектах, так как формируют повестку, в том числе национальной идентичности через пространственно-предметную среду, в которую помещен конкретный индивид. Подпитывая визуальными образами внутреннее «Я» в соответствии с историческими, национальными, этическими и иными видами идентичности можно формировать поколение людей, нацеленных на реализацию своих национальных интересов, проводя в жизнь повестку самоценности собственной культуры как базового стержня, не забывая про глобальные тенденции. Они могут выступать в роли «прилагательного» в общей концепции, оттеняющим фоном. Свет и тень мы различаем лишь потому, что они неразрывно связаны. Так и национальная идентичность не может быть определена без глобальных трендов.

С точки зрения влияния на политику в области искусства, в том числе, крайне важного искусства формирования общественных пространств, рассматриваемая концепция упрощает задачу формирования так называемого «национального» стиля, того, что при пунктирной общности направления, отличало бы российское искусство в мировом потоке тенденций, подчеркивало бы его национальные и исторические корни, тем самым внося заслуженный вклад в мировой художественный процесс.



ПРИМЕЧАНИЯ:

1. **Объект** — предмет или категория, на которую направлено действие субъекта.
2. **Подлежащее** — главный член предложения или логический субъект, к которому относится сказуемое.
3. **Прилагательное** — часть речи, обозначающая непроецессуальный признак предмета.
4. **Сказуемое** — главный член предложения, отвечающий на вопрос «что делает предмет?» и т.п.
5. **Орнамент** — Орнамент (лат. *ornamentum* — украшение) — узор, основанный на повторе и чередовании составляющих его элементов; предназначается для украшения различных предметов. Орнамент — один из древнейших видов изобразительной деятельности человека, в далеком прошлом несший в себе символический и магический смысл, знаковую.

Список литературы:

1. Даль В.И. «Толковый словарь живого великорусского языка». — Москва, 2015. — 437 с.
2. Моррис, Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. Сборник переводов. Под ред. Ю. С. Степанова. — Москва, 1982.
3. Юнг К. Человек и его символы. — Москва: Серебряные нити. 1997.
4. Белый А.. Символизм как миропонимание. — Москва, 1994. — 516 с.
5. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент. — Москва, 1997. — 327 с.
6. Эстетика. Словарь, Москва, 1989. 445 стр.
7. Маньковская Н. Феномен постмодернизма. — Москва, 2016. — 494 с.
8. Bonta J.P. Architecture and its interpretation: A study of expressive systems in architecture. — New York: Rizzoli, 1979. 271 p.

А.С. БУРДИНА

АСПИРАНТ УРАЛЬСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

М.В. ПАНКИНА

ДОКТОР КУЛЬТУРОЛОГИИ, ПРОФЕССОР УРАЛЬСКОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА

A. S. BURDINA

POSTGRADUATE STUDENT OF THE URAL STATE UNIVERSITY OF ARCHITECTURE AND ART

M. V. PANKINA

DOCTOR OF CULTUROLOGY, PROFESSOR OF THE URAL FEDERAL UNIVERSITY

ТАКТИЛЬНОСТЬ В ДИЗАЙНЕ КАК СРЕДСТВО ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ И УНИФИКАЦИИ ПРОСТРАНСТВА ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ

TACTILITY IN DESIGN AS A MEANS OF INDIVIDUALIZATION AND UNIFICATION OF THE SPACE OF LIFE

Дизайнеры используют унификацию как средство систематизации и индивидуализацию как средство персонализации при проектировании продукта. Тактильные качества будущих объектов при проектировании являются отдельной сферой исследования, с их помощью возможно эффективно решать проектные задачи. В статье проанализированы примеры из различных областей дизайна, раскрывающие специфику средств проектирования тактильных качеств объектов.

Ключевые слова: тактильность, унификация, индивидуализация, инклюзивный, эргономика, целевая аудитория.

Designers use unification as a mean of organizing and individualization as a mean of personalizing in design. The tactile qualities of objects are a separate area of research; it is possible to solve design problems effectively by using them. The article analyzes examples from various areas of design that reveal the specifics of tactile design tools.

Keywords: tactility, unification, individualization, inclusive, ergonomics, target audience.

Художники, ремесленники, архитекторы, инженеры с незапамятных времён преобразовывали предметно-пространственную среду жизнедеятельности человека в целях удобства, комфорта и эстетики. До наступления индустриальной эпохи, с которой началось время дизайна, вещи делали ремесленным способом, в основном адресно, индивидуализация была главенствующим принципом. Одной из задач дизайна в начале XX века была унификация изделий – на мануфактурах и заводах нужна была простая и понятная система для быстрого и массового производства. По мере развития сферы дизайна и её разветвления на такие области как графический, промышленный, средовой, веб-дизайн, дизайн одежды и др., проектировщики и маркетологи поняли, что продукту нужна уникальность, поскольку потребители предпочитают дизайн-объекты, соответствующие их образу жизни, с помощью которых можно подчеркнуть свою индивидуальность. Процессы проектирования в дизайне и предметно-пространственная среда (как воплощенный результат проектирования и производства) сегодня носят характер как унификации, так и индивидуализации.

Проектирование однотипных узнаваемых элементов, унификация как метод в дизайне формирует понятную систему — эстетическую, образную, функциональную. Система нужна для более удобного и простого взаимодействия с пользователем. Индивидуализация же — это проектирование особенных качеств предметно-пространственной среды, необходимых или для создания наибольшего эмоционального отклика у целевой аудитории (индивидуальная образность и эстетика), или для создания более удобной функциональности, предназначенной для определённой группы лиц. Например, в графическом дизайне принята типовая система вёрстки книг, журналов и сайтов, есть система идентификаторов в айдентике (узнаваемых графических элементов), эргономические принципы в промышленном дизайне, фасоны в дизайне одежды.

Унификация — это то, что позволяет эффективно воспринимать продукт дизайна за счёт его стереотипности, осуществлять действия с ним, и кроме того, помогает увеличить скорость производства продукта. При этом для дизайнера сегодня важной задачей является

индивидуализировать предметно-пространственную среду: создать индивидуальный образ, идею, бренд, графику, интерьер, продумать индивидуальный подход к использованию среды и вещи. В этом, наверное, и состоит основное отличие дизайнера от инженера — он должен создать продукт с особыми свойствами, выделить его из ряда других.

При проектировании дизайнеры используют различные методы и приёмы, среди которых социологические и психологические исследования становятся все более важными. Проектировщики учитывают то, что человек воспринимает продукт дизайнера не только визуально, но и другими органами чувств — представляет и чувствует запахи, ассоциирует звуки с объектом и средой, ощущает тактильные качества окружающего мира. В данных тезисах будет затронута тема тактильности в дизайне, ведь именно тактильные качества являются бессознательно, безусловно воспринимаемыми человеком.

Благодаря тому, что тактильное восприятие является базовым, дизайн-унификация происходит мягко, легче впечатываются в память элементы тактильной системы [1]. Примером таких спроектированных систем могут являться тактильная эргономика в промышленном дизайне, юзабилити сенсорного взаимодействия в цифровой среде, а также инклюзивный дизайн с тактильными элементами.

Ещё в 1920-х гг. возникают специальные стулья для машинописи, в которых рассчитана оптимальная рабочая посадка с регулируемым сиденьем и обитой мягкой спинкой. В эргономике разработаны телесно-тактильные системы для дизайн-проектирования удобных стульев и столов, ручек дверей, пылесосов и чайников, кнопок, сенсорных систем и т.д. Кнопки и рычаги проектируются так, чтобы их было легко нажать, а дизайнеры пытаются каждый раз спроектировать более лёгкую конструкцию вещи. Кинезиологическое ощущение веса создаёт в дизайне тактильную концепцию простоты, гладкости, идеальной поверхности, что изначально возникло в концепции продуктов компании «Браун» у Д. Рамса.

Тактильные качества объектов усиливают их коммуникативную функцию. Ручка двери должна проектироваться таким образом, чтобы можно было понять, что с ней нужно сделать, какое телесное взаимодействие применить: толкнуть, потянуть на себя или отодвинуть [2]. Дизайн кнопок телефонов или сенсорного экрана смартфона, планшета обеспечивает осязательную обратную связь — после нажатия можно почувствовать вибрацию, услышать звук.

Дизайн формирует определённые сенсомоторные стереотипы предметно-пространственной среды современного мира. С развитием сенсорных технологий контроля жестов дизайнеры проектируют тактильные отклики, язык и анимацию взаимодействия в виртуаль-



Рис. 1, 2. Различные виды тактильной плитки. Источник: <https://londonist.com/london/secret/what-do-the-different-types-of-tactile-paving-mean>

ной среде, и чем «человечней», тактильно более узнаваемым будет интерфейс, тем более эффективно и безопасно люди смогут пользоваться предметами. Интерфейс создают таким, каким мы привыкли его видеть в реальном мире, например, используют четкий порядок слоев, наглядно показывают вложенность объектов и т.п. Слои располагают на разной высоте, они отбрасывают тень друг на друга, часто показывают загнутый уголок слоя — все это помогает пользователям лучше понимать анатомию интерфейса и принцип взаимодействия с ним.

Важную роль в современном дизайне играет инклюзивный, универсальный дизайн, доступный людям с нарушениями опорно-двигательного аппарата, с нарушениями зрения. Здесь тактильные свойства играют основную функциональную роль — управления, ориентации, навигации и даже восприятия образа. Инклюзивный дизайн определяют как «проектирование продуктов или услуг общего пользования так, чтобы их могли использовать как можно большее количество людей без необходимости в разработке специального дизайна или в адаптации имеющегося» [6]. В городской среде — это дорога с тактильной плиткой, которой одновременно удобно пользоваться и обычным людям, и слепым, и слабовидящим. Именно для привлечения внимания иногда параллельно с тактильными индикаторами используется контрастный цвет плитки — жёлтый или красный, встроенная подсветка. Для разных дорожных зон есть разные типы тактильных узоров на тактильных плитках, важно, чтобы язык такой тактильной навигации был унифицированным, постоянным, узнаваемым, воспроизводимым, чтобы не возникла путаница (см. рис. 1, 2).

Анализируя инклюзивный дизайн навигации, следует подчеркнуть следующее противоречие, с одной стороны — это создание системы,

то есть унификация, приведение элементов к единому понятному языку; с другой — само понятие инклюзии предполагает, что мы как можно больше учитываем индивидуальные особенности и потребности пользователей предметно-пространственной среды и проектируем так, чтобы человек с любыми индивидуальными особенностями мог пользоваться продуктом этого дизайна. То есть это, как принято говорить, дизайн не для всех, но для каждого. Человек уверенно владеет предметом не только благодаря спроектированной унифицированной системе, но также и потому, что вещь подходит для использования лично ему, индивидуально. Тактильность задействуется в инклюзивном дизайне пространства выставок, музеев (тактильные интерфейсы, объекты и инсталляции, тактильные копии картин), создаются тактильные географические карты для людей с нарушениями зрения, используются тактильные выразительные средства в дизайне книг для слепых (см. рис. 3; 4).

Помимо этого, тактильные качества могут помочь в индивидуализации такого рода как создание уникальных предметов и среды, ориентированных на определённую аудиторию, где тактильность связана с созданием образа и эстетики. Использование тактильных качеств может быть дифференцировано по гендерному признаку, возрасту, социальному статусу и т.д., а может быть адаптировано под определённого человека.

Гендерный подход к проектированию вещей особенно ярко начал проявляться в XIX веке. Отношение к женщине как к нежному и эмоционально неустойчивому существу сформировало видение дизайна вещей. Помимо внешнего вида, материалы и тактильные ощущения помогли почувствовать, что грубое, кожаное, роговое — это мужское, а мягкое, тонкое, сафьяновое, гладкое — женское. Женские вещи — миниатюрные и изящные, в то время как мужские — крупные, грубые, простые [5].



Рис. 3. Выставка «Видеть невидимое». Источник: https://www.sberbank.ru/ru/sb_society/without_borders/see_the_invisible

Рис. 4. Аудиотактильный планшет. Источник: <https://te-st.ru/2017/12/05/audio-tactile-tablet/>

Предметная среда для маленьких детей обычно более мягкая, сглаженная, чем для взрослых — это связано с тем, что они часто на всё нагибаются, падают, пробуют «на вкус», ещё только учатся ходить и взаимодействовать с предметами в пространстве. С другой стороны, среда для детей и предметы, её наполняющие, выполняют развивающую функцию, поэтому при проектировании учитывают то, что детям нужен как можно больший тактильный опыт, чем разнообразнее фактуры, текстуры, формы, окружающие ребёнка, тем лучше для его умственного и физического развития.

Рассматривая различие тактильных качеств объектов в соответствии социальным статусом целевой аудитории, можно отметить, что для обеспеченных людей, выбирающих товары люксовой группы, преобладают ясные, тактильно простые, совершенные формы и образы, поверхности могут быть гладкими или жёсткими. Принято, что фактуры не могут быть гранжевыми, рваными, тактильно хаотичными, из грубых материалов, шероховатыми и небрежными, что может быть характерно для одежды, предметов мебели и графического окружения молодёжи, подростков или художественной богемы. Впрочем, данная тенденция претерпевает изменения, и мы можем увидеть сегодня в дорогих интерьерах грубые, шероховатые, лофтовые бетонные и кирпичные поверхности элементов, японский стиль ваби-саби как «уникальное несовершенство, естественность, скромная простота, архаичность». Чистота и простота тактильного (и не только) восприятия также характерны для вещей и пространства категории «люкс».

Объект дизайна может проектироваться непосредственно под определённого человека или группу лиц, как, например, интерьер, который можно сделать намеренно игровым, эклектичным, постмодернистским — с наполнением любыми тактильными формами и поверхностями. Можно использовать приём индивидуальной адаптации для удобства пользования, например, как в кресле-мешке Sacco, спроектированном ещё в 80-х гг. XX века, которое при телесном контакте принимает форму сидящего в нём человека.

Тактильные развивающиеся технологии, используемые при проектировании и производстве, также влияют на степень персонализации вещи, с которой человек взаимодействует. Уже сегодня дизайнеры и технологи предлагают идеи футуристических объектов [3; 4], в которых умная ткань способна реагировать на тело и движения пользователя, передавать нейрофизиологическую информацию одежде о том, холодно или тепло человеку, изменять её конфигурацию (делая более открытой или закрытой). Интересен пример леггинсов для йоги, которые вибрируют, указывая на ошибки человека в выполняемой им позе.

Таким образом, и унификация, и индивидуализация чаще всего присутствуют как две стороны одной медали в одном продукте – предмете или пространстве. Дизайн создаёт понятную систему предметно-пространственной среды для жизни и взаимодействия общества в целом, но в то же время необходимо создать уникальный и привлекательный образ, удобство для каждого конкретного пользователя. Только визуальные средства, образы и формы не дают возможности решить все проектные задачи. Тактильные качества будущих объектов (текстуры, фактуры, формы, кинезиологические ощущения, температура поверхности) являются отдельной сферой исследований и проектирования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Кочнева А.С., Панкина М.В. Эволюция тактильности в дизайне: историко-культурологический анализ // Культура и цивилизация. 2019. Том 9. № 3А. С. 156–167.
2. Норман Дональд А. Дизайн привычных вещей / Дональд А. Норман; пер. с англ. Б.Л. Глушака. – Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2013. — 272 с.
3. РАЗРАБОТАНА УМНАЯ ТКАНЬ, РЕАГИРУЮЩАЯ НА ИЗМЕНЕНИЕ ТЕМПЕРАТУРЫ ТЕЛА. URL: <https://nabr.com/ru/post/439694/> (дата обращения 15.05.2021).
4. Умная одежда для йоги поставит в правильные асаны. URL: <https://nplus1.ru/news/2018/11/29/pivot-yoga> (дата обращения 15.05.2021)
5. Форти А. Объекты желания. Дизайн и общество с 1750 года / Адриан Форти; [пер. с англ. И. Фронова]. – 2-е изд., испр. — Москва: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2013. — 456 с.
6. WHAT IS INCLUSIVE DESIGN? URL: <http://www.inclusivedesigntoolkit.com/whatis/whatis.html> (дата обращения 10.05.2020).

Л.Ф. ШИГАБУТДИНОВА

Доцент кафедры дизайна Казанского национального исследовательского технологического университета

М.К. ХАЛИУЛЛИНА

Доцент кафедры дизайна Казанского национального исследовательского технологического университета

L.F. SHIGABUTDINOVA

ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE KAZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY

M.K. KHALIULLINA

ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE KAZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МОДНОЙ ИНДУСТРИИ

DIGITAL TECHNOLOGIES IN THE FASHION INDUSTRY

Тема использования цифровых технологий в создании, рекламе и реализации изделий легкой и текстильной промышленности становится все более популярной. Основной проблемой для многих модных брендов является то, что они все больше отстают от ожиданий потребителей.

Ключевые слова: цифровые технологии, бренд, модная индустрия

The topic of using digital technologies in the creation, advertising and sale of products of the light and textile industries is becoming more and more popular. The main problem for many fashion brands is that they are increasingly falling behind consumer expectations.

Keywords: digital technologies, brand, fashion industry

Индустрия моды, от глобальных дисконтных ритейлеров до эксклюзивных люксовых брендов, является движущей силой значительной части мировой экономики. Мода — одна из самых сложных областей, на которую сильно влияет глобальная экономическая нестабильность, а также отдельные тенденции и промышленные изменения. В ответ на потребность в росте и рентабельности многие бренды начали серию инициатив, направленных на ускорение выхода на рынок и внедрение устойчивых инноваций в процессы проектирования основных продуктов, производства и цепочки поставок.

Основной проблемой для многих модных брендов является то, что они все больше отстают от ожиданий потребителей. Роль потребителя сместилась с пассивного соблюдения на разрешенное доминирование. Они больше не довольствуются простой покупкой модных товаров; экспоненциальный рост использования цифровых технологий расширил их возможности. Они хотят взаимодействовать, принадлежать, влиять и быть брендами, у которых они покупают. Информированные, избирательные и ответственные, они заботятся о том, как они выглядят на публике и в социальных сетях, а также о восприятии товаров, которые они покупают и которыми владеют. Подавляющее большинство потребителей используют цифровые каналы до, во время или после совершения покупок.

Это означает, что превращение в бренд, ориентированного на цифровые технологии, больше не может считаться отдельным бизнесом. Вместо этого он будет становиться все более фундаментальным для организаций и всех взаимоотношений между потребителем и брендом.

Устанавливаются новые стандарты обслуживания и опыта, и в основном речь идет о переходе от товарного бренда к тому, чтобы стать брендом, который формирует и реализует концептуальные, ориентированные на потребителя предложения — бренд, который учитывает всю экосистему своего опыта. Устаревшие предприятия с аналоговыми системами и процессами оцениваются по этим новым стандартам и по сравнению с ними оказываются устаревшими.

Но многие бренды все еще задаются вопросом, как преодолеть цифровой разрыв. Учитывая то, что поставлено на карту — наследие и идентичность бренда — это очень тонкий путь. Любое цифровое проявление бренда — от социальных платформ до сторонних дистрибьюторов — должно идти рука об руку с пересмотренными ценностями бренда и адаптироваться к потребностям потребителя. Несогласованное или универсальное цифровое предложение может фактически увеличить цифровой разрыв и даже создать угрозу бренду и репутации.

На создание успешного бренда могут уйти годы, а на его уничтожение — очень короткое время. Модным брендам всегда нужно было быть

готовыми и способными реагировать на вопросы неопределенности, риска и репутации в разное время.

Но в мире возрастающей сложности и нестабильности брендам необходимо будет сбалансировать стремления к росту и операционные планы со стратегическими рисками, с которыми они сталкиваются. Этой среде способствуют несколько факторов, например:

- Развитие регулирования;
- Связь в социальных сетях;
- Больше потребительских каналов;
- Более широкие географии;
- «Более быстрые» риски.

Поэтому важно, чтобы компании повышали свою бдительность, поскольку бренд и репутация являются наиболее важными товарами, которые необходимо защищать.

Цифровая трансформация — это средство, с помощью которого компании осуществляют организационные изменения, управляют репутационными рисками и сокращают разрыв между ожиданиями клиентов, услугами и опытом, которые они получают. Для модного бренда это означает переосмысление того, как должны происходить покупки в цифровом мире, а не просто оцифровку процесса покупки для физического мира.

Цифровая трансформация — это вызов и изменение укоренившихся представлений о том, чем компания является, что делает и что она говорит, чтобы повысить ее значимость для потребителей. Для некоторых модных брендов может остаться верным, что географическое положение по-прежнему является краеугольным камнем для удовлетворения спроса в офлайн розничной торговле, но ключевым фактором успеха будет обеспечение постоянного многоканального взаимодействия с потребителями, которое охватывает физические, виртуальные и эмоциональные аспекты, от общения, к конверсии и не только.

Конвергенция цифровых и традиционных каналов, а также рост влияния потребителей приведет к увеличению спроса на единый брендовый опыт. Следовательно, ценность информации и аналитики будет расти.

Цифровое клиентское обслуживание (включая передовые процессы, аналитику, технологические разработки в платформах цифрового маркетинга, торговли и продаж и обслуживания) обеспечивает персонализированное обслуживание клиентов по нескольким каналам и, в конечном итоге, улучшает показатели конверсии и доходы.

Информации о потребительских привычках, поведении, тенденциях и факторах принятия решений в настоящее время доступно больше, чем когда-либо. Однако инвестиции в большие данные и аналитику

тратятся зря, если лица, принимающие решения, получают ошибочные сведения или не имеют навыков или компетенций, чтобы преобразовать твердое понимание в бизнес-решения. Получение этой информации является ключом к пониманию того, что думает потребитель сейчас и, вероятно, изменится в ближайшем будущем.

Благодаря конвергенции больших данных, интернета вещей и науки о данных модные бренды смогут лучше понимать своих клиентов, реагировать на рыночные тенденции и адаптировать свою информацию о продажах и продуктах.

Многие модные бренды используют фрагментированный подход к цифровой трансформации, уделяя особое внимание процессам оцифровки или изолированным функциям. Цифровая трансформация часто ограничивается отдельными программами или проектами, затрагивающими лишь небольшое количество отделов. Иногда он может даже сосредоточиться только на одной области, такой как маркетинг или продажи, с ограниченной или очень медленной отдачей.

Основными драйверами цифровой трансформации являются в основном либо значительные возможности, либо угрозы существованию. И возможность или угроза существованию, которую представляют эти изменения, должны быть в центре внимания руководителей бизнеса, которые задумываются о будущем своих организаций и отраслей. Переосмысление услуги и опыта, которые предлагает бренд, а также повышение релевантности и доходов, часто может казаться чем-то, что можно сделать на более позднем этапе с большими инвестициями и долгосрочным доходом.

Все это важнейшие составляющие основной цифровой задачи для модных компаний — полное изменение организационной культуры, которое ставит потребителя во главу угла.

ЧАСТЬ V ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО И ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

PART V DESIGN AND ARTISTIC CREATIVITY AND DESIGN EDUCATION IN THE CONTEXT OF PROBLEMS OF CULTURAL IDENTITY

О.С. ПАВЛОВА

Кандидат технических наук, доцент кафедры дизайна и художественной обработки материалов Липецкого государственного технического университета

И.И. ОРЛОВ

Доктор искусствоведения, зав. кафедрой дизайна и художественной обработки материалов Липецкого государственного технического университета

В.А. КУКУШКИНА

Доцент кафедры дизайна и художественной обработки материалов Липецкого государственного технического университета

O.S. PAVLOVA

CANDIDATE OF TECHNICAL SCIENCES, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF DESIGN AND ARTISTIC PROCESSING OF MATERIALS OF THE LIPETSK STATE TECHNICAL UNIVERSITY

I.I. ORLOV

DOCTOR OF ARTS, HEAD OF THE DEPARTMENT OF DESIGN AND ARTISTIC PROCESSING OF MATERIALS OF THE LIPETSK STATE TECHNICAL UNIVERSITY, MEMBER OF RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS (ST PETERSBURG,) INTERNATIONAL AND EUROPEAN ACADEMY OF NATURAL HISTORY (UNATED KINGDOM-LONDON-EDINBURGH)

V.A. KUKUSHKINA

ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF DESIGN AND ARTISTIC PROCESSING OF MATERIALS OF LIPETSK STATE TECHNICAL UNIVERSITY

КУЛЬТУРНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНЫЕ КОДЫ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИИ

CULTURAL AND ARTISTIC-FIGURATIVE CODES OF RUSSIAN FOLK COSTUME IN MODERN DESIGN EDUCATION

Описываются особенности русского народного костюма регионов Черноземья, анализируются их характерные черты. Выявленные региональные отличия в элементах русского народного костюма, по мнению авторов, позволяют говорить о нем как об уникальном явлении культурной диффузии, которое может быть использовано в современном образовательном процессе.

Ключевые слова: русский народный костюм, традиция, разнородность населения, региональные различия, культурная диффузия.

The features of national costume of Chernozem regions are described, their characteristics are analyzed. It is argued that the identified differences in elements of Russian national costume of Chernozem regions, according to the authores, allow speaking about it as a unique phenomenon of cultural diffusion.

Keywords: Russian national costume, tradition, the heterogeneity of peoples, regional differences, cultural diffusion

Понятие «целостность» (являющееся производной от категории «целое»), является одним из важнейших в понятийном аппарате философии, эстетике и культурологии. В условиях современной постнеклассической науки данное понятие принято относить к классу развивающихся (динамических) открытых систем, которые обладают свойством интегративности («...как внутренней взаимосвязи частей, их организации и структурной взаимосвязи, дающих, в конечном счете, нечто новое, что нельзя свести к одной части (редукционизм) или к простой сумме (суммативность)» [1, с. 16]). Отсюда становится ясно, что одной из важнейших характеристик понятия «целостность» — является способность целостных систем к самостановлению и саморазвитию, а значит, исследование проблем целостности художественно-культурного пространства в различных исторических условиях вытекает из понимания его сущности и структуры при помощи механизма трансформации. Трансформация культурно-исторического сознания и художественно-эстетических категорий, происходящая повсеместно в эпоху глобализма, очевидно, способствует разрушению его целостности не только на уровне культурно-художественных, идеологических и бытовых представлений, но, видимо, и на более глубоком уровне архетипов (цивилизационных рамок).

Эстетическая составляющая русского народного костюма — его художественные, социальные и природные особенности, проявляющиеся в полиморфии свойств действительности и находящие свой отклик в ценностных смыслах, как создателя, так и реципиента. Стоит отметить и тот факт, что прекрасное в русском народном костюме заключается в том, что он преображает своего носителя, делает его более привлекательным. Также он удобен, эргономичен, экономически и функционально целесообразен, рационален, колористически гармоничен, содержит определенную идейно-образную направленность. К числу эстетических особенностей русского народного костюма можно отнести и стабильность системы эстетических принципов, создававшейся коллективным творчеством в течение многих поколений, при эстетическом своеобразии каждого костюма. Исходя из сказанного, можно утверждать, что русский народный костюм как концентрированное художественное выражение общественной практики обладает познавательной, воспитательной, а главное — эстетической функцией, которая направлена на привлечение внимания.

Однако вышеперечисленные функции русского народного костюма не являются единственными. По нашему мнению, основополагающей функциональной основой русского народного костюма являются его знаковые функции. Уже на самых ранних стадиях развития человеческого общества одежда была не только «укрытием» для людей, но и символизировала определенные жизненные процессы, была ритуальным объектом. Исследователь П.Г. Богатырев в 1937 году в своих исследованиях на примере национального костюма Моравской Словакии показал, что любая вещь, любой элемент национального костюма, обладает целым набором функций, которые можно подразделить на символические и практические [2, с.308]. Поэтому одежду можно рассматривать не только как вещь, но и как знак, символизирующий и характеризующий ее владельца. Вместе с тем, как справедливо отмечает Н.М. Калашникова, хотя костюм и одежда в большей степени выполняют задачу покрытия тела человека, их функциональные особенности во многом различаются [3, с. 91]. Одежда служит человеку для защиты тела, под костюмом же подразумевается определенная образно-художественная система, характеризующая индивидуум. Костюм включает в себе образно-психологическую характеристику своего носителя, являясь тем знаком, который, с одной стороны, отличает, выделяет его и, с другой стороны, позволяет узнать в нем представителя определенной общественной среды. Таким образом, семиотика (наука о знаках и знаковых системах в природе и обществе) русского народного костюма — это способ этнокультурной и социальной идентификации.

Семиотические идеи развитые в фундаментальных трудах американского философа Чарльза Уильяма Морриса, который определил структуру семиотики как «метанауку» (т.е. универсальную науку, претендующую на обоснование различного спектра наук на основе особого для них метаязыка). [4, с. 150]. Свое дальнейшее развитие идеи Ч.У. Морриса получили в работах ученых-философов Л. Ельмслева, Р. Карнапа, Э. Кассирера, Ф. де Соссюра, А.Тарского. Все исследователи, несмотря на различные концептуальные подходы к семиотике, сошлись во мнении, что ее основой выступает знак, но в различных традициях он по-разному интерпретируется. Здесь языковой знак рассматривается как неразрывное свойство двух сторон, которые нельзя разделить, как нельзя разделить лицевую и оборотную стороны листа бумаги [5, с. 23]. Основное понятие семиотики — семиозис (знаковый процесс), то есть процесс порождения значения знака и его интерпретации. Семиотика подразделяется на синтактику (отношения между знаками в знаковой системе), семантику (отношения между означающими и означаемыми) и прагматику (отношения между знаками и пользователями). Знаковой системой традиционно выступает культура, она по сути своей является посредником между человеком и окружающим его миром. Основная функциональная направленность культуры — отбор, структурирование и передача информации об окружающем мире. Разнообразии культур обуславливает различные варианты отбора, структурирования и передачи информации. Главное предназначение семиотической теории, как отмечает профессор семиотики, лингвист Марсель Данези Торонто, заключается в возможности ее применения в исследовании различных культурных систем, артефактов, ритуалов, зрелищ, традиции, обрядов и тому подобного. Подобно перечисленному, в основе одежды лежат знаки, поэтому очевидно, что семиотические понятия могут быть применены и к одежде в целом, и, в частности, русскому народному костюму [6, с. 153].

Костюм представляет собой один из наиболее ярких образцов информационно-знаковой системы, как отмечает Н.М. Калашникова, в окружающую среду передает определенную информацию от его владельца, то есть устанавливает коммуникационные каналы между источником информации и кодами [7, с. 325]. Благодаря этой связи по коммуникационным каналам формируется имидж костюма и создается определенное мнение о его носителе. Для каждого исторического периода характерны, как отмечает Н.М. Калашникова, свои семиотические системы, которые на протяжении всего развития костюма, создавали своеобразные имиджи костюма, поэтому изучение знаковых функций русского народного костюма неделимо от контекста истории и культуры. Н.М. Калашникова отмечает, что

вплоть до XX века изучение знакового функционала русского народного костюма происходило отдельно от культурно-исторического контекста и только в XX веке, когда был накоплен богатый материал о воздействии образа жизни людей, окружающих их предметов, их быта, традиций и обрядов на язык искусства, эти проблемы получили широкое освещение в науке благодаря исследованиям таких авторов, как А.Ф. Бланк, В.Б. Богомолов, А.А. Васильев, Н.И. Гаген-Торн, С.Ш. Гаджиева, Г.С. Горина, Н.П. Гринкова, В.С. Зеленчук, С.В. Иванов, Т.В. Козлова, Т.А. Крюкова, Н.И. Лебедева, Г.С. Маслова, М.Н. Мерцалова, Л.А. Молчанова, Т.А. Николаева, Л.В. Орлова, Ф.М. Пармон, Г.Н. Прыткова, Т.К. Стриженова, Е.Н. Студенецкая, О.А. Сухарева, Л.Н. Чижикова, Н.М. Шмелёва, и многих других. Они отмечают, что знаковые функции одежды, ее семиотика и семантика, могут и должны быть понятны и верно прочитаны как человеком, представляющим данную традицию, так и самим носителем. Поэтому народный костюм кодируется не одним индивидом, а целым коллективом и считывает, расшифровывает его также коллектив или один из его представителей. Это усиливает и выделяет социо-культурную функцию одежды из всего набора функций национального костюма и позволяет включить человека в пространство социума [8, с. 147].

Как отмечает Н.М. Калашникова, одежда, являясь частью культурного пространства, отражает любые, даже малозначительные, изменения в существовании человека, как на уровне функциональном, так и на уровне понимания ее концепта и представлений о ней. Поэтому при изучении особенностей русского народного костюма как традиционного комплекса одежды необходимо параллельно изучать пространство, в котором разворачивается бытие носителя костюма, а с другой стороны, выявлять трансформации форм одежды как следствия воздействия разнообразных культурных кодов [3, с. 93]. Под культурными кодами, которые воздействуют на изменения в форме одежды, А.К. Байбурин и О.В. Лысенко в первую очередь предлагают понимать такие ритуалы жизненного цикла человека, как «родина», «свадьба» и «похороны», которым соответствуют возрастные характеристики: детство, зрелость, старость. Сравнивая ритуальную одежду с социально-возрастными особенностями жизнедеятельности человека А.К. Байбурин и О.В. Лысенко приходят к выводу, что ритуальная одежда — это визуальный план культуры, который маркирует человека и фиксирует его положение во времени и в пространстве, соотносит с ритмом человеческого жизненного цикла. Например, появление ребенка на свет маркируется конкретной ритуальной формой опоясывания (поясом, нитью, лентой и др.). Затем, с возрастом, в одежде происходит разделение по полу: мужская и женская одежда, обычно за счет цветовой гаммы и за-

крепления элементов одежды (юбка у девочек, штаны у мальчиков). К моменту установления контакта с противоположным полом, в период снятия оппозиции «мужское-женское» (сватовство, створ, девичник, свадьба), формирование комплекса одежды достигает своей кульминации как на структурном уровне (максимальное количество элементов одежды в составе костюма), так и на уровне маркировки (орнамент, цвет одеяния, украшения). После свадьбы количество и качество маркеров в одежде постепенно снижается и достигает минимума к концу жизни человека, что хорошо отражено в погребальном костюме.

Русский народный костюм в опосредованном виде всегда выражает определенные традиции русского народа, так как именно через одежду проявляется индивидуальность носителя. Практически любой бытовой русский деревенский костюм обладает определенной символикой. При этом, как отмечает Н.М. Калашникова, несомненным своеобразием отличается праздничная одежда, одной из важнейших задач которой было выделение человека на празднике из общего будничного ритма жизни [3, с. 93]. Особое значение в народном костюме придается цвету как средству выразительности. С его помощью, например, ярко выражается и обозначается торжественность или, наоборот, повседневность. Через цветовую гамму русского народного костюма выражается и возраст носителя (детская одежда — пастельные цвета; подростковая одежда — контрастные, яркие цвета; для взрослых — сложные цветовые комбинации; для пожилых — одежда преимущественно темных тонов). На человека цвет воздействует и эмоционально-психологически (успокаивающее, возбуждающее, угнетающее и др. воздействие) [3, с. 98]. Белый цвет, например, у большинства народов олицетворяет чистоту и целомудрие, зачастую используется в обрядах переходного цикла: рождение человека, вступление в брак, смерть. Красный цвет издревле считается праздничным, красивым, нарядным, часто служит оберегом от нежелательных последствий, олицетворением власти, справедливости и торжества. Черный цвет символизирует печаль, траур; выражает также строгость, скромность. Зеленый цвет символизирует надежду, юность, веселье, беспечность. Голубой цвет в народном костюме практически повсеместно ассоциируется с небесным миром и символизирует веру, верность, честность. Таким образом, цвет одежды сообщает определенную информацию о носителе: о его национальной и религиозной принадлежности, возрасте, поле, эмоционально-психологическом состоянии.

Орнамент в русском народном костюме тоже выполняет функцию символики, он выступает неким защитником от воздействия злых сил, своеобразным талисманом и оберегом. Рисунок орнамента распола-

гается преимущественно в местах, где края одежды соприкасаются с незащищенной, открытой поверхностью кожи: это подол, воротник и манжеты. В орнамент русского народного костюма вышивальщицы заключают тайные знаки и идеограммы, которые защищают человека от внешнего врага, от случайной беды. Орнамент — это основанный на повторе и чередовании составляющих его элементов узор. Слово «узор» является производным от слова «узорь», или «зреть» — смотреть. Поэтому рисунки, изображенные на орнаменте народного костюма символично отражают видение мира. Советский археолог и историк Б.А. Рыбаков в своих работах дал многостороннюю характеристику орнаменту в русской народной одежде. Он одним из первых обратил свое внимание на то, что в орнаменте отражается представление о мироздании: крестьянка, одетая в традиционный народный костюм, представляет собой как бы модель вселенной, этнографический микрокосм. Нижний, земной ярус ее одежды покрывают символы земли, растительности, верхние края одежды покрыты узорами, олицетворяющими зверей и птиц, венчают одежду символы неба. В древнерусских орнаментах ромб, круг, крест олицетворяли солнце. Геометричность и прямолинейность орнамента объясняется техникой вышивки и ткань, которая по счету нитей затрудняет выполнение круглых линий. Именно потому мотив круга, символизирующий солнце, заменяется ромбом. Волнообразные ритмические линии обозначали воду, горизонтальные линии — землю, а ломаные — силы природы. На севере Руси традиционные мотивы орнамента: женские фигуры как символы плодородия, дерево как символ вечно живой природы; птицы как символы счастливого брака. Для юга характерны растительные и геометрические узоры. Часто встречаются мотивы крючковидных фигур, косых крестов, восьмиугольных звезд, розеток, ромбы [9].

Итак, ансамбль русского народного костюма — это объединение в одной форме нескольких компонентов сознания русского человека: его религиозные, моральные и идеологические убеждения, особенности философского и научного воззрения на жизнь, привычки и традиции быта, чувственный опыт и житейские знания. Ансамбль русского народного костюма выступает как единая знаковая система, появившаяся в результате соединений множества противоречивых составляющих крестьянского (христианского) сознания народа. Именно поэтому при осмыслении особенностей становления русского народного костюма необходимо привлекать такие синкретические отражения различных событий, явлений и представлений, как мифология, обрядовые традиции и обычаи, эмпирию. С помощью эстетически совершенной формы русский народный костюм через фактуру ткани, узоры, орнамент, цветовые комбинации пере-

дает образное восприятие жизни его создателей и носителей. Анализ специфических черт стиля русского народного костюма Черноземья и историко-культурного значения традиций русского народного костюма в Черноземье позволяет говорить о нем как об уникальном явлении культурной диффузии.

Сегодня особенно остро стоит вопрос творческого национального осмысления происходящих глобальных культурно-исторических процессов и выработке соответствующих национальных теоретических и практических рекомендаций. И здесь уместно вспомнить и применить синергетический метод, издревле используемый в христианском богословии, для примирения сложных, взаимно противоречивых и даже противоположных суждений. Очевидно, что задача современного дизайн-образования, а значит подготовка к самостоятельной профессиональной деятельности, неизбежно сталкивается с применением культурологического подхода на базе синергетического метода к решению базовой проблем дизайнера — проблемы взаимодействия системы «человек-среда-машина», где под «машиной» и «средой» сегодня следует подразумевать создаваемый виртуальный продукт дизайнера. Элементы синтеза различных видов декоративно-прикладного творчества сложившиеся в единый ансамбль русского народного костюма могут и должны быть использованы в процессе профессионального образования студентов специальностей «Дизайн» и «Художественной обработки материалов».

А для решения этих задач, на наш взгляд, необходимо следующее:

1. Дать цельное представление о сложении и динамике развития отечественной культуры применительно к дизайну, как специфическому феномену единого культурного процесса;
2. Обучить пониманию специфики дизайнера (как феномена культуры), теории видов, жанров и стилей в культуре, искусстве и дизайне;
3. Обратить пристальное внимание на особенности художественного процесса и фаз, определяющих ход дизайнера, как культурно-художественного проектного творчества;
4. Ознакомить с достижениями отечественного декоративно-прикладного искусства, чем способствовать гармоничному профессиональному развитию дизайнеров.

Список литературы:

1. Станкевич Л. П. Проблемы целостности личности (гносеологический аспект) / Л. П. Станкевич. — Москва, 1989.
2. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. — Москва, 1971. — С. 308.
3. Калашникова Н.М. Народный костюм. — Москва: Сварог и К., 2002. — С. 91.
4. Моррис Ч.У. Основания теории знаков. — Москва, 1983. — 150 с.
5. Степанов Ю.С. Семиотика. — Москва: Институт языкознания, 1971. — 168 с. — С. 23

6. Торонто М.Д. Прикладные аспекты семиотики. // Критика и семиотика. Вып. 12, 2008. — С. 135–154.
7. Калашникова Н.М. Имидж и семиотика народного костюма // Имиджелогия-2005: Феноменология, теория, практика: Материалы Третьего Международного симпозиума по имиджелогии / Под ред. Е.А. Петровой. — Москва: РИЦ АИМ, 2005. — С. 325–327.
8. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. 5. Вып. 284. — Тарту, 1971. — С. 144–164.
9. Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. — Москва: Просвещение, 1987.

Е.А. ПИСКАЙКИНА

Старший преподаватель кафедры коммуникативного и средового дизайна факультета дизайна, визуальных искусств и архитектуры Тюменского государственного института культуры

E.A. PISKAIKINA

SENIOR LECTURER OF THE DEPARTMENT OF COMMUNICATIVE AND ENVIRONMENTAL DESIGN OF THE FACULTY OF ARCHITECTURE, DESIGN AND VISUAL ARTS TYUMEN STATE INSTITUTE OF CULTURE

**МИФОЛОГИЯ КАК ПРЕДМЕТ ПРОЕКТИРОВАНИЯ. ОПЫТ
СОВМЕСТНОЙ РАБОТЫ МЕДИАДИЗАЙНЕРОВ ТЮМЕНИ И
ДИЗАЙНЕРОВ КОСТЮМА ОМСКА**

**MYTHOLOGY AS A SUBJECT OF DESIGN. EXPERIENCE OF
JOINT WORK OF TYUMEN MEDIA DESIGNERS AND OMSK
COSTUME DESIGNERS**

В статье рассматривается пример использования сетевого взаимодействия двух региональных дизайнерских школ Сибири. Опыт состоялся в рамках реализации синтетического художественного проекта «Миф города».

Ключевые слова: сотрудничество творческих вузов, общекультурные компетенции, видеоарт, дизайн костюма, городская мифология.

The article examines an example of the use of network interaction between two regional design schools in Siberia. The experience took place within the framework of the synthetic art project «The Myth of the City».

Keywords: cooperation of creative higher educational institutions, common cultural competences, video art, fashion design, urban mythology.

Перед современным творческим вузом стоит задача развития и совершенствования профессиональных навыков студентов. Не менее важно формирование профессионалов с помощью раннего включения в профессиональную практику. Оптимальным способом решения этой проблемы становится межвузовское взаимодействие. Взаимодействие вузов дизайна актуально и в мире. Примером может служить Simulus — глобальная ассоциация высших учебных заведений архитектуры, искусств, дизайна. Ассоциация была создана в 1990 году и на сегодняшний день объединяет 360 членов из 63 стран, базируясь на площадях Университета Аалто. Деятельность Ассоциации «Simulus» направлена на создание контактов между университетами и колледжами для реализации образовательных и исследовательских проектов и инициатив в глобальном масштабе [1].

Действующий федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» 2012 г. определяет роль сетевого взаимодействия образовательных учреждений как «возможность освоения обучающимся образовательной программы и (или) отдельных учебных предметов, курсов, дисциплин (модулей), практики, иных компонентов, предусмотренных образовательными программами (в том числе различных вида, уровня и (или) направленности), с использованием ресурсов нескольких организаций, осуществляющих образовательную деятельность» [2].

Подобным опытом для студентов специальности «Графика. Художник анимации и компьютерной графики» стал эксперимент по ведению параллельного творческого процесса в двух семестрах дисциплины «Художник анимации и компьютерной графики», реализованный с омскими студентами направления «Дизайн костюма».

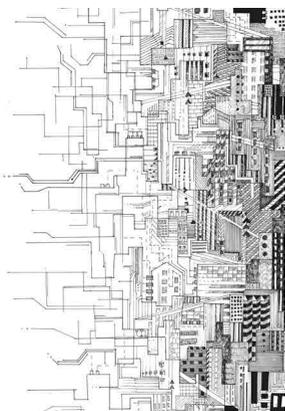


Рис. 1. Ксения Лескина. Графический лист «Город – система»

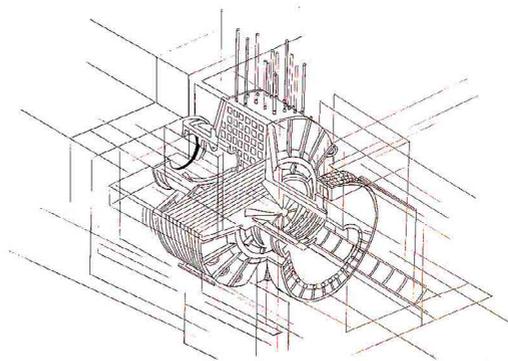


Рис. 2. Кристина Калганова. Графический лист «Город – индустриальный механизм»

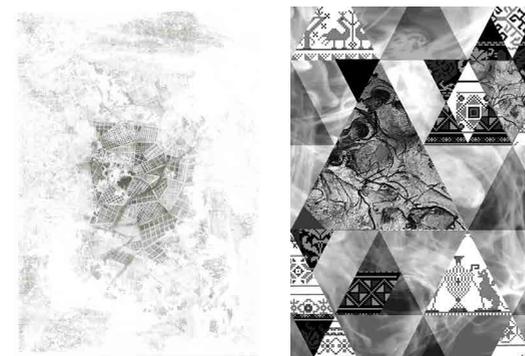


Рис. 3. Алёна Пономарева. Графический лист «Природа-город: объединение форм»

Рис. 4. Вероника Шепилова. Поиск паттерна и фактуры «Омск, мифология»

Рис. 5. Валерия Дьяконова. Коллаж «Омск: история города»

Рис. 6. Надежда Ракова. «Пластичная Мифология Омска. Рыба»

Опыт проводился в 2015/2016 учебном году. Партнёрами стали кафедра мультимедийных технологий и анимации Тюменского государственного института культуры, омский Театр моды «ОБРАЗ», Институт дизайна и технологий Омского государственного технического университета. Создаваемый «продукт» — спектакль «Миф города». Перед тюменскими студентами II курса была поставлена задача – создать видеоряд спектакля, конгениальный спектаклю. Проектная работа проходила с октября 2015 до июня 2016 г. Задача оказалась сложной и стала проверкой для студентов второго курса не только с точки зрения мастерства художника. Проект стал испытанием их деловых качеств, способности быстро и продуктивно работать в команде (рис. 1).

Спектакль «Миф города» рассказывает зрителю историю — эпизоды исторических событий, драматических, сложных, радостных, счастливых периодов трёхсотлетней жизни города. В спектакле гармонично используются различные художественные средства, такие как костюм, свет, музыка, видеоряд, сценография, мультимедиа для эмоциональной передачи состояния жителей г. Омска. Пять блоков действий — визуальное повествование о жи-



Рис. 7. Ксения Кураш. Кадр из видео к спектаклю

Рис. 8. Миф города. Заставка. 2016

ской войны, Великой Отечественной войны, индустриализации, строительства, расцвет культуры ...

Индустриальный: Омская крепость, амбиции третьей столицы, омская провинция, космические технологии «Бурана», ракеты «Ангара», завода Попова, завода Баранова, Нефтекомбината ...омская пыль.

Природный: пространство Иртыша, слияние двух рек, морошка, брусника, клюква, гроздь рябины, тайга, снежные дороги, морозные орнаменты, холодный воздух, контрасты, золотая осень, льняные поля, деревенские фольклорные мотивы....

Мифологический: омские красавицы, омский талант, диковинные звери, заморские птицы, омская школа дизайна, омское радио, Омск — «пуп земли», хоккейный «Авангард» [3].

В каждом блоке 2 коллекции, к каждой коллекции подготовлено видео.

Рабочее задание по теме «Город»

Композиционный и образный поиск: была поставлена общая задача — исследовав выразительные композиционные формы, знаки, цвет и ритмы, [4] найти визуальные метафоры к понятию «город» [5].

Далее следовало уточнить их применительно к Омску с учётом географического, экологического, социокультурного и других аспектов [6].

ни Омска в разные этапы его становления. Основные сюжеты — из ситуаций XX века. Спектакль раскрывает возможности увидеть Миры Омска с новой стороны: созданием нового синтезированного художественного события, в котором переплетаются человеческие истории, значимые городские явления, художественные течения, индустриальные хроники, сенсационные исторические эпизоды. Условно спектакль можно разделить на блоки: исторический, художественный, индустриальный, архитектурный, мифологический, природный, этнический...

Исторический — начало развития города, ссылка, период Колчака, периоды граждан-



Рис. 9. Миф города. Премьера спектакля. Тюмень, 2016

Рис. 10. Миф города. Премьера спектакля. Тюмень, 2016

Рис. 11. Миф города. Премьера спектакля. Тюмень, 2016

Поиск

Паттерн и фактуры — студенты выбирали для себя направления развития по блокам: «город исторический», художественный, индустриальный, архитектурный, мифологический, природный, многоэтничный и продолжили поиск образных ключей в этих направлениях [7]. Внутри задания предприняты попытки развития сценариев будущих роликов [8].

Концепция видео

В идеях развития видеоряда студенты отталкивались от метафор, разработанных на первых этапах проектирования. Это были бумажные макеты и компьютерные коллажи, вызванные простыми ассоциациями на заданные омичами темы. [9] Представление в форме презентации было отправлено в Омск для дальнейшего согласования с коллекциями и идеями омских модельеров.

Знакомство с городом и коллекциями

В мае группа тюменских студентов-графиков приехала в Омск для обсуждения концепций, сопряжения графики с коллекциями и для натурной съемки. Требовался дополнительный материал: живое знакомство с коллекциями и городом. Тюменские студенты погрузились в мир студентов-модельеров Омска. Познакомились с коллекциями, провели фотосессии и зафиксировали детали, фактуры, ритмы костюмов и тканей. Побывали в Омском областном музее изобразительных искусств им. М.А. Врубеля и провели натурную съемку в городе. Представили и обсудили свои концепции на репетиции театра моды.

Короткое погружение в пространство города, встречи, обсуждение проделанной работы и новый материал дали синергию сил и вдохновения для работы. Следующей стадией проекта стало завершение выбора и корректировки концепций студенческих набросков, выбор техник анимации и монтаж [10]. Далее ролики объединились в ленту единого цельного видео-арта. На этом этапе к проекту подключились студенты 3 курса, имеющие большой багаж знаний и умений в моушен-дизайне.

Итоговая работа

Объединение всех роликов согласовывалось с Театром моды «Образ».

Согласовывался их сценарий и общая концепция показа. Плакат показа вошел в повествование и был трансформирован как представление отдельных блоков видео [11].

Музыкальное сопровождение выполняло объединяющую роль: учитывались интересы модных коллекций, согласовывались темп и настроение видеоряда. Премьера спектакля состоялась 30 июня 2016 года, в Тюмени показ прошел в рамках XVIII Всероссийского фестиваля архитектуры, дизайна, искусств в ноябре 2016 года.

Тюменская и омская команды получили Гран-при фестиваля. У Тюмени Гран-при в номинации «Коммуникативный дизайн» [12–14].

Над проектом работали: Кристина Калганова, Антонина Андреева, Алена Пономарева, Ольга Дерябина, Роман Котов, Надежда Ракова, Ксения Лескина, Валерия Дьяконова, Ксения Кураш, Алина Никкель, Вероника Шепилова, Юлия Королькова, Юлия Корулько (2 курс).

Дарья Пухова, Алена Гурина, Роман Шишкин, Никита Семёнов, Елизавета Меллинг, Екатерина Устинова, Мария Бушуева (3 курс).

Подобные синтетические проекты, организованные в рамках взаимодействия двух творческих школ, затратные по всем ресурсам, вкладываемым в проект, требуют больших сил и чёткой согласованной работы на всех этапах деятельности с обеих сторон. Для студентов это — освоение новых методов проектного исследования, работа в смешанной команде. Для преподавателей — возможность поделиться опытом в сфере подготовки профессионалов в области дизайна.

Список литературы:

1. CUMULUS ASSOCIATION (САЙТ) / Глобальная ассоциация высших учебных заведений в области искусства, дизайна и средств массовой информации. — Хельсинки, 2011. — URL: <https://www.cumulusassociation.org/> (дата обращения: 05.10.2021).
2. ФЕДЕРАЛЬНЫЙ ЗАКОН ОТ 29 ДЕКАБРЯ 2012 Г. № 273-ФЗ «ОБ ОБРАЗОВАНИИ В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ» [ТЕКСТ ЗАКОНА]. — URL: <https://rg.ru/2012/12/30/obrazovanie-dok.html> (ОБРАЩЕНИЕ: 05.10.2021)
3. ДИЗАЙН-ПРОЕКТ «МИФ ГОРОДА» ОМСКОГО ТЕАТРА МОД «ОБРАЗ» / [запись показа от 6.12.2016] / КАФЕДРА МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И АНИМАЦИИ ТЮМЕНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ. — Тюмень, 2016. — URL: <https://www.youtube.com/channel/UCnULSSPhVCHf2xQnZH9Ncmw>. (дата обращения 21.09.2021).

А.Б. ДЕМЕНКОВА

Кандидат технических наук, доцент Технологического университета имени дважды героя Советского Союза, летчика-космонавта А.А. Леонова, г. Королев

Е.Н. СОРОКОТЯГИНА

Доцент Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

A.B. DEMENKOVA CANDIDATE OF TECHNICAL SCIENCES, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE TECHNOLOGICAL UNIVERSITY NAMED AFTER TWICE HERO OF THE SOVIET UNION, PILOT-COSMONAUT A.A. LEONOV, KOROLEV

E.N. SOROKOTYAGINA

ASSOCIATE PROFESSOR OF THE A.N. KOSYGIN RUSSIAN STATE UNIVERSITY (TECHNOLOGIES. DESIGN. ART)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЫХ ПРИЕМОВ В ВЫПУСКНЫХ КВАЛИФИКАЦИОННЫХ РАБОТАХ, НАПРАВЛЕНИЯ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙН КОСТЮМА

THE USE OF DECORATIVE AND APPLIED TECHNIQUES IN FINAL QUALIFYING WORKS, AREAS OF TRAINING COSTUME DESIGN

В данной статье затрагиваются вопросы проникновения декоративно-прикладных приемов в дизайн женской одежды, на примере выпускных квалификационных работ. Изучена значимость прикладных приемов в современной моде.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, дизайн, костюм.

This article touches upon the issues of penetration of decorative and applied techniques into the design of women's clothing, at the reception of final qualifying works. The importance of applied techniques in modern fashion is studied.

Keywords: decorative and applied art, design, costume.

Декоративно-прикладное творчество занимает значимое место в дизайне, в проектировании одежды и аксессуаров. Оно соединяет в себе как художественные, так и утилитарные функции.

Ряд ученых в своих научных работах изучают значимость декоративно-прикладного искусства в современной жизни.

Так, Казарновская Г.В., Мандрик А.В. в своей работе определили значимость исторической символики в проектировании современных тканей [1].

Ученые Полищук О.А., Фокина А.А. наглядно демонстрируют применение кружевоплетения в разработке современной коллекции одежды [2].

Изучение цикличности появления национальных трендов в дизайне одежды представлены в работе Бандориной К.В., автором выявлены закономерности [3].

Предмет, «Декоративная отделка костюма и аксессуаров» входящий в вариативную часть образовательной программы направления подготовки Дизайн 54.03.01. профиль «Fashion», реализуемый в МГОТУ позволяет раскрыть и практически изучить виды и способы создания декоративных поверхностей. Данный предмет дает возможность молодым дизайнерам использовать полученные знания не только в разработке выпускной квалификационной работы, но и обратить особое внимание на прикладные приемы творчества, проверенные многими поколениями. Так же после изучения дисциплины молодой дизайнер получает компетенции по изучению анализа различных орнаментов, исследованию и способам стилизации в русле современных тенденций моды.

На рисунке 1 представлена блок-схема метода дизайн-проектирования текстильных орнаментов. Она характеризует соединение современных тенденций развития дизайна в сочетании с историческими орнаментами и естественно ориентируется на современные технологии производства.

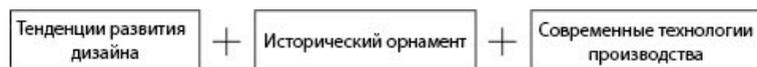


Рис. 1. Блок-схема метода дизайн-проектирования текстильных орнаментов



Рис. 2. Дипломная коллекция женской одежды студентки РГУ им. А.Н. Косыгина Глушковой М., преподаватель доц. Сорокотягина Е.Н.



Рис. 3. Дипломная коллекция женской одежды студентки РГУ им. А.Н. Косыгина Глушковой М., преподаватель доц. Сорокотягина Е.Н.

На рисунках 2, 3 представлена дипломная коллекция студентки РГУ им. А.Н. Косыгина Глушковой Милы, выполненная под руководством доцента Сорокотягиной Е.Н. Целью дипломной работы является разработка подиумной коллекции женской одежды с применением в изделиях авторских тканей. Коллекция выполнена в этническом стиле, в ней использованы авторские ткани, созданные студенткой на ручном ткацком станке.

Таким образом, использование декоративно-прикладных приемов при разработке современ-

ных коллекций одежды, дает возможность реализовать необычные, колоритные сочетания. Важным моментом является, дозированное использование народных мотивов в сочетании с модными тенденциями и современными технологическими приемами. Грамотное сочетание наследия «прошлого» и открытий «настоящего» позволяет разработать дизайнерские инновационные проекты, в которых будут изделия, декорированные традиционными и инновационными способами. Реализация поставленной задачи возможна лишь при условии детального изучения национального костюма, грамотной стилизации аутентичных приемов. Именно эти вопросы ставятся перед молодыми дизайнерами профиля подготовки Дизайн одежды.

Список литературы

1. Казарновская Г.В., Мандрик А.В. Приемы декоративно-прикладного творчества при проектировании современной ткани и одежды. В сборнике: *Инновационные технологии в текстильной и легкой промышленности. Материалы докладов международной научно-технической конференции, посвященной году науки.* — Витебск: Витебский государственный технологический университет. 2017. — С. 131–133.
2. Полищук О.А., Фокина А.А. Использование румынского игольного кружева и орнамента древних скифов в дизайне одежды и аксессуаров. В сборнике: *Инновационные технологии в текстильной и легкой промышленности. Материалы Международной научно-технической конференции.* 2019. — С. 120–122.
3. Бандорина К.В. Ретроспективизм и национальные мотивы в экспериментах современных отечественных дизайнеров как поиск самоидентичности бренда российского дизайна. В сборнике: *Образ, знак и символ сувенира. Материалы V Всероссийской национальной научно-практической конференции. Сборник научных статей.* Научный редактор Ю.В. Гусарова. 2019. — С. 13–26.

В.В. КУЛЕШОВ

ДИЗАЙНЕР, СТАРШИЙ СПЕЦИАЛИСТ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОГО ОТДЕЛА МГХПА ИМ. С.Г.СТРОГАНОВА

V.V. KULESHOV

DESIGNER, SENIOR SPECIALIST OF THE SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL DEPARTMENT OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ 21 ВЕКА: УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ

PROBLEMS OF DESIGN EDUCATION OF THE 21ST CENTURY: UNIVERSALITY AND INDIVIDUALITY

Из многих факторов, определяющих специфику современного этапа развития образования и, особенно образования в сфере дизайна, автор выделяет проблему динамических компетенций, умения профессионала адаптироваться к меняющейся ситуации, развивать и совершенствовать свой художественный, проектно-исследовательский потенциал.

Ключевые слова: дизайн-образование XXI века, универсальность и индивидуальность в системе образования, динамические компетенции, базовые знания в области дизайна.

Of the many factors that determine the specifics of the current stage of education development and, especially, education in the field of design, the author highlights the problem of dynamic competencies, the ability of a professional to adapt to a changing situation, to develop and improve his artistic, design and research potential.

Keywords: design education of the XXI century, universality and individuality in the education system, dynamic competencies, basic knowledge in the field of design.

Меняющийся мир

Текущая ситуация в характере активной деятельности нашей цивилизации сильно отличается от предыдущих периодов скоростью и широкой географией изменений, которые происходят абсолютно во всех слоях современного общества.

То, что раньше менялось в течение нескольких поколений, теперь изменяется за считанные годы. Знания, которые считаются востребованными во многих областях деятельности быстро обновляются и этот фактор нередко компрометирует современное образование, которое не успевает адаптироваться к такому ритму. Курсы повышения квалификации или обновление преподавательского состава — только одна сторона и возможность. Выход также можно найти и в том, чтобы предлагать такие базовые знания, которые дадут возможность динамично выстраивать разные конфигурации компетенций, закладывать динамику развития компетенций [1]. А такой базой может быть только понимание принципов или системы взаимосвязей в определённых областях знаний. Добиться понимания сложнее, чем запомнить последовательность конкретных шагов, но понимание даёт возможность самостоятельно моделировать новые алгоритмы действий исходя из развивающейся ситуации.

Сравнение прогноза развития цивилизации приведённое в отчёте «Пределы роста» группы ученых Массачусетского технологического института в рамках Римского клуба в 1972 показали, что одна из их моделей соответствует современным тенденциям. Данная модель развития ведёт к окончательному спаду экономического роста в ближайшее десятилетие (Гайя Херрингтон и её исследование) [2].

Различные варианты реагирования общества на складывающуюся ситуацию могут в корне изменить стратегию направлений деятельности отдельных его членов. Какие факторы здесь стоит отметить:

1. Ускорение изменений профессиональных компетенций.

Внедрение новых технологий, способов коллективной и при этом удалённой работы, изменение задач в процессе, в частности, проектирования и актуальных вариантов выполняемых проектов требует от специалиста новых знаний и побуждает выстраивать новые конфигурации собственных компетенций.

2. Исчезновение существовавших и появление новых профессий.

Цифровизация и изменение трендов развития промышленного производства, социальной политики, сферы услуг и развлечений приводит к тому, что некоторые специальности становятся неактуальными. Одни из них легко заменяются компьютерными программами, другие ориентированы на исчезающие технологии и услуги, третьи не соответствуют запросам текущей повестки (экология, здоровье, образование и т.д.).

3. Распространение вариантов работы на условиях неполной занятости. Ускорение рабочих процессов приводит к тому, что полная занятость при сохранении численности работников во многих случаях становится избыточно затратной для работодателя. Сокращение рабочего времени — один из способов сохранить рабочие места. Другой вариант неполной занятости — временные коллективы разработчиков, создающиеся только для выполнения конкретного проекта. К этому можно добавить существование особых критериев трудовой деятельности льготных категорий граждан.
 4. Возможность и необходимость работы по совместительству.
- В связи с высвобождением определённого времени любой специалист обычно заинтересован в поиске дополнительной работы также на условиях неполной занятости. Это предполагает обладание соискателем достаточно широким спектром знаний, умений и навыков так как абсолютное совпадение выполняемых задач в различных организациях маловероятно.
5. Параллельное выполнение различающихся видов деятельности.
- Удалённая работа, которая даёт возможность совмещать занятость в нескольких местах предполагает умение правильно распределять своё рабочее время в течение дня и оптимально структурировать рабочий процесс. Разнообразие задач и вариантов выполняемой работы предполагает дополнительную нагрузку и таким образом человек скорее всего быстрее утомляется. С другой стороны, чисто психологически, переключение с одной задачи на другую способствует лучшей концентрации внимания и стимулирует креативность. Возможно, что это предотвращает работника от преждевременного «выгорания» и дольше поддерживает тонус, а в дальней перспективе стимулирует профессиональный рост.

Задачи образования

Из вышесказанного становится очевидно, что четких рамок в сфере определения подготовки конкретных специалистов, например, в сфере креативной индустрии, дизайна становится всё меньше. Присутствуют условные сферы занятости с весьма размытыми границами, хаотично перекрывающимися друг друга.

Подготовленные вузами специалисты должны обладать набором качеств, которые позволят им профессионально адаптироваться к изменяющимся условиям или смене фокуса активности.

1. Базовые знания. Любые компетенции основываются на некоторых важнейших знаниях. В любой специализации важно выявить фундаментальные понятия и связи. Это даёт более широкое представление о возможностях в развитии профессиональной деятельности. Сюда можно включить такие области знаний, которые обязательно

присутствуют в профессиональных компетенциях. Это могут быть хорошее знание основ композиции, колористики, теории шрифта, информатики, навыки использования классических техник (рисунок, живопись, скульптура, фотография, макетирование и др.), владение иностранными языками. В определённой степени могут быть востребованы знания геометрии, физики, химии, программирования, литературы, истории.

Похожая идея универсального динамического художественного образования была заложена и в пропедевтические курсы ВХУТЕМАСа и Баухауза. На первых курсах студенты изображали не конкретные постановки натюрмортов или выполняли конкретные проектные задания, а выполняли формально-композиционные упражнения как ответы на достаточно обще сформулированные пластические задания, которые применимы к любой конкретной ситуации. Несмотря на порой критическое отношение студентов к этой методике, многие, работая как иллюстраторы или оформители успешно справлялись с конкретной ситуацией, владея общим подходом [3].

Спрос на подобные универсальные художественно-творческие проектно-исследовательские дисциплины сохраняется. Обучение не только конкретным компьютерным программам, а пониманию логики их организации, обучение не функциям конкретных кнопок, а принципам обработки статических и динамических изображений, языку темпоритмики в макете книги, визуальной логике современной культуры и т.д..

2. Текущие актуальные знания. Для начала реальной трудовой деятельности требуется обеспечить выпускника набором конкретных знаний умений и навыков, потому что, как правило, новички используют для выполнения простых заданий требующих не организационных компетенций, а владения типовыми приёмами работы в определённых инструментах.
3. Широкий кругозор. Разносторонние знания помогают дизайнеру глубже понять творческую задачу, которая, неизменно, формулируется основываясь на определённом специфическом контексте. Неправильно интерпретируя его, в следствие недостаточной общей информированности, можно долго и безуспешно работать над поиском нужного решения. Широкий кругозор помогает корректно выстроить несущую конструкцию проектной идеи и наладить взаимопонимание внутри творческого коллектива, которое создаёт благоприятную атмосферу для возникновения синергического эффекта от слаженной совместной работы, позволяет выйти на перспективное развитие проекта или выявить дополнительные связи и смыслы внутри существующего.
4. Мобильные (динамические) компетенции. Термин «мобильность» используется в современной литературе по теории и методике об-

разования в двух вариантах: «мобильные технологии» и «мобильное обучение» [4]. В обоих случаях под этим подразумевается комбинированная, изменяющаяся среда образовательного процесса. Мы имеем ввиду способность выпускника адаптироваться к профессиональной ситуации в системе дизайн-студий, бюро, агентств, фирм и т.п. То есть систему динамично развивающихся компетенций.

Начав работать в качестве простого исполнителя, подготовленный специалист должен быть способен в инициативном порядке выявить, освоить и продемонстрировать новые полезные компетенции и таким образом повысить свой статус и востребованность. Владение базовыми знаниями критически необходимо для модернизации профессиональных качеств и такая мобильность позволяет успешно адаптироваться к новым видам деятельности и свободе в выборе занятия.

Творческая мобильность также предполагает постоянное самосовершенствование. Ни один преподаватель не знает всего, что может потребоваться будущему специалисту в практической работе. При этом никакой образовательный курс не может вместить такое обилие информации, чтобы назвать её исчерпывающей. Любая компьютерная программа содержит инструменты, которые пользователь ни разу не применял. При этом ни одна проектная работа не требует от исполнителя знать всё, но требует хорошо разбираться в определённых областях и иметь навык ведения проекта.

Всё вышесказанное приводит к пониманию того, что для решения текущих задач периодически требуется получать необходимые дополнительные знания. Специалист, заинтересованный в успешном росте своих возможностей просто вынужден самостоятельно совершенствоваться путём сбора информации, освоения нужных инструментов, делая пробные задания для поиска альтернативных вариантов или выполняя он-лайн уроки.

5. Способность успешно взаимодействовать в коллективе.

Современные методы работы предполагают работу в кооперации с различными узкими специалистами. Помимо комфортности в психологическом плане существует необходимость в корректном общении при обсуждении профессиональных вопросов, когда нужно хорошо знать терминологию, отдельные понятия, специфические условия и качественные характеристики отдельных элементов, этапов, исходных материалов, временных факторов и прочего. Работа каждого специалиста достаточно затратна, поэтому эффективная предварительная подготовка ведёт к успешному и своевременному результату. Отсюда можно извлечь вывод, что изучение компьютерных программ и художественных техник, которые не являются напрямую востребованными в конкретной специализации, тем не менее, мо-

гут быть полезны как ознакомление с некоторыми смежными областями для понимания специфики работы других членов команды.

Базовые и предметные знания в области дизайна

Значение базовых знаний вкратце уже описывалось выше. В любом вузе может быть своя определённая специфика, но отталкиваться нужно не от неё. Все студенты после окончания института вынуждены подстраиваться к критериям профессиональной пригодности существующих в реальных условиях. Особенности могут проявляться в объявленных заранее требованиях к претендентам на место или в процессе реальной работы. Однако все они имеют различные нюансы, которые могут, тем не менее, быть весьма важны.

Рекрутинговые агентства придерживаются простой схемы при оценке кандидатов. В течение ближайших пары лет после окончания вуза рассматриваются успехи в учёбе, а потом основное внимание переключается уже на успешность в реальной работе.

Это означает, что выпускникам нужно как можно активнее формировать «реальное портфолио». Нет сомнения в том, что сразу соответствовать всем требованиям нереально, поэтому в организациях обычно назначается испытательный срок, в течение которого оценивается потенциал нового сотрудника.

Адаптация к реальным требованиям должна быть быстрой и убедительной. Придётся проявлять инициативу и творческие способности, чтобы доказать свою полезность и помочь в этом могут именно базовые знания, которые не зависят от специфики и таким образом будут востребованы.

Не всегда в вузах базовым знаниям уделяется должное внимание. Их уровень трудно оценить используя простые методы оценки знаний, такие как тестовые задания, контрольные вопросы, рефераты, доклады и т.п. Фундаментальные знания работают незаметно и определяются по косвенным признакам, которые можно выявить только в сравнении, в динамике, в развитии или в том, как студент объясняет смысл принятых решений.

Энергичный и смелый подход к развитию творческой идеи, включающий оригинальную трактовку, ясный художественный образ, оптимальный способ воплощения, говорит о том, что автор чувствует и понимает невидимую структуру связей, которые воспринимаются на уровне подсознания. Внутреннее чувство подсказывает какое решение является правильным, а какое сомнительным. Это звучит банально, однако, как сказал английский книжный иллюстратор Макс Бирбом: «Банальность — это не что иное, как старая испытанная временем мудрость».

Можно наметить список базовых знаний в области дизайна, но он, конечно, не может быть исчерпывающим. В зависимости от специали-

зации значимость отдельных компетенций меняется, а содержание списка может варьироваться.

(Основное требование: общий уровень культурного развития и осведомлённость в области конкретной специализации. Эту тему выше мы рассматривали. Культурные традиции должны кем-то сохраняться, поэтому люди с высшим образованием просто обязаны быть их хранителями).

- Знания о взаимосвязи художественной практики мировых культур. Глобализация потребовала выработки требований к дизайну с точки зрения положительного восприятия промышленных продуктов представителями любых регионов Земли. Художественные и технологические идеи черпались из всех мировых культур, но в итоге приоритетным направлением, по причине наилучшего понимания простой формы и бесконфликтности трактовки, стали ясно выраженная геометрия и техногенный образ. Для того, чтобы региональные традиции не были заброшены, требуется их активное применение в повседневной практике.
- Глубокое понимание теории в области композиции. Изучение композиции считается обычным курсом, однако в реальном проектировании её очень редко серьёзно анализируют. Для освоения этой важной темы требуется активное обращение к её основным принципам в течение всего периода обучения, чтобы композиция из бесполезной теории превратилась в успешную практику.
- Развитое чувство стиля. Стиль — в приложении к проектно-художественной деятельности может трактоваться как формально-композиционная целостность, охватывающая как исторически сложившиеся художественные стили, направления, так и авторские принципы, приемы стилизации, «стили» в операциональной трактовке современных компьютерных программ верстки или моделирования. Понимание взаимосвязи стилевого решения и композиционных средств может дать хороший результат в создании целостности художественного образа. Развитое понимание этих категорий в творчестве очень важно в списке базовых знаний.
- Умение анализировать стоящие задачи и определять пути решения. Такие навыки предварительного анализа практически не востребованы в вузовской практике. Методика подхода к решению проектной задачи архаична, поэтому соблюдается формально, но в реальности игнорируется, после чего начинаются бессистемные попытки сделать первый шаг в решении задачи. Непонимание цели и направления движения приводит к бесполезной трате времени и психологической энергии, начинает угнетать ощущение беспомощности и возможный провал. В другом случае предлагаемая идея, которая на первый взгляд кажется интересной, на самом деле не имеет

перспективы стать удачным проектом, это становится очевидным спустя некоторое время, которое уже не вернуть.

Наряду с перечисленными выше знаниями и навыками фундаментального характера существуют и более конкретные навыки, которые тоже отражены в названиях компетенций, но нередко трактуются чисто формально, не вникая в их роль.

- Владение дизайнерским, конструктивным рисунком. Несмотря на всеобщее увлечение цифровыми технологиями и уверенность в том, что с их помощью будет найдена самая удачная концепция путём ускоренного перебора вариантов, — это не так. Чаще всего дизайнер становится заложником одной из немногих идей, выбранных на ранней стадии на основе некорректных эскизов, не способных отразить художественную и конструктивную концепцию. Эскизные варианты — это та задача, с которой компьютер справляется хуже всего. Ручные наброски с ясно выраженным характером проектируемого объекта, понятными пропорциями, пространственными отношениями и образным решением, требуют значительно меньше времени реализации, более выразительны и лучше отражают основную концепцию автора.
- Владение классическими изобразительными техниками. Эти техники нужны не только для того, чтобы уметь рисовать и лепить. Они учат видеть, а не смотреть, слышать, а не слушать, применять, а не просто знать, как сделать. Это практика, которая заставляет всматриваться в окружающий мир, обращать внимание, на то, что раньше не замечал, ощущать себя его частью, а не героем компьютерной игры.
- Умение работать с использованием цифровой техники и современных средств коммуникации. Несмотря на важность первоначальных эскизных поисков, наступает этап, когда требуется оперировать точными категориями: размер, цвет, конструкция. Тогда компьютер становится незаменим. Файлы, которые получает автор легко обрабатывать и применять в дальнейшей работе без рисования всего с самого начала. Трёхмерная графика позволяет максимально точно показать все нюансы проекта и выявить погрешности.
- Основы психологии. Риторика. Умение объяснить цель предложенных решений, их значимость, выбор средств, преимущества и другие важные качества проекта имеют колоссальное значение. Непонимание всего этого может стать причиной отказа в реализации дизайнерского замысла. Так как решение выносят люди, то знание психологии может подсказать каким образом их можно убедить в положительном решении. Знание психологии также востребовано и в процессе проектирования, потому что моделирование поведения людей, их реакции на определённые ситуации, восприятие опреде-

лѐнных форм, графических символов, текстовых сообщений, звуков, движения и т.д. должны серьёзно просчитываться.

Непосредственные контакты внутри творческого коллектива очень важны с точки зрения поддержания психологического комфорта и учёта особенностей каждого члена коллектива. Ровные, деловые и продуктивные отношения с коллегами служат хорошим фоном для личной профессиональной успешности и востребованности.

Система организации обучения

Современная система организации обучения сложилась несколько веков назад и имела свои задачи и возможности. Важную роль всегда играл всегда доступ человека к знаниям. Большая плотность населения Европы помогала интенсивной передаче информации, созданию центров обучения, созданию письменных источников и крупных хранилищ для них. Издание Popular Science сравнило объём важнейших баз знаний в истории человечества [5]. «Естественная история» Плиния — крупнейшая энциклопедия античности и самый длинный текст античного периода, написанный на латыни, занимает 3Мб на цифровом носителе. «Британника» — самая ранняя англоязычная универсальная энциклопедия, со всеми дополнениями объём текстов составляет около 3,6 Мб. «Канон врачебной науки» персидского философа Авиценны, X начала XI века — 7,5 Мб.

Современная англоязычная Википедия собрала около 5,5 млн статей общим объёмом 27 000 Мб. А весь интернет содержит информации измеряемой числом с 15-ю нулями.

Можно сравнить лавинообразный рост потенциальных знаний и ту систему обучения, которая должна выбрать из всего объёма те, которые будут для них базой в дальнейшем развитии. Природа даёт нам пример того, как следует действовать в случае, когда на самом раннем этапе невозможно начинать использовать функции, которые предназначены для уже сложившегося организма. Начинается всё с создания некоего архива, который распаковывается организмом самостоятельно и полученный инструментарий постепенно применяется, в том числе для обновления самого разархиватора путём создания новых тематических архивов. Полученные способности используются для адаптации к изменяющимся условиям и возникающим требованиям подгружая из окружающего мира дополнительные данные уже для индивидуального развития.

Такая модель развития живой природы известна давно, но человек традиционно строит принцип получения образования принципиально по-другому. В природе у человека почти все способности развиваются одновременно (способность двигаться, говорить, знания о мире и их интерпретация, навыки в различной деятельности, социализация и т.д.).

В принятой системе образования знания предоставляются чаще всего по очереди и часто оторвано от остальных знаний.

Отсюда проистекают неправильные подходы к приобретению знаний. Предметы, изучавшиеся на первых курсах, уходят в прошлое и остаются только оценки. Кто-то их усвоил, а кто-то только «прошёл».

Система оценки полученных знаний весьма неидеальна. Она соответствует европейской привычке всё разобрать на отдельные простые элементы, их отдельного рассмотрения, оценки и определения места каждого из них в общей системе. Так достигается понимание каждой системы. Однако способ логического анализа не всегда корректен из-за невозможности получения всей полноты информации. Маленький ребёнок тоже логично выстраивает понимание того, как всё работает, но на уровне доступных для него фактов. Повзрослев, этот же человек получает в своё распоряжение больше информации и понимает, насколько он был неправ. Однако со временем наступает предел природных возможностей homo sapiens и процесс замедляется, а потом и останавливается. Тогда дальнейшее развитие становится проблематичным. Из-за этого глубина понимания окружающего мира для человека ограничена и его логические построения поэтому нельзя считать идеальными. Все попытки познать мир методом фрагментации представляются ограниченными.

Знание того, что солнечный луч состоит из разноцветного спектра не даст возможности искусственно создать идеальный белый свет с помощью отдельных цветных лучей. Однако использование в образовании способа получения знаний из отдельных «лучей» успешно существует и раньше себя оправдывало. Это было следствием того, что информация была критично локализована в небольших географических областях и социальных группах. Учащийся мог добыть знания только в определённых местах и только из конкретных источников. Собрать знания воедино предполагалось самостоятельно. Отсюда же проистекает специализация образования. Полученные знания нужно было аккумулировать и сохранить, наподобие того, как сохранялись исторические сведения в сказках и песнях народов.

Сейчас сложилась принципиально другая ситуация. Информации стало избыточно много и ей стало трудно полностью доверять. Она может оказаться неполной, недостоверной или устаревшей, и специалист должен иметь некоторый набор базовых компетенций, которые помогут ему ранжировать уровень доверия или ценности поступающим сведениям.

Стало очевидным, что образование не должно сосредотачиваться только на объёме знаний, это перестало быть привилегией. Образование должно дать человеку компетенции, которые могут служить для него средством успешного саморазвития.

В идеале все знания должны приобретаться и применяться постоянно и, по возможности, одновременно. Тогда история искусства, философия, живопись и проектирование не будут существовать отдельно, а будут сплетаться в целостное понимание культуры нашей цивилизации и искусства как феноменальной возможности для человечества отразить свой духовный мир в предметном воплощении.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО МЕНЕДЖМЕНТА НЕ РЕДКО ИСПОЛЬЗУЕТСЯ ПОНЯТИЕ «ДИНАМИЧЕСКИЕ КОМПЕТЕНЦИИ», В КОНТЕКСТЕ СТРАТЕГИЧЕСКОГО ПЛАНИРОВАНИЯ И ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОТЕНЦИАЛА ОРГАНИЗАЦИИ. ДУМАЕТСЯ, ЧТО ПОДОБНЫЙ ПОДХОД АНАЛИЗА ТВОРЧЕСКИХ РЕСУРСОВ ПРОФЕССИОНАЛА ПРИМЕНИМ И К ОТДЕЛЬНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ. СМ. НАПРИМЕР: «ДИНАМИЧЕСКИЕ СПОСОБНОСТИ И СТРАТЕГИЧЕСКИЕ КОМПЕТЕНЦИИ». — URL: [HTTPS://DIALOG.GUIDE/DINAMICHESKIE-SPOSOBNOSTI-I-STRATEGICHESKIE-KOMPETENCII-MIENIEDZHMENT/#GSC.TAB=0](https://dialog.guide/dinamicheskie-sposobnosti-i-strategicheskie-kompetencii-mieniedzhment/#gsc.tab=0) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 18.08.2021); Белкин В.Г., Хлыстова О.В. Динамические способности как фактор конкурентоспособности предпринимательских структур. // Менеджмент в России и за рубежом, № 4, 2013. — URL: [HTTPS://DIS.RU/LIBRARY/560/35650/](https://dis.ru/library/560/35650/) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 18.08.2021).

Беляева Г.Д., Федоренко Г.А., Макарец А.Б., Сироткина А.Г.. Конкурентоспособность и динамические способности российских национальных исследовательских университетов // Глобальная ядерная безопасность, 2015, № 4 (17). С.115–128. — URL: [HTTPS://CYBERLENINKA.RU/ARTICLE/N/KONKURENTOSPOSOBNOST-I-DINAMICHESKIE-SPOSOBNOSTI-ROSSIJSKIH-NATSIONALNYH-ISSLEDOVATELSKIH-UNIVERSITETOV](https://cyberleninka.ru/article/n/konkurentosposobnost-i-dinamicheskie-sposobnosti-rossijskih-natsionalnyh-issledovateljskih-universitetov) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 18.08.2021).

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ КОМПЕТЕНЦИЙ 21 ВЕКА РАССМАТРИВАЕТСЯ И В ОТНОШЕНИИ ШКОЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: КОМПЕТЕНЦИИ 21 ВЕКА В НАЦИОНАЛЬНЫХ СТАНДАРТАХ ШКОЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ. АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР В РАМКАХ ПРОЕКТА ПОДГОТОВКИ МЕЖДУНАРОДНОГО ДОКЛАДА «Ключевые компетенции и новая грамотность: от деклараций к реальности» Сентябрь 2017. — URL: [HTTPS://VBUDUSNEE.RU/UPLOAD/IBLOCK/F30/F30F7B26A9C431F523D437D5D85857B1.PDF](https://vbudusnee.ru/upload/iblock/f30/f30f7b26a9c431f523d437d5d85857b1.pdf) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 18.08.2021).

2. HERRINGTON GAYA. LIMITS TO GROWTH. — URL: [HTTPS://ADVISORY.KPMG.US/ARTICLES/2021/LIMITS-TO-GROWTH.HTML](https://advisory.kpmg.us/articles/2021/limits-to-growth.html) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 18.08.2021).

3. ВХУТЕМАС 100. Школа авангарда. Каталог выставки Музея Москвы. — Москва: ABCDESIGN, 2021. — 336 с.: ил.

4. СМ. НАПРИМЕР: Мобильные технологии как средство формирования лексической компетенции студентов в профессиональном лингвообразовании. // Педагогика. Вопросы теории и практики. THEORY & PRACTICE. 2020. Том 5. Выпуск 1. С. 123–127.

Титова С.В., Авраменко А.П. Компетенции преподавателя в среде мобильного обучения. // Высшее образование, 2014, № 6. С. 162–167.

5. ИССЛЕДОВАНИЕ ОБЪЕМА ВАЖНЕЙШИХ БАЗ ЗНАНИЙ В ИСТОРИИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА. — URL: [HTTPS://IGATE.COM.UA/NEWS/23361-КАКОВ-ОВЕМ-VSEH-ZNANIJ-CHELOVECHESTVA](https://igate.com.ua/news/23361-каков-объем-всех-знаний-человечества) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 18.08.2021).

А.В. ШАПОВАЛ

Кандидат философских наук, академик Национальной Академии Дизайна

A.V. SHAPOVAL

CANDIDATE OF PHILOSOPHICAL SCIENCE, ACADEMICIAN OF THE NATIONAL ACADEMY OF DESIGN

СПЕЦИФИКА РАЗВИТИЯ ТЕОРИИ КОМПОЗИЦИИ В НИЖЕГОРОДСКОЙ ШКОЛЕ ДИЗАЙНА

SPECIFIC DEVELOPMENT OF THE THEORY OF COMPOSITION IN THE NIZHNY NOVGOROD SCHOOL OF DESIGN

Рассматривается различие общепринятой точки зрения и точки зрения Нижегородской школы дизайна на предмет, метод, категориальный аппарат, законы и практические приложения теории архитектурно-дизайнерской композиции.

Ключевые слова: визуальное восприятие, теория композиции, методы, аксиомы, структура формы, практические приложения.

The difference between the generally accepted point of view and the point of view of the Nizhny Novgorod school of design on the subject, method, categorical apparatus, laws and practical applications of the theory of architectural and design composition is considered.

Keywords: visual perception, composition theory, methods, axioms, structure form, practical applications.

Отечественная наука о композиции в дизайне, бесспорно, занимает передовые позиции. Она существенно продвинула вперед решение проблемы повышения уровня проектной и производственной культуры, повысила объективность оценки эстетических показателей качества промышленной продукции, позволила интенсифициро-

вать процедуры обучения основам теории композиции, проявила себя как предтеча проникновения искусственного интеллекта в художественно-прикладную культуру.

Следует отметить, что успешному становлению теории композиции в области отечественного дизайна способствовали два фактора: во-первых, неспособность архитектурной композиции удовлетворить запросы практики, например, потребности квалиметрии, стандартизации, патентования, инженерной психологии, без привлечения в круг исследователей специалистов с математической, технической, психофизиологической подготовкой; во-вторых, осознание проектировщиками визуально воспринимаемой композиции на панели управления как посредника в общении человека-оператора с весьма сложными и дорогостоящими техническими объектами в любых системах обработки, анализа и контроля.

«Модернизация» теории композиции в нашей стране началась с лабораторных исследований роли состава и структуры формы объектов в процессах зрительного восприятия, выполненных в отделе эргономики ВНИИ технической эстетики А.А.Митькиным и Т.М.Перцевой. К концу 1960-х годов им удалось выявить основные устойчивые стратегии зрительного восприятия, ставшие первыми аксиомами новой теории композиции [1]. Одновременно, близкие по тематике исследования выполнялись Б.Ф.Ломовым, В.Д.Глезером, В.Ф.Рубахиным, В.Ф.Вендой, М.С.Шехтером, Т.П.Зинченко, П.А.Кудиным, В.А.Ганzenом. В те годы необходимо было понять, в какой степени априорные стратегии зрительного восприятия средств отображения информации в технических объектах, на которые рассчитывали их проектировщики, расходятся с реальными стратегиями восприятия операторов, продиктованные не только содержанием приготовленных для них инструкций, но и составом и структурой композиций систем отображения информации, а также составом и структурой окружающего пространства. Проведенный тогда анализ карт уровня качества выпускаемой продукции выявил корреляцию между эстетическими и эргономическими характеристиками изделий. Например, если дизайнер грамотно структурировал композицию какой-либо мнемосхемы, то при этом наблюдался рост её эргономических показателей качества. Данный факт заставил капитанов промышленности иначе относиться к технической эстетике. Требования технической эстетики были безоговорочно включены в технические задания на разработку любых изделий, в том числе и военного назначения.

Исходя из сложившейся ситуации, в январе 1969 года, к исследованию зрительного восприятия композиций панелей управления электронных измерительных приборов подключилось одно из дизай-

нерских подразделений Горьковского научно-исследовательского приборостроительного института (НИР «Исследование существующих систем индикации и органов управления, их взаимодействие с оператором и выбор оптимальных систем для электронных измерительных приборов»). На тот момент было известно, что для зрительной системы характерно наличие двух относительно сепаратных, но тесно взаимодействующих подсистем зрения: одна из которых реализует скоростную, предпороговую оценку зрительной ситуации, общую пространственную ориентировку и локализацию стимулов, а другая — тонкий детальный анализ. На начальном этапе восприятия скорость оценки нужна для понимания степени опасности попавшего в поле зрения объекта. В столь ответственный момент оказываются задействованными все рецептивные поля зрительной системы, совместно формирующие интегративную характеристику объекта наблюдения, названную нами «визуальной массой». Согласно исследований, выполненных в лаборатории психологии и электроэнцефалографии Института неврологии академии медицинских наук СССР, скорость предпороговой оценки объекта в среднем равна одной миллисекунде [2]. Визуальная масса характеризует силу энергетического воздействия элементов изображения или всего изображения на сетчатку глаза. Это альфа алфавита всех признаков наблюдаемых объектов. На предпороговом этапе структура воспринимаемого изображения буквально «лепится» из визуальной массы пятен («перцептивных» элементов). По мере становления образа постоянно видоизменяется осто́в наблюдаемой композиции, а затем проявляется её скелет. При этом часть перцептивных элементов, из которых в дальнейшем складывается образ, формируется врожденными механизмами зрения, остальная (большая часть) формируется системой памяти. Ощущение визуальной массы является производной величиной от всех сигналов, посылаемых рецептивными полями зрительного анализатора, характеризующих форму, цвет, ориентацию, размеры и местоположение. Величина визуальной массы непосредственно влияет на последующую стратегию осмотра изображения.

Дальнейший бурный рост интереса к эстетическим требованиям компоновки панелей управления заключался в достижении более высоких скоростей работы операторов, улучшении эстетического качества внешнего вида продукции и при этом снижении расходов; в осуществлении реализации очень быстро протекающих процессов в работе технических систем.

В лабораторных экспериментах 1970-х годов нами использовались: кино съемка процессов проектирования несмысловых композиций; электроокулография первых скачков глаз; метод предъявления те-



Рис.1. Примеры лабораторных исследований анализа и синтеза структурирования композиций построенных из геометрических фигур

стовых изображений на тахистоскопах; специальные технические средства для предъявления визуальной информации; специальные оптические приборы, позволяющие рассматривать изображения через светофильтры; наборы тестовых панелей управления с различным расположением на них органов управления и индикации (рис. 1).

В лабораторных экспериментах участвовало 3800 человек различных возрастов и профессий. Автором была выдвинута гипотеза о том, что эстетическое качество панелей управления и эффективность работы операторов существенно возрастёт, если традиционные геометрические характеристики формы

элементов панелей (площадь, ширина, длина, диаметр, периметр и т.д.) будут дополнены количественными характеристиками, производных от значения визуальной массы, измеряемые в относительных единицах. Главные из них: 1) «величина визуальной массы» — исходный параметр, характеризующий степень энергетического воздействия на зрительный анализатор; 2) «степень динамичности визуальной массы», характеризующая степень визуальной динамичности формы элемента или целой области композиции; 3) «вектор динамичности визуальной массы», представляющий собой функциональную зависимость от значений степени динамичности частей изображения, лежащих слева и справа от центра его визуальной массы; 4) «координаты местоположения оси баланса масс» позволяющие оценить степень «композиционного равновесия», например, панели управления или картины относительно её геометрического центра; 5) «направление главной динамической оси», характеризующее ориентацию объекта.

Разработка процедуры количественной оценки новых признаков была построена на результатах многолетних исследований их функциональных зависимостей от значений простейших одномерных



Рис.2. Опытный образец сканирующего устройства со встроенным вычислительным блоком, предназначенный для количественной оценки визуальной массы и её производных

признаков (коэффициентов отражения поверхностей, значений доминирующих длин волн в цветовом спектре, углов наклона относительно осей координат, размеров, плотности расположения, коэффициента формы и т.д.). Ещё до появления компьютеров в ГНИПИ нами был создан сканер со встроенным вычислительным блоком для количественной оценки значений названных выше новых признаков элементов черно-белых композиций (рис. 2).

Исследования предпорогового этапа визуального восприятия позволили создать естественно научный фундамент теории композиции. В последующие годы произошло деление теории композиции на две науки: 1) «формальную теорию», задача которой — разработка общих, принципиальных основ рационального анализа и синтеза композиций в соответствии со стратегиями зрительной системы, выступающими как проявление определенной устойчивой тенденции при выборе способов оценки изображений и принятии решений. Обрстая математикой, формальная отечественная теория композиции начала вести за собой практику [3]. Она в достаточной мере определила свой предмет, свой метод, свой категориальный аппарат, свои аксиомы, свои практические приложения. Как любая теория она обрела абстрактную систему описания композиций. Язык формальной теории композиции стал во многом соответствовать языку компьютерных программ, он окончательно лишился субъективизма, стал понятным и убедительным для всех проектировщиков, в том числе для инженеров, технологов, организаторов производства. Любая композиция стала рассматриваться как некая система, как математический граф, как множество, к которому во всём объёме применимы методы математического анализа; 2) «ассоциативную теорию», её задача — изучение и разработка способов достижения выразительности, креативности композиций, поиск путей совершенствования смысловой, содержательной стороны творческих работ. Ассоциативная теория композиции частично использует и развивает методы активации творческих процессов, опираясь на методы мнемоники, эвристики, теории решения изобретательских задач. Она неплохо подпитывается теорией рекламы.

Однако многое ещё остается неизвестным. Так, например, науке неизвестна материя, из которой происходит лепка, построение психического образа. Нет вразумительного ответа и на то, как передаётся информация в мире кристаллов, в мире растений, в мире людей на экстрасенсорном уровне и, наконец, как передаётся информация от вещества фотонам лазерного луча.

Наряду со сказанным, примечательна и поучительна специфика точки зрения на состав и структуру изображения в современной теории композиции, разработанной Нижегородской школой дизайна.

Специфика состава композиций: 1) формальная композиция — не только конечное, но и бесконечное множество взаимосвязанных элементов, обладающих определенными признаками; 2) созданы компьютерные программы, позволяющие количественно измерять визуальную массу и все её производные признаки (объектов любой цветности, с замкнутым контуром, с фрактальным контуром (например, хвост кометы или пятно); 3) элементы уровней могут быть вещественными и мнимыми; 4) выявлен уровневый характер восприятия, используется на практике «автономия» уровней (состав композиций формируется из элементов семи уровней); 5) разработана методика компьютерной оценки признаков структуры мнимых элементов композиции; 6) введено понятие «кластер» (визуально воспринимаемая группа элементов композиции); 7) введено понятие «кортеж» визуального анализа композиций, характеризующий последовательность переключения зон внимания наблюдателя при осмотре композиции; 8) введено понятие «вероятность кортежа»; 9) введено понятие «ключ» кортежа; 10) введено понятие «четкий» или «нечеткий» композиционный центр; 11) «свойство» понимается как отношение значений признаков, характеризующих форму, цвет, ориентацию, размеры и местоположение. Простые свойства: тождество; нюанс; контраст; пропорция; модульность; баланс масс; единство; подобие; ритм; симметрия. Сложные свойства: соподчинение; упорядоченность; целостность. Гармоничность — ощущение от восприятия суммы оптимальных решений соподчинения, упорядоченности и целостности в какой-либо композиции.

Специфика структуры композиций: 1) форма любого объекта обладает полевой субстанцией, структура которой состоит из областей с повышенной напряженностью окружающего нас физического поля; 2) энергия окружающего поля концентрируется по биссекторным направлениям формы объекта, получившим в нашей НИР 1969 года название «динамические оси»; 3) энергия окружающего поля фокусируется в точках пересечения динамических осей формы (от лат. focus – очаг), 4) точка пересечения динамических осей в формальной теории композиции называется «композиционным центром»; 5)

восприятие композиционных центров и динамических осей — суть зрительного анализа; 6) остов композиции — совокупность главных и основных динамических осей; 7) скелет композиции — совокупность всех композиционных центров и осей; 8) визуально воспринимаемая значимость композиционных центров — производная от количества пересекающихся в них динамических осей, чем больше осей, тем больше значимость; 9) выпуклые участки поверхностей — активные композиционные центры (работают как антенны, излучают энергию), вогнутые — пассивные центры; 10) острые углы обладают большей степенью динамичности. большей энергетикой и большей визуальной значимостью; тупые углы менее динамичны, менее энергетичны, менее визуально значимы; 11) разработана методика оценки сложности структуры композиций.

«Встречать по одежке» мы научились, а для освоения «провождения по уму» ещё предстоит долгая работа. Разработка ассоциативной компоненты теории композиции, как в 1960-х годах, вновь нуждается в объединении в одну творческую команду психофизиологов, математиков, искусствоведов, специалистов по рекламе, программистов, знающих нейропрограммирование и дизайнеров.

Список литературы:

1. Митькин, А.А. Опыт экспериментального исследования восприятия несмысловых композиций / А.А.Митькин, Т.М.Перцева // *Техническая эстетика*. 1970. — № 8 — С. 4–6.
2. Нейродинамика мозга при оптико-гностической деятельности / под ред. Е.А.Жирмунской, Э.С.Бейн. — Москва: Медицина, 1974. — 160 с.: ил.
3. Шаповал, А.В. Теория формальной композиции: учеб. пособие для вузов / А.В.Шаповал. — Казань: Дизайн-квартал, 2016. — 175 с.: ил.

В.Л. БАРЫШНИКОВ
Кандидат архитектуры, профессор, зав. кафедрой МАРХИ

V.L. BARYSHNIKOV
CANDIDATE OF ARCHITECTURE, PROFESSOR, HEAD OF THE DEPARTMENT OF THE MOSCOW ARCHITECTURAL INSTITUTE (STATE ACADEMY)

МЕТОД ГУСТАВА КЛУЦИСА ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ЦВЕТ» ВО ВХУТЕМАСЕ КАК ПЕРВАЯ ПОПЫТКА СИНТЕЗА НАУКИ И ИСКУССТВА В ПРЕПОДАВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДИСЦИПЛИН

GUSTAV KLUTSIS' METHOD ON THE DISCIPLINE "COLOR" AT THE VKHUTEMAS AS THE FIRST ATTEMPT TO SYNTHESIZE SCIENCE AND ART IN TEACHING ART DISCIPLINES

В подходах к преподаванию художественных дисциплин во ВХУТЕМАСе было много новаций, которые и сегодня возбуждают интерес в профессиональной среде. Новаторство метода Г. Клуциса в преподавании дисциплины «Цвет» состоит в том, что он построил свою программу на основе взаимосвязи научного цветоведения, психологии зрительного восприятия и натурной практики. Его разработки, введенные в программы начальных курсов на «Плоскостно-цветовом центре ВХУТЕМАСа» и на специализированных факультетах, стали основой для преподавания прикладной колористики в отечественном высшем художественном и дизайнерском образовании.

Ключевые слова: ВХУТЕМАС, дисциплина «Цвет», методика преподавания художественных дисциплин

There were many innovations in the approaches to the teaching of art disciplines in VKhUTEMAS, which still arouse interest in the professional environment. The innovation of the method of G. Klutsis in

teaching the discipline «Color» is that he built his program on the basis of the relationship of scientific color science, the psychology of visual perception and field practice. His developments, introduced into the programs of the initial courses at the "Plane-color Center of VKhUTEMAS" and at specialized faculties, became the basis for teaching applied coloristics in the domestic higher art and design education.

Keywords: VKHUTEMAS, discipline «Color», methods of teaching art disciplines

Современная художественное образование по-прежнему проявляет большой интерес к методическим разработкам ВХУТЕМАСа — творческий потенциал которых, до сих пор полностью не раскрыт. Одной из таких разработок остаётся методика объединения теории и практики в изучении работы цвета. Эта методика появилась в программах ВХУТЕМАСа в созданном в 1923 году «Плоскостно-цветовом центре», объединившим только что восстановленную дисциплину «живопись», теоретический курс цветоведения и упражнения преобразованного курса дисциплины «Цвет», разработанные ранее её руководителями — А. Весниным и Л. Поповой. В их редакции (1921–23 г.г.) задания объединяли проблемы цвета, и характера изображения в учебной авторской композиции, задача же нового центра была несколько иной — комплексная проблематика взаимосвязи цвета и формы была распределена между тремя параллельными курсами – лекционным (науки о цвете), и практическими — натурной работой в области живописи и формальными упражнениями по прикладной колористике.

Теоретическую основу центра В. Фаворский формулировал их следующим образом (цитирую по книге С. О. Хан-Магомедова «ВХУТЕМАС»): «Плоскостно-цветовой центр должен знакомить с типичными случаями изобразительных поверхностей, с их формальной природой, делать наглядным то, что каждому типу поверхностей присуща своя цветовая форма, своя изобразительность и композиция...» В установке В. Фаворского изучением природы «цветовой формы» должна заниматься дисциплина «Цвет», объединявшая науку о цвете и прикладную колористику, а «Живопись» — вопросами цвета в изображении. Такой комплексный подход должен был сформировать у обучающегося единую картину работы цвета в природе, в изобразительном искусстве и дизайне, и обеспечить целостную систему понимания соединения в нашем зрительном восприятии объективных закономерностей физики зрения и их творческой интерпретации художником. Тогда же, в постановке основных задач центра, В. Фаворский отметил, что средствами живописи должны изучаться три композиционных архетипа — плоскость, объём и пространство. Эти три темы, выросшие из заданий дисциплины

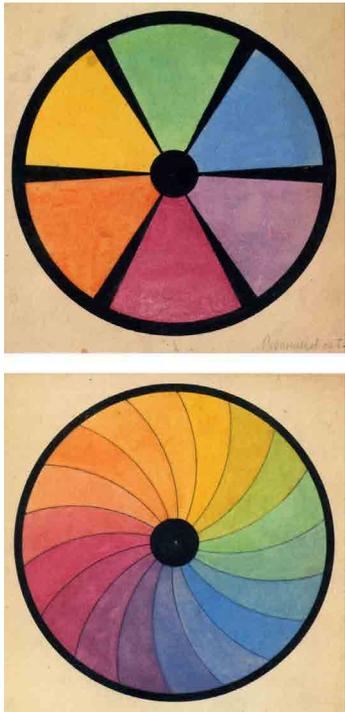


Рис. 1. Учебная работа по дисциплине «Цвет». Кирилл Афанасьев. Спектральные круги 1925 г.

Н. Ладовского «Пространство» стали впоследствии основными во всех программах ВХУТЕМАСа. К формированию программы центра В. Фаворский подключил своего товарища и соратника К. Истомина, совместно они разработали систему, сочетающую лекционный материал, лабораторные опыты, прикладную колористику и натурную практику. Основным отличием новой программы по живописи от традиционных было то, что каждой натурной работе ставилась конкретная колористическая и изобразительная задача. Такая методика могла существовать только при условии, что все практические задания осваиваются параллельно на абстрактном и конкретном материале и ведутся единомышленниками. Полноту комплексного подхода в области изучения работы цвета в искусстве дополнял гуманитарный блок, состоявший из лекций В. Фаворского по теории пространственных искусств и курса Николая Тарабукина, посвящённые проблемам пространства в живописи, в которых связывал развитие мировоззрения и визуального восприятия с историей возникновения и развития изобразительных систем в передаче пространства на плоскости. Если вспомнить также, что теорию перспективы читал ещё один выдающийся учёный и философ — Павел Флоренский, то становится понятным и уровень подачи материала, и синтетическая связь всех сторон изучения проблем художественного творчества.

Теоретический курс цветоведения, читавшийся на Основном отделении ВХУТЕМАСа учёным-физиком Николаем Тихоновичем Фёдоровым состоял из цикла лекций по физической природе цвета. В них рассматривались основные аспекты, связанные с изучением физических свойств световых источников, природа и особенности цветного зрения, закономерности смешения цветов, трехмерность цветового многообразия, основы трехцветной теории зрения. В лекциях также содержались сведения о приборах по измерению цвета (колориметрах), изучались модели цветовых классификаций – спектр и цветное тело, как основы для цветовой классификации. Курс психологии восприятия цвета и света вёл известный психолог Сергей Васильевич Кравков, один из основоположников физиологической оптики, монография которого «Глаз и его работа» считается классической в миро-

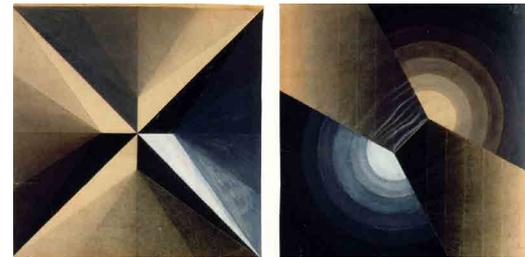


Рис. 2. Учебная работа по дисциплине «Цвет». Надежда Колпакова. Анализ хроматических ступеней четырех материалов: тушь, гуашь, чёрный мел, графит. 1928 г.
Рис. 3. Учебная работа по дисциплине «Цвет». Надежда Колпакова. Цветовое решение архитектурного объёма. 1928 г.

вой литературе по психологии зрения. В своих лекциях С. Кравков знакомил студентов с основами механизма зрительного восприятия и научной основой таких важных для художника явлений, как контрасты дополнительных цветов и последовательные зрительные образы, цветовая адаптация, диапазон цветового восприятия. Эти знания по функциональной зависимости работы зрения с итоговыми зрительными впечатлениями позволял студентам в процессе изучения систематизации цветов и построения простейших цветовых гармоний не просто заучивать дополнительные пары, цветовые триады и квадраты, а понимать закономерность их происхождения и механизм действия.

Тот новаторский принцип совмещения физики, психологии и теоретического искус-

ствознания, что пытались осуществить во ВХУТЕМАСе В. Фаворский и его сподвижники, не имел аналогов в мировой практике. В европейской практике, впервые проблемы гештальтпсихологии (формирования пространственно-наглядной формы воспринимаемых предметов), начали изучаться в Берлинском университете в 1930-е годы, но там уделялось внимание изучению общих механизмов мышления и восприятия, и не выделялись вопросы психологии зрительного восприятия в области изобразительного искусства. Эти аспекты получили систематизацию уже только в 1950-е, в трудах Рудольфа Арнхейма, обобщившего свои исследования в знаменитом труде «Искусство и визуальное восприятие», книге многократно переиздававшейся и переведенной на многие языки. Интересно, что её первое издание на русском в 1960-м году совпало с «оттепельным» возрождением интереса к наследию ВХУТЕМАСа с первыми попытками возрождения его методик.

В 1924 году, когда все программы центра были разработаны, практические занятия по колористике начинает вести Г. Клуцис. Перед

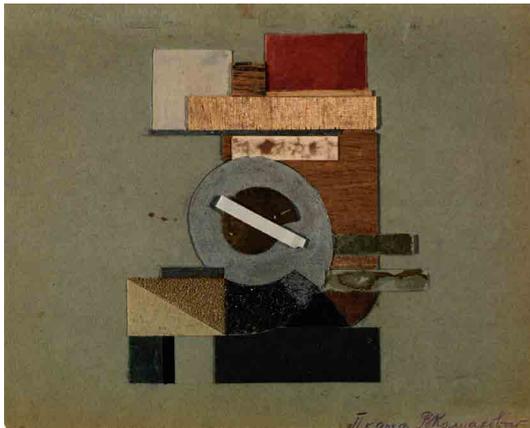


Рис. 4. Учебная работа по дисциплине «Цвет». Вера Колпакова. Рельефная фактура. Композиция. 1929 г.

ним поставлена непростая задача — подобрать систему упражнений, соответствующих тематике лекционного курса по физике цвета и связать их с изучением цветовой и изобразительной системы в живописи. Здесь следует сказать несколько слов об этапах формирования творческой личности самого Густава Клуциса. Если В. Фаворский и К. Истомин сохраняли в своём творчестве и подходах к преподаванию некоторый консерватизм, то Г. Клуцис был представителем авангардных

направлений. Его образование, начавшееся в традиционной системе (городское училище в Риге), прерывалось революцией и гражданской войной и было завершено уже в совершенно другую эпоху — в Московских СВОМАС — Государственных свободных мастерских в 1918–21 годах, где большое влияние на него оказали авангардные идеи К. Малевича и Н. Певзнера. Г. Клуциса можно считать выразителем тех революционных настроений в искусстве, которые пришли на смену старой академической системе, но не в смысле «пролеткультовского» отрицания и разрушения старого, а создания принципиально новых подходов к преподаванию. При некотором радикализме, свойственном художнику-авангардисту, он довольно рано обнаружил склонность к научно-методической работе, таким образом в нём причудливо соединились качества революционера-новатора и системного учёного.

Теперь перед ним стояла задача объединения в методике преподавания дисциплины обычных физических явлений, таких как механическое и оптическое смешение в системах лучей и красок, коэффициент отражения светового луча в различных фактурах и другие объективные характеристики физики цвета - всё это следовало перевести в простые графические работы, призванные помочь студенту усвоить сложный и отвлечённый материал. Другая сторона работы цвета — эстетическая, связанная с изучением систематизации цветов и построением гармонических сочетаний и цветовых гамм, также требовала переложения в простые схемы, лёгкие для запоминания и применения. В период создания во ВХУТЕМАСе пропедевтических дисциплин Клуцис был ещё студентом и сам выполнял формальные



Рис. 5. Г. Клуцис. Ансонометрическая живопись. Композиция. 1928 г.

упражнения, вводимыми в курс, Н. Ладовским, А. Родченко, А. Весниным и Л. Поповой. В те годы при общей устремлённости к единым целям, у создателей пропедевтики методика только формировалась, поэтому Клуцису пришлось придумать новую систематизацию заданий.

Будучи руководителем практической части, Г. Клуцис отлично понимал, что отвлечённые лекционные курсы обязательно должны быть связаны с конкретными упражнениями, иначе такие важнейшие понятия как систематизация цветов и основы колориметрии — науки об измерении цвета, непосредственно связанной со зрительными ощущениями, важными для живописи не смогут быть хорошо поняты и усвоены. Так как наука колориметрия находится на стыке физики, химии, биологии и психологии, она изначально построена на ощущениях, где главным измерительным прибором является наш глаз и то ощущение от цвета, которое рождается нашим биологическим механизмом глаз плюс мозг должно быть закреплено на практике.

На первом этапе Г. Клуцис давал студенту задание по натурной работе с постановки. Анализируя итоговое изображение, созданное студентом, он сразу имел возможность наглядно представить ему комплексную картину работы цвета в живописи, затем он вычленил отдельные проблемы цветового восприятия, и уже тогда приступал к дидактическим заданиям по прикладному цветоведению.

На второй стадии студенты выполняли два типа заданий: первый был связан с изучением систематизации цветового многообразия. Студенты выполняли построением градиентов (тональные и цветовые переходы), имитировавших «срезы» цветового тела, и закономерности внутри цветового круга. Параллельно ими выполнялись упражнения по изучению прозрачности и материальности в чёрно-белой шкале с вариациями теплых и холодных оттенков. Эта тема сочетания в изображении ахроматических оттенков различной плотности и фактуры была близка Г. Клуцису по его творческим композициям архитектурной направленности, (аналогичные приёмы сочетания ахроматической гаммы и локального цвета он часто использовал в своих фото-коллажах).

Следующий тип упражнений был связан с работой цвета в композиции. Здесь выполнялись эскизы на взаимосвязь цвета и формы, цветовую тектонику и символику. Упражнения были также направлены

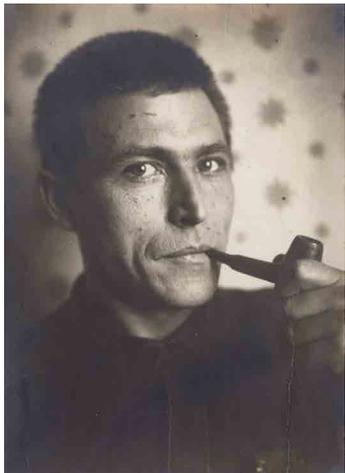


Рис. 6. Г. Клуцис. Фотография. 1920-е годы

на определение и передачу «вещественности и пространственности» цветов — тему, разработанную ещё Весниным и Поповой. Эти упражнения имели в программе по живописи К. Истомина полные аналоги — задания на передачу формы предметным цветом и пространственной среды цветами обусловленными. Таким образом выполнение таблиц сочеталось с натурной практикой в области живописи — это был настоящий комплексный подход, при котором проблема рассматривалась параллельно и с нескольких точек зрения.

Отдельным направлением в методике Г. Клуциса можно считать задания для специализированных факультетов (архфака, дерметфакака и полиграфического), а именно, изучение сочетаний цвета, формы и материала. Чаще всего эти задания выполнялись в виде коллажей и

аппликаций. Такие упражнения давались на факультетах, где цветовое решение становилось равнозначной проблемой разработки дизайна, как соотношения функции и формы. Композиционные упражнения предварялись изучением фактур материалов и их передачу графическими средствами — от отмывки тушью и акварелью до коллажа до аппликации. В тот период проекты во всех областях архитектуры, дизайна и прикладного искусства выполнялись, естественно, вручную и поэтому требовали практических навыков в передаче цвета и фактуры, так что этой теме, которую можно назвать «прикладной изобразительностью» уделялось особое внимание. В этих разработках Клуцису во многом опирался на своё художественное творчество в области коллажей и абстрактных композиций архитектурной направленности, где он в почти монохромной гамме виртуозно использовал разницу фактур и оттенков чёрного, серого белого. Ориентируя студента на развитие цветовой чувствительности, Клуцис всегда старался избежать чисто вкусового подхода к работе цвета, его методика всегда были ориентированы научный подход к проблеме. «Цвет, это реальный производственный материал, а не эстетический придаток» — таким был лейтмотив разработанных им учебных программ.

В разработке заданий для программ факультетов Г. Клуцис старался найти те упражнения, в которых рассматривалась бы взаимосвязь физических и эстетических свойств цвета. При этом важно было продемонстрировать как цвет взаимодействует с материалом и фактурой — важнейшими качествами в работе архитектора и ди-

зайнера. В музее МАРХИ хранится небольшая учебная работы, представляющая коллаж из нескольких простейших форм различных материалов. Работа очень показательная в стремлении акцентировать единство восприятия формы цвета и фактуры в композиции. Подобные упражнения настраивали студента на необходимость цветового решения как важной составляющей курсового или дипломного проекта. В своей книге о Г. Клуцисе С.О. Хан-Магомедов подчеркивает, что именно комплексность личного творчества многих профессоров ВХУТЕМАСа — художников, активно работавших в дизайне, книге, плакате, монументальной и станковой живописи, стала неотъемлемой чертой того нового «суперстиля», характеризующего всё художественное творчество тех лет, и он не мог не отразиться на разработанных ими методах преподавания.

Печален был факт расформирования ВХУТЕМАСа, но несравнимо печальнее знать про оборвавшиеся в ходе репрессий тридцатых жизни многих его студентов и преподавателей, в числе которых был и Густав Клуцис — в 1938 году он был арестован по сфабрикованному обвинению в участии в «фашистском заговоре латышских националистов» (ему было приписано членство в «вооруженной латышской террористической организации») и 5 недель спустя расстрелян. В пятидесятые он был реабилитирован, но вместе с его жизнью, а также с жизнями многих других, оборвалась и преемственность созидательного духа двадцатых, так недостающего нам сегодня, когда мы опять испытываем огромный интерес к этому образовательному феномену.

Список литературы:

1. Огинская Л. Ю. Густав Клуцис. — Москва: Советский художник, 1981. 200 с.
2. Хан-Магомедов С. О. Густав Клуцис. — Москва: С. Е. Гордеев, 2011. 160 с.
3. Фёдоров Н. Т. Общее цветоведение. — Москва: Редакция химической литературы, 1939. — 233 с.
4. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Москва-Ленинград. 1920–1930. — Москва, 2010.

АННА БОКОВА

Доктор философии по истории и теории архитектуры, преподаватель Купер-юнион и Сити Колледж, Нью-Йорк, Член Центра перспективных исследований в архитектуре, ETH Цюрих

ANNA BOKOV

PH.D. (DOCTOR OF PHILOSOPHY IN HISTORY AND THEORY OF ARCHITECTURE), ASSISTANT PROFESSOR ADJUNCT, COOPER UNION AND CITY COLLEGE, NEW YORK; FELLOW, CENTER FOR ADVANCED STUDIES IN ARCHITECTURE, ETH ZÜRICH

ОТ МЕТОДА К СТИЛЮ: ЭЛЕМЕНТЫ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ

FROM METHOD TO STYLE: ELEMENTS OF SPATIAL COMPOSITION

Автор дает краткую характеристику методологии архитектурно-пространственной композиции, разработанной Н.А.Ладовским и его соратниками во ВХУТЕМАСе в 1920-е годы, повлиявшей на процессы стилиобразования и визуальной идентичности архитектуры XX века.

Ключевые слова: элементы формы, пространственная композиция, МАРХИ, АСИ, ВХУТЕМАС, ВХУТЕИН.

The author gives a brief description of the methodology of architectural and spatial composition developed by N.A. Ladovsky and his associates at VKhUTEMAS in the 1920s, which influenced the processes of style formation and visual identity of the architecture of the twentieth century.

Keywords: elements of form, spatial composition, MARKHI, ASI, VKHUTEMAS, VKHUTEIN.

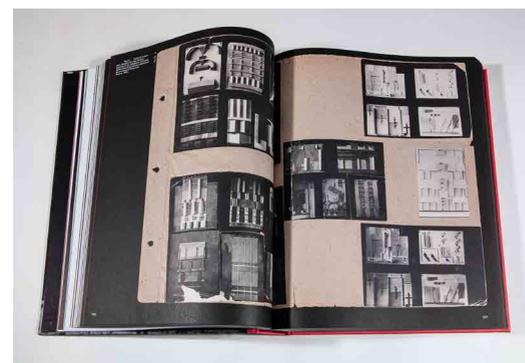
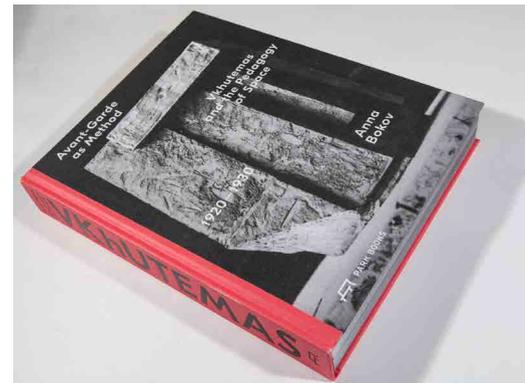


Рис. 1. Бокова Анна. Авангард как метод. ВХУТЕМАС и педагогика пространства. 2020. Развороты из книги Рис. 2. Упражнения по дисциплине «Пространство». ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН, 1920–1930. Фотографии с манетов Рис. 3. Дисциплина «Пространство». Артикуляция физических и механических свойств формы (масса и вес). Схемы композиций

В 1934 году группа молодых профессоров-архитекторов выпустила учебник «Элементы архитектурно-пространственной композиции». Книга основана на более чем десятилетнем опыте преподавания во ВХУТЕМАСе (Высшие художественно-технические мастерские), начиная с 1920 года, и после его закрытия в 1930 году в Архитектурно-строительном институте (АСИ) в Москве. Авторы — Владимир Кринский, Михаил Туркус, Иван Ламцов и, первоначально, Виктор Балихин — в прошлом члены рационалистического движения под руководством Николая Ладовского. Свою работу они задумывали как «музыкальную гамму» для архитекторов. «Элементы архитектурно-пространственной композиции», по их мнению, играли роль, аналогичную музыкальным нотам, утверждая, что «нельзя научить музыке [композиции] без знания музыкальной грамматики».

Новые законы формальной композиции, разработанные в 1920-х годах рационалистами, были не только формально радикальными, но и культурно агностическими — они фокусировались на взаимосвязи между масштабом, формой, пропорциями, ритмом и другими «элементами». Рационалисты в большей степени, чем

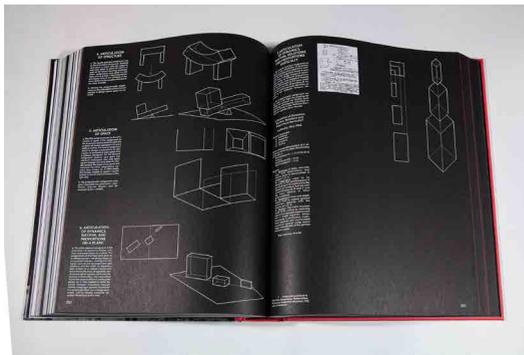


Рис. 4. Дисциплина «Пространство». Артикуляция структуры. Схемы композиций

Рис. 5. Дисциплина «Пространство». Артикуляция и выразительность массы и веса (рисунки Михаила Туркуса). Артикуляция пространства. Схемы композиций

Рис. 6. Дисциплина «Пространство». Артикуляция пространства. Схемы композиций

другие авангардные группы, конструктивисты и супрематисты, стремились установить универсальные законы, управляющие как построением, так и восприятием архитектурной формы. Эти законы, рассматривались авторами с точки зрения психологического воздействия на массы, и по их мнению, были способны вытеснить любые стилистические коды, включая классический ордер.

Книга «Элементы архитектурно-пространственной композиции» была проиллюстрирована примерами из Древнего Египта, Греции и Рима, через романский стиль и готику до эпох Возрождения, барокко и неоклассицизма. Традиционные русские церкви соседствовали с «современными образцами советской архитектуры», такими как рабочий клуб Зуева Ильи Голосова или ДнепрогЭС братьев Весниных. Проект Дворца Советов Бориса Иофана был размещен рядом с Пизанской башней.

«Элементы» представляли собой методы и законы, определяющие характер трехмерной формы или комбинации как подобных, так и контрастирующих форм, и включали в себя такие категории как геометрия, размер, положение в пространстве, масса, материальность, текстура (фактура), цвет, и светотень. Таким образом, книга представила

таксономию объемно-пространственной композиции и набор фундаментальных композиционных законов, исследуя организационные и пространственные паттерны с точки зрения отношений, пропорций, масштаба, и ритмических прогрессий. Для универсального применения «элементы» должны были обладать определенным уровнем абстракции и, следовательно, могли быть объяснены с помощью набора научных аналитических схем.

Именно универсальный характер разработанных серий аналитических композиционных упражнений и является причиной сохраняющегося интереса к этой методике со стороны практикующих архитекторов и педагогов архитектурных университетов во всем мире.

In 1934 a group of young architecture professors published a textbook titled *Elements of Architectural-Spatial Composition* (*Elementy Arkhitekturno-Prostranstvennoy Kompozitsii*). The book drew on more than a decade of research and teaching at Vkhutemas (Higher Art and Technical Studios) starting in 1920, and after its closure in 1930, at the Architectural and Construction Institute (ASI) in Moscow. The authors — Vladimir Krinsky, Mikhail Turkus, Ivan Lamtsov, and, originally, Viktor Balikhin — all affiliates of the leader of the Rationalist movement Nikolay Ladovsky, conceived their work as a «musical scale» for architects. Elements of architectural-spatial composition, they argued, play a role similar to that of musical notes, as «one cannot be taught music [composition] without a knowledge of musical grammar».

New laws of formal composition developed in the 1920s by the Rationalists were not only formally radical but also culturally agnostic — focusing on the relationship between scale, shape, proportion, and rhythm, and other «elements». All of these had to be considered relative to its psychological effect on the masses. Rationalists, more so than other avant-garde groups, namely Constructivists and Suprematists, sought to establish the universal laws governing architectural form — laws that would supersede any stylistic codes — including the classical order. Indeed, their book, *Elements of Architectural Composition* was illustrated with structures from ancient Egypt, Greece, and Rome, through the Romanesque and Gothic, to the Renaissance, Baroque, and Neo-Classical periods. Traditional Russian churches were juxtaposed with «contemporary examples of Soviet architecture», such as the Zuev Workers' Club or Dneproges hydroelectric power station. The proposal for the Palace of Soviets by Boris Iofan was featured next to the leaning tower of Pisa. The authors outlined their comprehensive design methodology, grounded both in form-finding experiments and in the analysis of precedents in order to arrive at a set of universal «laws» that governed spatial composition.

In their interpretation elements were qualitative descriptors of either singular three-dimensional form, or combinations of similar or contrasting forms. These descriptors included geometry, size, position in space, mass, materiality, texture (faktura), color, light and shadow. As such, the book offered a taxonomy of volumetric and spatial compositions and proposed, what was thought of, an operational set of fundamental compositional laws by examining organizational spatial patterns in terms of relations, proportions, scale, metrics, and rhythmic progressions. In order to be universally applicable, the elements had to maintain a level of abstraction and therefore could be explained with a set of clear, scientific-looking diagrams, which are used throughout the text.

It is the universal nature of the developed series of analytical compositional exercises that is the reason for the continuing interest in this technique on the part of practicing architects and teachers of architectural universities around the world.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. БАРХИН, М.Г., РЕД. МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ. — МОСКВА: ИСКУССТВО, 1975.
2. КРИНСКИЙ, Владимир, Михаил Туркус, Иван Ламцов, ЭЛЕМЕНТЫ АРХИТЕКТУРНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ. — МОСКВА: ГОССТРОЙИЗДАТ, 1934.
3. КРИНСКИЙ, Владимир. «НОВОЕ В УЧЕБНОМ СОЧИНЕНИИ». МАРХИ, 1970. В СБ. МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ, Т. 1, С. 2, ПОД РЕДАКЦИЕЙ М.Г. БАРХИНА. — МОСКВА: ИСКУССТВО, 1975.
4. ЛАДОВСКИЙ, Николай. «ОБ ОРГАНИЗАЦИИ ВОСПРИЯТИЯ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ВЕЛИЧИН И ОБЪЕКТОВ». // СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА, №4, 1929, С. 143–144.
5. ЛАВРОВ, Виталий. «АРХИТЕКТУРА ВХУТЕМАСА (РАБОТА АРХИТ. ФАКУЛЬТЕТА ЗА 1920–1927 ГГ.) // СТРОИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ, №11, 1927, С. 15–17.
6. ЛАВРЕНТЬЕВ, Александр. ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА. — МОСКВА: ГАРДАРИКИ, 2007.
7. МЕЛОДИНСКИЙ, Дмитрий. АРХИТЕКТУРНАЯ ПРОПЕДЕВТИКА. ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА. (АРХИТЕКТУРНАЯ ПРОПЕДЕВТИКА: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА). — МОСКВА: ЛИБРОКОМ, 2011.
8. МИЛЮТИН, Николай. ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ. — МОСКВА: СОВЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА, 1933.
9. ВОКОВ ANNA. VKNUTEMAS AND THE PEDAGOGY OF SPACE. 1920-1930. — ZURICH, PARK BOOKS AG, 2020. 624 P.

В.И. ИВАНОВСКАЯ

КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ ХРАМОВОГО ЗОДЧЕСТВО МАРХИ

V.I. IVANOVSKAYA

PHD IN ART HISTORY, PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF THE CHURCH ARCHITECTURE OF THE MOSCOW ARCHITECTURAL INSTITUTE (STATE ACADEMY)

СОВРЕМЕННЫЙ ЦЕРКОВНЫЙ ИНТЕРЬЕР: ТВОРЧЕСКИЙ ПОИСК СТУДЕНТОВ КАФЕДРЫ «ХРАМОВОЕ ЗОДЧЕСТВО» МАРХИ

THE MODERN ORTHODOX CHURCH INTERIOR IN THE EYES OF THE YOUNG UNDERGRADUATE STUDENTS IN MARCHI

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 21-011-44094 «Храмовое зодчество XXI века: теолого-педагогические подходы в архитектурном образовании».

В статье приведен краткий обзор основных критериев, которыми руководствуются магистранты кафедры «Храмовое зодчество» при проектировании интерьера православного храма. Проведена связь между традиционным догматическим представлением о храме и современным художественным мышлением молодых архитекторов.

Ключевые слова: теология и искусство, методика проектирования, храмовое зодчество, литургическое пространство, образа храма XXI века.

The article provides a brief essay concerning the way Orthodox church architecture is seen by the undergraduate students of the Department «Church Architecture» (MARCHI, Moscow). Author describes a connection between the traditional dogmatic understanding and modern artistic thinking in nowadays church designing.

Keywords: theology and art, the method of teaching, the Church architecture, liturgical space, an XXI's image of an Orthodox Church

Сегодня как никогда становится актуальным сформировать новую парадигму архитектурно-художественной организации интерьерного пространства храма. Безусловно, в этом поиске нельзя терять каноническую составляющую, изменять идейно-символическое и функциональное предназначение православного храма. Отображение мира Горнего в предметах материальной культуры было и остается основной задачей архитекторов и художников, работающих в области храмового зодчества.

Кроме того задачей новых храмоздателей является создание храма XXI века, отвечающего всем современным требованиям, предъявляемым к общественным пространствам. Согласно новым нормативам в храме должны быть предусмотрены комнаты общественного пользования (гардеробные, санитарные комнаты), обеспечено удобство передвижения лиц с ограниченными возможностями (пандусы, лифты), организованы системы отопления и вентиляции для комфортного пребывания в храме. За последние два года актуальным стало наличие аудио-, видео- и звукового сопровождения оборудования, что требует внедрения в пространство храма нового технического оборудования (микрофоны, звуковые и визуальные трансляторы, системы записи).

Не менее важным в проектной работе над образом храма является и взаимодействие архитектора с художниками монументальной живописи, иконописцами, ювелирами. Связано это со значительным искажением первоначальной задумки архитектора по мере наполнения пространства предметами церковного убранства. Таким образом, формируется достаточно большой объем компетенций, которыми должен обладать молодой зодчий.

На кафедре «Храмовое зодчество», организованной в 2015 году, с самого начала подразумевалась комплексная методика преподавания, включающая как практический блок (проектирование), так и теоретический блок (семинарские занятия). Суммарно эти блоки должны давать «снижение уровня формального проектирования и через призму исторического знания выведение новых форм» [1]. Изучение истории храмового строительства, основ богословия и синтеза искусств дает возможность молодым архитекторам значительно расширить свой кругозор, понять символическую составляющую храмовой архитектуры. Впоследствии эти навыки должны применяться в процессе проектирования, как архитектуры храма в целом, так и его интерьера.

Проводя разъяснения среди студентов по сути догматического, символического и канонического явлений в облике храма, уделяется зна-



Рис. 1. Ильяшева Мария. Курсовой проект интерьера приходского храма. 2018 г.

Рис. 2. Гудков Кирилл. Курсовой проект интерьера – алтарной преграды – обстрочного комплекса. 2018 г.

чительное внимание именно храмовому интерьеру, который магистранты должны разработать.

Целью проекта (проектирования храмового интерьера) состоит в формировании у студента понятий о синтезе искусств в православном храме, о системе украшения и наполнения литургического пространства предметами церковного обихода, понимании целостности архитектурного пространства в его теологическом аспекте.

В число обязательных элементов реализации проекта включены собственно архитектурное пространство (общее представление план, разрезы, 3-d визуализации с разных видовых точек), архитектурника и живописное решение иконостаса (общий вид, цветовая схема), элементы обстрочного комплекса (предметы церковного обихода), освещение и карта полов. В проекте допускается разработка структуры росписей по стенам и сводам храма, введение витражей, мозаик, рельефов и иных декоративных мотивов.

Прибегая к историческим прототипам, отслеживая новые конструктивно-инженерные технологии, студенты должны реализовать свое представление об «органичном соединении разных искусств или видов искусства в единое художественное целое, которое эстетически организует материальную и духовную среду» в пространстве храма [5].

Таким образом, внедряя в учебную программу задание по проектированию интерьера храма, решается сразу несколько задач, где основными являются:

— знакомство с историей формирования внутреннего пространства храма, систематизация информации, подбор аналогичных решений для создания собственного индивидуального проекта;

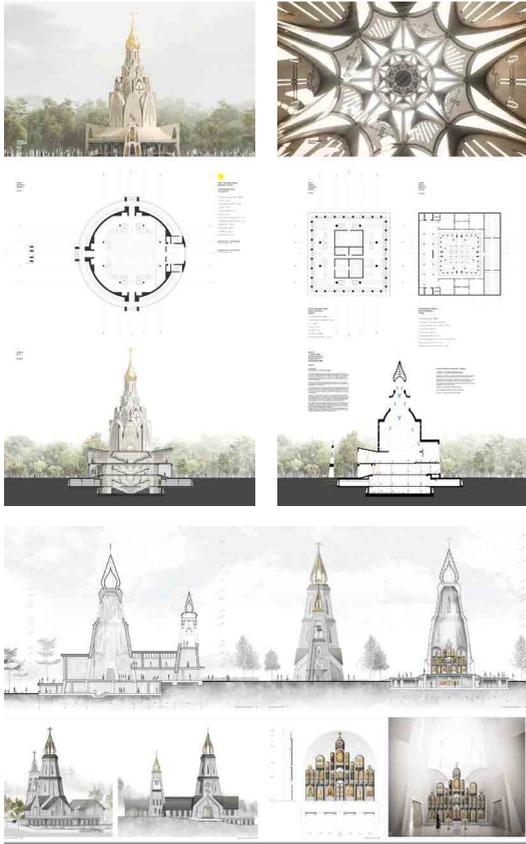


Рис 3 (а, б) Беляев Всеволод. Фрагмент дипломной работы. Концепция православного храма будущего: архитектурно-планировочная организация и образ храма XXI века. Научн. рук. — проф. А.И.Макаров. 2018 г.

Рис 4. Губанов Антон. Фрагмент дипломной работы. Архитектура современных православных храмов на территории Новой Москвы. Научн. рук. — проф. Ю.Г. Алонов. 2018 г.

дожественных решений, сохраняя при этом понимание основных канонических правил, установленных на Никейском соборе. В этом случае можно наблюдать некий поиск по-новому решенного литургического пространства. В одном интерьере можно видеть и элементы «русского стиля» конца XIX столетия и раннехристианские символы и пустоту пространств японского архитектора Тадао Андо. В подобных проектах можно увидеть сохраненные основные правила: ориентацию запад-восток, вертикаль от Земли к Небу, разграничение алтарной, средней части, наличие алтарной преграды и т.д.

— изложение композиционно-художественной концепции созданного проекта с учетом исторических и культурных традиций в создании образа внутреннего пространства православного храма.

Для создания единого гармоничного пространства внутри храма при проектировании студенты, как правило, следуют трем основным стилистическим направлениям. Первый — копирование традиционных элементов исторических образцов. Подобно архитекторам середины XIX столетия, студенты обращают, прежде всего, внимание на памятники допетровской эпохи. Изучают структуру высокого иконостаса, декоративные системы росписей, предметы памятников допетровской эпохи (рис. 1. 2). В этом случае видно, что не всегда интерьер согласуется с общим архитектурным пространством, хотя выдержаны пропорции, масштаб и стилистика отдельных элементов.

Во втором случае студенты прибегают к методу художественной компиляции современных архитектурно-художественных решений,



Рис 5. Хобот Наталья. Курсовой проект интерьера приходского храма. 2018 г.

Рис 6. Аншов Эмиль. Фрагмент дипломной работы. Храм Покрова Богородицы: поиск нового образа деревянного храма. Село Боголюбовка, Чимшинский район, Республика Башкортостан. Научн. рук. — проф. В.И.Ивановская. 2019 г.

Рис 7. Носачева Мария. Курсовой проект водосвятной часовни. 2019 г.

решения, структуру иконостаса и декоративного решения в целом, студенты предлагают архитектуру-образ, знак или символ. Многие подобно Ежи Устиновичу обращаются к символике цвета, другие ищут смысл в создании пространства, наполненного «драматургией света», экспериментируют с материалами, как например создание киота из бетона.

Каждые по отдельности и вместе взятые проекты интерьеров демонстрируют активный поиск роли храма в современном мире, которое подразумевает, что храм больше общественное пространство, чем созданное для молитвы.

Однако пространство такого храма читается совершенно по-новому. Стиль минимализма, столь активно внедряющийся сегодня ведущими мировыми архитекторами, все больше влияет и на понимание сакрального пространства, пространства не раскрывающего красоту Горнего мира, но пространства для самопознания (рис. 3, 4). В иконостасе ряды могут не сохранять четкого членения по горизонтали, киоты не всегда расставлены по стенам, но размещаются подобно свободно стоящим объектам.

К наиболее спорным, но не менее интересным, относятся так называемые проектные работы экспериментального направления, где студент, отталкиваясь от богословской концепции (или евангельского образа), пытается заново осмыслить форму храма. Например, часовня-крещальня подобная киту, поглотившему Иону, витражные шатровые завершения, перевернутый остов корабля (Рис. 5, 6, 7). Отринув традиционные планировки, пространственные



Рис. 8. Инютина Наталья. Фрагмент дипломной работы. Формирование образа современного православного храма на примере проекта Соборного комплекса в городе Мирный. Научн. рук. — проф. Е.В.Катышев. 2019 г.

Рис. 9. Гуднов Кирилл. Фрагмент дипломной работы. Традиции и новаторство в архитектуре деревянных православных храмов: храм во имя Пресвятой Троицы с комплексом для реабилитации детей. Село Береговое, Феодосия, Республика Крым. Научн. рук. — проф. Г.В.Есаулов. 2019 г.



Рис. 10. Хобот Наталья. Курсовой проект водосвятной часовни. 2017 г.

Рис. 11. Дербенева Елена. Фрагмент дипломного проекта. Православный храм в контексте исторической Казани и современной архитектуры Иннополисе. Научн. рук. — проф. Г.В.Есаулов. 2019 г.

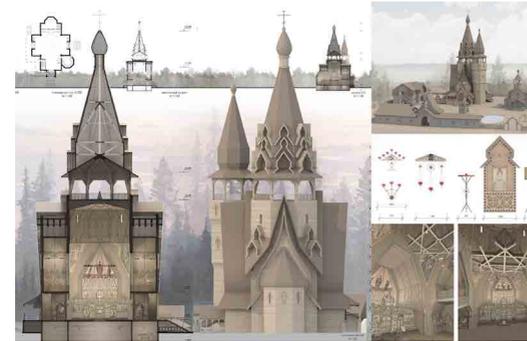


Рис. 12. Носачева Мария. Фрагмент дипломного проекта. Современное архитектурно-художественное решение православного деревянного храма на примере храма Петра и Павла в г. Лодейное поле. Научн. рук. — проф. В.И. Ивановская. 2019 г.

Интуитивно чувствуя противоречия между современным видением храма и исторически сложившихся представлений, магистранты пытаются выстроить логические научные объяснения своим творческим поискам.

Большое световоздушное пространство как зримое присутствие Бога в храме. Эффект большого светлого пространства достигается двумя путями: создании высоких и большепролетных сводов и отсутствии декоративной живописи на стенах. Нередко

студенты также «оголяют» деревянные конструкции наподобие фахверка, или разрабатывают «ячеистые структуры» — независимые друг от друга объемы, связанные большими арочными проемами. При этом световые проемы могут быть решены совершенно по-разному. В одном случае это узкие щелевидные вертикальные или горизонтальные окна-бойницы (Рис. 8), в другом — большие витражные проемы (рис. 9), из которых сложены стены храма или часовни. В каждом из вариантов студенты четко следуют пониманию света как «нетварного света» — Я свет миру; кто последует за Мною тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни (Ин. 8-12).

В выборе строительных материалов магистранты остаются весьма консервативными (дерево, кирпич, железобетон), лишь изредка экспериментируя, например с ПЛС панелями (рис. 10) или стеклянными блоками (Хобот). По мнению вице-президента РААСН, проректора МАРХИ по научной работе Г.В. Есаулова, «современная ситуация подвигает зодчих, с одной стороны, всё глубже проникать в смысл, символическое значение традиций формо- и пространство построений храмов, а с другой — искать современные способы решения художественно-образных и инженерно-технических задач при проектировании культовых объектов» [4, с. 6]. (рис. 11)

Совершенно по-новому студенты организуют расстановку в храме предметов, увеличивая свободное пространство и уменьшая количество иконных образов и живописи. Все чаще магистранты делают художественный акцент именно на иконостасе, как одном из самых значимых элементов храмового пространства. При этом, в некоторых проектах расположение киотов с иконами и подсвечников пред-

усмотрено только в трапезной части храма. Данное решение обусловлено тем, чтобы во время Божественной литургии верующие не отвлекались от молитвы на «заходящих только поставить свечку прихожан». (Рис. 12)

Каждый из предлагаемых студентами вариантов, совершенно по-новому раскрывает роль храма для современного общества. Через призму их творческого видения можно наблюдать, как постепенно традиционные стереотипные решения уходят в прошлое. Основным лейтмотивом организации внутреннего пространства храма становится не дидактическое поучение через зримые образы (живопись, иконы), но обращение к внутреннему душевному состоянию, поиску Бога внутри себя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Борисов С.В., Коротаев Н.А. Теолого-педагогический подход в учебном процессе кафедры «Храмовое зодчество» // АМІТ. 2021. № 3 (56). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/diskussiya-ob-arnitekturno-prostranstvennoy-organizatsii-zhilyh-kvartalov-v-sssr-v-seredine-1930-n-godov> (дата обращения: 06.09.2021).
2. Бочаров А.В., Мучник В.М., Филькин К.Н., Хазанов О.В. Диалог о двух системах исторического образования: компьютеризированной и традиционной // Историческая информатика. 2017. № 2 (20). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dialog-o-dvuh-sistemah-istoricheskogo-obrazovaniya-kompyuterizirovannoy-i-traditsionnoy> (дата обращения: 06.09.2021).
3. Есаулов Г.В. Возрождение традиций и поиск новаций. Кафедра «Храмовое зодчество» // Архитектура, строительство, дизайн. — 2017. — № 03/04. — С. 24–29.
4. К ОБРАЗУ ХРАМА XXI ВЕКА: ПЕРВЫЙ ВЫПУСК МАГИСТРАТУРЫ КАФЕДРЫ «ХРАМОВОЕ ЗОДЧЕСТВО» МОСКОВСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО ИНСТИТУТА / СОСТ. Г.В. ЕСАУЛОВ. — Москва: МАРХИ, 2018. — 112 с., илл.
5. Калинина Л.Ю. Понятие «синтез искусств»: Актуальные аспекты // БГЖ. 2016. № 4 (17). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-sintez-iskusstv-aktualnye-aspekty> (дата обращения: 06.09.2021).

А.Н. ЧЕБАН

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КАФЕДР ХРАМОВОЕ ЗОДЧЕСТВО И ИНЖЕНЕРНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ ЗДАНИЙ И СООРУЖЕНИЙ МАРХИ

A.N. CHEBAN

LECTURER OF THE DEPARTMENTS OF THE CHURCH ARCHITECTURE AND OF THE ENGINEERING EQUIPMENT OF BUILDINGS AND STRUCTURES OF THE MOSCOW ARCHITECTURAL INSTITUTE (STATE ACADEMY)

ОРНАМЕНТ КАК ЛИШНЯЯ ДЕТАЛЬ ПРИ СОВРЕМЕННОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМОВ

ORNAMENT AS AN EXTRA DETAIL IN THE MODERN DESIGN OF ORTHODOX CHURCHES

С середины XIX века можно проследить отказ архитекторов от орнаментальной росписи в православных храмах. Архитектура и интерьеры храмов становятся белыми и лишь изредка встречаются на фасадах барельефы и мозаики, а внутри храмов точечная роспись.

Ключевые слова: символ, знак, орнамент, храм, церковь, христианство, изобразительное искусство.

Since the middle of the XIX century, it is possible to trace the refusal of architects from ornamental painting in Orthodox churches. The architecture and interiors of the temples become white and only occasionally there are bas-reliefs, mosaics on the facades, and spot paintings inside the temples.

Keywords: symbol, sign, ornament, temple, Church, Christianity, fine art.

События второй половины XIX века изменили мировой политической и культурный порядок, а также повлияли на архитектуру.

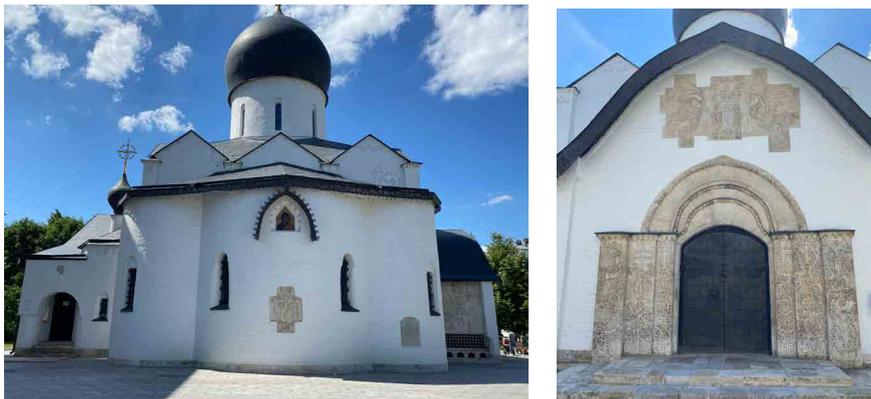


Рис. 1. Алтарная часть храма во имя Покрова Пресвятой Богородицы в Марфо-Мариинской обители милосердия в Москве. Архитектор А. В. Щусев. 1912 г. (фото автора).

Рис. 2. Портал храма во имя Покрова Пресвятой Богородицы в Марфо-Мариинской обители милосердия в Москве. Архитектор А. В. Щусев. 1912 г. (фото автора)

Промышленная революция в Европе и особенно в Российской империи изменила отношение к аристократии и дворянству. Бывшие крепостные крестьяне, будучи талантливыми и трудолюбивыми смогли организовать и в последствии развивать свои предприятия, что в свою очередь позволяло им диктовать свой взгляд на архитектуру.

В XIX веке раскольники (старообрядцы) переезжают в Москву так как в городе развивается торговля и промышленность. Крупным центром становится феодосеевская община Преображенского кладбища, в которой ведущую роль играли старообрядческие купцы и владельцы мануфактур.

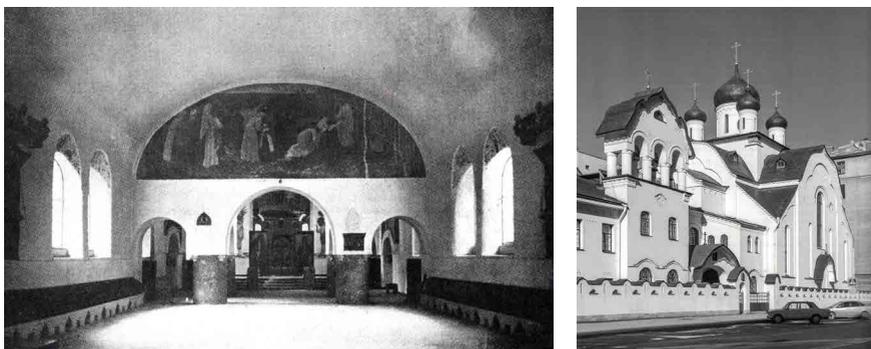


Рис. 3. Трапизная храма во имя Покрова Пресвятой Богородицы в Марфо-Мариинской обители милосердия в Москве. Архитектор А.В. Щусев. Художник М. В. Нестеров. 1912

Рис. 4. Церковь Знамени Пресвятой Богородицы старообрядцев Поморского согласия в Санкт-Петербурге. Архитектор Крыжановского Д. А. 1907

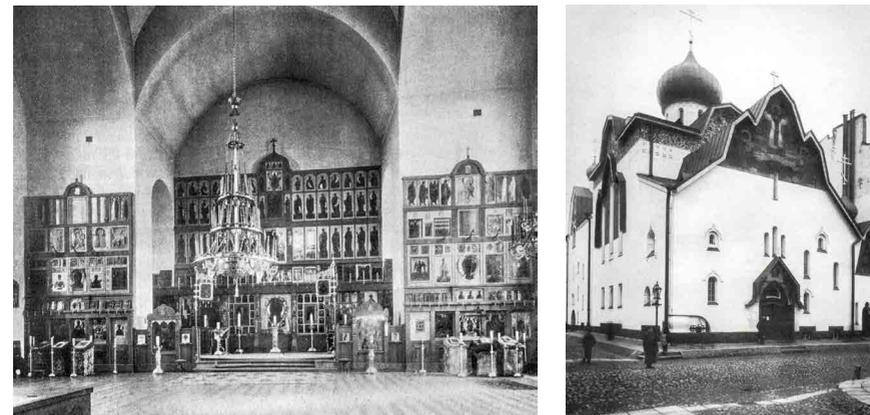


Рис. 5. Иконостас церкви Знамени Пресвятой Богородицы старообрядцев Поморского согласия в Санкт-Петербурге. Архитектор Крыжановского Д.А. 1907

Рис. 6. Казанская церковь подворья Вышневолоцкого Казанского монастыря в Санкт-Петербурге. Архитектор Анпансин А. П. 1912г. [5]

Выпускники Императорской академии художеств, получившие денежное пособие (пансион) выезжали за границу для дополнительного совершенствования своего мастерства. Такие путешествия позволяли будущим архитекторам соприкоснуться с историей архитектуры и искусства. Увидеть мировые архитектурные шедевры, в которых акцент делался на графике архитектурных элементов и естественном освещении.

В этот период правящим классом становятся промышленники и фабриканты, а это значит, что и к архитектуре у них деловой подход. Архитектура становится функциональной без лишних декоративных элементов. Архитектурно-художественный образ православного храма становится аскетичным и удобным для прихожан. Во многих храмах вдоль стен устанавливаются скамейки для комфорта прихожан, а также архитекторы и гражданские инженеры начинают задумываться об внутреннем микроклимате в храме.

Неорусский стиль и северный модерн в архитектуре и интерьере православных храмов в период со второй половины XIX века по начало XX века объединяют в себе революционный дух эпохи и православную веру. Яркими примерами могут служить православные храмы, построенные в Москве и Санкт-Петербурге в этот период.

Храм во имя Покрова Пресвятой Богородицы в Марфо-Мариинской обители милосердия в Москве построен в неорусском стиле по проекту архитектора Щусева Алексея Викторовича. Освещение храма состоялось 12 апреля 1912 году.

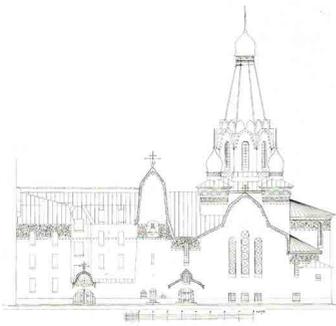


Рис. 7. Проект церкви Святого Петра, Митрополита Московско, при подворье Свято-Троицкого Творожковского женского монастыря в Санкт-Петербурге. Архитектор Аплаксин А. П. 1912
Рис. 8. Храм Михаила-Архангельского д. Путилково Красногорского района Московской области. Архитектор не известен. (источник. <http://arhmihail.ru>)

Белая поверхность стен стала фоном для орнаментальной росписи. Сюжетные композиции были размещены в активных визуальных точках.

Церковь Святого Петра, Митрополита Московско, при подворье Свято-Троицкого Творожковского женского монастыря в Санкт-Петербурге также может служить ярким примером сочетания неорусского стиля с северным модерном (илл.7). Церковь была освещена 2 декабря 1912 года.

Христианскими символами выделена алтарная часть (илл. 1) и порталы (илл. 2). Взгляд зрителя охватывает архитектуру храма выделяя главные его элементы.

Внутри храма Алексей Викторович оставляет роспись только в алтарной и центральной части создав атмосферу умиротворения (илл. 3). Естественный свет наполняет трапезную через окна позволяя прихожанам отвлечься от мирских проблем.

Церковь Знамени Пресвятой Богородицы старообрядцев Поморского согласия в Санкт-Петербурге построенная в неорусском стиле по проекту архитектора Крыжановского Дмитрия Андреевича. Церковь была освященная в 1907 году. На фасадах центральной части храма можно увидеть христианские символы, которые выполнены в виде монограмм (илл. 4).

Интерьер в храме представлен белыми стенами и архитектурными элементами и лишь иконостас выделяется яркими красками (илл. 5).

Главную роль в создании интерьера храма отдаётся свету — естественному освящению. В центральной части (илл. 4) мы видим узкие и высокие окна, через которые проникает естественный свет. Естественный свет создает внутри храма божественное присутствие, которое является частью христианских обрядов.

Архитектор Аплаксин Андрей Петрович объединяет в своих проектах неорусский стиль с северным модерном.

Андрей Петрович в своём проекте Казанской церкви подворья Вышневолоцкого Казанского монастыря в Санкт-Петербурге (илл. 6) соединил архитектуру неорусского стиля с северным модерном. Церковь была освещена 11 ноября 1912 года.



Рис. 9. Проект нового храма священномученика Игнатия Богослова. (источник: <https://russian.rt.co>)

Рис. 10. Собор Христа Света в Окленде, спроектированный архитектором Крейгом Хартманом из Skidmore, Owings & Merrill, в 2008 году (источник <http://drewkelly.com>)

Рис. 11. Интерьер собора Христа Света в Окленде, спроектированный архитектором Крейгом Хартманом из Skidmore, Owings & Merrill, в 2008 году (источник <http://drewkelly.com>)

В работах Андрея Петровича можно выделить лаконичность архитектурной формы зданий, динамику верхней части которой особую остроту придают изломанные щипцы. На фасадах выполнены барельефы, в виде орнамента которые подчеркивают архитектурную форму.

Начло XX века ставит точку в развитии архитектурно-художественного образа православного храма. Архитектура храмов не развивается из-за чего утрачивается культура проектирования православного храма.

Конец XX века и начало XXI века становится временем, когда начинают строить здания православных храмов. К сожалению, современные православные храмы в России развиваются в нескольких архитектурных направлениях: владимиро-суздальской (илл. 8) и футуристической архитектуре (илл. 9).

Орнаментальная роспись в интерьере, барельефы и мозаики в экстерьере и продуманное естественное освящение стали лишними деталями в современном архитектурно-художественном образе православного храма.

Ярким примером игры естественного освящения в

храме может служить Собор Христа Света в Окленде, спроектированный архитектором Крейгом Хартманом из Skidmore, Owings & Merrill, в 2008 году (илл. 10).

Собор Христа Света спроектирован таким образом, что естественный свет создает внутренний орнамент на стенах (илл.11) без лишних архитектурных элементов.

К сожалению, большинство современных российских архитекторов создают здание православного храма, не задумываясь о создании, божественного таинства которое происходит внутри храма. Работая над проектом храма, архитектор должен помнить, что он создаёт не просто здание он создаёт атмосферу, в которой будут находиться люди. В связи с чем каждый элемент должен нести смысловую нагрузку, как бы указывая путь к Богу. Орнамент в православных храмах связывает между собой архитектуру и веру.

Алексей Викторович Щусев сказал: «Если во всём, а в особенности в идейных вещах, желать, чтобы нас вдохновляла конструкция, то мы и новых конструкций не изобретём, и вычеркнем из страниц архитектуры такие вещи, как фальшивые главки в русском стиле. <...> В искусстве необходимо правильно выражать идеи, достигать силы впечатления, не раздумывая о средствах...» [3].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Гнедич П.П. «Всеобщая история искусств: живопись, скульптура, архитектура // Изд. 4-е, испр. и допол. — Москва: Экспо, 2019. — 768 с.: ил.
2. Кейпен-Вардиц Д.В. «Храмовое зодчество А. В. Щусева». — Москва: Совпадение, 2013. — 304 с.: ил.
3. Кириков Б.М. «Архитектура петербургского модерна. Общественные здания. Кн. Вторая / [НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства] — Санкт-Петербург: Коло, 2017 — 544 с.: ил.
4. Матье М.Э. Искусство древнего Египта. — Москва: В. Шевчук, 2010. — 672 с.
5. Рошаль В.М. сост. Энциклопедия символов». — Москва: АСТ; Санкт-Петербург: Сова, 2007. — 1007, [1] с.: ил.

С.П. НИКОЛЬСКАЯ

Искусствовед, доцент кафедры промышленного дизайна Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета

S.P. NIKOLSKAYA

ART CRITIC, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF INDUSTRIAL DESIGN OF THE NIZHNY NOVGOROD STATE UNIVERSITY OF ARCHITECTURE AND CIVIL ENGINEERING

ЗАИМСТВОВАНИЕ ОБРАЗОВ АНТИЧНОГО ИСКУССТВА ПРЕДМЕТНЫМ ДИЗАЙНОМ. ИЗ ОПЫТА ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИИ ИСКУССТВА И ИСТОРИИ ДИЗАЙНА

BORROWING IMAGES OF ANCIENT ART BY PRODUCT DESIGN. FROM THE EXPERIENCE OF TEACHING ART AND DESIGN HISTORY

Выявление эстетических особенностей форм предметного дизайна в контексте образов искусства — это тот аспект изучения истории дизайна, который нуждается в систематизации. В статье предложен первый опыт составления словаря приемов, с помощью которых дизайн может заимствовать черты образности античного искусства. Информация обращена, прежде всего, к студентам, обсуждение их работ повлияло на содержание, не исключая некоторой дискуссионности.

Ключевые слова: античное искусство, предметный дизайн, словарь искусства, словарь дизайна, прием, оригинал, типология.

Revealing the aesthetic features of the forms of product design in the field of art is that aspect of the study of art history which lacks systematization. The article proposes the first experience of compiling a dictionary of methods which allows design to borrow the features of the imagery of ancient art. Information is useful primarily for

students, the discussion of students' work is a part of the content which does not preclude controversies.

Keywords: ancient art, product design, dictionary of art, dictionary of design, method, original artwork, typology.

(Автор благодарит Ирину Рубцову за подготовку таблиц к этой статье)

Дизайн — вид деятельности, активно демонстрирующий обращение к мировому наследию. Это явно проявляется в проектах, знаменующих начало истории предметного дизайна: Т. Дрессер (1834–1904) использовал элементы ритуальных предметов Японии и Фиджи для проекта пепельницы, изготовленной между 1879 и 1889 годами на фабрике Linthorpe Pottery [20, p. 92–93; 15]. Электрический чайник, выпущенный AEG в 1909 году по проекту П. Беренса (1868–1940), имеет черты «стиля Японизм, ставшего популярным в конце 19 века» [14, с. 118–119]. Историки дизайна уже доказали, что методика привлечения произведений изобразительного искусства не только создает особый контекст того или иного аспекта проектирования, но выявляет подчас довольно неожиданные образные акценты, ведущие к поиску новых смыслов предметов [19, p. 79].

Для автора, долгие годы имеющего честь преподавать студентам-дизайнерам дисциплину «история искусства», а позже и «историю дизайна», тема взаимосвязи искусства и дизайна стала одной из основных в профессии и в жизни [7; 8; 9; 10].

Действительность последних двух лет, проявившаяся, в частности, в переходе на дистанционное обучение и локдаунах, ограничившие допуск к экспозициям музеев и выставок, к специальной литературе, побудила к поиску иных, по сравнению с академическими, способов изложения материала по учебным программам. Одним из таких способов стало сопоставление произведения искусства и известного объекта дизайна с целью обозначения определенного приема, «подсказанного» проектировщику искусством. Прием может касаться любого аспекта и любого этапа проектирования: от поиска формы и контура до рассуждений о таких отвлеченных категориях, как «знак» или «юмор». Разумеется, именно произведение искусства «посылает» исходный импульс, его можно уловить лишь детально изучив данные, связанные с появлением произведения в определенный период истории искусства.

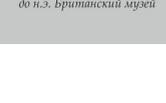
Подбор конкретных «пар» (произведение искусства — объект дизайна) особой проблемой не является: не только авторы разнообразных публикаций, но и сами дизайнеры иногда объясняют (часто без слов, визуализируя), какому произведению обязана та или иная особенность проекта. Более спорной, возможно, покажутся формулировки

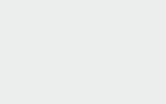
приемов, так как их выбор, а также выбор некоторых «пар», связан с субъективным подходом, основанным на личном опыте восприятия оригиналов произведений искусства и легендарных объектов дизайна «живьем».

Для систематизации материала была выбрана форма словаря. Названия приемов как раз и были частично отобраны из опубликованных словарей искусства [12; 16] и по-прежнему малодоступных в нашем городе словарей дизайна. Диапазон последних к настоящему времени достаточно широк — от учебно-практических и профилированных [2; 3; 6; 11] до философско-культурологических [5], и даже концептуальных. [4; 17].

Искусство Античности (2 тыс. до н.э. — 5 в.) — фундаментальная эпоха в истории формообразования, наследие которой реализуется и в предметном дизайне. (См. Таблицу 1).

Архетип	Произведения искусства античности II тыс. до н.э. - V век	Отклик дизайна Кон. XIX - XX	XXI	Прием
	 <p>Серебряная тетрадрахма Афин с изображением совы на аверсе, ок 450 г. до н.э.</p>  <p>Иллас Лалаунис (Iljas Lalaounis, 1920-2013) Латунные и серебряные блюда с монетами</p>		 <p>Ник Росс (Nick Ross, b. 1986) Arts and Business Scotland awards, 2011</p>	Основные параметры артефактов античности служат основой для современных объектов иной конфигурации и функциональной направленности, но с сохранением изначальных смыслов
Базовая модель	 <p>Римский складной табурет (дифрос), 2 в.</p>	 <p>Поль Кьерхольм (Poul Kjaerholm, 1929-1980) Model PK 91, 1968 for E. Kold Christensen</p>	 <p>Роберт ван Эмбрикс (Robert van Embricqs) Folding Chair, 2017</p>	Предмет, чья конструктивная основа не только сохраняется, но инспирирует новые возможности выразительности в связи с современными технологиями
Геральдичность	 <p>Львиные ворота в Микенах, ок. 1250 г. до н.э.</p>	 <p>Абрам Геймс (Abram Games, 1914-1996) Илл. для текста: Aubrey Menen. The Prevalence of Witches, Серия Penguin Books, 1950-е</p>	 <p>3 in a box design associates Логотип для музея в Микенах</p>	Построение композиции по принципу осевой симметрии, создающее эффект значительности и непостижимости

Произведения искусства античности II тыс. до н.э. - V век	Отклик дизайна		Прием
«Дис-локация»	Кон. XIX - XX	XXI	
 Рождение Афродиты Рельеф Трона Людовизи, 460-450 гг. до н.э. Национальный музей Рима, Палаццо Альтемпле	 Копия рельефа «Рождение Афродиты» в интерьере обувняка Тассель в Брюсселе, 1890-е	 Реплика скульптуры «Дельфийский возничий» в интерьере бутика Balmain в Нью-Йорке, 2010-е	Изменение места изначального размещения в аутентичном пространстве
 Дельфийский возничий, 475-450 гг. до н.э. Бронза. Археологический музей, Дельфы	 Густав Гуршнер (Gustav Gurschner, 1873 - 1971) Чернильница с осьминогом и русалкой, 1900-е. Марка: Geschütz	 Мери О'Мелли (Mary O'Malley) Коллекция Bottom Feeders, 2012-2015	Изображение, апеллирующее к жизненному опыту, свидетельствующее о наблюдательности. (Не путать с «обманкой»)
 Ваза с осьминогом из Паликастро, ок. 1500 до н.э. Археологический музей, Ираклион	 Capitello Chair by Studio 65, 1971 <i>Manufacturer: Gufam</i>	 Лаури Бекерман (Bekcerman Laurie, b. 1953) Ionic Bench, 2010	Предмет (или его элементы), ассоциирующийся с другими предметами (или его элементами)
 Капитель из руин храма Артемиды в Эфесе, VI в. до н.э.	 Дом Гермеса на о. Делос, П.в. до н.э. Реконструкция	 Теодор Рейнах - заказчик (Theodore Reinach, 1860-1928) Эммануэль Понтремоли - архитектор (Emmanuel Pontremonli, 1865-1956) Вилла Керлюк, 1900-е, <i>Большая-спальня, Франция</i>	Порядок размещения определенных конструкций и предметов в пространстве, их взаимодействие
 Скульптура в виде женской фигуры в хитоне поверх гиматия, 220-150 гг. до н.э. Британский музей	 Дигна Коссе (Digna Kosse) Minimal Dresses, 2009	 Дигна Коссе (Digna Kosse) Minimal Dresses, 2009	Стремление постичь выразительность человеческого тела
 Поль Пуаре (Paul Poiret, 1879-1944) Туника, ок. 1920 Музей Метрополитен	 Заха Хадид (Zaha Hadid, 1950 - 2016) Crest Bench, Seamless Collection. Established & Sons	 Заха Хадид (Zaha Hadid, 1950 - 2016) Crest Bench, Seamless Collection. Established & Sons	Уникальный облик предмета, воспроизведение которого может быть не только внешним, но и ассоциативным

Произведения искусства античности II тыс. до н.э. - V век	Отклик дизайна		Прием
Орнамент	Кон. XIX - XX	XXI	
 Меандр - роспись диптихонской Амфоры, 755-750 гг. до н.э. Археологический музей, Афины	 Анни Альберс (Anni Albers, 1899 - 1994) Red Meander, 1954	 Lamborghini Murcielago Lp640 Roadster Versace Edition, 2007	Символ античного искусства, в котором представители каждой последующей эпохи находят собственные смыслы
 Кариагида, 421-406 гг. до н.э. Британский музей	 Цаймс Луксус (Zajms Luksus, b. 1932) for a James Calanos collection, 1969 printed by Bianchini-Feriet in Lyon and Paris	 Мэри Катранцу (Mary Katrantzou, b. 1983) Spring/summer, 2017	Глубинное изучение исходного объекта с целью выявления диапазона комбинационного разнообразия
 «Дамы в голубом» - Реконструкция фрагмента настенной живописи Кносского дворца, 1600-1450 гг. до н.э. Музей Археологии Крита, Ираклион	 Венера Милосская, 130-100 гг. до н.э. Лувр	 Сальвадор Дали (Salvador Dali, 1904-1989) Венера с янчиками (и помпонами), 1936, Гипс Институт Искусств, Чикаго	Глубинное изучение исходного объекта с целью выявления диапазона комбинационного разнообразия
 Венера Милосская, 130-100 гг. до н.э. Лувр	 Газано Пеше (Gaziano Pese, b. 1939) серия Feltry, 1987. Cassini	 Заха Хадид (Zaha Hadid, 1950 - 2016) Crest Bench, Seamless Collection. Established & Sons	Уникальный облик предмета, воспроизведение которого может быть не только внешним, но и ассоциативным
 Погребальная урна на доколе в виде царского трона, VI в. до н.э. Национальный археологический музей, Флоренция	 Кубок ладьевидный (соусник) с двумя ручками из «Клада Приама», II тыс. до н.э. ГМИИ им. А.С.Пушкина	 Кубок ладьевидный (соусник) с двумя ручками из «Клада Приама», II тыс. до н.э. ГМИИ им. А.С.Пушкина	

	Произведения искусства античности II тыс. до н.э. - V век	Отклик дизайна Кон. XIX - XX	XXI	Прием
Шаблон	 Фрагмент гигантской статуи Константина, IV в. Капитолийский музей	 Гаэтано Пеще (Gaetano Pesce, b. 1939) Up7, 1969-2000. B&B Italia	 Robert Fliri, Peter Von Conta Five Fingers, 1999-2005, Vibram SpA., Albizzate, Italy and Vibram USA., Concord, Massachusetts, USA	Артефакт античной культуры, ставший образом для разнообразных воспроизведений в том виде, в каком дошел до наших дней (именно обломок скульптуры, а не стопа человека)
Эталон	 Изображение клисмаса на Надгробии Тегесо, ок. 410 до н.э. Национальный музей, Африка	 1950s Vintage Stewart MacDougall for Glenn of California Style Klismos Chair	 "Santorini" Chair, 2010s Dragonette Private Label, USA	Композиция, изменения в параметрах которой неизбежно приведут к искажениям и потере эстетической целостности

Таблица 1. Приемы заимствования образов античного дизайна

Рис. 1. А.М. Родченко. Складной стул для спектакля "Инга". 1929. Ренонструкция



Начиная с первых десятилетий истории дизайна конца XIX – начала XX века, образы античности возникают в самых неожиданных местах новаторских проектов. Например, копию рельефа «рождение Афродиты» Трона Людовизи 5 в. до н.э. можно видеть на лестничной клетке особняка Тассель В. Орта (1861–1947). Пытаясь попутно разобраться, в чем отличия копии, реплики, повторения и репродукции, находишь сообщения о таких «неординарных» дизайнерских решениях наших дней, как, например, размещение реплики в натураль-

ную величину скульптуры «Дельфийский возничий» 5 в. до н.э. в интерьере нью-йоркского бутика. Этот прием риску назвать «дислокацией» (изменение места «правильного» расположения претерпели и сами произведения античного искусства, ныне находящиеся в музейных экспозициях). Сегодня этот прием может использовать в своей работе дизайнер интерьера, но понимание необходимости введения копий античного искусства, степени их воздействия на образ современного интерьера может быть осознано только после общения с оригиналом. Студентам полезно будет также знать о предприятиях, где можно заказать качественное повторение произведения искусства по индивидуальному заказу.

Каждое десятилетие первого века дизайна было ознаменовано разносторонним переосмыслением искусства античности. Поэтому для таблицы были отобраны приемы, уже освоенные дизайном 20 века, но нашедшие иные решения в XXI веке. Для раздела «базовая модель» были выбраны: древнеримский дифрос 2 в., его датская «реинкарнация» 1960-х годов в проекте Поля Кьерхольма (1929–1980) и складное сиденье 2010-х годов голландца Роберта ван Эмбрикса, внешне ничем не напоминающее античный складной табурет. Однако у всех названных объектов — тот же инженерный принцип и диапазон элементов (подвижные соединения, планки, рама). У голландца они — части единой плоской «выкройки».

Новые возможности, обусловленные digital-проектированием, казалось, гарантируют неординарный внешний вид предмета. Но почти столетие назад в России в 1929 году появился объект, не похожий на античный складной табурет, но который также можно рассмотреть в контексте приема «базовая модель» — складной стул для спектакля «Инга». Спроектированный А.М. Родченко (1891–1956), стул и другие предметы для театральной постановки и без всякой «цифры» выглядели футуристическими, благодаря «принципам трансформации, свертывания, сборности, компактного складирования и т.д.» [13, с. 224] В порядке дискуссии можно сопоставить проект складного стула А.М. Родченко и складной стул из плексигласа Элисон (1928–1993) и Питера (1923–2003) Смитсонов, из интерьера «Идеального дома» для лондонской выставки 1956 года, посвященной жилищу будущего [18, р. 90–93].

В разделе «наряд» предлагается использовать нетрадиционный подход к типологии фэшн-дизайна, когда в основу классификации можно положить не предмет и его качества (как это принято, например, у искусствоведов, у историков костюма), а моторику тела человека и его меняющийся в пространстве и времени статус [7]. Современные подходы к костюму, выразившиеся, в частности, в теории и практике «носимого искусства (wearableart)» гораздо ближе, как это ни парадок-

сально на первый взгляд, к образу античного костюма, не учитывающую «билатеральную природу форм человеческой фигуры» [1, с. 116].

В подобных теоретических подходах в интерпретациях определенной группы объектов видится возможность построения сразу нескольких разнонаправленных типологических рядов в зависимости от выбранного элемента или аспекта проектирования. Эта работа, осуществляемая в творческом общении со студентами, обязательно должна иметь выходы в контекст отечественной культуры.

Материал предложенной таблицы-словаря в определенной степени подводил итог изучения истории античного искусства студентами-бакалаврами 1-го курса летнего семестра 2021 года. Предполагалось, что студенты-дизайнеры должны были осознать связь между теоретическими дисциплинами «история искусства» и «история дизайна». Кроме того, предложенный метод позволит осознанно подойти к изучению истории искусства последующих хронологических периодов, фиксируя, прежде всего, новаторские приемы, характерные для конкретной эпохи. И материал дисциплины «история дизайна» на 3-м курсе будет осваиваться студентами более целенаправленно, в связи с будущей профессией.

Список литературы:

1. Айхер Д. Образ одетого тела в моде и изобразительном искусстве // *Мода и искусство*. — Москва: Новое литературное обозрение, 2015. С. 110–123.
2. Дизайн-проектирование: термины и определения. Терминологический словарь. Ред. М.В. Драган. — Москва: ГОУВПОМ ГПУ, 2011. — 211 с.
3. Грожан Д.В. Дизайн интерьера. Словарь-справочник. — Ростов на Дону: Феникс, 2007. — 304 с.
4. Ермолаев А. Новый словарь дизайнера. — Москва: Мастерская ТАФ, 2014. — 216 с.
5. Махлина С. Образы мира в традиционном жилом интерьере. — Санкт-Петербург: Алетейя. — 264 с.
6. Мироненко В.П. Архитектура. Дизайн. Эргономика. Иллюстрированный терминологический словарь-справочник. — Белгород: БГТУ, 2012. — 404 с.
7. Никольская С.П. «Сибирский след» в истории костюма и фэшн-дизайне // *ARTE*, № 4, 2021, с. 76–84. — URL: <https://www.sgiart.ru/jour> (дата обращения 10.01.2022).
8. Никольская С.П. «Разрез в искусстве» и дизайн // *Инновационные материалы и технологии в дизайне. IV Всероссийская научно-практическая конференция с участием молодых ученых. Тезисы докладов*. — Санкт-Петербург: СПбГКиТ, 2018. С. 84–85.
9. Никольская С. П. Традиции японского изобразительного искусства в истории мирового и отечественного дизайна // *Российское искусствознание о японском искусстве. Сб. статей научной конференции*. — Москва: ГМИИ, ГМИНВ, 2011. С. 124–132.
10. Никольская С.П. Ювелирное искусство и промышленный дизайн // *Ювелирное искусство XIX-начала XX века. Материалы Международной научной конференции Музея Фаберже в Санкт-Петербурге. 20–22 сентября 2018*. — Санкт-Петербург: Культурно-исторический фонд «Связь времен», 2019. С. 150–153.

11. Поважаев В.Ю. Промышленный дизайн для студентов и преподавателей. — Новосибирск: Академиздат, 2020. — 316 с.
12. Словарь античности. Москва: Прогресс, 1989. — 704 с.
13. Хан-Магомедов С.О. Новые вещи на сцене и в кино (работы А. Родченко и других) // Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. — Москва: Галарт, 1995. С. 223–226
14. Уилхьюд Э. (ред.) Дизайн. Всемирная история. — Москва: ООО «Магма», 2017. — 576 с.
15. ASHTRAY. — URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_OA-10711
16. THE DUCHAMP DICTIONARY. — LONDON: THAMES & HUDSON, 2014. — 224 p.
17. FIELL CH., FIELL P. 100 IDEAS THAT CHANGED DESIGN. — LONDON: LAURANCE KING PUBLISHING, 2019. — 216 p.
18. HOME FUTURES: LIVING IN YESTERDAY'S TOMORROW. — LONDON: DESIGN MUSEUM PUBLISHING, 2018. — 304 p.
19. KUPER M. RITVELD'S CHAIR. — ROTTERDAM: NA! UITGEVER, 2011. — 192 p.
20. WHITEWAY M. (ED.) CHRISTOPHER DRESSER. A DESIGN REVOLUTION. — LONDON: V&A PUBLICATIONS, 2004. — 240 p.

В.А. ЛЕБЕДЕВ

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ РЕСПУБЛИКАНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО
КОЛЛЕДЖА ИМ. П.П.БЕНЬКОВА, ТАШКЕНТ, РЕСПУБЛИКА
УЗБЕКИСТАН

Э.Б. АБДУЛЛАЕВ

АСПИРАНТ МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

V.A. LEBEDEV

LECTURER OF THE REPUBLICAN ART COLLEGE NAMED AFTER
P.P.BENKOV, TASHKENT, REPUBLIC OF UZBEKISTAN

E.B. ABDULLAYEV

POSTGRADUATE STUDENT OF THE MOSCOW STATE STROGANOV
ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

СИНТЕЗ ВИЗУАЛЬНЫХ И ЗВУКОВЫХ ОБРАЗОВ КАК ИСТОЧНИК РАЗРАБОТКИ УЧЕБНЫХ ПРОГРАММ НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ В ПОДГОТОВКЕ ХУДОЖНИКОВ И ДИЗАЙНЕРОВ

SYNTHESIS OF VISUAL AND SOUND IMAGES AS A SOURCE OF DEVELOPING A NEW GENERATION OF EDUCATIONAL PROGRAMS IN THE TRAINING OF ARTISTS AND DESIGNERS

Статья посвящена новым тенденциям XXI века и проблемам синтеза смежных искусств в зарождении новых сфер творчества. Развитие современных технологий подразумевает выдвижение новых требований и решений в деле подготовки профессиональных кадров в сфере искусства. Рассматриваются вопросы разработки учебных программ нового поколения на достижениях исследования автора синтеза смежных искусств.

Ключевые слова: смежные искусства, звук, цвет, синтез, синестезия, художник, дизайнер, программа, метод, образование.

The article is devoted to the new trends of the XXI century and the problems of synthesis of related arts in the emergence of new spheres of creativity. The development of modern technologies implies the introduction of new requirements and solutions in the training of professional personnel in the field of art. The issues of developing a new generation of educational programs based on the achievements of the author's research on the synthesis of related arts are considered.

Keywords: related arts, sound, color, synthesis, synesthesia, artist, designer, program, method, education.

Интеграция достижений научно-технического прогресса в разные сферы деятельности человека приводит к кардинальным переменам в области культуры, науки и искусства. Синтез смежных искусств способствует зарождению новых направлений и форм творчества. В свою очередь, введение новых цифровых технологий в художественную среду приводит к возникновению такого нового феномена как «цифровое искусство».

Быстрая смена и обновление информационно-технологической базы выдвигает перед современным дизайнером и художником новые требования, направленные на моментальное реагирование и постоянное обновление цифрового пространства, а значит, и цифровых учебных дидактических программ, технической аппаратуры, новых научных исследований. В стремительно быстро меняющемся и развивающемся мире профессионалы нового поколения должны быть конкурентно способными и многопрофильными, чему способствует выход за рамки своей профессиональной среды и компетенции. Новые виды смежных искусств выдвигают иные задачи и требования к специалистам данного профиля, в частности к современным художникам и дизайнерам. Как известно, создавая продукт дизайнер должен глубоко изучить специфику и особенности разрабатываемого объекта т.е. комплексно куда входят знания программирования (цифровые продукты), производственные особенности, психология восприятия, маркетинга, медицины и др.

Разработка учебных программ нового поколения сегодня может ориентироваться на достижения синтеза смежных искусств. В этой связи представляет интерес новый подход в изучении проблемы корреляции визуальных и аудиальных образов и её влияние на современное художественное, проектное творчество.

Для этого первоначально необходимо найти общие константы и закономерности в художественном и музыкальном творчестве (и связанных с ними дисциплинах) с дальнейшим проектированием в область цифрового дизайна. На основе теоретических взглядов и обзора технологических идей и проектов, могут быть рассмотрены

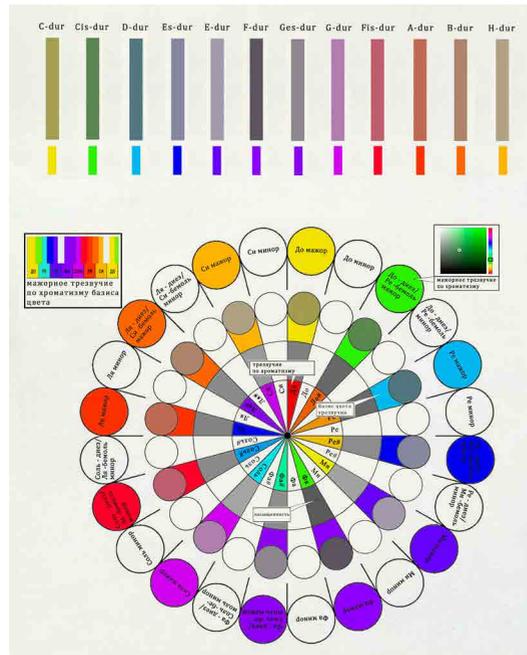


Рис. 1. Мажорное цветовое трезвучие по хроматизму
Рис. 2. Мастер класс по предмету «Аудиовизуальная грамота / аудиовизуальная гармония» в РХН им. П.П. Бенькова, г. Ташкент, 2021 г.

творчестве, рассматривая основные методы синтеза цветомузыки, семиотики и могут их в дальнейшем успешно применить в своём творчестве и на практических учебных занятиях.

К данному курсу может быть добавлены практические часы в виде предмета «Цветомузыкальная практика». На данных занятиях студенты могут создавать новые экспериментальные продукты и модели цветомузыкального творчества.

В ВУЗовском образовании для студентов уровня бакалавриата можно порекомендовать более углубленное и расширенное знакомство с

новые аспекты внедрения учебных программ на основе синестезии. Например, для студентов музыкально-художественного и дизайнерского профиля внедрить курс «Синтез смежных искусств», «Аудиовизуальная синестезия и дизайн» в которых на первоначальном уровне, для студентов колледжа (СПО), предлагается поэтапно изучить теоретический курс (упрощённый вариант) в котором освещаются синтез смежных искусств, его разновидности, исторических и теоретические эксперименты в данной сфере от эпохи античности до наших дней.

Следующий курс видится в внедрении такого предмета как «Аудиовизуальная грамота / аудиовизуальная гармония», где студентам колледжа предоставлены в рамках программы знания о закономерностях, параллелях аудиального и визуального искусства, вопросы аудиовизуальной композиции в пространстве и форме. Студенты изучают цветомузыкальный язык и его проявления в проектом



Рис. 3. Республиканский художественный колледж им. П.П. Бенькова, г. Ташкент

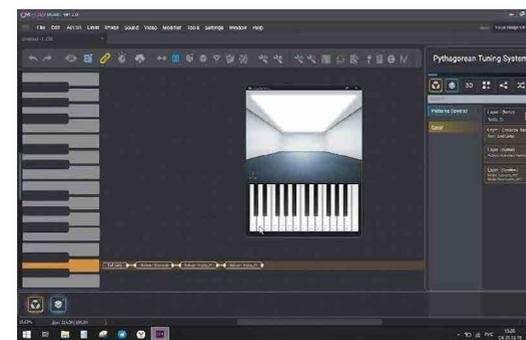
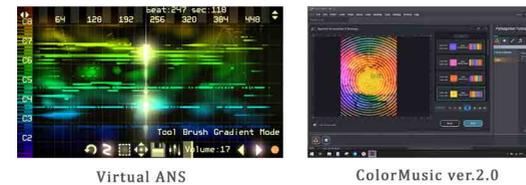


Рис. 4. Проект программы для работы с аудиовизуальным цифровым контентом — ColorMusic ver.2.0. Автор Э.Б.Абдуллаев, 2018

семиотику разных областей творчества. Причём эти предметы можно с успехом внедрить и в учебные музыкальные заведения, среднего и высшего звена.

Для дизайнеров, а также для студентов художников в области театра и экранного искусства можно порекомендовать предмет «Цветомузы-

предметом «Синтез смежных искусств», где более подробно раскрывается история и теория вопроса синтеза цвета и звука, предпосылки и теоретические основы синтеза цифрового аудиовизуального творчества и дизайна, а также про анализируются существующие методы синестезии в различных современных направлениях искусства.

В продолжении данного курса в практическом ракурсе «Аудиовизуальная гармония в проектом творчестве» можно проанализировать и обсудить со студентами круг проблем, связанных с цветомузыкальной синестезией, аудиовизуальной композиции, а также разных видах механизмов синестезии. Причём, подача осуществляется на основе спиральной модели цветомузыки, и его физических закономерностях, основанных на результатах авторского исследования.

Курс «Психология восприятия и язык интерпретации аудиовизуального контента на основе механизмов синестезии» может помочь студентам более глубоко и осознанно понять психологию синтеза восприятия цвета и звука, а также цветомузыкальный язык и

кальное проектирование». На примере изучаемых компьютерных программ таких как Virtual ANS, ColorMusic, colormusic visualization (CMV), Touch Designer и др. студенты смогут создавать и экспериментировать, опираясь на данной разработке исследования уже в сферах моушн дизайна, 3-D мэппинга, мультимедии и рекламы, а также в оформлении сценографии экранного и театрального искусства.

Для студентов магистратуры уже в более усложнённом и углубленном курсе можно изучить такие курсы как «Аудиовизуальное мышление на основе механизмов синестезии» и «Влияние синтеза цвета и звука на современное художественное творчество, тренды, развитие».

Данные предметы помогут магистрам в исследовании тем в области цифрового дизайна с вовлечением в работу других смежных искусств. Анализируя современное творчество данный курс поможет более углубленно понять магистрам имманентные связи в различных смежных дисциплинах.

В заключении можно сказать, что мы рекомендовали лишь примерный перечень учебных дисциплин, которые могли бы базироваться на результатах исследования синестезии смежных искусств и разработки новых методов в его изучении. Данные предметы могут с успехом быть реализованы в курсах современных учебных программ искусство-музыкальных образовательных учреждений среднего и высшего звена.

Список литературы

1. Абдуллаев Э. Б. Цветозвуковая модель взаимодействия музыкальных и колористических гармоний (на основе 12-ти частного круга) «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — МГХПА, 2020. — № 1. Часть 2. С. 385–397.
2. Абдуллаев Э.Б. Поиск оснований для синтеза света (цвета) и звука в цифровом дизайне // «Искусство. Живопись. Графика. Скульптура. Керамика. Дизайн». II Всероссийская научно-практическая конференция. (Сборник статей). — Казань: КНИТУ, 2019. С. 255–262.
3. Афанасьев В.В. Светозвуковой музыкальный строй. Элементарная теория аудиовизуальных стимулов. — Москва: Музыка, 2002.
4. Юрьев Ф.И. Слово о цвете о музыке цвета и цветовой музыке слова. Гармония сфер. Том 2.

С.В. ЛАНИНА

МАГИСТР КАФЕДРЫ ДИЗАЙН МЕБЕЛИ МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

Е.С. АККУРАТОВА

КАНДИДАТ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ НАУК, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ ДИЗАЙН МЕБЕЛИ МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

S.B. LANINA

MAGISTER OF THE FURNITURE DESIGN DEPARTMENT OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

E.S. AKKURATOWA

PHD, PROFESSOR OF THE FURNITURE DESIGN DEPARTMENT OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

НАСЛЕДОВАНИЕ ТРАДИЦИЙ И АКСИОЛОГИЯ ДИЗАЙНА МЕБЕЛИ ДЛЯ ЖИЛЫХ ПРОСТРАНСТВ ХХІ ВЕКА

INHERITANCE OF TRADITION AND THE AXIOLOGY OF FURNITURE DESIGN FOR LIVING SPACES OF THE XXI CENTURY

В статье рассмотрены понятие «ценность» и взаимосвязанная с ним понятие «культура». В рамках данных понятий рассмотрена мебель, как предметное воплощение ценностей. Изучены этапы формирования, наследования и приумножения ценностей в дизайне мебели.

Ключевые слова: аксиология, ценностный аспект культуры, нетрадиционные материалы, современные технологии.

The article considers the concept of «value» and interrelated concept of «culture». The stages of development, inheritance and «values» and interrelated «culture» were studied. Within the framework of these concepts, furniture was considered as an object embodiment of values. The stages of development, research and enhancement of values in furniture design were studied.

Keywords: Axiology, value aspect of culture, non-traditional materials, modern technologies.

Такие факторы, как влиянием моды, исторические события, изменение духовных и материальных ценностей в обществе становятся отправной точкой для преобразования объектов культуры. Мебель не стала исключением. При проектировании мебели дизайнер вдохновляется тем, что происходит в жизни общества в мире на данный момент. Актуальность исследования аксиологического аспекта культуры в дизайне мебели обусловлена двумя факторами. Первый: постоянное развитие и трансформация материалов изготовления мебели в разные периоды исторического процесса. Тенденции, существующие в обществе того или иного времени, оказывают влияние не только на дизайн, внешний вид, предметов интерьера, но и на материалы, из которых изготавливается мебель. Так, на определенном этапе материально-технического развития превалировал ручной труд, и в мебели этого периода мы видим квинтэссенцию ручной обработки материалов. На смену ручной работе приходит промышленность — и в мебели на передний план выходят те материалы, который могут быть обработаны заводскими способами. Появилась возможность использования в изготовлении мебели новых и нетрадиционных материалов. Также меняется отношение дизайнера и потребителя к декоративным свойствам материала: актуальными становятся характеристики, присущие только этому материалу. Второй фактор актуальности данного исследования вытекает непосредственно из первого: потенциал многих материалов, считающихся черновыми, не раскрыт, и дизайнеры упускают широкий спектр декоративных возможностей, которые предоставляют прочные и долговечные элементы.

Люди из поколения в поколение обучают своих потомков изготавливать предметы быта, а результаты творчества становятся предметами восхищения. С помощью их изучения человечество приобретает новые теоретические знания, пытаясь повторить опыт предков и создать на его основе новый продукт.

«Зададимся вопросом о причине возникновения у социальных субъектов потребности в осуществлении ценностного отбора среди видов, способов и результатов человеческой деятельности, что тоже еще не делалось при освещении природы аксиологии культуры. Эту при-

чину составляет общественная потребность в выделении достояния среди произведенного и содеянного людьми» [1]. Ценности появляются в социуме постоянно, они преумножаются, переосмысливаются, хранятся веками. Эти процессы и правильное отношение человечества к культурному достоянию являются основными двигателями культуры [2, 3, 4, 5]. Аксиология — раздел философии, которые изучает теорию ценностей. Он рассматривает ценности как часть основ, образующих жизни человека [6]. Ценности осуществляют регуляцию человеческого поведения и одновременно могут быть верховной целью его стремлений и деяний. Наличие ценностей является главным отличием мира культуры от природной среды. [7]. Ценность заключается также и в конкретных предметах, которые используются или находятся в жизнедеятельности людей [8].

Результат какой-либо деятельности либо ее процесс могут становиться воплощением ценностных идеалов. По сути всю материальную и духовную культуру цивилизации следует рассматривать как воплощение, реализацию ценностей. Таким образом, нельзя считать ценностями предметы. Хотя они, безусловно, обладают ценностью, но не как сущностью, а как системным качеством. Оно проявляет себя в ходе функционирования предмета как объекта общественных отношений [4].

Рассмотрев разные взгляды на аксиологию культуры, мы приходим к выводу, что ценности являются основным структурирующим элементом цивилизационной культуры. При таком прочтении ценности следует воспринимать как культурные явления или объекты, в которых заключена некая идея и определенный смысл. Культурные и иные обычаи отражают ценности в форме деятельности или ритуалов. Таким образом, культура направлена на сохранение выработанных традиций и норм и их трансляцию в общечеловеческое смысловое пространство, создавая, таким образом, культурное пространство, «тело культуры» [9].

Для исследования аксиологии в дизайне мебели для жилых пространств в работе рассмотрен ценностный аспект производства мебели XVI-XVII веков в России. К этому времени сформировались технологии изготовления мебели, понимание палитры материалов, используемых в изготовлении мебели, эстетическое осмысление формы, функционал. Таким образом, XVI-XVII века можно считать временем исторического наследования традиций изготовления мебели на Руси при переходе от ручного производства изготовления мебели к промышленному. Результаты анализа были представлены в таблице, где рассматривались материалы и технологии изготовления, а также место и формы декорирования таких объектов, как сундуки, прялки, скамьи, шкафы, комоды, стулья.

Анализируя русское народное искусство, важно отметить, что его неотъемлемой частью было убранство крестьянской избы. Мебельные формы пришли из Европы, где ранние сундуки изготавливались из массива дерева. На Руси наиболее популярными были поставцы, буфеты и шкафы. После XIII века сундуки стали изготавливаться из деревянных планок, скрепленных гвоздями и металлическими лентами. Ознакомившись с мебелью XVI века можно заметить, что стенки мебельных объектов имели декоративное значение, их часто покрывали росписью с растительными и зооморфными орнаментами. Несмотря на то, что смысл символов и утрачивался со временем, тем не менее рисунки приносили праздничное настроение в небогатое жилище крестьян. У более богатых людей комнаты и залы могли быть отделаны также резными панелями. То есть мы выяснили, что дерево в изготовлении предметов мебели использовалось как конструкционный материал, так и для декорирования изделия. При этом происходит постепенная замена декоративных деревянных деталей (ручная резьба) на роспись и инкрустацию из других материалов (кость, камень, латунь, стекло). Это связано с пониманием несущей конструктивной основы и несомых декоративных деталей.

В ходе анализа мы выяснили, что изначально металл использовался мастерами лишь как способ закрепления конструкции и для придания ей прочности. Однако с развитием ремесла металл стал прекрасным украшением для различных предметов интерьера. Эстетическую функцию металла можно отчетливо заметить на крышках и стенках сундуков, украшенных данным материалом.

Исследуя процесс наследования русским модерном эстетического и функционального комплекса свойств, связанного с русской деревянной мебелью, мы составили таблицу. В ней прослеживается сопоставление исторических периодов и приобретение нового функционала технологичных материалов. Основные преобразования в это время заключались в том, что материалы, ранее использующиеся в практических целях, со временем становились ещё и важной частью декора предметов интерьера.

Временем преумножения ценностей можно назвать XX-XXI вв. Понятие «преумножение», характеризующее проявление сущности культуры, как накопление и преумножение материальных и духовных культурных ценностей, можем трактовать как «развитие» или «совершенствование» [10]. Начало XX века в России — революционные события, повлекшие за собой коренные изменения в государственной, общественной сферах. Критерии оценки культурных ценностей также изменились: произошла их переоценка а именно, в конструкциях большее значение придавалось логичности и целесообразности, вдохновляли возможности современной техники по формированию

среды. Эстетические воззрения обратились к дереву, стеклу и металлу, как доступным технологичным формам. Акцентированный утилитаризм и упрощение новых предметных форм противостояли принятой ранее бытовой роскоши. Особенно ярко это проявилось в архитектуре. Теоретик и практик конструктивизма М. Я. Гинзбург, знаменитые архитекторы братья А.А. и В.А. Веснины полагали в этом вещественное воплощение свежих демократических взаимоотношений между гражданами. Конструктивизм породил метод советского проектирования промышленных изделий в соответствии с требованиями технической эстетики, воплощенный в работах А. М. Родченко, В. Е. Татлина и др. [11]. Художественное конструирование зарождалось на базе конструктивизма, который эффективно перерождался в творческий подход к проектной деятельности, целью которой стало усовершенствование промышленно произведенных предметов, окружающих человека. А. М. Родченко, А. М. Ганом и другими были созданы новые типы посуды, домашних устройств и мебели, которыми было удобно пользоваться и которые легко могли быть запущены в массовое производство. Мебель промышленного производства выступала аналогом эстетики относительно идей в обществе и идеологии Советской России.

В эпоху постмодернизма происходит дальнейшее развитие культурных ценностей, а вместе с ними меняются и их критерии. Содержанием постмодерна, по мнению исследователей, является гармоничное сочетание традиций и новаторства, стилевой плюрализм. «Постмодерн стремится к интеграции духовных ценностей, выработанных человечеством. Наступает эпоха «многомерного диалога», или полилога, — универсального, множественного диалога как способа существования культуры и человека в культуре» [10].

Данное направление развития культуры в эпоху постмодернизма, характеризующееся как «очеловечивание» человека, способствовало появлению новых нравственных критериев оценки материальных объектов, отказ от вещиизма, индивидуализма и бездуховности. Это отразилось на возросшем внимании к экологически чистым технологиям, естественным качествам и свойствам материалов, рациональному формообразованию.

В дизайне особое внимание привлекли материалы из вторсырья и нетрадиционные для изготовления объектов предметно-пространственной среды материалы. Данные материалы используются как для эксклюзивных дизайнерских изделий (например, промышленный вазон Craft 01 из полиуретановой пыли — дизайнер Шарлотта Киджер; стол, стул Elkiigolki и звукоизоляционные панели из пресованных еловых иголок — дизайнер Татьяна Репина) так и для промышленного производства (например, серия Bentu Design WRECK

— коллекция, созданная из керамических отходов; стул Чарли от Esobirdy из пластиковых игрушек; приставные столики из бумаги и каменной пыли — дизайнер Шарлотта Джонкеер и др.)

Такое направление развития критериев оценки ценности материальных объектов, продиктованное развитием экологического мировоззрения потребителя, привело в дальнейшем к использованию современными дизайнерами и архитекторами новых материалов, ранее исполняющих техническую функцию. К ним, например, относится металлическая просечно-вытяжная сетка. Широкий спектр использования материала достигается благодаря разнообразному дизайну ячейки и возможности покраски декоративной металлической сетки полимерно-порошковым методом. В работе были исследованы аналоги оборудования предметно-пространственной среды и объектов архитектуры с использованием сетки, а именно: металлические шторы, перегородки, фасады зданий из металлической сетки, сетки в интерьере, мебель и предметы интерьера из сетки.

В процессе исследования пространственной среды и объектов архитектуры с использованием сетки мы можем заметить, что латунная сетка используется не только как материал для создания мебели, но и как функциональная часть различных изделий. Современные архитекторы создают здания и внутреннее устройство построек, включая в них сетки из нержавеющей стали. Фасады, лестницы, торшеры, тумбы, столы, перегородки в комнатах всё чаще включают в себя данный материал, делающий мебель надежной и эстетически привлекательной.

Современное промышленное оборудование, используемое в производстве мебели, позволяет выполнять сложные, в том числе овальные и гнутые формы и вырезы и наносить на изделия качественное декоративное покрытие.

Исследование позволило разработать комплект мебели «Nova». Главной особенностью комплекта мебели является введение в дизайн с практической и эстетической целью латунной сетки. Она является основной акцентной деталью коллекции. Благодаря использованию абсолютно нетипичного и нового материала, мебель поможет открыть второе дыхание на рынке. Введение именно латунной сетки не случайно. Исторический анализ показал, что развитие изделий происходит не только в связи с развитием взглядов в обществе, но и благодаря прогрессу в производственной сфере. Новый материал позволяет удовлетворить современные потребности социума и улучшить качество мебели для жилых пространств. Говоря об актуальности введения именно латунной сетки, важно отметить, что данный материал идеально подходит к условиям, в которых живет современное общество. Эстетичность достигается с помощью кра-

сивых переливов и блеска сетки, а прочность является одним из её основных плюсов, позволяющих продлить жизнь мебели на долгие годы. В XXI веке введение в интерьер материала, используемого в промышленности, оправдывается его простотой и эстетичностью. Включение латунной сетки в процесс изготовления мебели для жилых пространств открывает множество различных путей для развития самих интерьерных решений. Это решение повлияет на рынок мебели для жилых пространств, переполненный одинаковыми предметами интерьера, наскучившими многим потребителям. Открыть новое дыхание, обогатить культуру искусства создания мебели — вот наша основная цель. Таким образом, недорогая и прочная мебель предполагается к использованию людям со средним доходом.

На основе исследования мы выявили некоторые критерии, предъявляемые современным потребителем к мебели для жилых пространств. Они сформировались в результате социальных изменений в обществе в целом. Этот сложный, в некотором роде конгруэнтный конструкт представлений об экологии в дизайне мебели:

Футуристичность образа. Данный критерий сформировался на фоне бурного развития компьютерных игр и жанра фантастики в кинематографе. Развивающиеся технологии фактически предоставляют подтверждение тому, что будущее уже на пороге. Сформировалось представление об экологичной комфортной предметно-пространственной среде, к которой стремится и потребитель и разработчик.

Техническое совершенство. Современный потребитель имеет представление о высоких технологиях в изготовлении мебели и выбирает продукт, соответствующий критериям износоустойчивости и прочности. Также появился потребитель, для которого важна прямая экологическая составляющая производства: безотходность, отсутствие загрязнения окружающей среды, характеристика контингента на производстве.

Выбор нетрадиционных материалов. Потребитель обращает внимание на различную обработку материала, когда его естественные характеристики звучат по-новому. Особенно актуально стало сочетание «нетрадиционных»/ «черновых» материалов с традиционными — некий контраст, который даёт возможность техническим материалам заиграть по-новому, показать свою эстетику.

Многообразная стилистика. В современном постмодернистском мире человек выбирает дизайн интерьера / дизайн мебели/фенш (вещи), которые соответствуют его взглядам, стилю жизни, финансовому положению и т.д. (стилевой плюрализм).

Адресность. Мебель выбирается для конкретной потребительской ситуации (от дачи и кемпинга — до малогабаритной квартиры или лофта).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Ильина А.В. Аксиологические аспекты развития проектной культуры педагогических работников // Современные проблемы науки и образования. — 2018. — № 2. (Электронный ресурс) <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=27444> (дата обращения 15.04.2021).
2. Выжлецов Г.П. Аксиология культуры. — Санкт-Петербург, 1996. — С. 65.
3. Дробницкий О.Г. Некоторые аспекты проблемы ценностей // Проблемы ценностей в философии. — Москва — Ленинград, 1966. С. 17.
4. Леонтьев Д.А. Ценность как междисциплинарное понятие // Вопросы философии, 1994, № 4.
5. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. — Санкт-Петербург, 1911. — С. 62.
6. Большой Энциклопедический словарь. 2000.
7. Аксиологический подход в изучении культуры // Искусств.ру — сетевой ресурс об искусстве и культуре 2017 (Электронный ресурс) <https://iskusstvoed.ru/2017/03/22/aksiologicheskij-podhod-v-izucheniiku/> (дата обращения 15.04.2021).
8. Дробницкий О.Г. Некоторые аспекты проблемы ценностей // Проблемы ценностей в философии. — Москва—Ленинград, 1966. — С. 17.
9. Новая философская энциклопедия в 4 т. / пред. науч.-ред. совета В. С. Степин. — Москва: Мысль, 2010. — С. 816.
10. Основы теории культуры: Учебное пособие для студентов вузов. — Санкт-Петербург: СПбГАСУ, 2004. — 227 с.
11. Лаврентьев А.Н. История дизайна Учебное пособие. — Москва: Гардарики, 2007.

И.А. САМОЙЛОВА

МАГИСТР КАФЕДРЫ ДИЗАЙН МЕБЕЛИ МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

Е.С. АККУРАТОВА

КАНДИДАТ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ НАУК, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ ДИЗАЙН МЕБЕЛИ МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

I.A. SAMOYLOVA

MAGISTER OF THE FURNITURE DESIGN DEPARTMENT OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

E.S. AKKURATOWA

PHD, PROFESSOR OF THE FURNITURE DESIGN DEPARTMENT OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

ЭКОЛОГИЯ ПРОЕКТНОЙ ИДЕИ В ЭПОХУ УСТОЙЧИВОГО ДИЗАЙНА

SUSTAINABLE PROJECT IDEA IN THE AGE OF A SUSTAINABLE DESIGN

В статье рассматривается использование другими авторами оригинальной проектной идеи, которая может стать эстетической концепцией нескольких поколений потребителя, что уменьшит гонку потребления и спасет природные ресурсы. Инструментом достижения данного результата могут быть современные технологии и методы экологического дизайна, которые, наравне с долговечностью идеи, будут способствовать формированию экологического мировоззрения потребителя.

Ключевые слова: экология проектной идеи, устойчивый дизайн, экологический дизайн, устойчивое развитие, хороший дизайн

This article examines how other authors make use of an original artistic idea that can become an aesthetic concept for several generations of consumers, which will abate the consumption race and save natural resources. A tool to achieve this result is modern technologies and ecological design methods that, along with idea durability, will contribute to development of ecological principles of consumers.

Keywords: Sustainable project idea, sustainable design, ecological design, sustainable development, good design.

Проблема, выявленная в исследовании «Экология проектной идеи в эпоху устойчивого дизайна» заключается в уничтожении природных ресурсов, связанных с наращиванием гонки потребления. Гонка потребления стимулирует создание огромного ряда объектов предметно-пространственной среды, отвечающих на данный момент стилистическим предпочтениям потребителя. Зачастую, вещи, которые могут служить человеку долгие годы, выбрасываются из-за несоответствия современным тенденциям в моде.

Понятие «экология проектной идеи», по нашему мнению, корректно. Понятием «экология» пользуются представители многих областей знаний, таких как медицина, гуманитарные науки: философская антропология, психология, педагогика, культурология, искусствоведение, в которых знание обрывает нравственной компонентой.

Так, под «ментальной экологией» понимают раздел экологии человека в медицине, изучающий взаимоотношения в системе «окружающая среда — общество — личность», а также факторы и ресурсы психического благополучия человека, позволяющего ему реализовать свой собственный потенциал и противостоять стрессу, работать продуктивно и приносить пользу обществу» [1].

В психологии существует понятие «экология отношений». Оно включает в себя уважительное отношение к партнеру, понимание, что другой человек – личность со своими желаниями и интересами. «В современной психологической науке человек рассматривается не только и не столько как природное существо, сколько существо социальное и духовное, стремящееся к качественным человеческим отношениям, к взаимопониманию с другими людьми» [2].

Г.К. Щедрина [3] и А.Ю. Гусева [4] рассматривает экологическую эстетику как абсолютно неизведанную область знания, исследующую глобальную проблему взаимосвязей человека и природы в контексте культуры. Возникшая на средокрестии экологии как специальной научной дисциплины и эстетики она обретает свой статус как эстетика окружающей среды, подлинным предметом которой является живая и неживая, естественная и технизированная природа.

М. В. Сыропятова [5] рассмотрела основные проблемы экологии, возникающие из-за неконтролируемого потребления ресурсов, характерные черты эко-дизайна в аспекте производства одежды. Основная идея автора: «Экологически образованное общество — одно из важнейших условий для позиционирования России как развитой страны». С понятием «образование» неразрывно связано понятие «воспитание». Здесь переплетаются психология и педагогика. В свою очередь, понятие «экологическое воспитание» связано опять же с понятием «экологическая эстетика».

В контексте экологической эстетики экологическое воспитание ориентируется на воспитание экологических ценностей. Оно — часть единой системы воспитания, и поэтому в его процессе можно применять единые подходы теории воспитания. Суть экологического воспитания — это не одна из частей природоохранной системы. В его содержание входит компонент формирования и развития личности, который способен решить экологические задачи. По мнению исследователей, сущность экологического воспитания можно определить такими категориями, как: мировоззрение — ценности — отношение — поведение, которые считаются главными составляющими всей системы. Каждое из звеньев представляется в последовательности и исполняет конкретную функцию, однако все они связаны между собой и взаимодействуют в процессе организации экологического воспитания. Экологическое воспитание призвано сформировать экологическое мировоззрение [6].

В структуре мировоззрения можно выделить следующие основные компоненты: знания, ценности, убеждения, чувства, эмоции [6]. Одним из инструментов формирования экологического мировоззрения является экологическое проектирование. Экологическое проектирование — это есть процесс создания проектов, направленных на сохранение и улучшение качества окружающей среды, либо сопровождения (разработки компонентов), проектов деятельности, которая должна соответствовать определенным экологическим требованиям.

Возникший в 1970-х гг. экологический подход в дизайне явился реакцией на стихию научно-технической революции. Рассматриваемый с этой точки зрения экологический дизайн — одно из направлений всемирного экологического движения [7].

Главными правилами экодизайна являются: бережное отношение к природным ресурсам; бережное отношение к материалам; использование ресурсов по второму циклу; проектирование долговечных изделий. Понятие «экологический дизайн» продолжает формироваться в современной науке и проектной практике. По мнению А.В. Уварова [8], «экологический дизайн — вид проектной деятельности, существующий как осознанная или интуитивная реакция на при-

родные изменения, проявленная в предметном и пространственном творчестве».

Основная цель экологического проектирования заключается в восстановление экосистем, поврежденных в результате деятельности человека — загрязнений или други нарушений. А также в создании новых экосистем, которые будут иметь значение и для человечества, и для экологии.

За базовую единицу в дизайне и архитектуре принято понятие «sustainable development» или «устойчивое развитие». Под этим понятием подразумевается гармония в развитии любых систем: социальных, экономических, экологических. Архитекторы, в контексте сбережения ресурсов, пытались искать решение проблем в научном развитии. Одним из основоположников экологического проектирования являлся Бакминстер Фуллер [9], который разработал геодезические купола. Компания «Philips» в 90-е годы впервые стала производить автомобили (детали) из вторсырья, чем и завоевала одно из ведущих мест на рынке. Автомобильные марки «Mitsubishi, Honda, Fiat» стали переходить на «эко-френдли» материалы. К автомобильным эко-проектам относятся такие концепты, как «Model Si» и «Model X» (Tesla Motors), «Laminaria» (Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова.), «eVe» (Австралийский Университет Нового Южного Уэльса, «Globetrotter» (Австралия) [10].

Гипотеза исследования «Экология проектной идеи в эпоху устойчивого дизайна»: проектирование мебели на основе использования проектной идеи, которая может стать эстетичекой концепцией нескольких поколений потребителя, уменьшит гонку потребления и спасет природные ресурсы. Инструментом достижения данного результата могут быть современные технологии и методы экологического дизайна, которые, наравне с долговечностью идеи, будут способствовать формированию экологического мировоззрения потребителя.

Использование долговечной идеи поможет разработать долговечный комплект мебели вневременного дизайна на основе достижений в области современных материалов, обеспечивающих износоустойчивость при влиянии различных факторов окружающей среды. На основе данного анализа можно трактовать экологию проектной идеи в дизайне как создание объектов с использованием долговечных проектных идей и средств экологического дизайна с целью сохранения экосистем.

За основу возьмем определение понятия «идея» А.М.Лопухова, который трактует его, как «продукт человеческого сознания, мыслительную конструкцию, систему понятий или зрительный образ, возникающие как отражение в сознании явлений объективной реальности,

но содержащие в себе элементы новизны, потенциал развития и потенциал влияния на окружающую действительность» [11]. Проектная идея — это жизнь идеи в проектной деятельности.

В процессе исследования мировой истории экологического использования проектной идеи была составлена таблица «История развития идеи в объектах других авторов XX-XXI вв.», где собраны интерпретации оригинальной проектной идеи другими авторами XX-XXI вв. Сюда вошли такие иконы дизайнера, как стул Zig-Zag автор Gerrit Rietveld созданный 1930 году. Основная проектная идея стула - плоское напольное основание и Z-образная форма сидения. Фактически это стилизация положения тела сидящего человека. Стул Zig-Zag актуален и производится по сегодняшний день. Эта же проектная идея Z-образной формы прослеживается в стуле Panton Chair созданного 1950-х гг, автором Verner Panton. Первые стулья Panton были изготовлены в 1956 году из гнутой фанеры, ограниченным тиражом из-за дороговизны производства. Детали формы изменились в связи с изменением технологий изготовления и материалом, но силуэт узнаваем. Далее проектную идею пытались воплотить различные дизайнеры в различных материалах. В 1967 стул Panton изготовлялся из полиэстера, усиленного стекловолокном и расписан вручную, от которого пришлось отказаться из-за большого объема ручной работы. В 1968 году был открыт пенистый полиуретан, но стульям требовалась тщательная шлифовка и полировка. Два года спустя изобретён термопластиковый полистерин "Луран S", но стулья Panton изготовленные из него оказались слишком ломкими. И с 1990 года Panton производится по сегодняшний день из литого формованного полипропилена, что делает его по истине вневременным объектом. В 2008 году Fabio Novembre переосмыслил творение Verner Panton, взял за основу ту же проектную идею Z-образную форму и создал свой собственный пластиковый стул Him & Her по мотивам библейской легенды о сотворении Адама и Евы. Формы стула были Him & Her созданы с использованием трехмерного сканирования двух гипсовых скульптур. Далее в 2010 году автор Karim Rashid интерпретирует стул Panton и создаёт стул Vertex chair, а 2018 году он создал Voxel chair на основе Vertex chair. Эта же идея Z-образная форма прослеживается в стуле Wing chair автор студия A-сего 2018 год [12].

Диван Pumpkin автор Pierre Paulin впервые запускается в массовое производство в 1971 году и производится по сегодняшний день. Диван представляет собой три сросшенных тыквы, выглядит как три сросшенные между собой сиденья полукруглой формы. Эта проектная идея трёх сросшенных сидений прослеживается в диване Wave sofa созданного в 2020 году автором Nika Zupanc. Wave sofa — интерпретация дивана Pumpkin с использованием новых технологий и материалов.

1971 год автор Pierre Paulin серия диванов C Club, простая полукруглая форма дивана с углублением для сидения по центру, подлокотники плавно перетекающие в спинку. Похожая проектная идея прослеживается в диване из серии UP созданной в 1969 автора Gaetano Pesce, актуальна и производится по сегодняшний день.

1967 год выпускается кресло DETECMA, автор Tullio Regge. Кресло округлой формы со сквозным отверстием по центру для сидения, актуально и производится по сегодняшний день. 2021 год кресло Boa Pouf автор Sabine Marcelis, та же проектная идея круглого кресла-пуфика со сквозным отверстием по центру для сидения. Использован новый материал и современные технологии. Однако проектная идея Tullio Regge очевидна.

2020 год кресло Tacchini Juler armchair автор Jonas Wagell имеет похожую проектную идею с креслом LEON автора DRAGA & AUREL тоже 2020 год. Стул Master's Chair автора Philippe Starck создан в 2010 году. Master's Chair соединяет в себе проектные идеи трёх культовых стульев, производимых по сегодняшний день: стул Tulip автора Eero Saarinen созданный (1955–1957 г.г.), стул Eiffel автора Charles and Ray Eames (1950) и стул Series 7 автора Arne Jacobsen (1955).

Однако в этом ряду Mae West Lips Sofa - одна из самых ярких и устойчивых икон дизайна. В истории этот диван имеет несколько названий Mae West Lips Sofa, Bocca, Saliva-sofa, DALILIPS. Это один из самых важных когда-либо производимых образцов современной мебели и триумфальное выражение сюрреализма. Автором является Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí i Domènech [13].

Salvador Dalí совместно с британским коллекционером и поэтом Edward James с 1935 года сделал в общей сложности пять диванов Mae West Lips по работе «Mae West's Face which May be Used as a Surrealist Apartment» (1934-35). Проектная идея дивана — это алые губы голливудского секс-символа Mae West, переосмысленные как место для сидения. Далее эта идея Salvador Dalí была использована Edward James в «полностью сюрреалистическом доме» с помощью архитекторов Christopher 'Kit' Nicholson и Hugh Casson, а также декоратора Norris Wakefield. Эта конкретная версия дивана, хотя и основана на рисунке Dalí губ Mae West, была переработана James, который удлинил губы, чтобы сделать пропорции, на его взгляд, более удачными, чем у настоящего дивана.

В 1970 году диван стал иконой поп-музыки. Проектная идея дивана была использована авторами Studio 65 в сотрудничестве с компанией Gufgram и диван получил название Bocca [14, 15]. Диван Bocca был данью сюрреалистическому портрету Mae West Salvador Dalí.

С годами диван Bocca, становился все более и более известным. В 2007 Studio 65 разработала дополнительные цветовые образы дивана. В

2019 году к 50-ти летию дивана Bocca компания Gufgram представила его в 25 новых цветах с вариациями тканей. Цветовая гамма, которая в своем разнообразии отдает дань уважения иконе дизайна и, спустя 50 лет после своего создания, по мнению Studio 65, сохраняет неизменным свой жизненный заряд. С 1970 года оригинальный диван, разработанный Studio 65, принадлежит исключительно компании Gufgram.

В 1972 году Dalí начинает свое сотрудничество с архитектором Oscar Tusquets Blanca. Они работают над инсталляцией комнаты-иллюзии «Mae West's Face which May be Used as a Surrealist Apartment». Для этой комнаты они разрабатывают диван Saliva-sofa, по той же проектной идее — губы как место для сидения. В период 1972–1974 годов Dalí и Oscar Tusquets Blanca было изготовлено шесть прототипов дивана, первоначально планировалось выпустить 300 экземпляров, однако из-за технических трудностей стало очевидно, что материал не долговечный и не подходит для серийного коммерческого производства. Проект был отложен и прекращен. В 2004 году благодаря технологии ротационного формования полиэтилена с использованием специального процесса, который придает изделию легкую нежность, стало возможным массовое производство. Oscar Tusquets Blanca совместно с компанией BD Barcelona Design начали массовое производство полиэтиленового дивана по образцу Saliva-sofa. Диван носит название DALILIPS, производится в разных цветах. Два из них вдохновлены помадами, такими как «Shocking Pink» оригинального дизайна, разработанного Oscar Tusquets Blanca и Dalí. Белая, допускающая внутреннее освещение, и черная версии являются личным вкладом Tusquets в это новое издание [16]. На примере использования идеи Salvador Dalí и самим автором, и другими дизайнерами для создания нового продукта, мы можем видеть, как проектная идея, не теряя актуальность, живет в новых объектах.

Использование оригинальной проектной идеи другими авторами созвучна принципам «хорошего дизайна» Dieter Rams [17]. В 1970-е годы Rams представил идею устойчивого развития и того, что устаревание является преступлением против дизайна. Его принципы дают и ответы на вопросы: какими свойствами должны обладать проектные идеи для продолжения жизни в объектах других дизайнеров, а также каков инструмент современного дизайнера, использующего идеи других авторов для создания нового продукта. Самыми актуальными принципами «хорошего дизайна» в контексте нашей работы являются принципы новаторства (технологическое развитие всегда открывает новые возможности для новаторского дизайна); эстетичности (эстетическое качество продукта является неотъемлемой частью его полезности); понятности (дизайн может

заставить продукт четко выражать свою функцию, используя интуицию пользователя); долговечности (дизайн избегает быть модным и поэтому никогда не выглядит устаревшим. В отличие от модного дизайна, он длится много лет — даже в сегодняшнем обществе одно-разового использования); экологичности (дизайн вносит важный вклад в сохранение окружающей среды. Это экономит ресурсы и сводит к минимуму физическое и визуальное загрязнение на протяжении всего жизненного цикла продукта).

Изучение истории развития проектных идей в работах других авторов показало устойчивое сохранение одной идеи на протяжении длительного времени: идея оставалась актуальной и продолжала свою жизнь в объектах других авторов. Форма, благодаря применению современных технологий и использованию для реализации разнообразных материалов, претерпевала некоторые изменения, но проектная идея сохранялась и была актуальной. Она становилась долговечной, сохраняла ресурсы, становилась экологичной.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Сидоров П.И. Системный синтез ментальной медицины [Электронный ресурс]: электрон. журнал Экология человека // 2013. — № 10. — URL: https://hum-ecol.ru/1728-0869/article/view/17301/ru_ru (дата обращения 19.05.2021).
2. Борзова Т.В. Общая характеристика методов понимания в обучении [Электронный ресурс]: сбор. науч. трудов Экология человеческих отношений как проблема практической психологии в современном обществе // Хабаровск, Тихоокеанский Государственный Университет, — 2018. — С. 6. — URL: https://pnu.edu.ru/media/filer_public/04/84/0484873a-79ec-4d26-a549-f28c0cd6e16e/sbornik-eco-2018.pdf (дата обращения 19.05.2021).
3. Щедрина Г.К. Экологическая эстетика и универсализация эстетического [Электронный ресурс]: материалы науч. конференции Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века // Санкт-Петербург, 2001. — С. 82. — URL: <http://anthropology.ru/ru/text/shchedrina-gk/ekologicheskaya-estetika-i-universalizaciya-esteticheskogo> (дата обращения 19.05.2021).
4. Гусева А.Ю. Экологическая красота: к вопросу о возможности типологии [Электронный ресурс]: научная статья / Ecological beauty: to a question about possibility of typology. // Электрон. публикация: науч. электрон. библиотека «КиберЛенинка». — 2015. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekologicheskaya-krasota-k-voprosu-o-vozmozhnosti-tipologii> (дата обращения 19.05.2021).
5. Сыропятова М.В. О проблемах становления экологического дизайна в России [Электронный ресурс]: Электрон. журнал Молодой ученый. Рубрика: Прочее. // 2017. — № 5 (139). — URL: <https://moluch.ru/archive/139/39116/> (дата обращения 15.04.2021).
6. Куликова А.Е. Эстетика природы и ее роль в формировании личности [Электронный ресурс] // Молодой ученый. — 2012. — № 4. — С. 209–212. — URL: <https://moluch.ru/archive/39/4451/> (дата обращения 19.05.2021).
7. Панкина М.В., Захарова С.В. Экологический дизайн как направление современного дизайна. Определение понятия. [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. — 2013. — № 4. — URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=9670> (дата обращения 19.05.2021).

8. Уваров А.В. Экологический дизайн: опыт исследования процессов художественного проектирования: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.06 // Уваров А.В.; [Место защиты: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова]. — Москва, 2010. — С. 127.: ил. РГБ ОД, 61 10-17/1167
9. Фуллер Ричард Бакминстер. Космический корабль «Земля» // Р.Б. Фуллер. — Москва: Издатель Дмитрий Аронов, 2017. — 118 с.
10. Тоффлер, Элвин. Третья волна. [Электронный ресурс] / Пер. на русский язык: А. Мирер, И. Москвина-Тарханова, В. Кулагина-Ярцева и др. — Москва, 2004. // Электрон. публикация: Центр гуманитарных технологий. — 2011. — URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/4821> (дата обращения 19.05.2021).
11. Словарь терминов и понятий по обществознанию. Автор-составитель А.М. Лопухов. 7-е изд. пер. и доп. — Москва, 2013, с. 117.
12. Культурный объект: Panton Chair Вернера Пантона [Электронный ресурс]
13. Salvador Dalí [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Salvador_Dalí (дата обращения 09.05.2021).
14. Hannah Martin. The Story Behind Dalí's Iconic Lips Sofas. [Электронный ресурс]: сетевой журнал Architectural Digest // — URL: <https://www.architecturaldigest.com/story/the-story-behind-dalis-iconic-lips-sofas> (дата обращения 10.05.2021).
15. [Электронный ресурс] — URL: <http://salvadoraliprints.org/mae-west-lips-sofa/> (дата обращения 19.05.2021).
16. [Электронный ресурс] — URL: <https://www.dezeen.com/2016/08/11/salvador-dali-most-exciting-clever-person-oscar-tusquets-blanca-interview-bd-barcelona/> (дата обращения 19.05.2021).
17. Dieter Rams [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Dieter_Rams (дата обращения 19.05.2021).

О.В. ПОЛЯКОВА
Кандидат искусствоведения, Художественная студия,
ГРМ, Санкт-Петербург

O.V. POLYAKOVA
CANDIDATE OF ART HISTORY, ART STUDIO OF THE STATE RUS-
SIAN MUSEUM, SAINT-PETERSBURG

УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ КАК СВОЙСТВО ОБЛАДАНИЯ НЕ- СКОЛЬКИМИ НАВЫКАМИ

VERSATILITY AS A PROPERTY OF POSSESSING SEVERAL SKILLS

Статья посвящена вопросу художественного образования в школе и преемственности в образовании, содержанию программных заданий, современным требованиям к учителю изобразительного искусства и ожиданиям практических результатов от будущих выпускников, их профессиональной мотивации и возможностям образовательных учреждений.

Ключевые слова: искусство, педагог, учащийся, зритель, школа, вуз, универсальность, навык, всеобщность, всесторонность, многогранность, индивидуальность, педагогика, художественное образование, художественно-промышленное образование, учебные программы, произведение искусства, набросок, зарисовка, музейный предмет, визуальность, пространство, презентация, медиакультура, проект.

The article is devoted to the issue of art education in school and continuity in education, the content of program tasks, modern requirements for the teacher of fine arts and expectations of practical results from future graduates, their professional motivation, and the capabilities of educational institutions.

Keywords: art, teacher, student, spectator, school, university, versatility, skill, universality, comprehensiveness, versatility, personality,

pedagogy, art education, art and industrial education, curriculum, work of art, sketch, sketch, museum object, visual, space, presentation, media culture, project.

Если обратиться к термину «образование», то буквальное его пояснение будет касаться задач становления человека и «усвоения им накопленного человеческого опыта, отечественной и мировой культуры, знаний о природе, человеке и обществе, человеческой деятельности». Как процесс образование невозможно без обучения и развития. А обучение — приобретение новых навыков и качеств личности и их развитие — отвечает всем смыслам, которые мы можем соотнести с понятием «универсальность» — всеобщность, всесторонность, многогранность, полнота, абсолютность. Непрерывное образование, непрерывное становление личности — это формирование универсальности в итоге.

В педагогике часто встречается понятие «индивидуальность». «Индивидуальный облик» связан как с качественным преобразованием умения или навыка работы с предметным знанием, так и с использованием потенциала, резервов и возможностей личности для этого качественного преобразования. Инженерия собственного бытия зависит от многофункциональности. По мере быстрого изменения социальных практик и истории отношений в обществе меняются или, возможно, должны меняться представления и об «индивидуальном облике». А время вновь обращается к каждому и требует не условий, а сознания, мотивации, способностей от каждого. И вновь нужно говорить не только о силе и воле.

Борис Михайлович Неменский, великий педагог, народный художник с мировым именем делится с нами своим видением того, каким должен быть выпускник — учитель изобразительного искусства сегодня. «Во-первых, он должен быть творческим художником. Во-вторых, он должен быть, если хотите, общественным деятелем. Потому что преподавание искусства — это не преподавание грамоты, это инструмент, для того чтобы из человека вырастить человека. Понимаете? Так, как и литература, музыка, это инструмент, так же как история».

Содержание данной публикации также адресовано прежде всего будущим педагогам-художникам, учителям изобразительного искусства. Современной системе образования знакомы понятия деятельностного и развивающего подходов и УУД (универсальных учебных действий). В конце XX века в содержание дисциплины «Методика обучения и воспитания» было включено обязательное задание по составлению конспектов уроков или занятий. Одна графа заполнялась описанием предполагаемых действий учителя и учащихся. После выпуска

многочисленных программных и учебно-методических пособий для учителя, в которых УУД рассматривались как необходимость учебной деятельности, включая осознание учащимися ее целевой направленности, в конспектах и технологических картах урока/занятия универсальные учебные действия стали отражаться как обязательный элемент проектирования.

Какими же могут быть УУД? «Универсальный характер — это надпредметный характер, реализация целостного общекультурного и личностно-познавательного развития и саморазвития личности. С этим связана и преемственность всех ступеней образования». Постановка цели, поиск эффективного способа ее реализации, контроль, оценка и коррекция учебной деятельности, готовность к непрерывному образованию на основе умения учиться, формирование гражданской идентичности, социальная мобильность, успешность усвоения знаний, формирование целостной картины мира, формирование компетентностей в любой предметной области – эти позиции характеризуют функции УУД.

Обобщая, можно сделать вывод, что универсальные учебные действия в современном образовании — это концептуальное предложение с явной ориентировкой на объединенность методического инструментария педагогов и единой целью – достижение такого результата изучения всех без исключения предметов в школе, который будет соответствовать сформированности личностных регулятивных, познавательных и коммуникативных учебных действий как «основы умения учиться».

Очень важно умение учиться на протяжении всей жизни, саморазвивая, самообразовывая, самосовершенствуя, сущностно себя преобразовывая. Можно вспомнить идеи эпохи Возрождения о человеке-исследователе, но для современной действительности важно не только «умение учиться», но и практика, практический результат в настоящее время. Умение уже сейчас применить все то, что теоретически обосновано или хоть раз имело положительный результат у кого-то. Поэтому вопрос об универсальности – это и навыки, и результаты.

«Мы можем раствориться среди ставшего» — так было сказано метафизиками техники. Что они сделали? Сегодня без техники наш мир немислим. Равно как и без информационных технологий и светоэнергетики искусства. Становятся очевидны положительные и отрицательные стороны данности нашего мира, в котором благодаря развитию медиа и техноязыка развивается культура взаимодействия людей и восприятия окружающей действительности.

Искусство цифрового дизайна увеличило число техник исполнения современного произведений искусства. Как пример, среди участников выставки «Поколение тридцатилетних» в Государственном Русском

музее студенты Академии Художеств с креативной композицией, выполненной в техниках дизайна, или масштабные произведения участников в стерео варио, вызывающей удивление у людей, в жизни которых были карманные стерео календари. Сегодня эти произведения востребованы. И слово «мода» — мода на подобное искусство — имеет второстепенное значение. Актуальны темы и их воплощение.

Универсальный подход, в данном случае переложение рисуночного изображения в печать — новую уникальную печатную технологию, которая позволяет увидеть эффект движения или реального объема на плоской поверхности, делает универсальным произведение искусства. Такое произведение можно представить не только в выставочном зале, но и в пространствах повседневности, например, рекламе.

Чего не хватило на выставке для того, чтобы особенность бытования и второй жизни изображения сделать предметом обсуждения? Эскизов, поисков, самых разных промежуточных состояний произведения от первого до последнего. Каждый поиск является самостоятельным результатом. Определенного формата, масштаба, времени исполнения, состояния автора, его эмоционального переживания, поэтому каждый уникален. Ведь именно их мы годами ищем, находим для высказывания о художнике, эпохе и т.д. Жизнь произведения может быть продолжена в другом материале, технике, контексте. Но каким же был выбранный рисунок?

Перед участниками и организаторами стояли иные задачи. Для нас же приведенный пример показателен смелостью академистов и доказательством возможности суждений, которые так важны для уверенности педагога-художника, учителя изобразительного искусства. Они помогают обратить внимание на каждое созданное произведение, свое и учащихся, оставляя за каждым право быть особенным. И если строгие оценки за рисунок расстраивают, то знание того, что этот рисунок — зарисовка, набросок, и он может стать успешным вариантом, например, с дополнением фона, отрисованного в цифровой программе, воодушевляют.

К наброску всегда относились с уважением. Он является завершенным произведением. Его высказанность зачастую выразительнее полотна. Его можно исполнить графитом, мягким материалом, фломастером, плоскостно или скульптурно. Оформить в паспарту и раму или пространственно-объемную конструкцию. А можно вывести работу с изображением в плоскость практического применения. Обработка в цифровых программах, стилизация и трансформация форм, фильтрация цвета с изменением насыщенности, контраста и резкости, подбор стиля согласно идее воплощения его в предмете, на поверхности или его временный «рисунок» в сценическом проигрывании.

Эти формы знакомы и художественному образованию по экспериментам художников, как правило, театральным.

Мы видим сценарий с характеристикой образа, мы рассматриваем эскиз костюма персонажа и наблюдаем игру героя на сцене, позже его жизнь продолжают марки, фотографии с изображением, мелкая пластика, сувенирный дизайн, искусствоведческие сравнения, статьи критиков и т.д. Но в создании этих образов/изделий участвуют разные люди. Они все так или иначе относятся к искусству профессионально. Но почему мы не учим детей в школе так по-разному «высказываться» о своем произведении и находить ему применение? Положительный опыт анализа, описания, переложения в другой материал или исполнение на материале, обыгрывание образа, который автору знаком и близок как никому другому.

Эффективность учебного процесса и заинтересованность учащихся возрастает в разы. Это можно сравнить с эффектом от знакомства с произведением в музее. Вместе с этим решаются профориентационные задачи. Выполнение учебно-практических заданий ведет к воспитанию художественного вкуса, профессиональной осмысленности, мастерству, умению найти правильное художественно-образное решение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Неменский Б. М., Неменская Л. А., Горяева Н. А. Изобразительное искусство. 5–9 класс / под ред. Б. М. Неменского: Рабочие программы. ФГОС. — Москва: Просвещение, 2013. — 129 с.
2. Программы по обучению изобразительному искусству: В.С. Кузина, Б.П. Юсова, Б.М. Неменского (Неменский Б.М. Мудрость красоты: О пробл. эстет. воспитания : Кн. для учителя / Б. Неменский. 2-е изд., перераб. и доп. — Москва: Просвещение, 1987. — 253 с.
3. Савенкова Л.Г., Ермолинская Л.Г. Рабочая программа. Изобразительное искусство. 1–4 класс. УМК Ермолинской Е.А., Савенковой Л.Г. М., 2015–2016.
4. Шпикалова Т.Я. Уроки изобразительного искусства. Поурочные разработки. 1–4 классы: пособие для учителей общеобразоват. организаций / Т. Я. Шпикалова, Л. В. Ершова. 2-е изд. — Москва: Просвещение, 2015. — 254 с.

Электронные ресурсы

1. Алексеева Л.Л. Формирование универсальных учебных действий на уроках искусства в школе: теоретические аспекты и возможности реализации // Педагогика искусства. № 2, 2012. С. 1–8. [Электронный ресурс]. — URL: [HTTP://WWW.ART-EDUCATION.RU/ELECTRONIC-JOURNAL/FORMIROVANIE-UNIVERSALNYH-UCHEBNYH-DEYSTVIY-NA-UROKAKH ISKUSSTVA-V-SHKOLE](http://www.art-education.ru/electronic-journal/formirovanie-universalnyh-uchebnyh-deystviy-na-urokakh-iskusstva-v-shkole) (дата обращения: 31.05.2021).

Т.В. АНАНЬЕВА

Старший преподаватель Липецкого государственного технического университета

Т.А. СМЕТАННИКОВА

Кандидат технических наук, доцент Липецкого государственного технического университета

Е.Л. ЛАРСКИХ

Магистр Липецкого государственного технического университета

T.V. ANAN'EVA

SENIOR LECTURER OF THE LIPETSK STATE TECHNICAL UNIVERSITY, LIPETSK

T.A. SMETANNIKOVA

CANDIDATE OF TECHNICAL SCIENCES, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE LIPETSK STATE TECHNICAL UNIVERSITY, LIPETSK

E.L. LARSKIKH

MASTER DEGREE OF THE LIPETSK STATE TECHNICAL UNIVERSITY, LIPETSK

РАЗРАБОТКА ПРОЕКТА ИНТЕРЬЕРА СТУДИИ С ПРИМЕНЕНИЕМ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

DEVELOPMENT OF A DESIGN PROJECT OF THE STUDIO INTERIOR USING COMPUTER TECHNOLOGY

В статье описываются ход работы от предпроектных исследований и функционального анализа — к разработке эскизных вариантов, выбору стилевой направленности и композиционного решения интерьера студии фито-дизайна.

Ключевые слова: фитодизайн, проектирование, компьютерные технологии, 3D проектирование, композиция, колористика.

The article describes the progress of work from pre-design research and functional analysis - to the development of draft options, the choice of style orientation and compositional solution of the interior of the phyto-design studio.

Keywords: phytodesign, design engineering, computer technology, 3D design, composition, coloristics.

Проектирование производственного помещения связано с разработкой интерьера. Именно композиционное решение интерьера во многом определяет объемно-планировочное решение, которое закрепляет установленные дизайнером внутренние функциональные связи помещений, зонирование пространства, конструктивное решение элементов внутреннего пространства, вплоть до расположения и необходимых проемов, высоты помещений.

В любом случае, готовые, типовые решения для формирования интерьеров промышленных помещений не всегда подходят, т.к. характер или специфику интерьеров определяют множество факторов: количество сотрудников, возраст и особенности предпочтений клиентов; тип дневного освещения и пейзаж за окном.

Как нет двух абсолютно одинаковых людей, так и не должно быть двух одинаковых интерьеров. В этом и заключается сложность задачи, и бесконечное множество дизайнерских вариантов. В то же время, объемно-планировочное решение помещений и его интерьеров имеет ряд ограничений и обладает рядом законов, связанных с необходимостью учета нормативных, эргономических, функциональных, эстетических и других требований, в которые влияют на характер принимаемых решений, выбор мебели и оборудования.

Прежде, чем приступить к проектированию интерьера, мы собрали информацию о возможных художественных стилевых направлениях, остановившись на минимализме в силу его созвучности теме разработки: студии фитодизайна.

Идея создания студии возникла после исследования рынка дизайнерских услуг. Большинство из них предлагают общий комплекс услуг без углубленного проектирования какой-либо сферы. Озеленение студии — это искусство. Фитодизайн, как и любой вид творчества, не терпит повторов.

Дизайн интерьера студии, имеет свою специфику и особенности. Он должен в полной мере отвечать эстетическим, эргономическим, функциональным требованиям, предъявляемых к такому роду помещениям.

Функциональная и рациональная организация дизайн среды студии, а также интерьер в частности, должен определять качество предоставляемых услуг, необходимых клиенту, а также эстетическое наслаждение от атмосферы в помещении. В студии фитодизайна во главе находятся функциональные требования, но возрастает роль также эстетических характеристик, обеспечивающих художественно-образное решение каждого элемента интерьера и всей среды в целом.

К элементам, формирующим внутреннюю среду, относятся ограждающие конструкции (пол, стены, потолок), а также другие конструктивные элементы (колонны, полуколонны); оборудование, включая мебель; осветительные установки и светильники; устройства для визуальных связей и реклама; инженерное оборудование (отопительные приборы, кондиционеры и т.п.), а также элементы декоративно-прикладного искусства (декоративные ткани, декоративные растения и панно). Кроме вышеперечисленных элементов гармоничность и комфортность внутренней среды в значительной степени определяют отделочные материалы, цветоколеристические и акустические характеристики предметов и среды в целом, соответствующий микроклимат в помещениях.

У каждого человека свои представления об уюте, красоте, форме и стиле. Однако есть то, что негласно делает интерьер идеальным для работы и нахождения в нем. Это проверенные временем и поколениями людей знания, основанные на практике и изучении комфортных условий быта, работы и отдыха человека. У любого из нас есть свой шифр, скрытый в цветах. Каждый цвет подает условный сигнал нашему подсознанию и пробуждает в нем ответную эмоцию. Под влиянием разных цветов нам даже чувствуется и думается по-разному. Цветовая среда способна серьезно влиять на поведение посетителей студии, задействовать ассоциации и положительные эмоции.

Всё помещение студии фитодизайна выдержано в одной цветовой гамме: светлый нейтральный фон оживляют вкрапления насыщенных цветов, в виде мебели яркого цвета и вертикального озеленения стены. По периметру помещения размещён декор в виде багетных рамок с гербариями, что создаёт целостность в интерьере.

Грамотное использование цвета в интерьере не просто создаёт красоту и узнаваемость, но и служит средством информации, ориентирования для посетителей студии. Всё это определяет цветовое оформление. Цвет в интерьере выполняет определенные задачи. Первая задача, — обеспечение комфорта, для этого цвета не должны раздражать и напрягать посетителей студии, а также должны быть связаны со специализацией и концепцией помещения, его целевой аудиторией. Оптические иллюзии, возникающие из-за применения сочетаний цветов, используются для архитектурных целей, для создания образа и передачи соответствующего настроения. Но в тоже время



Рис. 1. Пространственное и колористическое решение интерьера студии



Рис. 2. Дизайн интерьера студии

эти иллюзии не должны отвлекать от цветочных растений, вводить в заблуждение или рассеивать внимание.

Главной задачей в проектировании интерьера студии фитодизайна стала разработка пространственной композиции. С одной стороны интерьер должен эргономичным и простым, с другой стороны он должен удовлетворять эстетические предпочтения посетителей при разумной сметной стоимости. Мы добивались привлекательного внешнего вида, используя простые и доступные натуральные материалы. При этом важным критерием являлась износоустойчивость, так как студии посещают десятки людей каждый день.

При конструктивно-техническом оформлении студии необходимо учитывать не только площадь, но и форму помещения, наличие, расположение и размеры дверей и окон, сторону открывания дверей.

Выделение торговой зоны реализовано расположением ресепшена в визуальной цветовой нише, а также посредством подвесного потолка с встроенными светильниками и разнообразными по форме подвесными плафонами.

В студии кроме торговой зоны имеется также и зона отдыха. В небольшой нише расположился диван, над которым размещено декоративное панно из натуральных, растительных материалов. Другим неотъемлемым, хотя и достаточно самостоятельным элементом студии является стеклянный павильон, образованная за счет стеклянной конструкции. Такая конструкция позволяет зрительно расширить комнату, делая ее более правильной формы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бреслав Г.Э. Цветопсихология и цветолечение. — Санкт-Петербург: «Б.С.К.», 2000. — 193 с.
2. Власов В.Г. Стили в искусстве. — Санкт-Петербург: Кольна, 1997. — 655 с.
3. Воронов Н.В. Дизайн: Русская версия. — Тюмень: Институт дизайна, 2005. — 224 с
4. Всеобщая история искусств. Т. 1 Искусство древнего мира. — Москва: Искусство, 2006. 456с
5. ГОСТ 12.2.003–91. ССБТ. Оборудование производственное. Общие требования безопасности. — Москва: Госстандарт, 1991.

Р.Ф. ГАЙНУТДИНОВ

Кандидат технических наук, доцент, кафедра «Дизайн» КНИТУ

А.Ю. ПАЦУКОВА

Инженер базовой учебной мастерской, студент кафедры дизайна, специальность «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» КНИТУ-КХТИ

R.F. GAINUTDINOV

CANDIDATE OF TECHNICAL SCIENCES, ASSOCIATE PROFESSOR, DEPARTMENT OF DESIGN, KNRTU

A.Y. PATSUKOVA

ENGINEER OF THE BASIC TRAINING WORKSHOP, STUDENT OF THE DEPARTMENT OF DESIGN, KNRTU

СИНТЕЗ HCL ТЕХНОЛОГИЙ И МАТЕРИАЛОВ НА ОСНОВЕ КАОЛИНИТА В ПРОИЗВОДСТВЕ ОСВЕТИТЕЛЬНЫХ ПРИБОРОВ. РАЗРАБОТКА ПРОТОТИПА НАСТОЛЬНОЙ ЛАМПЫ

SYNTHESIS OF HCL TECHNOLOGIES AND MATERIALS BASED ON KAOLINITE IN THE PRODUCTION OF LIGHTING DEVICES. DEVELOPMENT OF A PROTOTYPE TABLE LAMP

Статья посвящена изучению биоритмов человека и влиянию на них искусственного освещения, а также разработке прототипа авторского настольного светильника с учетом смены яркости света за счет LED технологий.

Ключевые слова: LED технологий, осветительные приборы, биодинамическое освещение, Human Centric Lighting (HCL), настольная лампа, самотвердеющая паста для моделирования

The article is devoted to the study of human biorhythms and the effect of artificial lighting on them, as well as the development of a prototype of the author's table lamp, taking into account the change in light brightness due to LED technologies.

Keywords: LED technology, lighting devices, biodynamic lighting, Human Centric Lighting (HCL), table lamp, self-curing modeling paste

В последние десятилетия возросла борьба за снижение электропотребление и сокращение нарастающего светового загрязнения (т.е. чрезмерное освещение нижних слоев атмосферы вследствие внедрения большого количества искусственных источников света). В связи с этой проблемой возникло направление в светотехнике, так называемое «биодинамическое освещение» или Human Centric Lighting (HCL). Его идея заключается в изменении светового потока и цветовой температуры по определенной программе в зависимости от времени суток и некоторых других факторов. Эту идею можно отнести к необычному дизайнерскому решению, но на самом деле биодинамическое освещение по сравнению с обычным дает принципиально новую функциональность — появляется возможность управлять состоянием человека. Подобная система освещения позволяет благоприятно воздействовать на организм человека, подстраиваясь под его биологические ритмы с помощью изменения цветовой температуры и интенсивности света [1].

Работоспособность человека также зависит от циркадных ритмов. Циркадный ритм — в переводе с латыни означает «почти суточный» [2]. В организме человека существует механизм подстройки внутренних биологических часов, ежедневно осуществляющий их коррекцию. На рисунке 4 представлен график циркадных ритмов человека. Люди, которые работают посменно, часто сталкиваются

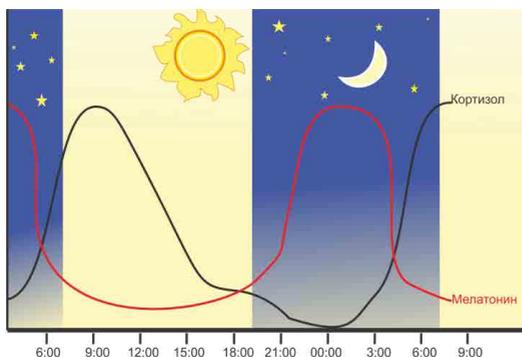


Рис. 1. Циркадные ритмы человека

с конфликтующими таймерами: смена времени приема пищи и активности сообщают периферическим органам о необходимости синхронизироваться с новым циркадным ритмом, а искусственное освещение ночью влияет на ритм СХЯ (Супрахиазматическое ядро), как и яркий дневной свет. Более того, смена ритмов может приводить к тому, что циркадианные часы хронически не совпада-

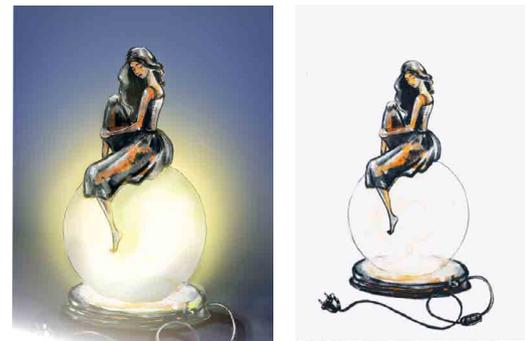


Рис. 2. Эскиз настольной лампы

ют с часами активности. Это может привести к разладу «в часовой мастерской» организма человека.

На рисунке 1.4 красный цвет указывает на выработку гормона мелатонина, отвечающего за сон, черный — на гормон кортизол, который отвечает за бодрствование [3]. Идея биодинамического освещения сводится к тому что активная деятельность человека значительно увели-

чивается при $T_{цв} = 4000-6000$ К и снижается при $T_{цв} = 2700-3500$ К. Работать в течение всего дня при высоких цветовых температурах ($T_{цв} \sim 6000$ К) — вредно, поскольку уровень выработки мелатонина может не достичь нормального показателя, что сбьет суточный ритм и может привести к перенапряжению, стрессу и бессоннице. Низких цветовые температуры могут произвести обратный эффект, и человек раньше почувствует усталость, потеряет продуктивность на работе. Решением этой проблемы стала разработка систем с источниками света, цветовая температура в которых может изменяться по заранее заданному алгоритму или с помощью управления человеком. Подобный алгоритм освещения в соответствии с терминологией HCL должен учитывать потребности особых групп людей со светочувствительностью, дальтоники, пожилых людей, детей, подростков, работников ночных смен ввиду их высокочувствительной реакции на освещение [4].

За основу идеи разрабатываемого объекта взят smart-светильник, являющийся моделью со светодиодным модулем. Его яркостью и температурой света при желании можно управлять. Также он обладает довольно большим ресурсом работы — больше 50 тысяч часов. Даже если использовать лампу по пять часов в день, она может прослужить около 25 лет. В основе разработки данного устройства лежит принцип создания такого источника света, который был бы абсолютно безвредным для зрения и ребенка, и взрослого человека при использовании во всех режимах без ограничений. Это новейшая разработка корейской компании Seoul Semiconductor, аналогов которой на сегодняшний день не существует. Подобная лампа дает практически такую же цветопередачу, как и при естественном освещении.

Лампы с подобными функциями изготавливаются чаще в стиле минимализма, однако не всем нравится подобный дизайн. Главное



Рис. 3. Прототип настольной лампы

отличие декоративной продукции заключается в ее дизайнерском оформлении. Такие светильники не только работают по своему непосредственному назначению, но и подчеркивают стиль интерьера. Дополнительные функций и режимов обычно в них не предусмотрено, потому разрабатываемая настольная

лампа будет иметь необычный дизайнерский облик и совмещать полезные для человека характеристики освещения [5].

Визуализация объекта: на рисунке 1 представлен эскиз проектируемой модели. Источником вдохновения послужил образ романтической девушки. Художественный образ хорошо согласуется с основной функцией светильника локального освещения мягкого воздействия на человека.

В качестве основного материала для создания прототипа настольной лампы взята паста для моделирования, в состав которой входит каолинит. Паста для моделирования применяется в таких техниках лепки как, скульптура, рельефные фигуры, мозаики, арт объекты. Она обладает мягкостью и гибкостью, хорошо держится на дереве, керамике, картоне, что позволяет использовать ее для изготовления изделий в смешанной технике. Паста полностью затвердевает на воздухе в течение 24 часов без обжига.

В смеси с водой паста для моделирования образует материал, пригодный для дальнейшей обработки. Основной состав пасты для лепки и моделирования: вода, карбонат кальция, целлюлоза, каолин. Лампа изготавливалась в смешанной технике: на основу из папье-маше накладывался тонкий слой пасты для моделирования. Подобная техника является разработкой автора.

Все вышесказанное не отражает в полной мере глубину этой темы, поскольку биодинамического освещения, в частности его влияние на человека, не достаточно хорошо изучено. Однако уже сейчас многие ученые пришли к выводу о важности подобных исследований. Более глубокое изучение биодинамического освещения может помочь особым группам людей со светочувствительностью, дальтоникам, детям, подросткам, пожилым людям, работникам ночных смен ввиду их высокочувствительной реакции на освещение.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. БИОЛОГИЧЕСКИ И ЭМОЦИОНАЛЬНО ЭФФЕКТИВНОЕ ОСВЕЩЕНИЕ, ОРИЕНТИРОВАННОЕ НА ЧЕЛОВЕКА. — URL: <https://www.ltcompany.com/ru/solutions/hcl/> (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 01.12.21).
2. ПЕВЕТ П., ШАЛЛЕ Э. МЕЛАТОНИН: И ВЫВОД УПРАВЛЯЮЩИХ ЧАСОВ, И ВНУТРЕННИЙ УКАЗАТЕЛЬ ВРЕМЕНИ В СЕТИ ЦИРКАДНЫХ ЧАСОВ. ЖУРНАЛ ФИЗИОЛОГИИ-ПАРИЖ. 2011; 105 (4): 170–182. DOI: 10.1016 / J.JPHYSPARIS.2011.07.001
3. HE C, ANAND ST, EBELL MH, ET AL. CIRCADIAN DISRUPTING EXPOSURES AND BREAST CANCER RISK: A META-ANALYSIS. INT ARCH OCCUP ENVIRON HEALTH. 2015; 88 (5): 533–547.
4. ОБЪЯСНЕНИЕ ЦИРКАДНОЙ СИСТЕМЫ. — URL: <https://www.ltcompany.com/ru/solutions/hcl/> (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 30.11.21).
5. BRAIN BASICS: UNDERSTANDING SLEEP. — URL: <https://www.sleepline.com/ru/understanding-sleep/circadian/> (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 30.11.21).
6. ТОП 10 ЛУЧШИХ И БЕЗОПАСНЫХ НАСТОЛЬНЫХ ЛАМП, КАК ВЫБРАТЬ? — URL: <https://zen-top.ru/top-luchshih-i-bezopasnyh-nastolnyh-lamp/> (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 01.12.21).

Коллективная монография.
Материалы научной конференции

Мировая художественная культура XXI века.
Предметно-пространственная среда и
проблемы культурной идентичности. Том II

РЕДАКТОРЫ: А.Н.ЛАВРЕНТЬЕВ, А.В.САЗИКОВ
ВЕРСТКА: А.В.САЗИКОВ
ПОДПИСАНО В ПЕЧАТЬ 25.12.2021
ФОРМАТ 60x90/16
ГАРНИТУРЫ SWIFT, AKZIDENZ GROTESK
ТИРАЖ 500 экз.