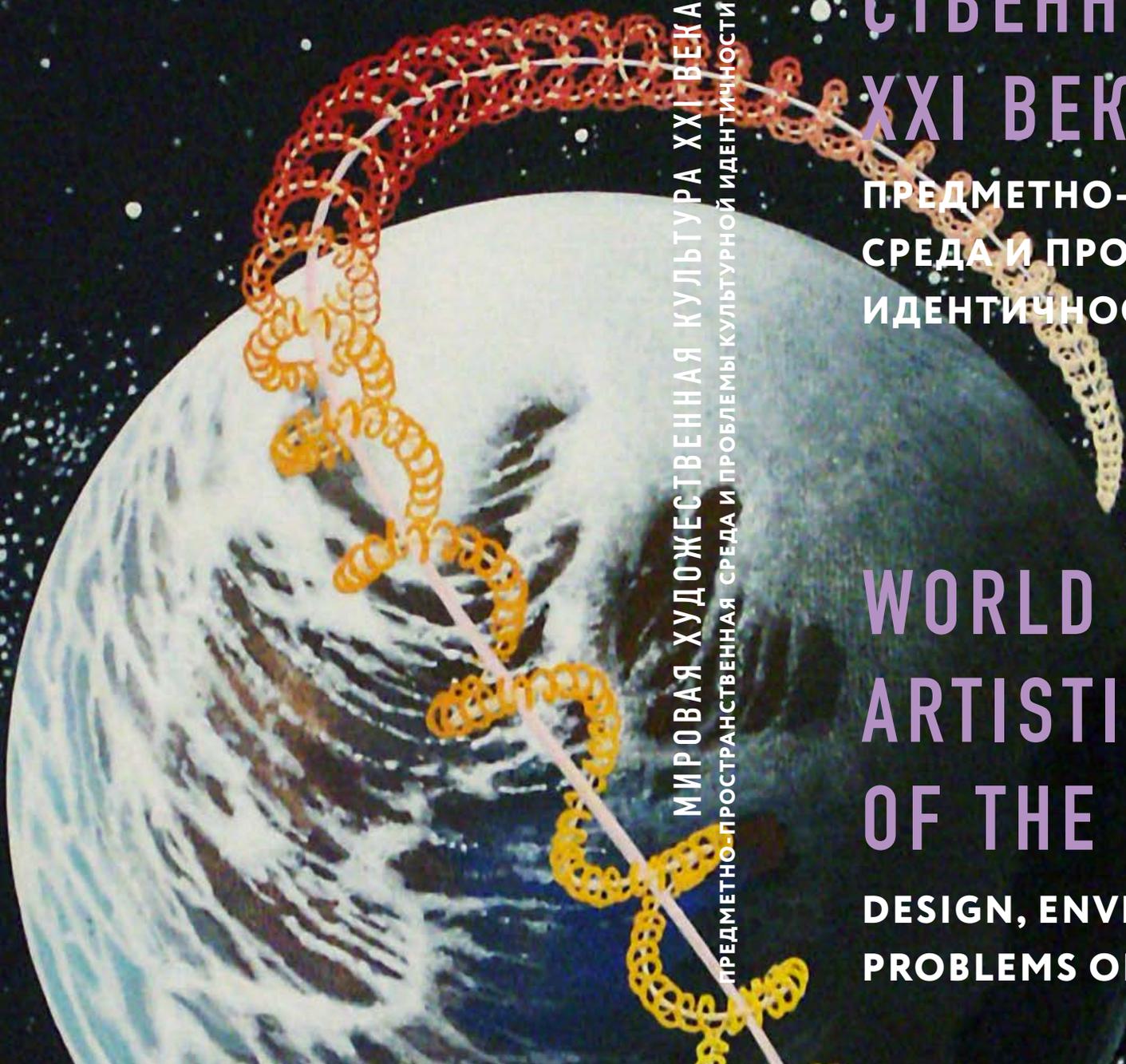


International  
scientific-  
practical  
conference

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

# МИРОВАЯ ХУДОЖЕ- СТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XXI ВЕКА

ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ  
СРЕДА И ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНОЙ  
ИДЕНТИЧНОСТИ

# 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, доктор искусствоведения, 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 I. — Москва: МГХПА им.  
С.Г.Строганова, РАХ, МАРХИ, 2021. — 276 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 978-5-87627-228-7

© 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 I

## МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XXI ВЕКА

ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА  
И ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

22.10-23.10. 2021

Volume I

## 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. Глинтник, 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 I

- 12** С.В. КУРАСОВ. Международная научно-практическая конференция «Мировая художественная культура XXI века. Предметно-пространственная среда и проблемы культурной идентичности»
- 17** КРИСТИНА ЛОДДЕР. Искусство, дизайн и проблемы культурной идентичности постцифровой эпохи
- 20** ФЕДЕРИКА ДАЛЬ ФАЛЬКО. Дизайнеры в эпоху антропоцена. Вызовы времени: от локальных до глобальных в соответствии с видением устойчивого развития

**ЧАСТЬ I. Теоретические, гуманитарно-художественные и национальные аспекты проблем культурной идентичности в дизайне, архитектуре и декоративном искусстве**

- 26** В.Р. АРОНОВ. Проблемы культурной идентичности в пост-цифровую эпоху
- 31** Г.В. ВЕРШИНИН. Культурная типология и русский дизайн
- 44** П.Е. РОДЬКИН. Актуальные источники дизайн-идентичности в XXI веке
- 50** ИЗАБЕЛЬ БЕРЦ. Дизайн на доверии. IED Испания — Академия Строганова, Москва — Лас-Мануэлас, Перу
- 58** А.С. МИХАЙЛОВА. Национальные модели истории дизайна
- 69** Н.К. СОЛОВЬЕВ. Метаморфозы культурной идентичности в современной архитектуре
- 76** А.А. ЧЕРНИХОВ. «Полиграфия архитектуры» и коды памяти
- 82** М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ. Новейшая музейная архитектура стран арабского мира: черты и формы культурной идентичности
- 100** Н.И. БАРСУКОВА, Э.В. ФОМИНА. Стратегия сохранения культурной идентичности в современных проектах открытых городских пространств

## VOLUME I

- 12** S.V. KURASOV. International Scientific and Practical Conference «World Artistic Culture of the XXI Century. Design, Environment and Problems of Cultural Identity»
- 17** CHRISTINA LODDER. Art, Design and Problems of Cultural Identity of the Post-Digital Era
- 20** FEDERICA DAL FALCO. Designers in the Anthropocene Era. The New Contemporary Challenges From Local to Global According to a Sustainable Vision

**PART I. Theoretical, Humanitarian, Artistic and National Aspects of the Problems of Cultural Identity in Design, Architecture and Decorative Arts**

- 26** V.R. ARONOV. Problems of Cultural Identity in the Post-Digital Era
- 31** G.V. VERSHININ. Cultural Typology and Russian Design
- 44** P.E. RODKIN. Current Sources of Design Identity in the XXI Century
- 50** ISABEL BERZ. Design by Trust. IED Spain & Stroganov Moscow & Las Manuelas Peru
- 58** A.S. MIKHAILOVA. National Models of Design History
- 69** N.K. SOLOVIEV. Metamorphoses of Cultural Identity in Modern Architecture
- 76** A.A. CHERNIKHOV. «Architecture Printing» and Memory Codes
- 82** M.T. MAYSTROVSKAYA. The newest Museum Architecture of the Arab world: features and forms of Cultural Identity
- 100** N.I. BARSUKOVA, E.V. FOMINA. Strategy of Cultural Identity Preservation in Modern Projects of Open Urban Spaces

- 110** Л.В. ЖЕЛОНДИЕВСКАЯ, ЧЖАН ЦЗЯНЬ. Идентификация региональной культуры
- 117** О.Б. ДРУЖИНИНА. Сохранение и развитие культурной идентичности через ремесленные и промышленные проекты
- 127** И.А. БАШКАТОВ, С.О. АЛЕКСЕЕВА. Формирование культурной идентичности в условиях глобализации мировой культуры
- 131** Р.И. АЛИЕВА. Идентичность среды исторического города; бренд территорий
- 144** Н.А. УНАГАЕВА, И.Г. ФЕДЧЕНКО. Проблемы культурной идентичности открытых общественных пространств

## ЧАСТЬ II. Наследие истории и современная практика

- 154** Е.В. ЖЕРДЕВ. Художественный метод в проектной культуре XXI века и проблемы идентичности
- 165** И.Н. ДУХАН. Куртуазный код в дизайне позднего модернизма
- 173** Д.М. ХАРИТОНОВА, В.О. РЫЖИКОВ. Современный экспозиционный дизайн как поиск культурного диалога старого и нового
- 178** А.В. КЕЛЬЦЫНА. Взаимосвязь исторической преемственности и современной культуры в дизайне интерьерного текстиля на примере бренда Hermes
- 185** Л.И. МИССОНОВА. Антропология искусства: методология наследия и практика
- 192** В.Б. КОШАЕВ, Н.П. ЛИГЕНКО. Материалы экспедиций как источник научных исследований на междисциплинарном уровне
- 206** О.Д. БУБНОВЕНЕ. Художественная реконструкция материалов археологии и этнографии угорского мира в выставочном пространстве
- 211** К.Е. ИЛАУСКИ. Роль наследия художественных традиций в формировании культурной идентичности в молодежной среде
- 214** Г.А. ПУДОВ. Историческое наследие как основа формирования культурной идентичности (на примере русских сундуков)
- 223** Л.И. ФУСУ. Национальные мотивы русской вышивки как отражение народной космологии: переходное и стабильное
- 228** Е.А. ЛИСИНА. Резные наличники окон как источник по исследованию восточнославянского мифологического бестиария
- 233** Е.Н. РЫМШИНА. Линия графика: памяти Владимира Чайки

- 110** L.V. ZHELONDIEVSKAYA, ZHANG JIAN. Identification of Regional Culture
- 117** O.B. DRUZHININA. Preservation and Development of Cultural Identity Through Handicraft and Industrial Projects
- 127** I.A. BASHKATOV, S.O. ALEKSEEVA. Formation of the Cultural Identity in the Context of Globalization of the World Culture
- 131** R.I. ALIEVA. Identity of the Environment of the Historic City; Territories Brand
- 144** N.A. UNAGAEVA, I.G. FEDCHENKO. Problems of Cultural Identity of Open Public Spaces

## PART II. Legacy of History and Modern Practice

- 154** E.V. ZHERDEV. The Artistic Method in the Design Culture of the 21st Century and the Problems of Identity
- 165** I.N. DUKHAN. Courtesy Code in Late Modernism Design
- 173** D.M. KHARITONOVA, V.O. RYZHIKOV. Modern Exposition Design as a Search for a Cultural Dialogue Between the Old and the New
- 178** A.V. KELTSYNA. The Relationship of Historical Continuity and Modern Culture in the Design of Interior Textiles on the Example of the Hermes Brand
- 185** L.I. MISSONOVA. Anthropology of Art: Heritage Methodology and Practice
- 192** V.B. KOSHAEV, N.P. LIGENKO. Expedition Materials as a Source of Scientific Research at the Interdisciplinary Level
- 206** O.D. BUBNOVENE. Artistic Reconstruction of Archeology and Ethnography Materials of the Ugorsk World in the Exhibition Space
- 211** K.E. ILAUSKI. The Role of the Heritage of Artistic Traditions in the Formation of Cultural Identity in the Youth Environment
- 214** G.A. PUDOV. Historical Heritage as the Basis for the Formation of Cultural Identity (On the Example of Russian Chests)
- 223** L.I. FUSU. National Motives of Russian Embroidery as a Reflection of Folk Cosmology: Transitional and Stable
- 228** E.A. LISINA. Carved Window Frames as a Source for the Study of the East Slavic Mythological Bestiary
- 233** E.N. RYMSHINA. Line of the Graphic: in Memory of Vladimir Chaika

- 238** Е.В. БЫКОВА. Авангардный язык плаката тюменского дизайнера Николая Пискулина
- 248** ГО ЦЗИНЬЮЙ, И.Н. МИКЛУШЕВСКАЯ. Продолжение традиций и идеи новой эпохи в искусстве современного Китая (на примере творчества художников Ванг Хуэя (Wang Hui) и Хуанг Лиюя (Huang Li You))
- 256** Е.С. ШАФРАЙ. Особенности современных музеев на примере зарубежных музеев в Южной Корее
- 261** А.В. ПАНКРАТОВА. Культурная идентичность как новый проект в дизайне XXI века
- 268** Л.Ф. ШИГАБУТДИНОВА, М.К. ХАЛИУЛЛИНА. Значение русского керамического изразца в формировании современного декоративного искусства
- 272** П.В. АНДРЕЕВА. Сохранение культурной идентичности тульской области при помощи музейных проектов и мероприятий

- 238** E.V. BYKOVA. Avant-Garde Poster Language of the Tyumen Designer Nikolai Piskulin
- 248** GUO JIN YU, I.N. MIKLUSHEVSKAYA. Extension of the Traditions and Ideas of a New Era in the Art of Modern China (On the Example of the Work of the Artists Wang Hui and Huang Li You)
- 256** E.S. SHAFRAY. Some Features of Contemporary Museums on the Examples of Foreign Museums in South Korea
- 261** A.V. PANKRATOVA. Cultural Identity as a New Project in the Design of the XXI Century
- 268** L.F. SHIGABUTDINOVA, M.K. KHALIULLINA. The Importance of Russian Ceramic Tiles in the Formation of Modern Decorative Art
- 272** P.V. ANDREEVA. Preservation of the Cultural Identity of the Tula Region Through Museum Projects and Events

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

S.V. KURASOV  
 DOCTOR OF ARTS, PROFESSOR, RECTOR OF THE MOSCOW STATE  
 STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

**МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ  
 «МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XXI ВЕКА.  
 ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА И ПРОБЛЕМЫ  
 КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ»**

**INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE  
 «WORLD ARTISTIC CULTURE OF THE XXI CENTURY. DESIGN, EN-  
 VIRONMENT AND PROBLEMS OF CULTURAL IDENTITY»**

В предисловии обозначена культурная перспектива конференции и ключевые вопросы для обсуждения, раскрывается структура нынешнего издания материалов конференции в формате коллективной монографии.

**Ключевые слова:** предметно-пространственная среда, дизайн, культурная идентичность, художественно-промышленное образование.

The preface outlines the cultural perspective of the conference and the key issues for discussion, reveals the structure of the current edition of the conference materials in the format of a collective monograph.

**Keywords:** design, environment, cultural identity, art- and industries education.

22 и 23 октября 2021 г. в дистанционном формате на базе МГХПА им. С.Г.Строганова проходила международная научно-практическая конференция «Мировая художественная культура 21 века. Предметно-пространственная среда и проблемы культурной идентичности». Конференция была посвящена обсуждению взаимодействия глобальных и региональных тенденций в промышленном, графическом и средовом дизайне, современном декоративном искусстве и музейно-выставочной деятельности. Конференция продолжила серию международных междисциплинарных научных форумов последних лет, исследующих такие глобальные темы для современной культуры, дизайна, архитектуры, изобразительного искусства как 100-летие авангардных школ Баухауса и ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН, 100-летие русского конструктивизма, творческие проблемы архитектуры и дизайна в цифровую эпоху.

Проблемы культурной идентичности в 2020-е годы стали одними из наиболее актуальных в мировой философии, социологии, культурологии, этнографии, художественной критике. Они оказались в центре внимания не только сохранения мирового исторического наследия, но и развития национальных культур, соединяющей основные региональные, локальные, национальные особенности в единое целое. Они особенно важны в условиях уже начавшегося перехода от т.н. цифровой эпохи к более сложной пост-цифровой эпохе. Задача данной конференции — вычлнить из множества подходов творческие основы проектирования новых форм материально-предметного окружения и связанных с ними эстетических идеалов и культурной идентичности.

Визуальным символом конференции стал многозначный образ-предвидение кардинальных сетевых, информационных, технологических изменений в культуре, искусстве, экономике. Работа Франциско Инфанте из цикла «Проекты архитектуры автономных искусственных систем в космическом пространстве», 1971. Под названием «Проект «Ожерелье». Вид из космоса» воплощает образ современных глобальных интеграционных процессов.

При подготовке конференции был составлен вопросник, участникам предлагалось поразмышлять на следующие темы:

- Что изменилось в трактовке культурной идентичности при переходе от цифровой — к пост-цифровой эпохе?
- В каких областях дизайна, наиболее востребована культурная идентичность: графический и промышленный дизайн, дизайн мебели и интерьера, костюма и ткани и почему?
- Как искусство и его региональные направления влияют на современный дизайн?

- Изменился ли профиль художника и дизайнера за последние четверть века? Что повлияло на этот процесс с точки зрения соотношения глобализации и культурной идентичности?
- Как музеи и выставки меняют пространство культуры XXI века?
- Влияют ли коммерция и рынок на сохранение и развитие культурной идентичности?
- Что из истории дизайна, искусства, архитектуры способствует сохранению культурной идентичности?
- Предметно-пространственная среда унифицирует или индивидуализирует мир XXI века?

Проблемы идентичности в сфере дизайна, архитектуры, художественного творчества разворачиваются на уровне индивидуального творчества, школ и направлений, культурной памяти и современной творческой среды, векторов развития, которые задают социальные процессы, наука и технологии, экономика, а также учебные заведения.

Устойчивость развития, о котором сегодня говорят многие, не есть статичность и неподвижность. Для системы образования это означает гибкость компетенций, перекрестя жанров и проектных задач, возвращение ценности универсальных, базовых проектно-художественных навыков, умение выявлять связи между явлениями.

Идентичность школы складывается из ее стратегии и множества составных индивидуальных импульсов, выдающихся мастеров и фигур, за которыми тянутся и молодые художники, будущие профессионалы.

Действует своеобразная синергия соединения проектного, осознанного подхода и самоорганизации, учителей и учеников. Проектный подход должен научиться учитывать эти индивидуальные входящие элементы, благодаря которым и происходит развитие и движение

Мы видим это на протяжении всего почти 200-летнего пути развития Строгановской школы, творческое полноценное существование которой возможно только в воздухе культуры, единой среде искусств, в которую ее выпускники и мастера также вносят свою лепту. Одной из ярких фигур в сфере графического дизайна, сформировавших свой неповторимый индивидуальный стиль был выпускник нашей школы, мастер емких по смыслу и лаконичных по форме плакатов, педагог, художник Владимир Чайка, памяти которого мы посвятили эту конференцию.

Его тезис о том, что настоящий дизайнер должен заботиться о визуальном здоровье нации ставит высшую планку качества, требовательности, мастерства перед художниками любого направления, жанра, дизайнерами-графиками. Он был верен этому принципу в

своих знаковых работах, комментариях и занятиях со студентами, всегда доходил до абсолютного, наполненного глубоким смыслом, графического символа.

Владимир Чайка как художник и дизайнер с мировой известностью всегда был в поиске визуальных формул, концентрированных образов явлений современности, его метод работы был сродни научному исследованию.

На основе поступивших докладов представителей различных научных и учебных школ из Китая и США, Испании и Швеции, Польши и Южной Кореи, Белоруссии и Узбекистана, педагогов и исследователей из 12 городов России были сформированы следующие тематические блоки конференции. Мы сохранили их и в структуре нынешнего издания:

1. Теоретические, гуманитарно-художественные и национальные аспекты проблем культурной идентичности в дизайне, архитектуре и декоративном искусстве. В этой части от категории формы в искусстве и состояния обсуждаемой проблемы мы переходим к стратегиям сохранения идентичности в городской среде и музейно-выставочной сфере, источникам дизайн-идентичности в современной практике и культурной памяти.
2. Наследие истории, антропология и предметно-художественное творчество в контексте проблем идентичности предметно-пространственной среды. Исследование прошлого и настоящего как формы диалога истории и современности выявляет потенциал различных культурных эпох и традиций в современном проектно-творчестве. Антропология дает один тип и направление поисков, модернистский опыт искусства XX века — другой, авторское видение и художественный метод — третий.
3. Предметно-пространственная среда: национальное и интернациональное. Национальные, этнографические модели культуры сегодня существуют в глобальном интернациональном контексте. Выявляя уникальные стороны каждой из проектных и художественных традиций, мы даем им шанс на сохранение и развитие, что особенно актуально для современной России.
4. Универсальное и индивидуальное в проектно-художественном творчестве пост-цифровой эпохи. Пост-цифровая эпоха, как свидетельствуют материалы выступлений, предполагает новый формат взаимодействия традиционных и компьютерных технологий проектного и художественного творчества, повышает ценность индивидуального мастерства в ситуации единых технологических алгоритмов производства.
5. Проектно-художественное творчество и дизайн-образование в контексте проблем культурной идентичности. Каждая из представлен-

ных в этом блоке дисциплин является уникальной, авторской. Для практикующих педагогов подобные конференции дают возможность обмена опытом преподавания, знакомства с конкретными школами.

Разнообразие трактовок, сочетание теоретического и проектно-методического подхода, систематизация творческого опыта позволили представить материалы прошедшей конференции в формате коллективной монографии.

Суждения двух авторов, любезно согласившихся дать свои версии ответов на поставленные вопросы для обсуждения — Кристины Лоддер (Великобритания) и Федерики Даль Фалько (Италия) — предваряют основную часть издания.

КРИСТИНА ЛОДДЕР  
 ПРЕЗИДЕНТ ОБЩЕСТВА МАЛЕВИЧА, ПОЧЕТНЫЙ ПРОФЕССОР  
 ШКОЛЫ ИСКУССТВ КЕНТСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

CHRISTINA LODDER  
 PRESIDENT OF THE MALEVICH SOCIETY, HONORARY PROFESSOR  
 IN THE SCHOOL OF ARTS AT THE UNIVERSITY OF THE KENT

### **ИСКУССТВО, ДИЗАЙН И ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ПОСТЦИФРОВОЙ ЭПОХИ**

#### **ART, DESIGN AND PROBLEMS OF CULTURAL IDENTITY OF THE POST-DIGITAL ERA**

Автор дает ответы на вопросы конференции в контексте коммуникационных и технологических процессов, влияющих на современное понимание культурной идентичности и профиль деятельности художника и дизайнера.

Ключевые слова: культурная идентичность, дизайн, визуальная информация.

The author gives answers to the questions of the conference in the context of communication and technological processes affecting the modern understanding of cultural identity and the profile of the artist and designer.

Keywords: cultural identity, design, visual information.

— *Что изменилось в трактовке культурной идентичности при переходе от цифровой — к пост-цифровой эпохе?*

Как в современном восприятии, так и в историческом плане наблюдается все большее понимание этнического и культурного разнообразия с признанием того, что они могут обогатить искусство и дизайн, а шире культурную жизнь многих народов.

Оцифровка, использование возможностей интернета и развитие технологий облегчили поток визуальной информации, позволяя в разных странах работать над одним и тем же проектом. Появились возможности быстро и эффективно обмениваться с коллегами во всем мире, что еще никогда не было так просто. И это уже не только технология, используемая исключительно образованной элитой. Интернет демократизировал контакты, любой может использовать его для отправки и получения информации или просто для просмотра. Как в визуальном, так и в историческом плане наблюдается более глубокое понимание этнического и культурного разнообразия и признание того, что оно может обогатить искусство и дизайн, а также культурную жизнь других народов.

— *В каких областях дизайна, наиболее востребована культурная идентичность: графический и промышленный дизайн, дизайн мебели и интерьера, костюма и ткани и почему?*

Я думаю, что культурная идентичность востребована во всех областях дизайна. Но, пожалуй, это наиболее заметно в дизайне костюмов и текстиля, а также в тканях, которые можно использовать для мебели. Для потребителя относительно дешево вносить изменения в эти области.

— *Как искусство и его региональные направления влияют на современный дизайн?*

На отдельных дизайнеров влияют по-разному. Некоторые кажутся незатронутыми. Других вдохновляет искусство и тенденции (современные и исторические), которые они видят в других местах. Мияке, например, был одним из первых дизайнеров одежды, проявивших интерес к региональным традициям. Он манипулировал ими в своих собственных целях. И это свобода ассимилировать, манипулировать и эксплуатировать — практика, которая одновременно является конструктивной и разрушительной для региональных тенденций и традиций.

— *Изменился ли профиль художника и дизайнера за последние четверть века? Что повлияло на этот процесс с точки зрения соотношения глобализации и культурной идентичности?*

Сегодня художники и дизайнеры обладают глобальным мировоззрением, которое может укреплять, а может и не укреплять их собственные культурные традиции. Они передвигаются. Команды, работающие над конкретным проектом, могут быть из разных стран. Это особенно верно в США, Канаде и Европе.

— *Как музеи и выставки меняют пространство культуры XXI века?*

Музеи и галереи становятся все менее евроцентричными. В Великобритании, например, такие галереи, как Tate Modern, в настоящее время уделяют гораздо больше внимания событиям за пределами западной культуры, демонстрируя современные и исторические работы из таких регионов мира, как Азия, Африка и Южная Америка.

Также больше внимания уделяется выставкам, которые освещают творческие традиции и современный художественный вклад этнических меньшинств в отдельных западных странах. Это идет рука об руку с тенденцией организовывать выставки, посвященные гендерным вопросам. Идентичность, связанная с этнической принадлежностью и/или полом, в настоящее время является важным фактором в официальном мышлении о культуре.

— *Влияют ли коммерция и рынок на сохранение и развитие культурной идентичности?*

Неизбежно, деньги и рынок являются важными факторами. Финансовое влияние, оказываемое коллекционерами незападного происхождения, оказало влияние на привлечение внимания к незападному искусству. Появление таких коллекционеров на западных рынках, несомненно, способствовало сохранению этих западных произведений искусства и культурных традиций. К сожалению, это не всегда приводило к положительным результатам для современных художников, работающих в этих культурах. Точно так же, когда спрос превышает предложение, возникает опасность подделок, как это, к сожалению, произошло в области искусства русского авангарда.

— *Предметно-пространственная среда унифицирует или индивидуализирует мир 21 века?*

Возможно, это работает в обоих направлениях. Сегодня почти все творческие личности осведомлены о том, что происходит в других местах. В Интернете они могут увидеть произведения искусства и дизайны со всего мира. Как индивидуумы, они могут положительно или отрицательно реагировать на такие стимулы, связанные с работой, которую они видят, или против нее, принимая ее и, возможно, усваивая некоторые особенности, или полностью отвергая ее.

ФЕДЕРИКА ДАЛЬ ФАЛЬКО

PH.D, ПРОФЕССОР УНИВЕРСИТЕТА SAPIENZA, РИМ, ИТАЛИЯ

FEDERICA DAL FALCO

ASSOCIATE PROFESSOR DESIGN, SAPIENZA UNIVERSITY OF  
ROME, ITALY

### **ДИЗАЙНЕРЫ В ЭПОХУ АНТРОПОЦЕНА. ВЫЗОВЫ ВРЕМЕНИ: ОТ ЛОКАЛЬНЫХ ДО ГЛОБАЛЬНЫХ В СООТВЕТСТВИИ С ВИДЕНИЕМ УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ**

#### **DESIGNERS IN THE ANTHROPOCENE ERA. THE NEW CONTEMPORARY CHALLENGES FROM LOCAL TO GLOBAL ACCORDING TO A SUSTAINABLE VISION**

В контексте понятия «эра антропоцена» автор предлагает свою интерпретацию ответов на вопросы конференции, касающиеся специфики мировой художественной культуры при переходе от цифровой — к пост-цифровой эпохе, изменения профиля художественной и дизайн-деятельности в течение последней четверти века, акцентируя факторы, влияющие на процесс взаимоотношения глобализации и культурной идентичности.

**Ключевые слова:** антропоцен, культурная идентичность, устойчивое развитие.

Within the context of the concept of the «Era of the Anthropocene» the author answers basic questions of the conference concerning the specific features of the World artistic culture of the Post-digital epoch, change of the profile of the artist and designer over the past quarter century, stressing factors that influenced this process in terms of the relationship between globalization and cultural identity.

**Keywords:** era of the Anthropocene, cultural identity, sustainable vision.

### **The Anthropocene era. A new perspective on the relationship between nature and the artificial**

The issue concerns the recognition of the new era in which we live, defined by several scientists as the era of the Anthropocene [1].

This new revolutionary phase of Earth's history was caused by human action, with bad prospects for the planet and for humanity. In such a historical dramatic period for the future of our planet and their inhabitants, the role of the project culture appears as a transversal device that connects different knowledges.

The awareness of what is happening involves a renewed reflection on the relationship between nature and the artificial and leads to affirming the necessity and urgency of a radical re-thinking.

The project should go in the direction of a «naturalization» of the artificial, in order to meet the needs of economic, social and environmental sustainability.

The following questions should be the basis of every concept and every design action: what can the future of humanity be if biodiversity is not preserved?

How can we reduce the human impact on species and ecosystems by minimizing the effects of our economic and social activities on nature?

The critique of anthropocentrism should be accompanied by the recognition of Sapiens belonging to nature: a reconciliation of natural elements against destructive practices, in favor of conscious projects linked to new lifestyles.

The naturalization of artificial products can restore a balance between virtual and nature, of which we are guests.

The question is: how can we act against the excessive mechanization of civilization without repudiating its great benefits?

In 1968 Dorfler explains his hypothesis: we must consider the machine «as a nature» like an animal or a plant. It is necessary that humans' artificial constructions — even images — undergo a process of naturalization, which can give it a new creative value. In a word, we should reconvert the «antinaturalness» that we have created in the «naturalness» from which we depend [2].

Many of the natural structures that surround us are the result of the action of living organisms: coasts, rivers, mountains have been designed by the action of life. Just think of the cliffs of Dover and most of the continental cliffs, which are formed by the accumulation of sediments of unicellular algae skeletons covered with calcium carbonate.

As Stefano Mancuso writes in his book *The Nation of Plants*, a radical rethinking of the superiority of human over other living organisms is necessary [3].

The position of the human in this scale of values is extremely contradictory: on the one hand there are scientific discoveries, works of art and literature of immense value; on the other hand, humanity has produced dangers that have turned and will turn against our species simply because they are in conflict with nature.

It is therefore necessary to guarantee sovereignty on earth to all living beings, to avoid understanding, when it is too late, that our brain can be an evolutionary disadvantage.

### **Design and environmental sustainability. Think local / Act global**

In this context, it is necessary to question the meaning that designers attribute to sustainability and the concept of local identity.

One path may be to study and identify environmental factors on a bio-regional scale, contextual to a country and specific places. Naturally, the characteristics of the territories are linked to many interdependent factors, which concern the climate, local cultures and identities, social relations, anthropological issues.

The vision of sustainable design must therefore adopt the magnifying glass, starting from a reading and analysis of local, small and well-identified realities, and then broadening the gaze to more general issues [3].

It is a methodology that reverses the dynamics from macro to micro, attentive to social issues, to concrete and real problems.

The relationship with the territories and the idea of small-scale sustainability are linked to local identities that are continually renewed

The first characteristic of an identity is its correspondence to an internal or external order, motivated by nature.

Which means the importance of the climate, the geographical position, the resources of a place. All this determines the evolutionary characteristics of a specific identity, with a continuous transformation due to cultural conditioning, ideological and ritual practices.

These are complex dynamics based on reciprocal influences between environment and culture that define the characteristics of a place, a territory, a city, a small settlement.

The local identity is embodied in material artefacts through techniques and rituals that are constantly evolving, forming «mobile and fluctuating stratifications» that are transmitted from generation to generation.

Identity therefore has a phenomenological character and the action of design adds and stratifies with processes that seek new balances.

But what can the designer's path be in order to create new coherences between natural capital and identity?

The first step is to know the cultural heritage, tangible and intangible, of the community for which the project is to be carried out; understanding rituals and customs, material resources and social practices, as well as

the emotional ties that characterize the relationship between people and territory.

Observation and analysis must then be mapped, including all the selected elements (arts, craftsmanship, archeology, gastronomy, literature, traditions, rites, cults and customs ...). The aim is to use these specificities as identity references, which can be used to develop a new sustainable design.

The designer must therefore feel part of the dynamics of a community, with an action that triggers processes to enhance the identity elements, providing design methodologies consistent with specific realities.

Designing artefacts therefore means knowing the places, culture and local identities, in order to be able to imagine and produce in harmony with nature, according to an ethical position [5].

### **Conclusion**

To conclude, if it is true that every innovation is entrusted to human intelligence, it is time to overturn the traditional anthropocentric vision of design in the sign of an open work, a new furnishing of the world at the service of an ethical action whose priority objective is the conservation of biodiversity.

In between crisis of globalization, Anthropocene, and threat of pandemics, the culture of project plays a central role in social mediation. A critical and constant analysis of the real needs of humans is necessary, an act of responsibility because technological innovation should not exceed its limits.

I believe that more than specific prescriptions, it is necessary to invest in evolutionary research lines that ask the question: which languages, forms, and expressions can derive from the innovation of processes, materials, and products, in the sign of a reconciliation with nature and in response to the environmental sustainability.

One perspective is to implement «a new patient research» that connect nature, culture and artificial, according to the Think local / Act global economic model; alternative or complementary to the historical Think global / Act local.

A vision that highlights local roots as an identity tool, contrary to the idea of infinite expansion. In each country, the «local to global» process is a priority to recognize and enhance economies, territories, cultures, lifestyles, projects and products.

Naturally, the impact of digitization and new technologies must be recognized in the contemporary condition, which have attributed importance to an immaterial and symbolic dimension, such as communication, distribution, marketing, design.

A global, conceptual, sensitive and poetic vision of the project, which offers innovative narratives and methodologies indicating new paths in international collaborations.

## NOTES:

1. AMONG THE MAIN AUTHORS WHO HAVE DEALT WITH THE QUESTION OF THE ANTHROPOCENE, THERE ARE:  
CHENGHAI, WANG, WANG ZHILAN, KONG YING, ZHANG FEIMIN, YANG KAI AND ZHANG TINGJUN. (2019). «MOST OF THE NORTHERN HEMISPHERE PERMAFROST REMAINS UNDER CLIMATE CHANGE». SCIENTIFIC REPORTS (9): 3295. [HTTPS://DOI.ORG/10.1038/S41598-019-39942-4](https://doi.org/10.1038/s41598-019-39942-4); CROSBY ALFRED W. JR. 1972. THE COLUMBIAN EXCHANGE. BIOLOGICAL AND CULTURAL CONSEQUENCES OF 1492. WESTPORT: GREENWOOD PRESS; CRUTZEN, PAUL J., AND EUGENE STOERMER. 2000. «THE ANTHROPOCENE». IGBP NEWSLETTER 41: 17–18; CRUTZEN, PAUL J. 2002. «GEOLOGY OF MANKIND». NATURE 415 (51): 23; LEWIS, SIMON, AND MARC A. MASLIN. 2015. «DEFINING THE ANTHROPOCENE». NATURE 519 (7542): 171–180. [HTTPS://DOI.ORG/10.1038/NATURE14258](https://doi.org/10.1038/nature14258); LOVELOCK, JAMES. 1979. GAIA. A NEW LOOK AT LIFE ON EARTH. OXFORD: OXFORD UNIVERSITY PRESS; MOORE, JASON W. 2016. ANTHROPOCENE OR CAPITALOCENE? NATURE, HISTORY, AND THE CRISIS OF CAPITALISM. OAKLAND: PM PRESS.
2. DORFLES, G. (1968). ARTIFICIO E NATURA [ARTIFICE AND NATURE]. TORINO: EINAUDI.
3. MANCUSO, S. (2018). L'INTELLIGENCE DES PLANTES [THE INTELLIGENCE OF PLANTS]. PARIS: ÉDITIONS ALBIN MICHEL.
4. DAL FALCO, F. (2019). RAUL CUNCA. THE PATIENT INVESTIGATION OF AN ETHICAL DESIGN FOR LOCAL IDENTITIES VALORIZATION. RAUL CUNCA. A PACIENTE INVESTIGAÇÃO DE UM DESIGN ÉTICO PARA A VALORIZAÇÃO DAS IDENTIDADES LOCAIS.. IN: RAUL CUNCA. RAUL CUNCA O DESIGN PARA A VIDA. DESIGN FOR LIFE. P. 45-57, CASTELO BRANCO (PORTUGAL):CÂMARA MUNICIPAL DE CASTELO BRANCO, ISBN: 978-972-9139-49-9.
5. DAL FALCO, F. (2020). DESIGNING NATURE IN THE ANTHROPOCENE ERA: CRISIS AS AN OPPORTUNITY FOR INTERDISCIPLINARY PROJECTS. THE INTERNATIONAL JOURNAL OF ARCHITECTONIC, SPATIAL, AND ENVIRONMENTAL DESIGN, VOL. 14, P. 1-19, ISSN: 2325-1662, DOI: 10.18848/2325-1662/CGP.

ЧАСТЬ I  
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ, ГУМАНИТАРНО-  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И НАЦИО-  
НАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМ  
КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В  
ДИЗАЙНЕ, АРХИТЕКТУРЕ И ДЕКО-  
РАТИВНОМ ИСКУССТВЕ

PART I  
THEORETICAL, HUMANITARIAN,  
ARTISTIC AND NATIONAL  
ASPECTS OF THE PROBLEMS OF  
CULTURAL IDENTITY IN DESIGN,  
ARCHITECTURE AND DECORA-  
TIVE ARTS

В.Р. АРОНОВ

ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, НИИ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ РАХ, ПРЕЗИДЕНТ  
НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ ДИЗАЙНА (НАД)

V.R. ARONOV

DOCTOR OF ARTS, SCIENTIFIC-RESEARCH INSTITUTE OF THE  
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS, PRESIDENT OF THE NATIONAL  
ACADEMY OF DESIGN (NAD)

### ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПОСТ-ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ

#### PROBLEMS OF CULTURAL IDENTITY IN THE POST-DIGITAL ERA

Автор останавливается на нескольких важнейших аспектах проблемы: понимании термина «культурная идентичность», специфики пост-цифровой эпохи в художественной культуре и определения центрального объекта исследования и проектирования — предметно-пространственной среды.

**Ключевые слова:** предметно-пространственная среда, культурная идентичность, пост-цифровая эпоха

The author stresses several important aspects of the problem: understanding of the term “cultural identity”, the specifics of the post-digital era in artistic culture and the definition of the central object of research and design - the subject-spatial environment.

**Keywords:** subject-spatial environment, cultural identity, post-digital era

Более 20 лет назад я участвовал, как и несколько участников нашей конференции, в том памятном заседании в Гостинном дворе, где под пристальным вниманием Ю.Б.Соловьева, основателя Института технической эстетики, первого председателя Союза дизайнеров СССР,

возникла Национальная академия дизайна. Она не ставила целью повторить опыт Американской национальной академии дизайна, она не ставила целью повторить или дублировать опыт тех организаций, которые назвались союзами дизайнеров России, Москвы, Международного союза дизайнеров. Но тем не менее, хотелось бы отметить, что мы все эти годы пытались развить и не упустить то, что было сделано в предшествующие и последующие егоды.

Почему в названии нашей конференции присутствуют слова «мировая художественная культура», «проблемы культурной идентичности» и «пост-цифровая эпоха».

Дело в том, что вокруг этих тем существует уже множество публикаций, дискуссии идут по всему миру, на разных языках. Пытаясь все это осмыслить, с грустью понял, что охватить это невозможно, и потому остановлюсь на самых главных положениях.

Первое. В названии моего выступления соединены два обобщающих многозначных понятия. В международной трактовке они звучат как «Cultural identity» и “Post-digital era”.

Культурная идентичность – это осознание принадлежности людей к той или иной культурной общности путем самоотожествления с ее культурными образцами. Она может быть узкой и очень расширенной. Ее изучают, в первую очередь, этнографы, философы, филологи, и где-то после них историки и теоретики искусства. Все зависит от интереса и особого внимания к вербальным и визуальным языкам, в которой эта идентичность выражается.

Согласно данным крупнейшего в мире каталога языков «Этнолог» (он пополняется постоянно) по состоянию на 2020 год в мире насчитали 7139 только литературных языков, которые относятся к 142 языковым семьям. Речь, конечно, здесь идет о письменных языках, фонетических проблемах.

Мы с вами занимается не столько вербальным, сколько визуальными языками и на этой проблеме мне хотелось бы остановиться. Согласно исследованиям в этой области, говорится, что невербальные, визуальные языки также делятся на языковые семьи. Их пытаются определить не вербально или визуально, а кодировать цветом. Фиолетовый — это инсталляционный цвет, то есть сложившийся, существующие языки. Синий цвет — развивающийся язык. Зеленый цвет — энергичный вид. Желтый — то, что в беде. Красный — вымирающий, и черный — вымерший. Исследования ведутся начиная с 1950 года и по наши дни. Потому что культурная идентичность в наши дни очень быстро может видоизменяться и исчезать.

Кроме этого, мы встречаемся с понятиями локальность. Это набор переменной среды, которая определяется языком, страной, настройками, того или иного принципа кодирования и вообще фиксации

себя к принадлежности той или иной символике, или любыми другими предпочтениями.

Мы вступаем в очень широкую сферу, в которой мы должны выделить свое профессиональное ядро, за которое мы боремся, что мы развиваем в контексте визуальных языков и как это может сегодня трансформироваться.

Остановимся на понятии пост-цифровая эпоха. Оно появилось уже в конце XX века. Но что это значит — никто в 1990-е годы не расширял. Сейчас мы возвращаемся к этой проблематике.

Префикс «пост» означает развитие самой сути исходного понятия.

Что происходит с пост-цифровой эпохой?

С самого начала, введя компьютеры, тип коммуникации с помощью закодированного сообщения, способного быть транслированным большому количеству людей, цифровая эпоха заложила основы глобализации.

Пост-цифровая эпоха не отрицает того, что было сделано ранее.

Но давайте посмотрим на похожую ситуацию приливов и отливов в искусстве, когда нечто появляется, а потом на отрицании этого возникает нечто нового, возвращаясь к чему-то более ординарному, одинаковому, привычному.

Так было со многими стилевыми направлениями, начиная с эпохи Возрождения, Барокко и так далее вплоть до наших дней.

В каком же моменте мы сейчас находимся. Мы не смотрим сейчас на всю историю искусства или на историю музыки, литературы и других видов искусства.

Для нас важна материальная культура, материальная культура, которая может быть внехудожественной и материальная культура, которая может быть материально-художественной культурой. Понятие «предметно-пространственная среда», которое объединяет различные виды предметно-художественного творчества, было предложено искусствоведом Л.П.Монаховой.

Обычно понятие «среда» трактовалось именно как пространство, как пространственная среда. Л.П.Монахова добавила к этому термину категорию предмета, предметное наполнение, получилась «предметно-пространственная среда». Благодаря ее усилиям в конце 1960-х начале 1970-х появились публикации с такой терминологией.

Прошло немного времени, нам стали говорить, кто же не знает это понятие ППС. Оно отошло от своего автора и точно выражает состояние того момента, который мы сегодня обсуждаем.

В чем специфика этого понятия по отношению к дизайну, проектным видам творчества? Здесь стоит провести еще одну важную линию различения. Искусство, по большому счету, по мнению Л.П.Монаховой, творится о Человеке; Искусство касается восприятия и отношений.

А материальная культура, ППС – это для человека, то, что делает его человеком, или, наоборот, разрушает его как человека.

Однозначность в одежде или однозначность в выборе вкусовых предпочтений, однозначность в противодействии чему-либо – это один из видов проявления активности людей, находящихся в той или материальной, предметной среде. Если вспомнить, сколько всего было сделано и сказано за последние 100 лет уважаемыми нами архитекторами, теоретиками дизайна и архитектуры, которые боролись с украшательством, с любым способом дополнительного смыслового наполнения, например Адольф Лоос или, Антуан Сент-Элиа с его футуристическими городами — вряд ли мы захотели бы вернуться в эти времена. По мнению Адольфа Лооса только безумцы или бандиты могут украшать себя надписями и татуировками. Сейчас 80 процентов принадлежащих к той или иной субкультурной группировке именно этим и занимаются, начиная с футболок и кончая татуировками.

Оценочный аспект здесь неуместен.

Если посмотрим на те проекты Сент-Элиа, которые остались нереализованными, вряд ли кто захотел бы жить в таком многоярусном доме с гигантской движущейся рекламой при полном отсутствии природы.

Возвращаемся ли мы снова к модернизму, который объединял всех однозначностью, а постмодернизм попытался вернуть все к человеческому восприятию и человеческим взаимоотношениям?

Если же говорить о сегодняшней реальности, то я бы отменил столь широко употребляемое слово дизайнер или архитектор, в том смысле, в котором они сегодня употребляются. В официальных документах, проспектах можно встретить такие словосочетания как «дизайн ногтей» (как профессия) или «архитектура бровей». Многие с легкостью называют себя дизайнерами среды, дизайнерами одежды, природы.

Было более традиционное и правильное определение подобных профессий и видов деятельности — «оформительство». Они все занимаются оформительством, а что за этим стоит — мы редко задумываемся.

Одинаковость самого процесса существования вызывает, с одной стороны, горячий энтузиазм проектировщиков в создании универсальных моделей среды или поведения. Но нам одновременно хочется и преодолеть эту одинаковость.

Отметим еще одну проблему культурной идентичности. Существует народная культура и существует цивилизационная культура, то есть создаваемая общетехнологическая культура, которая что-то стирает из этой народной культуры, или наоборот: народное прорывается через новые технологические формы. Их сосуществование часто парадоксально.

В Тульском музее самоваров экспонируется «желудевидный» самовар 1924 года, выполненный известным местным мастером в год смерти

В.И.Ленина. На нем выгравирован деревянный мавзолей. Подобный же образец оказался и в музее Декоративного искусства. Деревянный мавзолей изображен на самоваре, который ставится на огонь.

Подытожим.

История культуры состоит из приливов и отливов, не совпадающих в разных странах.

По количеству этих приливов и отливов и их активности можно судить о бесконечной активности линии жизни.

Процитирую два абзаца из тех текстов, которые прислали наши коллеги на заданные вопросы для обсуждения.

Кристина Лоддер, Великобритания, почетный профессор Кентского университета:

«Как в современном восприятии, так и в историческом плане наблюдается все большее понимание этнического и культурного разнообразия с признанием того, что они могут обогатить искусство и дизайн, а шире культурную жизнь многих народов. Оцифровка, использование возможностей интернета и развитие технологий облегчили поток визуальной информации, позволяя в разных странах работать над одним и тем же проектом. Появились возможности быстро и эффективно обмениваться с коллегами во всем мире, что еще никогда не было так просто. И это уже не только технология, используемая исключительно образованной элитой. Интернет демократизировал контакты, любой может использовать его для отправки и получения информации или просто для просмотра».

Федерика даль Фалько, Италия, профессор Университета Сапьенца, Рим.

Говоря об эпохе Антропоцена и необходимости видеть связи между различными культурными эпохами, она подчеркивает:

«Хотелось бы, чтобы зритель попытался бы увидеть связь, а не разрыв между творчеством столь разных художников, разделенных столь длительной временной протяженностью. Конечно, художники все разные и грандиозные по охвату различных регионов и областей художественной деятельности».

Видение, которое подчеркивает местные корни как инструмент идентичности вопреки идеи бесконечного расширения — это очень важно. В каждой стране переход от местного — к глобальному является приоритетом для признания улучшений в экономике, окружающей среды, культуры, всего образа жизни, начиная от проектов — до конкретных результатов. Естественно, влияние современных инструментов оцифровки должно быть признано, которые осознают важность и нематериальных, и символических аспектов, таких как коммуникация, распространение, маркетинг, и в конце концов объединяет их всех дизайн».

Г.В. ВЕРШИНИН

КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ КОММУНИКАТИВНОГО И СРЕДОВОГО ДИЗАЙНА ФАКУЛЬТЕТА АРХИТЕКТУРЫ, ДИЗАЙНА И ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ ТЮМЕНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ

G.V. VERSHININ

PHD IN ART HISTORY, PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF COMMUNICATIVE AND ENVIRONMENTAL DESIGN OF THE FACULTY OF ARCHITECTURE, DESIGN AND VISUAL ARTS TYUMEN STATE INSTITUTE OF CULTURE

## КУЛЬТУРНАЯ ТИПОЛОГИЯ И РУССКИЙ ДИЗАЙН

### CULTURAL TYPOLOGY AND RUSSIAN DESIGN

В мире происходят противоположные процессы — глобализация (американизация) и регионализация. Исследователи изучали русский культурный генотип, он мало меняется на протяжении столетий. Культурная типология (культурные генотипы) исследуются несколько десятков лет. Здесь рассматриваются особенности российского культурного генотипа, их учёт становится жизненно важным для проектировщиков.

**Ключевые слова:** Глобализация, антиглобализация, регионализм, культурная типология, культурный генотип, русский дизайн, европейская традиция, русская культурная типология.

The opposite processes are taking place in the world — globalization (Americanization) and anti-globalism (regionalization). Researchers studied the Russian cultural genotype, it has changed little over the centuries. Cultural typology (cultural genotypes) has been studied for several decades. Here features of the Russian cultural genotype are considered, their account becomes vital for designers.

**Keywords:** Globalization, anti-globalization, regionalism, cultural typology, cultural genotype, Russian design, European tradition, Russian cultural typology.

В мае 2002 г. в Петербурге прошла конференция «Экодизайн-2002», в которой солировали японцы из GK Group, созданной в 1950-е гг. Кендзи Экуаном. Дизайнер Ацуси Итидзэ (Atsushi Ichijou) из GK Dynamics — внешнего разработчика мотоциклов для Ямахи рассказал и показал, как Ямаха и её дизайнеры учитывают в проектах цветовые и формальные предпочтения разных стран. Представленная карта мира декларировала, что ближе к экватору выбирают жаркие цвета, на севере — монохромиию [1]. Китайское подразделение GK ориентируется на вкусы своих граждан, проектируя чрезвычайно экспрессивные формы, которые, выражают местные представления о красоте. Мы неплохо различаем формообразование различных стран. Вопреки разговорам о единстве мира или каких-то регионов, локальные особенности просматриваются. И шведские вещи отличаются от английских, а те от французских, немецких или американских. «Накачаные» пустотой формы могут появиться только в незрелых проектных регионах и мало соотносятся с европейском пониманием тектоники, конструкции и формы.

Исследования культурных различий стран мира стали актуальны с 1960-х г. Они были и тогда редки, и сегодня малоизвестны, когда не связаны с коммерцией. Если сделать вид, что национально-культурная проблематика ни А.С. Пушкина и П.Я. Чаадаева, ни Л.Н. Толстого и В.П. Некрасова, ни огромный массив истории и литературы не занимала особенного места в России, то интерес к культурной типологии можно считать новым. Разница между рефлексией художественной литературы и новой наукой о культурной типологии лишь в том, что исследования культур приобрели «горячее» прикладное значение. Названия хлынувших к нам переводных книг, родственных им медиаресурсов, говорят сами за себя: «Национально-культурные различия в контексте глобального бизнеса» [2]; «Кросс-культурный менеджмент. Концепция когнитивного менеджмента» [3].

На рубеже 1980-х — 1990-х гг. ускоренно шла глобализация, по сути — американизация мира. Культурные барьеры оставались единственными в неограниченном движении товаров и услуг, подготовкой к которым становилась культурная и ментальная перекодировка девяностых и нулевых. Предметом изучений для бизнеса становились устойчивые поведенческие реакции, отношение к прошлому — настоящему — будущему; принятие и отрицание нового, потребительское поведение, социальные контакты, культурные предпочтения и тому подобное. Разница между дизайном Д. Айва и Д. Рамса

не слишком заметна. Но термин «интернациональный стиль» стал архаизмом, несмотря на то, что космополитические группы мирового общества приветствуют глобализм, понимая его как сотрудничество. Финансово-промышленные тузы исследовали свои невзгоды, которых культура принесла немало. Например, как объяснить, почему при бешеной капитализации корпорации Apple Inc. (далеко за \$1 трлн.) она занимает лишь 15 % рынка девайсов. Подобные проблемы может вскрыть только специально обученные люди, особенно когда за компанией стоит половина активов американского фондового рынка — \$25 трлн.

Лидером прикладного исследования культур стала в 1965 г. IBM, создавшая под руководством Герта Хофстеде группу, изучившую за 6 лет культурные различия внутри транснациональной компании. Тесты прошли 116 тыс. её сотрудников в 40 странах. Позже Г. Хофстеде расширил географию до 70 стран, продолжил изучение культур вне IBM. Россия изучалась по косвенным источникам, что и понятно и типично. Были сделаны и первые системные типологии. Можно удивляться, но вот какие антиномии использованы для различения культур: 1. Отдалённость от / близость к власти; 2. Индивидуализм / коллективизм; 3. Мужественность / женственность культуры (на деле — достижение результата любой ценой / почитание взаимоотношений, культурных ценностей); 4. Избегание неопределённости (за этим эвфемизмом — терпимость / нетерпимость к инакомыслию); 5. Долгосрочная ориентация (красиво, но по сути другое: расчётливость, упорство в достижении целей / приверженность традиции, ценностям); 6. Допущение (вновь эвфемизм, на деле — самоуправление / подверженность внешним влияниям). Чего здесь больше — актуальной социальности, или природы культур?

Предложенные критерии можно использовать для манипулирования персоналом с учётом региона происхождения сотрудников, для понимания генотипа культур они мало пригодны.

Продолжением исследований стали опыты английских исследователей бизнеса Ф. Тромпенаарса и Ч. Хэмпден-Тернера. Одна из их работ издана в начале 2000-х в Минске: «Национально-культурные различия в контексте глобального бизнеса» [2]. Книга опирается на большой массив опросов (ок. 15 тыс.) и содержит свыше 100 таблиц, тестов. Некоторые сомнительны, например, таблица 9.1, в которой страны систематизированы по отношению к прошлому, настоящему, будущему. У большинства т.н. технологичных и развитых стран прошлое, настоящее и будущее взаимосвязаны и равны по значимости. России отводится роль страны, для которой важнее всего прошлое, менее значимо настоящее и ещё меньше будущее. Не исключено, что сказалось не столько реальное отношение массы россиян к

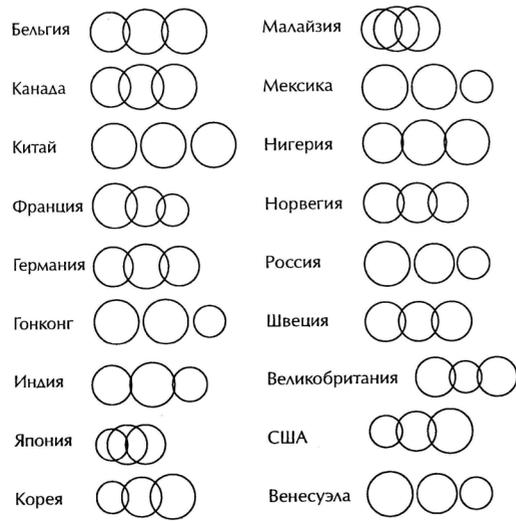


Рис. 9.1. Прошлое, настоящее и будущее

Рис. 1. Прошлое, настоящее, будущее по Тромпенаарсу — Хэмпден-Тернеру

- личные достижения / принадлежность к группе;
- последовательная ориентация во времени / синхронная ориентация;
- внутренне управляемая / внешне управляемая культура.

Материалы тестов занимательны. Но они мало говорят о культурных типах / генотипах, скорее о социальном поведении в контексте деловых взаимодействий. У Ф. Тромпенаарса и Ч. Хэмпден-Тернера есть показательные выводы, касающиеся предрассудков в отношении национальных культур и их реального содержания. Из таблиц 3.2. «Культура как нормальное распределение» [2, с. 59] и 3.3. «Культура и стереотипы» [2, с. 60] следует, что шаблонные представления о людях даже относительно близких культур не соответствуют истине. Что призывает нас к осторожной рефлексии по поводу содержания и проявлений культуры.

В 1994 г. появилась удивительная книжка Ксении Касьяновой, с опозданием на много лет — «О русском национальном характере» [4]. Книга подготовлена в 1980-х, синхронно со «Значением культуры» Г. Хофстеде (1984, в России не издавалась). Под псевдонимом «Касьянова» скрывалась Валентина Фёдоровна Чеснокова, однажды пострадавшая по псевдоидеологическим мотивам. Готовясь к защите диссертации, она совершила «страшный» грех — отпела в храме матушку, после чего была отставлена с «идеологического фронта». Позже её пригрела Т.И.

прошлому, настоящему и будущему, сколько шаблонное мнение о ностальгически хныкающих по прошлому книжных русских, тогда как в реальности русская культура оптимистична и нацелена в будущее [2, с. 261].

Авторы модифицировали антиномии предшественников, они стали новее лексически и смыслово:

- универсализм / партикуляризм (личный интерес);
- конкретность (разграничение личного и общественного) / диффузность (смешение личного и публичного);
- индивидуализм / коллективизм;
- эмоциональность / нейтральность;

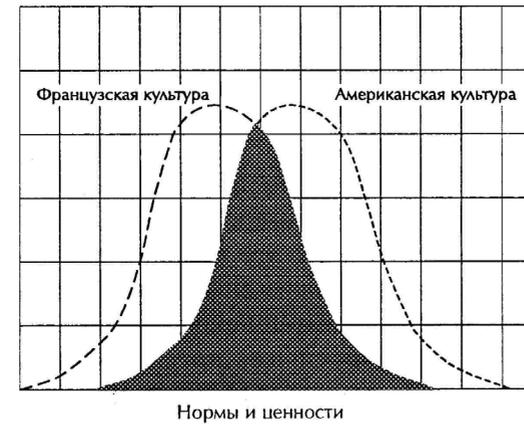


Рис. 3. Культура и стереотипы по Тромпенаарсу — Хэмпден-Тернеру



Рис. 2. Культура как нормальное распределение по Тромпенаарсу — Хэмпден-Тернеру

**Выводы:** в России преобладает эпилептоидный тип характера, тип закрытый, глубинный и сущностный, отмечающий «мусор и ветер», не приемлющий выскочек, несправедливое богатство, всё «не по заслугам». В нём присутствует судейский комплекс, доминирует чувство справедливости. Репрессия — привычный способ реакции на внешние воздействия. Типична низкая договороспособность. Это тип преимущественно кинестетичный, то есть доверяющий личным ощущениям и наблюдениям — «некрепко любим то, что плохо зримо» (Микеланджело). Русский человек слабо верит словам — у него

Заславская, В.Ф. Чеснокова пришла в новосибирский Институт экономики и организации промышленного производства СО АН, где и занялась серьёзной наукой.

Книга опирается на проверенный с 1940-х гг. Миннесотский многоаспектный личностный опросник (ММРП). В отличие от «бизнесовых» исследований культур, метод Чесноковой скрестил социологию с отечественной литературой. Валентина Фёдоровна проверяла науку поступками и реакцией персонажей литературной классики. Местами В.Ф. Чеснокова сравнивает «русский национальный характер» с американским. Разница есть, но не радикальная — максимум в 20–30%. Касьянова считала, что «русский» — это сложный этнос, означающий причастность к русской культуре. Внутри русской культуры могут существовать различные этносы, но с едиными культурными реакциями. В этом отличие от используемого в последнее время определения «русский» как наднационального.

на всё своя точка зрения, как правило, неизменяемая, но внутренне сопряжённая с мнением среды — даже при внешнем декларативном отрицании зависимости от окружающих. По мнению Валентины Фёдоровны, генеральная ценность нашей культуры — бескорыстие. Добавим, забегая вперёд, помимо справедливости, существенна искренность, маркер открытых коммуникаций.

В.Ф. Чеснокова настаивала, что необходима постоянная рефлексия собственной культуры. Часть общества подменяет глубинный анализ своего культурного типа калькой феноменов других культур. Возникает «ложная рефлексия», «квазирефлексия», при которой «глубочайшее своеобразие собственной культуры совершенно не осознаётся». «Не находим, например, — продолжает В.Ф. Чеснокова разговор о кривизне самооценки, — в ней [отечественной культуре. — прим. В.Г.] личности в европейском понимании, — с очень развитым чувством собственного достоинства, гордой до самовлюбленности, с юридически ориентированным пониманием своих прав и т.д. — значит нет у нас личности вообще».

Исследователь предложила ряд существенных мемов-понятий, например, «социальный архетип» — ещё до широкого использования категорий «культурная типология», «культурный генотип». Не будем дискутировать, какой термин точнее, правомернее. Допустим, что при некоторых различиях это синонимы. В исследованиях Чесноковой нет спекулятивных «мужской» и «женской» культур. Напротив, такое русское явление как «аутсайдер». Более того — «аутсайдеры» играют в культуре существенную роль. Находящийся в тени, не самый сильный и кажущийся не самым умным, увалень оказывается победителем — умом, смекалкой и духовной силой. Этаким «внутренний человек».

Интересен фактор, названный В.Ф. Чесноковой «невроз навязанной культуры». Невроз этот ощущается нами, не всегда осознаётся, даже при том, что вся история России — отторжение навязываемых культур. Валентина Фёдоровна считала, что «без включения нашей мысли и нашего анализа и синтеза процесс «собираения» и адаптации культуры к новым условиям не пойдёт. Мы будем топтаться на месте и продолжать разваливаться». Причём разваливаться не столько как общество, а в первую очередь лично: «Будет происходить массовый процесс личностного распада. Этот процесс уже в значительной мере произошёл и продолжает происходить. Отсюда массовые явления социальной девиации», — говорила она в одном из интервью [7].

В саморефлексии и осмыслении нуждается проектная культура, которая влияет на векторы общественного самосознания, коллективный интеллект. Мы легко заимствуем чужие алгоритмы, формулы и повадки, так же легко и забываем о них. Если, конечно, заимствования не

угрожают жизни и культуре. И сегодня невозможно строить будущее общество, предметно-пространственную среду (формулировка Л.П. Монаховой) на хвосте пустой цифровой пропаганды, не содержащей реалий, не считая поведенческой и ментальной перекодировки. Ещё в 1960-е – 1970-е гг. Марио Беллини писал: «А «вычислительная машина» теперь больше не означает ничто. Уходят дни, когда одни имели обыкновение, затаив дыхание, говорить «электронный мозг», когда прилагательное «электронный» преувеличивало и почти мистифицировало любой аппарат. Чем быстрее развиваются методы управления и обработки информации, тем больше и семантическая инфляция: все теперь стало «электронным» и рассматривается как весьма нормальное нашими детьми, которые с самых ранних лет больше воспитывались транзисторами и автомобилями, чем игрушечными солдатами» [9].

Незамного изменились слова, появилось подавляющее всевластие «искусственного интеллекта», «умного дома» или «дополненной реальности», а проблема «семантической инфляции», разрушения «психофизической целостности» и разрыва с «внешней окружающей средой» лишь обострились [10].

«Мы уже оглядываемся назад с ностальгией антиквара в «старое», — продолжает Марио Беллини, — в котором тяжелые механизмы, полные рычагов и винтиков, которые производили несравненно большее впечатление, чем несравнимо небольшие коробки сегодня. Но реальная новая опасность «электронного возраста» — потеря контактов и значений в нашей целостной психофизической способности, которая отрывается от её отношений с внешней окружающей средой. Я пробовал восстанавливать способность к контакту, просто возвращать функциональную и эргономическую коннотации. Эти последние аспекты слишком часто использовались как предлог для оправдания и мистификации глубоких недостатков» [9].

Давно сказанные слова М. Беллини, как и схожие высказывания Этторе Соттсасса, остаются актуальными. Так, американская многопрофильная архитектурно-дизайнерская группа «Олсон Кундиг», расположенная в Сиэтле — американском космическом центре, последние годы проектирует механические «игрушки»: стены и лифты зданий сдвигаются механическими усилиями. Вопреки технологиям умного дома, которыми «Олсон Кундиг» владеет на уровне самобытного инжиниринга, аналоговые и механические устройства определяют их разработки.

С суждениями В.Ф. Чесноковой перекликаются малоизвестные в России исследования Петра Андреевича Колесникова из Вологды. Вместе с учениками он изучал историю русского Севера, руководил археографическими изысканиями, опубликовал более 30 томов исследова-



Рис. 4. Олсон Кундинг, 2015. Дом в Беркшире (Berkshires Residence)

ний и сотни статей, учебников по истории, культуре и быту Севера — от Вологды до Карелии, по истории северной деревни и крестьянской общины, малых городов; труды по экономике, хозяйству, культуре; истории социальных протестов, письменном наследии с XV по XX вв. Суть выводов школы Колесникова в том, что, начиная с XV в., за пять веков, «русский национальный характер» не изменился. Внешне он приспособился к политическим и

хозяйственным перипетиям, но внутренне оставался неизменным. Похоже, труды Колесникова больше оценены в Великобритании, где в начале 1990-х г. он был признан человеком столетия, правда, у Вологодского вуза не нашлось средств командировать Петра Андреевича за наградой в Англию.

Два этих фундаментальных автора — П.А. Колесников и В.Ф. Чеснокова создали хороший материал для размышлений о русском культурном типе. Суждения и новые материалы, не вошедшие в книгу В.Ф. Чесноковой, были развёрнуты в последующих публикациях и интервью, например, «О чём молчит народ» [6] и других [7].

Даже поверхностное знакомство с исследованиями В.Ф. Чесноковой открывает внутренний мир современного русского человека и устойчивые черты «загадочной» русской культуры. Они позволяют понять самоотвержение в отношении «настоящего», высокие жизненные цели, связанную с ними жертвенность, относительное равнодушие к материальным благам. Одновременно — глубинное неприятие чужеродных правил, норм, статусов и атрибутов. Неприятие «чужого», не укоренённого в культуре, объясняет феномен равнодушия ко второму русскому дизайну, ушедшему в небытие без государственной поддержки. Он опирался на стремление вписаться в европейский функционализм, «делать вещи», вместо того, чтобы проектировать смыслы и коммуникации. Если в Германии ценностью является не форма, а надёжность, то в России первична как раз форма, эмоции, вызываемые «духом вещи». Несомненные достижения и ошибки функционального дизайна предстоит критически осмыслить. Тем более, что он не был однороден, даже в промышленной версии: автомобиль-такси ВНИИТЭ или Паз-Турист Люкс сделаны были как

«русские» разработки и оказались аналогами для многократного копирования за рубежами страны. Впрочем, не только они: углубление в природу вещей общезначимо.

В советском прошлом у меня была невеликая, но показательная история. Приобрёл для отделения дизайна серебристые «космические» электронные часы. Барышня, выписывавшая товар, с сожалением посмотрела на меня и предложила:

— Что же вы эти выписываете. Есть ведь и получше.

Я воодушевлённо согласился: ещё лучше!

Каково было разочарование, когда при получении мне выдали мерзкие коробочки, обклеенные плёнкой под дерево на чёрном пластиковом цоколе. Когнитивный диссонанс!

О более существенной — даже универсально значимой истории — рассказал журнал «Эксперт» почти двадцать лет назад. Зарина Хисамова познакомила с опытом компании «Вимм Билль Дани», вышедшей на тайны русской культурной типологии, причем, не с первой попытки. Компания строила масложировое производство в Белгородской области. Производство началось с конфликта с местными жителями, аргументами местных были сожжённые комбайны и воткнутые в землю металлические штыри. Несколько групп психологов и социологов не смогли пробиться сквозь броню крестьянского характера. Люди, явно жившие сверхскромно, и слышать не хотели о благах цивилизации и прекрасном завтра. Материал Зарины Хисамовой не случайно назывался «Что подумает сосед Василий». Публикация начинается с нескольких сентенций, включая известное суждение Бисмарка о том, что Россия опасна минимализмом потребностей.

Важным выводом стал следующий: «В российской провинции большинство составляют люди, которых работать не заставят ни деньги, ни власть, ни слава, потому что они им не нужны». Забегая вперёд, скажем, что группа психологов компании «Психология и Бизнес» во главе с профессором Николаем Конюховым (руководитель проекта — Игорь Ниесов), спасла ситуацию. Один из выводов — в России существуют две культуры. Первая условно названа столичной или рационально-достиженческой. Она ближе к вербальной и прагматичной европейской. От неё отличается «провинциальная» — кинестетичная, эмоциональная и эмпатичная. Впрочем, различия между ними относительны — не пропасть.

Социологи воспользовались всё тем же ММРІ (Миннесотским многофакторным личностным опросником) и некоторыми другими инструментами (подробнее — на электронном ресурсе). Каждый сельянин ответил в общей сложности на 1 500 вопросов. Вот что выяснилось, цитирую: «Оказалось, что единственно значимыми вещами для крестьян является мнение окружающих людей и искренность. Обще-

ственное мнение значимо настолько, что крестьяне не хотят об этом говорить с исследователями. Например, когда им задавали вопрос: «Вам мнение вашего соседа Васи важно?», — ответ был: «Да вы что, да я его, да пошел он!» А когда спросили не его вербальное сознание, а его душу (через тесты), оказалось, что ради мнения этого соседа он готов на луну запрыгнуть».

Искренность, открытость — качества, которые дополним к выводам В.Ф. Чесноковой. У провинциального культурного типа «уровень эмпатии по сравнению с представителями других культур выше на несколько порядков».

Цитируем: «У селянина в отличие от горожанина минимальна эффективность аудиального канала. То есть мою речь они слышат, но не воспринимают. Я могу их через звукоусилитель хоть в светлое социалистическое будущее звать, хоть в капиталистическое, им это все равно. У них взамен развито визуальное и кинестетическое восприятие».

Эти каналы защищают их от иллюзий. За плечами этих людей очень трудная жизнь, и они знают, что самое опасное — это привнесенные системы ценностей и идей, которые нельзя пощупать и проверить. Их жизненный опыт говорит одно: если кто тебе и поможет в трудную минуту, так это сосед, и всё. И больше никто». Опираются эти люди только на «собственное эмоционально-чувственное восприятие», — то есть на ту же кинестетику. Но вот вопрос — разве не узнаём мы в приводимых характеристиках вообще русский культурный тип?

Принципиально: «Для крестьян важнее всего их микрогруппа, очень узкий круг людей, где они могут быть полностью открыты. Ведь они не просто открывают душу и чувствуют. Им нужно понять: кто ты по отношению к нему, чего от тебя ждать. Вопрос прогнозируемости для сельского жителя — не желание и не научный интерес, а объективная потребность, обеспечивающая существование его самого, детей, рода. Крестьяне знают, что человек, который рядом, — единственное, на что можно опереться в трудную минуту, ничего другого нет. ... Система межличностной зависимости для него по эмоциональной значимости находится на уровне жизни и смерти».

Важная деталь: «Еще социологи нам сказали, что нужно обратить особое внимание на коллективизм. В стране, где он формировался столетиями, а индивидуализм рассматривался как одно из самых непростительных качеств человека, не может быстро выработаться устойчиво позитивной индивидуальной мотивации. В российской культуре ещё не сложился и ещё не известно, сложится ли, приоритет личной инициативы и активности. И поэтому при коммуникации у него тратится огромное количество эмоциональной энергии. И вне пределов микрогруппы селянин в контактах аккуратен».

Выводы белгородского исследования крайне ценны. Они совпадают и развивают понимание национального характера, предложенные П.А. Колесниковым и В.Ф. Чесноковой. В значительной мере они обесценивают понятие «загадочной русской души», раскрывают особенности национального культурного или социально-психологического типа. Рискну высказать суждение, что, не отрицая некоторых различий между мегаполисами и периферией, в поведении «горожан» и «селян» больше общего. Роль микрогрупп, открытости в их жизни; искренность, мотивация и поведение являются скорее общими: «В ходе опроса моделировались ситуации, когда селянам надо было принять решение самостоятельно. Они тотчас от него отказывались, если оно не совпадало с мнением большинства. Для них значим человек, с которым они постоянно взаимодействуют. Их история привела к тому, чтобы не книжки читать по психологии, а изучать человека через собственное эмоционально-чувственное восприятие».

«Многие из этих психологов говорили, что уже на третьей минуте разговора они были не ведущими, а ведомыми. Им отвечали не то, что думает крестьянин, а то, что опрашивающий хочет услышать. Как бы они ни пытались построить свою защиту, эти, казалось бы, необразованные, в фуфайках, люди их просчитывали быстрее. Уровень подстройки у них выше, чем у дипломированных психологов. Это и понятно. Когда внутреннее восприятие человека является основанием для выживания, безусловно, этот канал развивается. Поэтому эти люди очень быстро эмоционально устают. Тогда у них наступает ощущение пустоты, которого они очень боятся, а с ним и эмоциональное перенапряжение. А это уже мордобой, водка и все остальное. Поэтому они очень берегут свою эмоциональную целостность, они аккуратны в коммуникациях».

Как совместить всё сказанное с проектированием? Только постоянно размышляя, или, как выразилась В.Ф. Чеснокова, рефлексируя — что же такое русский дизайн в контексте культурной типологии. Очевидно, что он — не механически заимствованный популярный тренд, стиль, формы или смыслы. Пора об этом размышлять — не стилизовать ушедший в историю конструктивизм или шрифт «Родченко». Минимум, следовать идее великого П.П. Чистякова «по теме и приёму», которому следовали те же конструктивисты, множеством нитей связанные с временем и реальностью. Какие при этом возникают «овраги», свидетельствует эксперимент финских дизайнеров Аамы Сонг и Йохана Олина, показанный в 2012 г. в хельсинкской «Кьясме». То, что представляется пародией на русскую предметную культуру, на деле было попыткой спроектировать чувство любви финских дизайнеров к России.



Рис. 5. Аама Сонг, Йохан Олин. 2012, Дизайнеры выставки «Секреты России»



Рис. 6. Аама Сонг, Йохан Олин. 2012, Заставка выставки «Секреты России»



Рис. 7. Аама Сонг, Йохан Олин. 2012, Выставка «Секреты России»



Рис. 8. Игрушки (табуреты?) выставки «Секреты России»

Очевидно, что, приметы России в этих работах видны, но секреты не просматриваются. И это понятно: после окончания конструктивизма самобытного дизайна не было, если не считать «виртуального» художественного проектирования Сенежа.

Сегодняшняя тяга разрозненной России к оформлению, сформировавшаяся особенно в годы неоконсерватизма 1970-х – 1980-х гг., а особенно в девяностых, не выглядит сущностной. Более того, видим, как сквозь мишуру украшений и дурного декоративизма пробивается новый конструктивизм, более природный, более тонко связанный с традициями культуры и человеком, мировым проектированием и народным характером. Это долгий путь, но обнадеживающий.

**ПРИМЕЧАНИЯ:**

1. Итидзе, Ацуши. Мотоцикл глобальный и местный / Дизайн. Документы-3. Архитектура, дизайн, искусство. Сборник материалов. — Тюмень: Тюменский колледж искусств, 2003, с. 31 — 41. — URL [HTTP://ART-DESIGN.TYUMEN.RU/PUBLICATION/](http://art-design.tyumen.ru/publication/).

2. ТРОМПЕНААРС Ф. и ХЭМПДЕН-ТЕРНЕР Ч. НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ РАЗЛИЧИЯ В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛЬНОГО БИЗНЕСА / Ф. ТРОМПЕНААРС И Ч. ХЭМПДЕН-ТЕРНЕР // ПЕРС. С АНГЛ. Е.П. САМСОНОВ. — МИНСК: ООО «ПОПУРРИ», 2004. — 528 с.: ил. ISBN 985-483-290-2 (на обложке: Ч. Хэмпден-Тернер).
3. Холден, Найджел Дж. КРОСС-КУЛЬТУРНЫЙ МЕНЕДЖМЕНТ. КОНЦЕПЦИЯ КОГНИТИВНОГО МЕНЕДЖМЕНТА: Учеб. пособие для студентов, обучающихся по направлению «Менеджмент», «Связи с общественностью», «Реклама» / Н. Дж. Холден; Пер. с англ. под ред. проф. Б.Л. Ерёмина. — Москва: ЮНИТИ-ДАНА, 2005. — 384 с. (Серия «Зарубежный учебник»).
4. Ксения Касьянова. О РУССКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ ХАРАКТЕРЕ. — Москва: Институт национальной модели экономики, 1994. — 368 с. — ISBN 5-900520-01-3. — URL: [HTTP://WWW.HRONO.RU/LIBRIS/LIB\\_K/KASYAN0.PHP](http://www.hrono.ru/libris/lib_k/kasyan0.php).
5. Рязанов С. Убьёт ли искусственный интеллект человечество? / Интервью с Юрием Визильтером // Аргументы недели. — 2021. — № 34 (778), 1 сентября, с. 3.
6. О ЧЁМ МОЛЧИТ НАРОД. Интервью Ксении Касьяновой газете «Культура» // «Культура», 22 и 29 октября 1994 г.
7. Белановский С. Беседа с Ксенией Касьяновой по поводу книги «О РУССКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ ХАРАКТЕРЕ». — URL: [HTTP://WWW.CHARACTEROLOGY.RU/CHARACTEROLOGY/NATION-CHARACTEROLOGIC/ITEM\\_4476.HTML](http://www.characterology.ru/characterology/nation-characterologic/item_4476.html)
8. Хисамова, З. Что подумает сосед Василий? // Эксперт. — 2002. — № 38, 14 октября, с. 51–56. — URL: [HTTPS://PSYCHO.RU/LIBRARY/109](https://psycho.ru/library/109).
9. BELLINI, M. // Domus. — 1973. — № 529, p. 36.

П.Е. РОДЬКИН

Кандидат искусствоведения, доцент Департамента интегрированных коммуникаций Факультета коммуникаций, медиа и дизайна НИУ ВШЭ, Москва

P.E. RODKIN

PHD IN ART HISTORY, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF INTEGRATED COMMUNICATIONS, FACULTY OF COMMUNICATIONS, MEDIA AND DESIGN, NATIONAL RESEARCH UNIVERSITY «HIGHER SCHOOL OF ECONOMICS», MOSCOW

## АКТУАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ ДИЗАЙН-ИДЕНТИЧНОСТИ В XXI ВЕКЕ

### CURRENT SOURCES OF DESIGN IDENTITY IN THE XXI CENTURY

Актуальной проблемой современного дизайна XXI века становится переосмысление собственного места, функций и миссии в условиях множественных и разнонаправленных трансформаций в экономике, обществе и культуре, связанных с устойчивым развитием, энергетическом переходом, цифровой трансформацией, инклюзивном капитализмом, технологическим вытеснением, постглобализацией, постпостмодернизмом и т.д., которые должны быть рассмотрены и проанализированы в качестве актуальных источников современной теории дизайна, предмета профессиональной деятельности и дизайн-идентичности соответственно.

**Ключевые слова:** дизайн-идентичность, общество потребления, посткапитализм, устойчивый дизайн, экономический рост.

An urgent problem of modern design of the XXI century is the rethinking of one's own place, functions and mission in the context of multiple and multidirectional transformations in the economy, society and culture associated with sustainable development,

energy transition, digital transformation, inclusive capitalism, technological displacement, post-globalization, post-postmodernism, etc., which should be considered and analyzed as relevant sources of modern design theory, the subject of professional activity and design identity, respectively.

**Keywords:** design-identity, consumer society, post-capitalism, sustainable design, economic growth.

Дизайн, как профессия, индустрия и область знания является феноменом эпохи массового производства и потребления. Промышленное производство предметов потребления, одновременно с становлением и ростом среднего класса, возникновением массовой культуры, после Второй мировой войны стало одной из центральных задач для общества всеобщего благоденствия, или общества потребления, которая по-своему была решена в западном и советском обществах. Такой колоссальный скачок стал возможен благодаря целой серии социальных, политических, культурных и технологических революций, которые сформировали массовое общество и культуру XX века. Идеологический пафос модернистского дизайна строился вокруг качественного преобразования окружающей действительности. Дизайн, с одной стороны, демонстративно противопоставлял себя искусству, к такому преобразованию не способному (особенно ярко этот тезис был выражен в конструктивизме), с другой стороны, пытался гармонизировать потребительский рынок за счет гуманистических ценностей, выраженных в ориентации на человека в «хорошем дизайне» Дитера Рамса.

Источниками идентичности и ценностной базы дизайна XX века соответственно являются:

- индустриальное общество (массовое промышленное производство материального и культурного продукта);
- экономический рост (средний класс, общество всеобщего благоденствия, создание социальных благ);
- социальная ответственность (дизайн не украшает жизнь, а формирует ее, дизайнер является не художником, а коммуникатором, несет определенные ценности).

Переломным моментом является трансформация потребительского общества, связанная с переходом от индустриального (старого) к постиндустриальному (новому) капитализму [9], неолиберальная политика государства, финансовализация рынка, а также революция в маркетинге и брендинге в конце 1980-х [2]. Проблема дизайна оказалась не в производстве, а в потреблении. Значимым отношением стало не дизайнер — художник, дизайнер — ремесленник, а дизайнер — маркетолог. Дизайн оказался вытеснен из управленческого контура принятия решений, на нет была сведена его критическая

позиция по отношению к рынку и обществу, которые могли бы быть исправлены с помощью дизайна. Энтони Данн и Фиона Рэби указывают несколько причин таких изменений, среди которых следует выделить полную коммерциализацию дизайна в 1980-х годах и крах альтернативных моделей развития общества после окончания Холодной войны [1, с. 20]. Триумф коммерческого дизайна привел к противоречивым для дизайн-индустрии результатам. Рост рынка дизайн-услуг происходит одновременно с девальвацией позиций дизайна в системе разделения труда, что выражается в:

- отстранении от исследований, т.е. поиска информации, необходимой для реализации проекта (делегитимация исследований и отчуждение их в пользу других участников рынка);
- отстранении дизайнера от принятия управленческих решений (делегитимация и сведение на нет дизайнерских решений в системе управления проектом);
- деинтеллектуализации и дегуманизации;
- тенденции к технологическому вытеснению [5].

В наиболее критической и наглядной форме степень участия дизайнера в решении реальных проблем и потребностей общества выразил Виктор Папанек [4, с. 90]. Папанек выступал в качестве одного из самых последовательных критиков дизайна потребления и производимых в нем «игрушек для взрослых» и бесполезных новинок. Правда, его критика не была услышана дизайн-сообществом. Решения, предложенные Папанеком, подходили для локальных проектов, особенно в беднейших странах, и уже концептуально не были приспособлены к массовому промышленному производству в развитых странах и радикально противопоставлялись потребительской культуре.

Проблема современного дизайна заключается в том, что из проектной деятельности исключается целый ряд фундаментальных социальных и экологических проблем общества, которые игнорируются и оставляются нерешенными. Дизайн не решает проблемы создания общественного прибавочного продукта и перераспределения экологических рисков в современной системе производства—потребления, которые в одностороннем порядке перекладываются на общество. В дизайн-решениях отсутствуют значительные фрагменты цикла жизни продукта и не предусмотрен контроль над последствиями его производства и потребления.

Идентичность, основанная на чисто рыночных принципах модели потребления второй половины XX века является устарелой и не отвечает вызовам XXI века. Анализируя последствия пандемии COVID-19 для существующей модели капитализма, Клаус Шваб и Тьерри Маллерет ставят вопрос о серьезных институциональных изменениях в экономике и обществе, которые должны привести к

глобальной перезагрузке. Пандемия COVID-19 поставила экономику «на паузу» и одновременно ударила по сектору услуг, который в развитых странах составляет до 80% экономики и занятости. В качестве источника будущего экономического роста Шваб и Маллерет выделяют «зеленую» энергетику и глубокую переработку. На первый план выходит качество экономического роста, которое имеет большее значение, чем его скорость. Перезагрузка означает невозможность возвращения к привычному способу ведения дел, «бизнесу как обычно» уже невозможно [12, с. 173]. Этот же тезис о невозможности и губительности «бизнеса как обычно», но уже с диаметрально противоположной идеологической позиции выдвигает Наоми Кляйн [10, с. 143]. Фундаментальный сдвиг, который происходит в системе нового капитализма предполагает идеологически разные, часто антагонистичные по отношению друг к другу решения, которые и должны составить реальное содержание посткапитализма [3].

Актуальные источники дизайн-идентичности очевидно находятся вне привычных рыночных форм, которые хоть еще и выглядят неизбывными, но уже подвергаются системному переосмыслению. Современный (актуальный) дизайн следует концептуализировать в рамках 4-х «П»:

- постпостмодернизма (одной из ситуаций которого является метамодернизм);
- постглобализации (как реакции на глобализм);
- посткапитализма (и постпотребительского общества);
- постпандемийного мира (как одной из версий глобальной перезагрузки) [6, с. 391].

Значительная часть понятий, которыми оперирует современный дизайн, и дизайнеры уже не могут описывать сложность современного мира. Источником актуальной идентичности дизайна в этом контексте является устойчивый дизайн (sustainable design) как часть модели устойчивого развития, который позволяет переосмыслить сложившуюся во второй половине XX века производственную и потребительскую модель экономики [11]. Устойчивый дизайн снимает устаревшие бинарные оппозиции: дизайнер — исследователь; дизайнер — инженер; дизайнер — производитель. Данные качества и профессиональные компетенции органично сочетаются в устойчивом дизайне. Устойчивый дизайн представляет междисциплинарную систему, охватывающую сферу производства, потребления, бизнеса и культуры. Устойчивый дизайн требует критического переосмысления целого ряда устаревших идей, понятий и моделей. Если пандемия COVID-19 делает невозможным «бизнес как обычно», то невозможен и «дизайн как обычно».

Дизайн, ориентированный в будущее, решает целый ряд фундаментальных задач постпандемической экономики, от создания новых рабочих мест, до формирования новых смыслов. Современный (актуальный) дизайн открывает перспективы создания новых форм организации жизни и общества на рациональных принципах, а также решения проблемы многочисленных диспропорций общества потребления XX века. Дизайнер становится агентом изменений социально-экономической формации. Проблема заключается в том, что по мере того, как дизайнеры обращаются к социальной сфере, они переходят от проектирования привычных объектов к проектированию социальных изменений, что требует развития потребности в этической социальной практике [7]. Решение проблем дизайна и проблем общества находится, таким образом, в пространстве новых проектных и производственных моделей, для чего необходимо более активно использовать практику социального дизайн-активизма [8].

В качестве актуальных источников дизайн-идентичности, таким образом, можно выделить:

- устойчивый дизайн и устойчивое развитие (как новая система производства — потребления);
- шеринг-экономика («экономика доступа» вместо «экономики владения»);
- цифровизация и урбанизация (как связанные явления, алгоритмическое поведение);
- прекариатизация труда (и новые формы труда, включая воздействие безусловного базового дохода).

Как и в начале XX века дизайн сталкивается с глобальными вызовами, охватывающими все сферы жизни. Активно участвуя в них, дизайн может сделать качественный вклад в борьбу за наше лучшее будущее.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Данн Э, Рэби Ф. Спекулятивный мир: дизайн, воображение и социальное визионерство. М.: Strelka Press, 2017. — 264 с. [Dunne A., Raby F. (2013) *SPECULATIVE EVERYTHING. DESIGN, FICTION, AND SOCIAL DREAMING.* — LONDON: THE MIT PRESS].
2. Кляйн Н. No logo. Люди против брендов. — М.: Добрая книга, 2003. — 624 с. [Klein N. (2002) *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies.* PICADOR].
3. Мейсон П. Посткапитализм: путеводитель по нашему будущему. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 416 с. [Mason P. (2015) *POST CAPITALISM: A GUIDE TO OUR FUTURE.* — NEW YORK: FARRAR, STRAUS, AND GIROUX].
4. Папанек В. Дизайн для реального мира. — М.: Издатель Д. Аронов, 2004. — 416 с. [Papanek V. (1991) *DESIGN FOR THE REAL WORLD. HUMAN ECOLOGY AND SOCIAL CHANGE.* THAMES & HUDSON].
5. Родькин П. Дизайн будущего и будущее дизайна. — М.: Совпадение, 2020. — 200 с.
6. Родькин П. Метамодернистский аттракцион. Искусство, архитектура, дизайн, кино, политика. — М.: Совпадение, 2021. — 416 с.

7. JANZER C. & WEINSTEIN L. (2014) *SOCIAL DESIGN AND NEOCOLONIALISM, DESIGN AND CULTURE*, 6:3, 327–343, DOI: 10.2752/175613114X14105155617429.
8. JULIER G. (2013) *FROM DESIGN CULTURE TO DESIGN ACTIVISM, DESIGN AND CULTURE*, 5:2, 215–236, DOI: 10.2752/175470813X13638640370814.
9. HALAL W. (1986) *THE NEW CAPITALISM.* — NEW YORK: JOHN WILEY & SONS. — 500 p.
10. KLEIN N. (2015) *THIS CHANGES EVERYTHING.* — LONDON: PENGUIN BOOKS. — 566 p.
11. RODKIN P. (2021) *INDUSTRIAL DESIGN AND THE ENVIRONMENT: PERSON, NATURE, ECONOMY* // ONLINE PUBLIC INTERNATIONAL EVENT WITHIN THE FRAMEWORK OF THE WORLD INDUSTRIAL DESIGN DAY 2021. JUNE 29, 2021, 13:00 (MOSCOW). DOI: 10.5281/ZENODO.5063019.
12. SCHWAB K., MALLERET T. (2020) *COVID-19: THE GREAT RESET.* WORLD ECONOMIC FORUM, FORUM PUBLISHING. — 280 p.

ИЗАБЕЛЬ БЕРЦ

РУКОВОДИТЕЛЬ НАУЧНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ЦЕНТРА IED  
ЕВРОПЕЙСКИЙ ИНСТИТУТ ДИЗАЙНА, МАДРИД

ISABEL BERZ

HEAD OF IED RESEARCH AND EDUCATION CENTER  
EUROPEAN INSTITUTE OF DESIGN, MADRID

#### **ДИЗАЙН НА ДОВЕРИИ. IED ИСПАНИЯ — АКАДЕМИЯ СТРОГАНОВА, МОСКВА — ЛАС-МАНУЭЛАС, ПЕРУ**

#### **DESIGN BY TRUST. IED SPAIN & STROGANOV MOSCOW & LAS MANUELAS PERU**

В статье рассматриваются условия и результаты совместного текстильного дизайнерского проекта Научно-образовательного центра IED, Московской государственной академии дизайна и прикладного искусства имени Строганова и группы мастеров Las Manuelas в Перу, основанного на технологии вязания с использованием шерсти альпаки. В ходе выполнения этого проекта 5-ю студентами из Мадрида и Бильбао и 5-ю студентами из Москвы, через серию дистанционных онлайн мастер-классов, — современное искусство и традиционные ремесла слились в синтезе дизайн-концепции 21 века. Культурная идентичность и уникальная композиция нашли свое отражение в процессе коллективного создания этого международного проекта.

**Ключевые слова:** текстильный дизайн, он-лайн воркшоп, шерсть альпаки, Строгановская академия, Европейский институт дизайна, Мадрид, Кунстхал Бильбао, дизайн-манифест.

The paper discusses the framework of the mutual textile design project of the IED Research and Education Center, the Moscow State Stroganov Academy of design and Applied Arts and the group of artisans in Peru Las Manuelas, based on the knitting technology us-

ing the alpaca wool. During execution of this project by 5 students from Madrid and Bilbao and 5 students from Moscow, via a series of distant on-line workshops, — the modern art and traditional crafts merged in the synthesis of the design-concept of the 21st century. Cultural identity and unique composition found their way through collective international design process.

**Keywords:** textile design, distant format workshop, alpaca wool, Stroganov Academy, European Institute of Design, Madrid, Kunsthal Bilbao, design-manifesto.

This project was based on the program which IDE started in 2012 initiated by the organization “Economists without borders” in collaboration with organization in Peru Movimiento Manuela Ramos and the goal was to empower women in rural areas of Peru.

Usually, when you start such a cooperation project, you try to respect and to understand the culture of the artisans with whom you are working. As a design institute we were asked to produce designs of fashion accessories and send them to the women who would then realize them in alpaca wool. But we changed the program and decided to go there and try to understand these women, to know who they are, what they desire and what are the opportunities.

And we went there with students from the fashion department to a very remote area in the Andean highlands in Peru. We found out that they were not artisans, they were alpaca herders. The core value of their life were the animals. We started to understand that we wanted them to work with original wool of the animals. Usually, they sell the wool or they sell the meat of these animals or change the meat for other products — vegetables or fruits. And then buy industrially produced material in which alpaca wool is mixed with other materials like polyester with a wide range of artificial colors. But this time we told them: “Your wool, your natural wool is the one that you have to use!” And this was the principal change, because now the artefacts had to be executed with their hands — with natural dyes, up to the knitting. All the process had to be made by themselves. So, they started the production of the objects designed for them by the contemporary designers from this material. That was the main value which we discovered in this experience.

These Peruvian women realized that we trust them and they trusted us. Trust was the main power of the whole project. They were very curious about who we are. These women live a very distant life, disconnected from their families, with the animals. We brought them all together to work over the spinning, knitting and dyeing, trying to understand, how we can do things that could function anywhere: in Peru or in the international market. This was also something new what our students realized and said: “We don’t want to design for them, we want to design with them!” This



Fig. 1. A group of Peruvian artisans

position was unusual in 2012, eliminating the hierarchies — who is the designer and who are the people behind.

And this became the starting point for the whole project. We designed a common digital based structural platform which was inclusive. It was aimed at creation of a hand-made product and was like a tool kit using technology to make connection easy. The developer of the platform was very happy because the artisans understood it in 5 minutes.

The platform is really easy to operate. It is a kind of matrix, based on the modular principle, using the knitting element as a module, for the composing of the ornament of the poncho, for instance. You have the image — the pattern on a laptop, you can change colors, print the pattern in A4 format, send it by surface mail or by e-mail and start knitting. You can use it in areas even without the Internet connection.

Thus, from the start our work considered not the product, but the connection, the connection of the people that would not easily meet each other, but start working together via this connection.

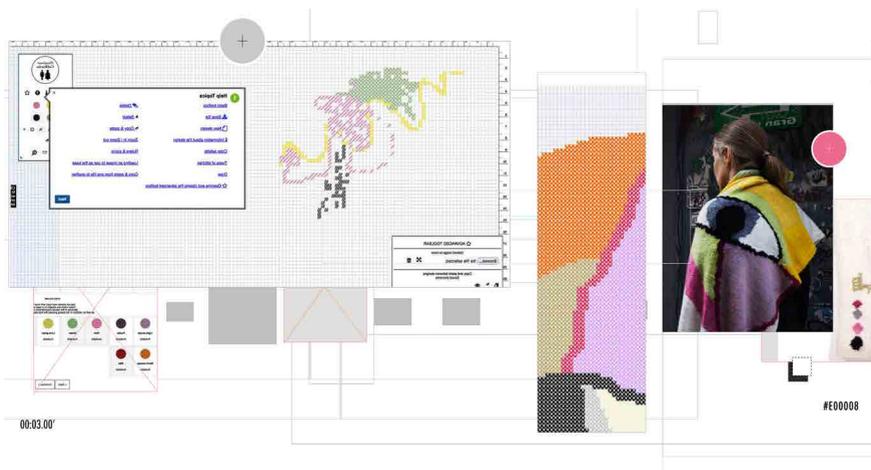


Fig. 2. The Digital platform of the construction of the compositions



Fig. 3. Ornamental compositions developed by the two groups of students

Fig. 4. Intervention of the two sections of graphic compositions

In 2019 Professor Alexander Lavrentiev and I conveyed developing a collaborative project between the Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts (Stroganov Academy) and IED Spain, the Spanish branch of the international design education network, Istituto Europeo di Design.

This happened on my first trip to Moscow, where the Stroganov Academy invited me to visit their textile department, led by Ekaterina Poliakova. I had the chance to get to know some of their teachers and students and share one of our research projects, Las Manueles, with them; a cooperation initiative we realized in collabora-

tion with a Peruvian collective of female alpaca herders and artisans since 2012.

Professor Lavrentiev offered spontaneously to start a collaboration between the two schools and the Las Manueles Collective. This challenge became reality in 2020, thanks to the excellent support of Mrs Olga Sukhomlinova from the International Department of Stroganov Academy.

The project brief focused on developing a collaborative project to forge an inspiring and productive experience between both entities and their participants.

«The aim of the project is the creation of new and shared messages and languages which express the values of a new generation of thinkers and creatives, by means of a universal design program, inspired by the artwork of Varvara Stepanova as a formal expression of Russian Constructivism. The concerns and visual references of a group of young designers and art students from Spain and Russia will serve as the conceptual context to co-create a new collection of textile pieces that will be realized by the precious hands of the Peruvian Las Manueles Collective in Puno, knitted with the wool of their own alpaca animals. A complex but complete traceable process».

By connecting Russian art students with design students from Spain and the Peruvian artisan collective Las Manueles, we built a global commu-



Fig. 5. The process of execution of the final design

nity without borders and offer each participant an enriching experience and the opportunity for personal and professional growth.

Based on our long haul with the Las Manue­las project, fomented by the Peruvian NGO Movimiento Manuela Ramos, I had the opportunity to experience the importance of collaboration, the value of empathy, and the treasure of learning from others. What started as a cooperation initiative in 2012 with the objective to empower Peruvian women, who live in remote rural regions, alpaca herders and artisans, by connecting them with design students from IED Madrid, evolved over the years into an innovative project with a precise manifest:

## LAS MANUELAS MANIFEST

### 1. Empowerment

The final goal of the Las Manue­las initiative is to empower women living in the remote Andean highlands of southern Peru; women alpaca herders who own between 30 to 300 animals, who have learned to transform their precious wool into beautiful products.

### 2. Fostering Biodiversity

We developed a real time wool database of this herder community to give designers information on the availability of the wool. This method respects the alpaca wool cycle avoiding any type of alteration to the environment, its natural processes, and the production times of the women alpaca herders.

### 3. Natural Material

The women of the LAS MANUELAS Collective use only 100% natural hand-spun alpaca wool, from their own animals that is naturally dyed with local flora. We optimize the use of the wool per shearing operation by mixing in the finest wool from older animals with the Baby Alpaca from younger animals to redefine the standards of preciousness.

### 4. Traceability

Each woman performs the whole production process for each of the pieces. From caring for the alpacas, shearing, spinning, and dyeing, to the final knitting of the product. The whole process is transparent and traceable to the animal. This in itself is exceptional!

### 5. Connection

The digital platform enables collaboration between the women and artists and designers over large distances, avoiding investing time and cost for travelling. By developing the tool we focused on making the platform appealing and easily accessible for both artists and artisans.

## 6. Inclusivity

The Co-Design Platform enables a co creation tool, so that artisans can intervene in the design process and bring in their stamp.

Each woman impregnates each garment with a piece of her soul, telling a very unique story. This is a key value of the Las Manue­las Project: One Design • One Story!

## 7. Equality

The Co-Design methodology is created by means to eliminate the traditional hierarchy between designers and producers.

The platform recreates the original artisanal process of design, by going point by point, exactly like the artisans who knit point by point. A new dimension of equality has been built that requires the same amount of time for design development as production.

## 8. Uniqueness And Permanence

Each piece is unique and timeless and embraces the idea of permanence. Independent from the seasonal fashion calendar, it is only produced on demand to accompany you for life. Their versatility offers you the possibility to use it as fashion or home accessory or just as an art piece hanging on the wall of your home.

## 9. Circularity

Even though our aim is to provoke the concept of durability and longevity we plan to offer a retake service for all our products and re-use the material for a new edition: LAS MANUELAS Recycled. All pieces are made by one single material, which makes the product highly efficient to be recycled.

## 10. Economy

This initiative allows the alpaca herders to improve their lives by offering them an opportunity to use their wool, apply their skills, enter the professional market, and have direct access to economic benefits. All earnings go directly to the project by improving their workplace conditions, training in alpaca raising and maintenance, and hopefully offering education for their children in the future.

LAS MANUELAS has become over the years an international community with a highly collaborative mindset and a strong commitment; a life long project and an efficient example to showcase that it is possible to create fashion artefacts and be successful in the market with new ways of approaching and developing social organizations.

We are very proud that Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts has joined our mission. This gave us an extraordinary opportunity to build a new transnational community with our students and teams, to discover and identify cross-cultural values, languages and messages as the formal definition of our «Zeitgeist», reflecting on such an historically significant moment, that arises through the global pan-

demic. But more overall we feel very grateful to be able to construct an alliance for life.

The project started with a masterclass held by Stroganov Academy professor Alexander Lavrentiev, in which he immersed the group in the artistic methods of Russian artist and activist Varvara Stepanova, a highly inspirational talk and the best start for our common mission.

After the first introductory phase to build a theoretical framework on the common concepts of our students, the group started with the design process and it was the crucial moment when they decided to change the initial plan by adding a true dimension of collectivism and liquidness; instead of convening in a formal design manifesto that everyone was to follow strictly, they decided an organic process of co-design. To achieve this the students had to organize a schedule so that each of them would introduce their entire design, one extra-sized single piece, using our digital Co Design Platform in sequence, without dividing the spaces of intervention.

The result is a spontaneously constructed composition, a collage of different formal elements which gain sense as a whole through the concept of random co-existence. There is no forced intention seeking formal integration, the appearance of a light and fluid dimension in the design expresses something very surprising new: the loss of ownership, as you don't see which part belongs to each student's intervention.

In addition, the group decided to only use black, white and grey shades to realize the design and to give the artisans freedom to interpret the colors with the yarns they have available, natural colors or dyed yarns, left overs from previous productions.

This fundamental decision adds to the collectiveness and fluidity of another significant topic: sustainable and circular design, made using exclusively existing materials, and a second but no less important concept is brought up: the loss of control over the final result by giving authority to the artisans throughout the design process. This, again, is something we didn't expect and what actually became a turning point in this project, as well as to the entire Las Manuelas program. And at the same time it confirmed precisely the whole philosophy idea behind the Co Design concept, in a more profound and advanced dimension.

The principal goal of our collaborative journey was to come out with a precise common formal program and what we received in return is much more exciting and relevant in these current times: a collective mindset and method that generates collaborative designs without ownership, based on respect.

What could better define a (new) universal language than this process, which honors the uniqueness and disparities of the three cultures and does not try to redirect or unify them into something common. The val-

ue of the common is in the space of respect and the willingness to accept and include others' decisions without controlling them. Would this correspond to an anti-globalization ideal?

«Design by Trust» could be a definition which best describes this dimension, which is surprisingly fresh and stimulating.

The excellent Stroganov and Ied teaching team understood this very well and embraced this new attitude with gratitude and pride.

What better could happen to have students who push and take over?

Education by Trust, is that what precisely defines the best educational practice?

But more than all we feel very grateful to be able to construct an alliance for life.

**P.D:**

We have all gathered deep learnings from this journey so far: the team and the students.

Thanks to all the participating members for their excellent contribution.

**Students:**

MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF DESIGN AND APPLIED ARTS:  
Polina Bychkova, Daria Denzel, Sofia Makeeva, Maria Mamaj, Sofia Yurchenko

IED SPAIN: Madrid — Adoración Beltran Velasquez, Jacobo Cobian Sanchez, Andrea Carrera Gonzalez; Kunsthil Bilbao — Javier Lasarte, Naia Escribano.

**Facilitators:**

MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF DESIGN AND APPLIED ARTS:  
Project Leader — Prof. Alexander Lavrentiev, Project Coordinator — Olga Sukhomlinova, Facilitator — Ekaterina Poliakova, Tutor of Stroganov students — Anastasia Keltsyna, Expo design coordinator — Sofya Krasnaya.

IED MADRID: Project Leader — Isabel Berz, Local coordinator & tutor — Carmen Collado, Co-Design Platform — Margot Matesanz, Theory — Pablo Jarauta, Art Direction — Aitor Baigorri, Textile Design — Federico Antelo

IED Kunsthil Bilbao: Project Coordinator IED España — Libe Mancisidor, Tutor — Susana Zaldivar.

**Current state (November 2021):**

The digital designs were sent to the Las Manuelas Collective in Peru and the artisan women are currently knitting the pieces. We are now waiting to receive the pieces and discover their interpretations.

А.С. МИХАЙЛОВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна  
КГАСУ, Казань

A.S. MIKHAILOVA

PHD IN ART CRITICISM, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF DESIGN OF KSUAE, KAZAN

## НАЦИОНАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ ИСТОРИИ ДИЗАЙНА

### NATIONAL MODELS OF DESIGN HISTORY

Статья посвящена локализации истории дизайна в отдельно взятых географических субъектах. В ней рассматривается построение локальных (национальных) моделей дизайна с использованием феноменально-географического подхода к описанию истории дизайна: волнообразная модель (Скандинавские страны), ветвистая модель (Италия), древовидная модель (США), линейная модель (Германия, СССР, Великобритания). Модели могут представлять интерес в преподавательской практике, наглядно демонстрируя становление дизайна и его развитие во взаимоотношении с разнообразными факторами формообразования, например, технологиями и ремесленными традициями.

**Ключевые слова:** стиль в дизайне, дизайн-икона, японский дизайн, история дизайна, периодизация истории дизайна, модель истории дизайна, синергетика в дизайне

The article is devoted to the localization of the design history in separate geographical subjects. It addresses the construction of local (national) design models using a phenomenal-geographical approach to the description of the design history: a wave-like model (Scandinavian countries), a branched model (Italy), a tree model (USA), a linear model (Germany, USSR, United Kingdom). Models may be of interest in teaching practice, clearly demonstrating the forma-

tion of design and its development in relationship with a variety of formation factors, such as technologies and craft traditions.

**Keywords:** style in design, design icon, Japanese design, design history, periodization of design history, model history model, synergetics in design

## Графические модели как необходимая оптимизация в историко-культурологических курсах

Американский психолог Говард Гарднер в 1980-х гг. разработал теорию множественного интеллекта [1]. Теорией разделяются способности человека по стилям обучения в зависимости от преобладающего типа интеллекта, всего 7 типов, одним из которых является визуально-пространственный тип интеллекта — способность воспринимать зрительную и пространственную информацию, модифицировать её и воссоздавать зрительные образы без обращения к исходным стимулам. Под этот тип интеллекта в большой своей массе, попадают скульпторы, художники, архитекторы и дизайнеры. Занимаясь поисками разнообразных подходов в преподавании историко-культурологических дисциплин, преподаватели все больше прибегают к визуализации сложных в текстовом объяснении моделей. История дизайна — не исключение. Это послужило одной из основных причин поиска визуализации исторических процессов развития дизайна в отдельно взятой стране, что сделало бы восприятие этих процессов проще и понятнее в учебном процессе.

## Феноменально-географический принцип описания истории дизайна

Прежде всего, необходимо отметить, что сама идея комплексного исследования и представления истории индустриального дизайна основана на использовании «феноменально-географического принципа»: с одной стороны в основе исследования лежит достаточно детальный многофакторный анализ иконических объектов дизайна по странам и континентам, с другой стороны остается стремление сохранить целостность общей исторической картины. Большинство современных изданий по истории дизайна выделяет несколько ключевых стран, наиболее важных в развитии индустриального формообразования: Германия, Англия, США, Италия, Япония, Скандинавские страны, известных как нации дизайна (1) — страны с давними глубокими традициями формообразования и обширным наследием и в области дизайна, внесшая серьезный вклад в виде ключевых шедевров дизайнерской деятельности или принявшая активное участие в эволюционном процессе стилеобразования, успешно заявившая о себе на мировом рынке, представляющая талантливых всемирно известных дизайнеров, обогатившая историю всемирно известными брендами [5].



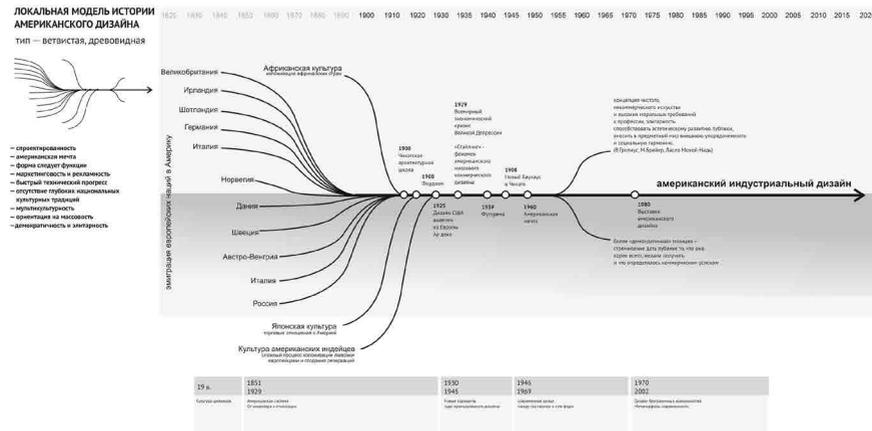


Рис. 2. Национальная модель истории дизайна в США

возникает новая национальная модель, которая несет в себе конгломерат признаков двух или нескольких наций.

Высокий технологический уровень выпускаемых в США промышленных и бытовых изделий, развитие серийной продукция из новых экономичных материалов, фокус на рыночном факторе в развитии дизайна потребительских товаров, реклама и упаковка, внимание на внешний вид — вот одни из существенных черт американского дизайна, а также быстрый технический прогресс, отсутствие глубоких национальных культурных традиций (исключая культуру коренных жителей), мультикультурность, сочетание демократической и элитарной линий.

Одновременно в американской модели проявляется и замещение национального интернациональным, когда предполагается или искусственный выбор интернационального обобщенного компонента в качестве основного в формообразовании, или предполагаются случаи, когда исконно национальное было полностью уничтожено, а интернациональное становится основным национальным компонентом. В истории американского дизайна мы видим активный приток экстравагантных идей и экспериментов — тиффани, стримлайн, ар деко и т.д. Однако, все ветви экспериментов сливаются в одну — органический дизайн, или его современная интерпретация, так называемый стиль «контемпорари». Изначальный знаменитый принцип «форма следует за функцией» таким образом постоянно дополняется: функции вещей могут быть не только утилитарными, но и информационными, культурными, знаковыми, символическими, технологическими, даже познавательными [6].

Скандинавские страны — национальная (локальная) модель истории дизайна волнообразного типа. Интернациональное часто обращается к исходным корням национального ремесленничества в поисках новых идей, мотивации и вдохновения. В этом случае индустриальный дизайн постоянно подпитывается идеями традиционного ремесленного формообразования наравне с развитой индустрией. Графическое отображение подобной модели представляется синусоидовидной с разными амплитудными колебаниями.

Общие черты скандинавского дизайна можно выявить следующие:

- генетическая связь с искусством;
- художественно-ремесленная форма деятельности;
- плавное перерастание ремесленных традиций в дизайнерское творчество, сохраняясь при этом как самостоятельный вид деятельности;
- социальная инноватика как движущий фактор ;
- шведкость, датскость, финскость и пр.;
- слойд, хандверк, скёнвирке как явления;
- принцип уюта, тепла и комфорта: хюгге (hygge) — в Дании, коселиг (koselig) — в Норвегии, мис (mys), фика (fika) и лагом (lagom) — в Швеции, калсарикянни (kalsarikyanni) и сису (sisu) — в Финляндии, частое и тонкое взаимодействие с природой, в том числе и образ жизни friluftsliv.

В качестве событий способствующих развитию индустриальной линии можно упомянуть первые художественно-промышленные школы, входящие в Художественно-промышленный союз (1845), открытие факультета мебельного дизайна при Королевской Академии изящных искусств в Копенгагене (1924), Nordic Art Industry Conference (1946–1950), Scandinavian Design: выставки скандинавского дизайна в США (1957), международная экспансия бренда Икеа (1970) и появление таких направлений как сканди и япанди (2010). Линия

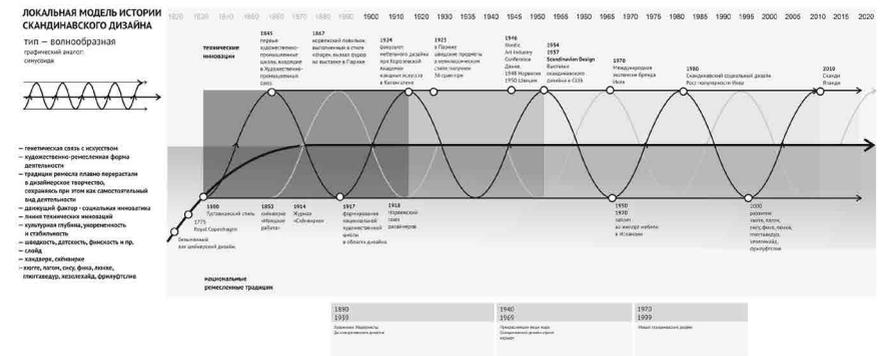


Рис. 3. Национальная модель истории дизайна в Скандинавских странах



Английский классический дизайн стал результатом симбиоза ремесленного художественно-прикладного творчества и машинного промышленного производства. Его становление происходило в Великобритании во взаимосвязи с техническим прогрессом, индустриализацией общества и развитием искусств и ремесел. Британские художники и дизайнеры XIX в. стали основателями нового направления в развитии промышленности, осмыслили научный прогресс с эстетической точки зрения, что послужило толчком для дальнейшего развития дизайна в европейских странах. В 1944 г. Одним из первых был создан Совет по дизайну с целью «способствовать всеми возможными средствами повышению художественно-конструкторского уровня изделий, выпускаемых промышленностью Великобритании», с 1949 года издающий журнал «Дизайн» и имеющий свой Дизайн-центр с периодически обновляемой выставкой лучших дизайнерских изделий и картотекой английских дизайнеров. При всем образе консерватизма, Великобритания была щедра на инновационные внедрения в истории дизайна, в том числе и в послевоенное время — эксперименты с стилями поп, хиппи, гранж и т.д. Общее функциональное направление английского дизайна сохранило некую интеллигентность, изящество «новой простоты» [12].

**СССР.** Рассматривая становление дизайна в СССР и России мы констатируем в своей массе также своеобразное линейное развитие с преобладающей рациональной и функциональной линией, продолжающей начатую в начале XX века тему конструктивизма. Аскетичность, минималистичность, честность, функциональность и интуитивная понятность — вот одни из самых часто звучащих в исследованиях искусствоведов особенности советского дизайна. Тем не менее в разные периоды наблюдаются всплески экспериментальных поисков, чаще всего сравнимые искусствоведами с подражанием новомодным тенденциям мира.

Уникальность советской модели дизайн-проектирования определялась разрывом между гуманистическими (human-oriented) концепциями дизайна, созданными сильной научно-методической школой ВНИИТЭ, и технологической инертностью производства, не имевшего экономического стимула для развития в рамках плановой экономики. Социалистическая идеология ставила дизайн «на службу обществу». Функциональный, аналитический подход к дизайну и эргономические разработки дизайнеров ВНИИТЭ способствовали созданию товаров, удовлетворяющих основные запросы потребителя [13]. Гуманистическая рациональная концепция советского дизайна поддерживалась социалистической идеологией, включением дизайна в государственную политику и формированием целой системы ди-

зайн-проектирования (ВНИИТЭ, журнал «Техническая эстетика», государственная аттестация товаров на «Знак качества»), внедрением метода дизайн-программ, реализацией синтеза проектных искусств, типизации и типологизации, принцип модульного конструирования для мебельного оснащения жилой среды.

Построенные модели национального дизайна несмотря на свой небросочный характер были успешно апробированы на занятиях по истории дизайна и вдохновили многих из них на собственные рассуждения и исследования. Они действительно позволяют получить наглядный, немного обобщенный и более понятный цельный взгляд на истории дизайна в разных странах. Особенно показательными они становятся в сравнении, позволяя студентам в графической форме почувствовать причинно-следственные связи в истории дизайна, схожесть многих элементов эволюции и влияние факторов на развитие формообразования.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Термин дизайн-нации мы встречаем в книгах доктора искусствоведения Михайлова С.М. [2, 3], а «национальные модели дизайна» — в труде по истории дизайна доктора искусствоведения Лаврентьева А.Н. [4].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. ТЕОРИЯ МНОЖЕСТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА // Википедия (электронный ресурс). — URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Теория\\_множественного\\_интеллекта](https://ru.wikipedia.org/wiki/Теория_множественного_интеллекта) (дата обращения: 18.10.2021).
2. Михайлов С.М, История дизайна т. 1: учебник для вузов. — 2 е изд. — Москва: Союз дизайнеров России, 2002. — 280 с.: ил.
3. Михайлов С.М, История дизайна т. 2: учебник для вузов. — 2 е изд. — Москва: Союз дизайнеров России, 2003. — 396 с.:ил.
4. Лаврентьев А.Н. История дизайна : учеб. пособие /А. Н. Лаврентьев. — Москва: Гардарики, 2007. — 303 с.: ил.
5. Михайлова А.С. Национальные модели дизайна // Научно-практический журнал «Дизайн-ревью», № 3–4, 2013. Казань: Дизайн-квартал, 2013. С. 68–79. (0,6 п.л.).
6. Михайлова А.С., Хуснутдинова Л.Р. Тенденции в реализации национального и интернационального компонентов в истории дизайна XX–XXI вв. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, № 1–2, 2020. С. 268–279.
7. Михайлова А.С., Хуснутдинова Л.Р. Эволюция национального компонента в индустриальном дизайне // Вестник Оренбургского государственного университета № 5 (180), 2015. Оренбург: ОГУ, 2015. С. 38–43.
8. S. Mikhailov, A. Mikhailova, L.Khousnutdinova, A.Ibragimova, M.Belov. NATIONAL AND INTERNATIONAL COMPONENTS IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE AND DESIGN // E3S Web of Conferences, 274 (01003) (2021). DOI: 10.1051/e3sconf/202127401003.
9. Курьерова Г.Г. Итальянская модель дизайна // «Дизайн в Италии» и «итальянский дизайн». — Москва: Труды ВНИИТЭ, 1993.
10. Тимофеева М.А. Дизайн в Швеции. История концепций и эволюция форм. — Москва: РГГУ, 2006.
11. Джейн Паулик, Элла Володина. Немецкий дизайн: от функции к эмоциям (электронный ресурс). — URL: <https://www.dw.com/ru/https://www.dw.com/>

RU/НЕМЕЦКИЙ-ДИЗАЙН-ОТ-ФУНКЦИИ-К-ЭМОЦИИ/А-5339109 (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 18.10.2021).

12. О.В. ШЕПЕЛЬ. ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ДИЗАЙНА В ВЕЛИКОБРИТАНИИ В XIX в. — URL: [HTTP://IZVESTIA.ASU.RU/2012/4-1/HIST/THeNewSOfASU-2012-4-1-HIST-43.PDF](http://izvestia.asu.ru/2012/4-1/hist/TheNewsOfASU-2012-4-1-hist-43.pdf) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 18.10.2021)

13. А.САНЬКОВА. ДИЗАЙН ПО-СОВЕТСКИ: КАКИМ ОН БЫЛ И КТО ЕГО ПРИДУМЫВАЛ (ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС). — URL: [HTTPS://STYLE.RBC.RU/ITEMS/5808801c9a794764c603a143](https://style.rbc.ru/items/5808801c9a794764c603a143) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 18.10.2021).

Н.К. СОЛОВЬЕВ

ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА МГХПА им. С.Г.Строганова

N.K. SOLOVIEV

DOCTOR OF ARTS, PROFESSOR OF THE DEPARTMENT HISTORY AND THEORY OF DECORATIVE ARTS AND DESIGN OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

### **МЕТАМОРФОЗЫ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ**

### **METAMORPHOSES OF CULTURAL IDENTITY IN MODERN ARCHITECTURE**

На примере архитектуры XX века автор показывает разнообразие индивидуальных и региональных трактовок образов архитектурных сооружений, подчеркивает естественность процесса формирования культурной идентичности и призывает к бережному сохранению памятников архитектуры, которые были признаны культурно идентичными для своего времени.

**Ключевые слова:** архитектура XX века, хай-тек, постмодернизм, культурная идентичность.

Using the example of the architecture of the twentieth century, the author shows a variety of individual and regional interpretations of the images of architectural structures, emphasizes the naturalness of the process of forming cultural identity and calls for the careful preservation of architectural monuments that were recognized as culturally identical for their time.

**Keywords:** architecture of the twentieth century, high-tech, postmodernism, cultural identity.

Культурная идентичность архитектуры всегда была естественным явлением, вытекающим из множества факторов, связанных с историей различных стран и множества идеологических, социальных, климатических, конструктивных, функциональных аспектов ее формирования. И чем ближе к нашему времени, тем чаще встречались в культурной идентичности архитектуры те или иные метаморфозы. Иногда эти метаморфозы были связаны с пожеланиями титулованных или состоятельных заказчиков и меценатов, иногда с творческими поисками самих архитекторов, иногда почти императивно диктовались государственной властью.

В эпоху торжества классицизма М.Ф. Казаков по заказу Екатерины II построил в Москве Путьевой дворец и вместе с В.И. Баженовым строил дворцовый комплекс в Царицыне в так называемом «русско-готическом стиле». В «эпоху модерна», которая обычно ассоциируется с творчеством Ф.О. Шехтеля, Федор Осипович создавал архитектуру самых различных стилистических направлений. В конце XIX века «неорусский стиль» в архитектуре диктовался государственной властью, а в 1930-е годы государственная власть императивно призывала перейти от космополитической архитектуры конструктивизма к освоению культурной стилистической идентичности классического наследия.

Отношение к культурной идентичности в период революции В. Маяковский выразил в следующих строчках: «... Белогвардейца найдете – и к стенке. А Рафаэля забыли? Забыли Растрелли вы? Время пулям по стенкам тенькать. Студиймовками глоток старье расстреливай» [1].

В апреле 1932 г. вышло постановление ЦК ВКП (б) об объединении различных архитектурных группировок в единый союз, что в итоге приводило к принятию принципа «идентичности». В том же 1932 году историком архитектуры, а впоследствии знаменитым американским архитектором Ф. Джонсоном был озвучен термин «интернациональный стиль в архитектуре», введенный в изданной им одноименной книге. Под «интернациональным стилем» подразумевались различные направления современной архитектуры, лишённые исторических реминисценций и стилизации. Позже возник естественный вопрос: есть ли культурная идентичность в архитектуре «интернационального стиля» отдельных стран и в чем она проявляется?

Чаще всего такую идентичность находили в Финляндии, США и Японии. В Соединенных Штатах это было связано, в первую очередь, с Чикагской архитектурной школой конца XIX века и творчеством Ф.Л. Райта. В 1880-1890 годы большая часть Чикаго была застроена внестилевыми многоэтажными зданиями различного функционального назначения (в Европе таких зданий почти не было) и на Чикагский опыт опиралось все последующее высотное строительство в США. Ф.Л. Райт, критически относившийся к архитектуре

«интернационального стиля» в Европе, выдвинул ориентированные на США девять принципов «органической архитектуры», которые не всегда совпадали с доктринами европейского модернизма, в частности с «пятью отправными точками современной архитектуры» Ле Корбюзье и доктринами голландского объединения «Де Стил».

В Финляндии национальную культурную идентичность находили в творчестве Алвара Аалто, который широко использовал в своих постройках традиционное для национальной архитектуры дерево. Однако Аалто всегда подчеркивал, что Финляндия расположена в Европе, а он сам является европейским архитектором и не видит разницы между финским и интернациональным. В деревянных постройках Карелии Аалто особо выделял их одноматериальность как очень важное художественное качество, сравнивая их в этом отношении с памятниками архитектуры Древней Греции, где почти все части храма были выполнены из мрамора. По его мнению, «карельская строительная культура также проложила свой связующий путь к современности», однако главным обоснованием широкого использования дерева в интерьерах Аалто считал прекрасные качества этого материала (природность, экологичность, нетеплопроводность, тактильный комфорт), «а не какую-нибудь сентиментальную карельскость» [2]. Из дерева он создавал абсолютно современные дизайнерские архитектурные формы и мебель (впервые самобалансирующиеся кресла, первенство изобретения которых оспаривали М. Стам и М. Брейер он спроектировал не из металлической трубки или полосы, а из клееной фанеры).

Особое место в плане культурной идентичности архитектуры после Второй мировой войны обычно признавалось за Японией. Традиционная японская архитектура стиля сёин [3] оказала большое влияние на архитектуру Европы и в особенности США XX века. Известно, например, что Ф.Л. Райт в период, предшествующий созданию его «домов прерий» внимательно изучал японскую традиционную архитектуру, часами просиживая у модели японского жилого дома на проводившейся в 1893 году Всемирной выставке в Чикаго, а один из его девяти принципов органической архитектуры призывал «не делать из дома коробку, в которую заключены комнаты-коробки». Еще большее влияние японская архитектура стиля сёин оказала на творчество современных японских архитекторов, находящихся в ней генезис многих архитектурных принципов и идей XX века. Это относится в значительной степени к созданию так называемых «серых зон», т.е. не контрастных белых и черных, а «промежуточных», которые в традиционной японской архитектуре являются зонами между интерьером и внешним пространством, в которых присутствует и то, и другое. В качестве самого показательного примера обычно рассматривается

императорская вилла Кацура в Киото, построенная в XVII веке [4]. Во всех постройках виллы Кацура есть террасы (энгава) — серые зоны, в которых человек находится уже не в интерьере, но еще и не в саду. Промежуточный и эмоционально интригующий характер этих зон подчеркивался также используемыми в них материалами.

Выдающийся японский архитектор второй половины XX века Кисё Курокава выделял в своем творчестве пять присущих ему принципов, среди которых под № 2 была обратимость внешнего и внутреннего пространства, под № 3 — создание «третьего» промежуточного пространства, а свою теорию «промежуточных пространств» он обогатил новыми и разнообразными архитектурными решениями. Кисё Курокава и Кендзо Танге рассматривали виллу Кацура также как предтечу метаболизма — важного направления в японской архитектуре 1960-х — 1970-х годов, которое рассматривало идею создания архитектурных структур, открытых к дальнейшему развитию, росту и разнообразным изменениям по аналогии с живыми организмами [5]. Культурная идентичность современной японской архитектуры, таким образом, основывается не на стилизации (часто ироничной) исторических форм и деталей (как это часто происходит в постмодернизме), а на восприятии композиционных идей и принципов формообразования, которые оказались востребованы и соответствуют наиболее прогрессивным архитектурно-строительным возможностям в наше время.

В конце XX — начале XXI века трудно говорить о культурной идентичности архитектуры, имея в виду ее национальную культурную идентичность. В XVI веке А. Палладио строил только в Виченце и в Венеции. В XVIII и XIX веках в России были московские и петербургские архитекторы, которых иногда могли пригласить и в другие города России. Соответственно были понятия московский классицизм и петербургский классицизм. Крупные архитекторы в наши дни реализуют свои проекты на разных континентах и в различных странах. Постройки Фрэнка Гери находятся в США, Японии, Германии, Испании, Чехии, Швейцарии, Китае, Панаме, Австралии. Постройки Заха Хадид можно увидеть в 14 странах. Постройки Ричарда Роджерса — в 12 странах. Постройки Рема Колхаса — в 15 странах. Постройки Жана Нувеля — в 17 странах. Авторство всех этих построек часто можно определить по творческому почерку архитекторов, но почти никогда по месту их рождения или гражданству.

Творческий почерк большинства крупных архитекторов последних десятилетий естественно эволюционировал, сохраняя не национальную культурную идентичность, а культурную идентичность тому или иному направлению в архитектуре. Есть также примеры метаморфоз культурной идентичности всех аспектов архитектур-

ного творчества. В своей публикации «Размышление о стиле и о «интернациональном стиле» признанный апологет постмодернизма Филип Джонсон писал: «Я теперь хочу сам от работы получать удовольствие, а не реформировать общество... В Питтсбурге я делаю сверхающее сооружение с зеркальными стенами, выдвигающееся в окружение викторианской башенной готики. Затем у меня строится здание в классическом стиле — здание с разорванным фронтоном. Есть здание в стиле Возрождения, которое я строил на пятой авеню. Затем есть дом с эркерами в стиле 1980-х годов. Есть спираль из ислама, которую я копировал с древнего минарета и из которой я сделал небольшую церковь. Затем есть великолепная, остро завершающаяся иранская гробница... Есть кое-что в Сан-Франциско, подобное Вавилонской башне. Кроме того, я строю небольшое сооружение с белым куполом, все в чистом бетоне. Это ранний Корбюзье...» [6]. Эти слова написал ревностный последователь идей Миса ван дер Роэ 1950-х годов, утверждавшего, что бессмысленно «каждый понедельник изобретать новую архитектуру» и что следует ограничивать себя теми структурами, которые реальны в настоящий момент» [7].

Впоследствии Ф. Джонсон, в пятидесятые годы гордившийся своим прозвищем «Мис ван дер Джонсон», заявил «Я всегда стоял за принцип отсутствия принципов». Эту фразу можно трактовать и как одну из доктрин постмодернизма, апологеты которого назвали 1984 год — годом Филипа Джонсона. Показательно, что уже в 1988 году охладевший к постмодернизму Ф. Джонсон будет курировать проведение в музее современного искусства в Нью-Йорке первой выставки архитектуры деконструктивизма.

Постмодернизм был явлением в основном американским, почти не повлиявшим на развитие архитектуры в Европе (кроме «Лужковской» Москвы). Наиболее значимые постройки были созданы во Франции интернациональной группой «Тальер де Архитектура», объединяющей в 1980-е годы около 50-ти сотрудников десяти национальностей. Группа «Тальер», лидером которой был испанский архитектор Рикардо Бофилл, строила не отдельные здания, а жилые кварталы в новых городах Парижского района, Монпелье и в самом Париже. Архитектура этих помпезных ансамблей была основана на возрождении приемов классицизма — осевых композициях, монументальном масштабе ордерных форм, трактованных языком постмодернизма. В архитектурной среде Франции работы «Тальер» расценивались как произведения иностранцев, а сам Бофилл был признан «наиболее американским из испанских архитекторов работающих во Франции» (несмотря на то, что Бофилл говорил о возрождении им французской традиции классицизма — ансамблей Версаля, Дома инвалидов и др.). Жители квартала Озерные аркады в новом городе

Сен-Кантен-ан-Ивлин, расположенном недалеко от Версаля, шутливо называли этот квартал «Версальем для людей, живущих на зарплату». При несомненной талантливости и остроте композиционного решения кварталов в Марн-ля-Валле, в Сен-Кантен-ан-Ивлин, в Сержи-Понтуаэ, на парижской площади Каталонии критикой их архитектура не оценивалась с точки зрения культурной идентичности, что вполне закономерно, так как в наше время трактовка идентичности размыта, изменчива и субъективна.

Во Франции и в других странах Западной Европы архитектура модернизма последних десятилетий не предавалась анафеме идеологов постмодернизма, что уже можно считать в какой-то степени культурной идентичностью современной архитектуры. Очень показательна в этом отношении эволюция творчества одного из ведущих архитекторов второй половины XX – начала XXI века Жана Нувеля. Широкое международное признание французский архитектор Жан Нувель получил строительством в Париже Института арабского мира (1981–1987). Внешний объем этого здания, однообразно расчерченный переплетами остекления, имеет холодно-технический характер. Основные композиционные эффекты сосредоточены во внутренних пространствах, образ которых совмещает стилистические намеки на традиции арабской культуры с новейшими техническими достижениями. Обращенная на южную сторону стена собрана из 240 алюминиевых квадратных панелей с орнаментальной поверхностью, напоминающей мотивы традиционных арабских сквозных деревянных решеток, отверстия которых остеклены и имеют титановые диафрагмы, управляемые компьютером. Система автоматически реагирует на изменения в естественном освещении: лепестки диафрагмы находятся в состоянии почти непрерывного движения, изменяя размер отверстий и поддерживая постоянный уровень естественного освещения в интерьерах. Высокая технологичность этого архитектурно-дизайнерского решения продемонстрировала увлекательные технические возможности архитектуры хай-тек и одновременно ее финансовую ограниченность (квадратный метр площади здания признан одним из самых дорогостоящих в архитектуре XX века).

В творческом портфолио Жана Нувеля десятки самых разнообразных по архитектуре построек в различных странах всех континентов мира и только некоторые из них подпадают под определение хай-тек. Свое архитектурное кредо он высказал следующими словами: «Меня часто преподносят как архитектора «французского хай-тека». Хотел бы начать с объяснения термина... Признаю, то, что зовется хай-теком — было достижением, занимавшим важное место в семидесятых. Полагаю, однако, что если бы мы вошли в новое здание

сегодня и главное впечатление было бы — «о, какая выразительная балка!» — это означало бы бессодержательность архитектуры... Модернизм жив, но он обратился к другим областям, которые далеки от выражения структурной правды. В сегодняшнем модернизме приоритет принадлежит эстетике чуда. Это означает, что мы требуем максимального эффекта и в то же время не желаем знать как это достигается... Я протестую также против ярлыка «постмодерниста», поскольку сам термин в архитектуре несет исторические коннотации, а ничто не ужасает меня больше, чем та часть архитектуры, которая есть не что иное как репродукция и лишь дискредитирует источники. Моя архитектура может быть определена как модернистская и современная» [8].

Для Жана Нувеля слово «современная» всегда означает, что она создана именно в данные годы и может стать в какой-то степени культурно идентична именно этому времени. Хотелось бы также привести его слова, которые могут относиться к проблеме культурной идентичности современной архитектуры: «Новое — всегда агрессия. Должна быть дистанция, чтобы прошел шок и новое сопоставилось с высокими ценностями. Самые трудные – первые двадцать лет. Только потом, если достойно, произведение вырвется из своего и только своего времени — в историю».

Думается, что главная проблема в наши дни — бережное сохранение памятников архитектуры, которые были признаны культурно идентичными для своего времени и «вошли в историю» двадцать и более лет назад. К сожалению, их сносили и в Париже, и в Брюсселе, и в Москве, и в других городах люди, не понимающие значения их культурной идентичности своей эпохе и своей стране.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Маяковский В.В. Собр. соч. Т. 2. — Москва, 1956. С. 16.
2. Аалто Алвар. Архитектура и гуманизм. Сб. ст. Пер. с фин., англ., фр., и нем. Под редакцией А. Гозана. — Москва, 1978. С. 37.
3. Сёин — стиль сельской простоты и гармонии с природой. Название стиля производно от названия окна с широким подоконником.
4. Императорская вилла Нацура в Киото — сбалансированный дворцово-парковый ансамбль, основанный на категориях «саби» (скрытая красота) «ваби» (сельская простота). Художественное совершенство архитектуры мыслилось как достижение гармонии с природой.
5. Архитектура трех, построенных в различные десятилетия XVII века частей виллы, объединялась за счет единых структурных принципов формообразования в единый гармоничный комплекс, открытый и для дальнейшего развития.
6. Цит. по: Рябушин А.В., Шукурова А.Н. Творческие противоречия в Новейшей архитектуре Запада. — Москва, 1985. С. 83.
7. Цит. по: Мастера архитектуры об архитектуре. — Москва, 1972. С. 377.
8. Nouvel Jean. Architecture and Design 1976–1995. — Milan, 1995. P. 7–9. (Цит. по: Рябушин А.В. Архитекторы рубежа тысячелетий. — Москва, 2005. С. 246).

А.А. ЧЕРНИХОВ  
 ПРОФЕССОР МАРХИ, ВИЦЕ-ПРЕЗИДЕНТ МОСКОВСКОГО  
 ОТДЕЛЕНИЯ МЕЖДУНАРОДНОЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ

A.A. CHERNIKHOV  
 PROFESSOR MARKHI, VICE-PRESIDENT OF THE MOSCOW  
 BRANCH OF THE INTERNATIONAL ACADEMY OF ARCHITECTURE

#### «ПОЛИГРАФИЯ АРХИТЕКТУРЫ» И КОДЫ ПАМЯТИ

#### «ARCHITECTURE PRINTING» AND MEMORY CODES

Автор анализирует пути развития национальной идентичности российской и мировой архитектуры в контексте понятий память, культура, традиция, тиражируемость.

**Ключевые слова:** традиции архитектуры, модернизм, постмодернизм, память культуры.

The author analyzes the ways of development of the national identity of the Russian and World architecture in the context of the concepts of memory, culture, tradition and replicability.

**Keywords:** architectural traditions, modernism, postmodernism, cultural memory.

В узнаваемости архитектуры функционализма или модернизма в любой точке мира, от Сибири до Кубы, есть своя прелесть. Но истинное наслаждение для гурманов архитектуры — обнаружение различий между английской и французской готикой, итальянским или испанским барокко. Конечно, можно сказать вслед за Владимиром Набоковым, что национальными могут быть лишь промыслы, но не романы. Но ему возразит его великий предшественник, другой русский гений Николай Гоголь, писавший, что душу народа можно познать лишь через его архитектуру. Великие интернациональные

стили различаются «на местах» не только чувством ритма, цвета и света, но и темпераментом, собственным пониманием гармонии и пропорций — тем, что греки называли эвритмией. Драматизм сегодняшней ситуации — и это стало темой симпозиумов, дискуссий и манифестов последнего времени, в стирании различий и уникальности кодов, присущих отдельным народам. Сегодня мы говорим об идентичности, подразумевая больше место, чем национальное в архитектуре. Но... «в настоящей трагедии погибает не герой, а хор». «Троянский конь» современной культуры — глобализация, приносит свои «плоды», а последняя Венецианская бьеннале подводит своеобразный итог национальным школам. С одной стороны — это грустный итог, а с другой... после компьютерной революции в архитектуре нам предстоит пережить еще одну — революцию 3D проектирования и строительства. Отныне, возможно почти мгновенное воспроизведение любой архитектурной и дизайнерской мысли, что фантастично для всей предыдущей человеческой культуры. Появляется возможность «стирать ластиком» практически любое новое творение, достраивать, заменять его, возводить и трансформировать любую форму. /Но, заметим на полях, и любую «старую» форму/. А с другой стороны — это ближайшее грядущее будущее порождает некое смятение. Ибо, кто знает, каковы будут результаты первых и последующих лет широкого использования этих технологий? И можно долго препарировать будущие неприятности, но куда продуктивнее увидеть то, что архитектура впервые обретает возможность высказывания практически «одномоментно» в ряду других искусств, а не после того, как проговорила поэзия, отзвучала музыка или прошли выставки футуристов и супрематистов.

На пороге этих событий интересно проанализировать, каким образом может национальное проявить себя вновь? Тема Вальтера Бениамина — тиражирование произведений искусства в век технологий воспроизведения получает новое развитие в ситуации, когда множество идей могут быть реализованы одномоментно в разных точках земного шара.

В «полиграфии архитектуры» сами собой тонут проблемы индивидуума и авторской личности, не говоря уже об авторском почерке и свободе самовыражения, не стесняемых в ближайшем будущем практически, ничем.

Национальному важно иметь право, способы и инструменты самовыражения. Как моральные и культурные, так и в плане восприятия обществом, нациями, которые и так стоят сегодня перед угрозой потери идентичности. Они растворяются в толерантной мультикультурной модели, которая, далеко не безгрешна и позитивна, как думали ее создатели и адепты. А среди сотен выдающихся проектов

современного архитектурного мира чистыми голосами, звучит тема «рукоделия» национальных архитектур. И прежде всего, молодых, еще не звездных архитекторов, которые иногда в одиночку, чаще командами занимаются социальными проектами на «местах» — чаще в Азии, Латинской Америке, Африке.

Благодаря Международной премии-конкурсу «Вызов времени» имени Якова Чернихова, мы имеем замечательную возможность наблюдать, анализировать и различать тренды творчества молодых. Работая в конкретном климате с местным строительным материалом, очень быстро вникая в устройство быта, традиций, колорит, наши молодые коллеги приобретают замечательный опыт — опыт реальной идентификации. Пьер Витторио Аурелли — несет в качестве специфики Итальянский рационализм... Тогда как Джунья Ишигами — глубоко восточный и шинтоистский концепт архитектурного пространства... «Фантастик Норвей» — скандинавский левый социализм и активистский нагон... (Все они лауреаты премии

Архитектурная школа сегодня во многом стала тоже интернациональной. Наши студенты перемещаются из Парижа в Венецию, отсюда в Вену, Лондон или Нью-Йорк. И это замечательно. Они как дельфины плещутся в волнах, исходящих от разных профессоров, методик, концепций обучения той или иной школы. Правда, и профессора сегодня образуют некий международный гастрольный пул педагогов, которые сами параллельно «законтрактованы» в этих же школах. В целом, картина благостная, средний уровень температуры «по больнице» вполне удовлетворителен. Но есть и проблема — это слабость, даже размытость базового гуманитарного уровня образования. Эта проблема словно минусуется (в русском это синоним вычитания), так как маститые архитекторы преподают на старших курсах, априори предполагая, что общий культурный фон в студенческой среде уже создан, а это далеко не так, ибо современная культура потребления в целом уже не одно десятилетие как пребывает в стагнационном кризисе.

Читая несколько лет в Московском Архитектурном институте, читая цикл лекций «Смыслы архитектуры», я с удивлением и грустью обнаружил огромный недостаток того, что можно просто назвать культурой. Отсутствие у студентов ясных представлений о человеке, обществе, истории, в том числе и собственной страны, современной науке и искусствах... Так, скоро речь пойдет уже не о квадриуме, а о триуме. Мирное «сожительство» традиций и мирное соседство культур — это все же весьма плоский и недалновидный взгляд на проблему. Традиции и культура должны научиться взаимодействовать на ином уровне, ибо традиция сама по себе не плодотворна, но позволяет ориентироваться в окружающем мире и «своим» и «чужим».

Собственно, наши лекции, в какой-то степени, должны были восполнить эту культурную лакуну. И что бы было понятно, о чем речь, приведу только несколько их названий: «Феноменология пустоты», «Композиция города», «Глаз периода — что мы видим и как», «Тату и пирсинг архитектуры», «Архитектура без архитектора», «Пространство понимания», «Утопия — знак пробела».

В конечном итоге, все, о чем мы говорим, приводит нас к другой, еще более общей и самой сложной теме — проблеме памяти. Что собственно будет формировать память последующих поколений? Память, которая имеет по свидетельству науки огромные расширяющие возможности, а в реалии не может обеспечить преемственность между 2–3-мя поколениями, не говоря уже о невозможности усвоить и трансформировать в созидательную энергию современный массив информации и знаний. Более того, она на глазах сморщивается, как стареющее яблоко, добровольно расставаясь с такими, чисто человеческими «способностями» как фантазия и воображение в пользу технологий и манипуляции.

В отсутствии «поддержек» культуры в лице религии, природно-бытовых традиций и укладов, мы все глубже погружаемся в состояние, описанное Пьером Нора в «Проблематике памяти»: «Чем меньше память переживается внутренне, тем больше она нуждается во внешней поддержке и в осязаемых точках опоры, в которых и благодаря которым она существует».

Мы живем с вами среди руин — Акрополь, Колизей, Карнак, где никаким воображением не «восстановить» бывшее обличье архитектуры, а рассказы экскурсоводов — скорее лишь прелюдии к шопингу. Профессионалы с удовольствием обсуждают достоинства и различия той или иной реконструкции Парфенона, но почему мы не находим в себе силы «достроить» тот же Колизей до его первоначального состояния, ведь он был просто разворван. О его первоначальном облике все осведомлены до мельчайших деталей. Почему бы не сделать его частью живой памяти, а не руинированным экспонатом для туристов. Сотни и сотни полуразрушенных шедевров архитектуры существуют в капсуле «охранной» концепции наследия. Эта концепция была кровно необходима, когда Москва и Рим в эпоху транспортных и идеологических революций испытывали потрясения тотальным сносом значительной части своего историко-архитектурного достояния. Консервация всего была единственным способом сохранить память архитектуры. Но современная культура может позволить себе роскошь не только вернуть к жизни Парфенон или термы Каракаллы, но и на основе научной реставрации реализовать самые интересные «ключевые» для культуры и архитектуры, но нереализованные в свое время по тем или иным причинам проекты архитек-

торов прошлого времени. Тому лучший пример Саграда Фамилия в Барселоне.

Это самое национальное «вырастает» в России сегодня куда более искренне и непосредственно, чем это было в самые блестящие для русской архитектуры периоды — 1920-е годы авангарда и конструктивизма или сталинского неоклассицизма и советского модернизма. Первый, хоть и имеет немецкие корни функционализма и последующее сильное влияние Ле Корбюзье, обладал фантастически мощной творческой энергией и романтизмом реализуемым на практике социальной утопии (во всяком случае, в это искренне верили его создатели). И все же это были годы поистине интернациональной архитектуры. Послевоенное состояние экономики европейских стран априори лишило архитектуру «излишеств», оставив ей лишь поле для интерпретаций платоновых тел и социальных экспериментов. Интересно и то, что влияние русского архитектурного авангарда оказалось куда сильнее во вне, чем в самой советской России, где оно буквально растворилось в истории страны и смене ее культурной парадигмы в середине 1930-х годов. Парадоксально, но факт — русский авангард не стал в самой России прообразом модернизма, так как был исключен из архитектурного знания и профессиональной памяти. Советский модернизм вдохновлялся европейским и нидерландскими поисками и образцами, нежели своим недавним «высоким» прошлым.

В этом плане действительно интересен уникальный опыт советского модернизма конца 1950-х – 1980-х годов. Архитекторы 15 национальных республик! (теперь самостоятельных стран) советской империи (250 000 000 человек) в рамках, казалось бы, одного из самых безличных стилей в истории архитектуры, демонстрировали фантастическую изобретательность в части проявления национального, где даже автобусные остановки обладали «национальным обликом». И литовцев с грузинами или армянами никак не спутаешь и сегодня, спустя полвека. (Исключение составили Узбекистан, Казахстан и ряд других азиатских республик СССР, где новая архитектура создавалась архитекторами Москвы и Ленинграда, из-за отсутствия на то время своих архитектурных национальных школ). То же случалось в постсоветские годы, где опять же в качестве образцов — европейские стандарты качества архитектуры, а не собственная история.

Русская культура, являясь по сути своей конгломеративной, великолепно «осваивает», вдохновенно и с увлечением «впитывает» иноземные образцы и столь же энергично «усваивает» их, делая неотторжимой частью собственного мироощущения и культуры. Но в отличие от японской, не «возвращает» переосмысленные веяния назад в мир, а оставляет у себя. Недаром европейские путешественники (маркиз де

Кюстин, например) миновали Санкт-Петербург, в своих описаниях, ибо не видели в нем ничего оригинального, устремляясь в Сибирь в ожидании подлинно национального, русского. В этом ключе последние годы архитектурной практики и проектирования в России обнаруживают хоть и не в больших количествах, но весьма интересную линию поиска собственного «почерка». Это можно наблюдать убедительного в своей запланированной импровизации на ежегодном фестивале архитектуры и дизайна «АРХСТОЯНИЕ», в Николо-Ленивце, или в отдельных работах как маститых, так и молодых архитекторов России. Все это более напоминает танец двух гениев современного танца Акрам Хана и Исраэля Гальвана — «Торобака».

На мой взгляд, лучшей иллюстрацией к размышлениям о «национальном» в архитектуре и памяти будут высказывания этих великих танцоров:

Акрам Хан: «В течение многих лет мне хотелось создать пространство, где традиции существовали бы, творя новый динамичный танец... Меня не приводила в восторг перспектива, где уже многие побывали до меня, пытаюсь просто показать связи между двумя традициями... Традиция — это кислород в дневное время, в ночное — это углекислый газ. В конечном счете, анархия иногда необходима, чтобы напомнить традиции, что ей пора обновиться».

Исраэль Гольван: «Однажды Акрам сказал мне, что для него танец — это как бы подарок зрителю. Я же, как танцовщик, унаследовал идею, что должен «убить зал», что бы он не убил меня. Я думаю, что Акрам вырос в вере в большое количество богов. Моя семья учила меня верить в единственного. Мне бы хотелось встретиться с его богами и, танцуя, благодарить зал».

М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ

ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА МГХПА им. С.Г. Строганова, НИИ РАХ

M.T. MAYSTROVSKAYA

DOCTOR OF ART HISTORY, PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF HISTORY AND THEORY OF DECORATIVE ARTS AND DESIGN, STROGANOV MOSCOW STATE ACADEMY OF DESIGN AND APPLIED ARTS, RESEARCH INSTITUTE OF THE RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

### НОВЕЙШАЯ МУЗЕЙНАЯ АРХИТЕКТУРА СТРАН АРАБСКОГО МИРА: ЧЕРТЫ И ФОРМЫ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

#### THE NEWEST MUSEUM ARCHITECTURE OF THE ARAB WORLD: FEATURES AND FORMS OF CULTURAL IDENTITY

В статье рассматриваются новые проекты музеев и культурных комплексов Ближневосточных стран, ОАЭ и Катара, где за последние годы были созданы уникальные музеи, посвященные национальной истории и культуре. К их строительству были привлечены знаменитые архитекторы нашего времени, Фрэнк Гери, Жан Нувель, Тадао Андо, Заха Хадид, Норман Фостер, Йонг Мин Пей, кто сумел выразить в новейших формах и конструкциях, самых современных музейных технологиях неповторимые черты и идеалы культурных традиций этих стран, создав новейшую архитектуру музеев арабского мира в контексте ее культурной идентичности.

**Ключевые слова:** музеи, архитектура, формы, конструкции, художественные образы, музейные технологии, традиции, культура, искусство, коллекции.

The article discusses new projects of museums and cultural complexes of Middle Eastern countries, the UAE and Qatar, where unique mu-

seums dedicated to national history and culture have been created in recent years. Famous architects of our time, Frank Gehry, Jean Nouvel, Tadao Ando, Zaha Hadid, Norman Foster, Yong Min Pei, were involved in their construction, who managed to express the unique features and ideals of the cultural traditions of these countries in the latest forms and designs, the most modern museum technologies, creating the latest architecture of the museums of the Arab world in the context of its cultural identity.

**Keywords:** museums, architecture, forms, constructions, artistic images, museum technologies, traditions, culture, art, collections.

Еще десятилетие тому назад, можно было с полной уверенностью говорить о ведущей роли в мировом музейном строительстве Китая, который за последние тридцать лет построил огромное количество самых различных и оригинальных музеев и музейных комплексов, поражающих воображение и своими формами и масштабами, своими концепциями и коллекциями. Однако в настоящее время лидерами в создании уникальных музеев стали страны Арабского региона, которые заявили о неповторимости и самобытности своей истории и культуры строительством выдающихся музеев и грандиозного по своим замыслам музейного комплекса на острове Саадият (Абу-Даби, ОАЭ).

По замыслу его создателей он должен объединить пять музеев от звездных мировых архитекторов в небывалый по своему содержанию и авангардному художественному и технологическому уровню культурный комплекс, который украсит столицу Объединённых Арабских Эмиратов и придает ей статус мирового культурного центра. В него войдут знаковые для современной архитектуры и музейного дела объекты: филиал фонда Гуггенхайма Музей абстрактного искусства (Ф.Гери, проект 2007); Лувр Абу-Даби (Ж.Нувель); Морской музей (Т.Андо); Национальный музей шейха Зайеда (Zayed) (Н.Фостер); Перформинг-центр - Центр футуристического исполнительского искусства (З.Хадид). Все они будут сгруппированы на острове Саадият, создавая грандиозный музейный оазис на берегу Аравийского залива.

В его задачи входит представить особую самобытность ОАЭ и других ближневосточных стран. На создание филиала Гуггенхайма в Абу-Даби президент ОАЭ и эмир Абу-Даби шейх Халифа ибн Зайд ан - Нахайян выделил 500 млн.евро, поддерживая проект первого музея современного искусства в арабском мире. Музей будет иметь площадь в 42 тыс. кв.м, что в 12 раз превысит площадь нью-йоркского музея Гуггенхайма и сделает его самым крупным из всех филиалов фонда. Планируется, что этот филиал будет обладать и своей фондовой коллекцией, однако это совсем не исключает выставок фонда, которые периодически будут представлять в нём мировые шедевры.



Рис. 1, 2. Гуггенхайм Абу-Даби. арх. Ф.Гери

Коллекция музея предполагает включать в себя все виды искусства, созданные по всему миру с 1960-х годов по настоящее время. Она должна стать катализатором для научных исследований, акцентируя историю искусств ближневосточных стран Аравийского залива XX–XXI века. В здании музея будет располагаться Центр искусств и технологий, детский образовательный центр, архивы, библиотека и исследовательский центр, а также современные лаборатории по консервации и реставрации.

Новый проект Френка Гери, как, практически и всё его творчество, создан в стилистике «деконструктивизма» и представляет собой острую композицию из разнообразных геометрических объёмов (цилиндров, кубов, резко сломанных треугольников), создавая впечатление нагромождения этих не связанных друг с другом форм. Музей представляется более скульптурным, нежели архитектурным проектом, который должен будет продемонстрировать хаотическую на первый взгляд композицию из исполинских гипсовых блоков, самоохлаждающихся полупрозрачных конусов и геометрических фигур, созданных из бетона, стекла и металла. При этом группы галерей различной высоты, формы и характера своих пространств развиваются из нескольких точек и сосредотачиваются вокруг внутреннего крытого двора, который играет роль гигантского атриума. Оригинальное устройство галерей, создавая сочетание вертикальных и горизонтальных пространств, обеспечит максимальную гибкость в организации выставок. Подобной системы галерей не существовало ранее, и она отличается от традиционных музейных залов. Урезанные конусы под металлической золотистой крышей будут служить входом. Проект включает энергосберегающие элементы, важные для региона, — охлаждение и вентиляцию крытых дворов и галерей (рис. 1, 2).

В процессе работы над проектом Ф. Гери досконально изучил архитектурные традиции и особенности архитектуры и строительных тех-



Рис. 3, 4. Гуггенхайм Абу-Даби. Арх. Ф.Гери

ник, характерных для стран Ближнего Востока — Сирии, Ливии, Турции, Бахрейна и других стран Персидского побережья, что подсказало ему идею применить конструкцию местных строительных форм — бадгиров. Окружённый с трёх сторон водами залива, музей будет служить искусственным волнорезом. В целом этот футурологический эпатажный проект, который должен, по мнению автора, затмить филиал фонда в Бильбао, позволит объединить набор арабских традиционных форм с языком компьютерных программ XXI века. В нём происходит слияние двух культур, которое усиливается композиционной логикой музея, демонстрируя их сходства и различия.

Проект музея был создан Ф. Гери в 2007 году, строительство началось в 2012, и уже несколько

раз переносилась дата его открытия. Возможно осуществление этого фантастического проекта, поражающего своей экспрессией и разрушением классических норм и правил архитектуры, который близится к своему завершению, станет новым прецедентом инновационных форм и технологий возведения и современных функциональных качеств музея (рис. 3).

Архитектура современного музея устанавливает свои взаимоотношения с окружающим миром, с одной стороны, пытаясь адаптироваться в нём, с другой, активно внедряясь и изменяя его. Строительство музеев принадлежит к одной из самых престижных и ответственных задач, реализующих самые смелые идеи, фантазии и новейшие технологические и инженерно-конструктивные решения, что делает их архитектуру яркой, эффектной, запоминающейся, доминирующей. Музей - это не просто место хранения экспонатов, это особый мир, требующий особого настроя на восприятие и эмоциональное чувственное переживание увиденного, помимо этого музей является выражением своего времени в архитектурных формах, музеологических концепциях и технологиях дня (рис. 4).

Возвращаясь на остров Саадият в Абу-Даби, кратко рассмотрим и другие проекты этого уникального на сегодня музейного комплекса.

#### Лувр Абу-Даби, Ж.Нуviel

В начале XXI века у многих крупных музеев мира появляются музеи-спутники — одним из них стал музей Лувр в Абу-Даби. За бренд, название — Лувр (на 30 лет) и аренду 300 произведений искусств на периодические выставки из музеев Франции: парижского Лувра,



Рис. 5. Лувр в Абу-Даби  
Рис. 6. Арх. Ж. Нувель. Проект Лувра в Абу-Даби. 2007

Центра Жоржа Помпиду, Орсе, Бранли, Версальского дворца, Музея археологии, Национального музея искусств Азии Гиме и других музеев и учреждений, ОАЭ заплатили Франции более 1 миллиарда евро. Так что с коммерческой точки зрения, несмотря на протесты французской интеллигенции и музейных сотрудников, этот перспективный проект для французских музеев был осуществлён. После долгого согласования и заключения договора, в котором французской стороной были сформулированы чрезвычайно жёсткие требования сохранности произведений и специального оборудования экспозиционных залов и галерей музея, французские музеи обязались предоставлять новому музею по 4 временные выставки в год в течение 10 лет. В настоящее время из 600 экспонатов музея насчитывается 120 европейских шедевров, представляющих как древние, так и современные

произведения со всего мира, которые составляют постоянную экспозицию и представляют исторический и культурный интерес. В их числе древние манускрипты и каллиграфия, артефакты арабского и египетского искусства, а так же работы Леонардо да Винчи «Красавица Ферроньер», «Наполеон» Жака-Луи Давида, «Вокзал Сен-Лазар» Клода Моне, «Портрет» Ван-Гога и другие выдающиеся произведения европейского и современного американского искусства: Джексон Поллок, Энди Уорхол и др. После десятилетнего срока, как надеются специалисты, музей будет обладать собственной коллекцией (рис. 5, 6).

Лувр Абу-Даби, созданный в соответствии с уникальным видением архитектора Жана Нувеля, был построен в 2017 г. в новом городском квартале на берегу Персидского залива острова Саадият. Архитектор уже имел опыт проектирования на эту тему, т.к. 30 лет тому назад успешно построил в Париже Институт Арабского мира. Новый музей в Абу-Даби, строительство которого длилось с 2009 года, построен не только как пространство для размещения экспонатов, но и как уникальный архитектурный объект. Он рождает неповторимые впечатления и ассоциации от соединения современных лаконичных бетонных конструкций, огромных водных пространств залива и тонкой игры отражённого света, которая становится ведущим средством художественной выразительности музея. В его формах воплотились богатые региональные традиции местной культуры, климата и истории места. Помимо этого, включены традиционные арабские узоры и уникальные современные тенденции и интерпре-



Рис. 7, 8. Лувр Абу-Даби. Арх. Ж. Нувель

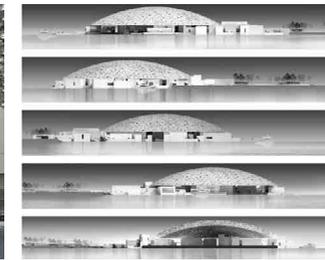


Рис. 9. Лувр Абу-Даби. Арх. Ж. Нувель  
Рис. 10. Арх. Ж. Нувель. Проект Лувра в Абу-Даби. 2007

таций. Архитектор считает, что пятнистые тени, создаваемые уникальным куполом, напоминают о «базаре или свете сквозь листья пальм» (рис. 7, 8).

Лувр Абу-Даби с трёх сторон окружён водой, и попасть туда можно по суше и по морю. Расположение отдельных 55 зданий, из которых 23 — галереи, по которым могут путешествовать зрители музея, ассоциируются с узкими улочками «медины», традиционного пространства арабского города. Они архитектурно вдохновлены малоэтажным строительством региона и построены на постоянно меняющихся соотношениях солнечного света и теней, игре солнечных бликов, скользящих по стенам и пространствам музея (рис. 9). Центральным и самым эффектным элементом Лувра Абу-Даби является огромный серебристый ажурный купол, который как бы парит над конгломератом музея. При том, что он производит впечатление невесомого ажурного навеса, его конструкция весом около 7500 тонн приближается к весу Эйфелевой башни в Париже. При зенитном солнце свет, проникающий через ажурные отверстия купола, создаёт эффект, получивший название «дождь света». Здесь переосмысление и дань природе — пальмам Абу-Даби, иллюзия листьев которых смягчает и фильтрует яркий солнечный свет, проецируя пятнистые движущиеся тени на стены, полы и землю (рис. 10).

Уникальный купол музея диаметром в 180 метров покрывает большую часть города-музея. Он виден с моря, из города и окрестностей Абу-Даби, являясь его архитектурной доминантой. Он построен австрийской компанией «WaagnerBiro», специализирующейся на стальных конструкциях, и состоит из 8 различных слоёв: 4 внешних, покрытых нержавеющей сталью, и 4 внутренних, покрытых алюминием, они разделены стальной рамой высотой в 5 метров. Каркас купола состоит из 10000 конструктивных элементов, предварительно собранных в 85 сверхразмерных элементов, каждый из которых весит до 50 тонн (рис. 11).



Рис. 11. Лувр Абу-Даби. Арх. Ж. Нувель



Рис. 12. Экспозиция Лувра в Абу-Даби с Принцем Гудеа из Лагаша на первом плане (22 век д.н.э.)

Особой сложностью является разработка узора купола на основе геометрического дизайна, которая была сделана в тесном сотрудничестве команды архитектурных дизайнеров Ateliers Jean Nouvel и инженеров-конструкторов VugroHarpoldEngineering. Рисунок повторяется при различных размерах и углах в восьми наложенных слоях. Каждый луч света должен проникнуть через восемь слоев, прежде чем появиться, а затем исчезнуть. В результате получается кинематографический эффект по мере продвижения солнечного пути в течение дня. Ночью он образует 7850 звезд, видимых как изнутри, так и снаружи. Названный «дождем света», этот эффект был предметом многих исследований, моделей и макетов на протяжении ряда лет и является одной из определяющих особенностей концепции музея. Возможно, эта тщательность разработки проекта смогла создать эффект живого света. Он одухотворяет пространства этого уникального современного музея, созданного на базе синтеза талантливой архитектурной концепции и высочайшего дизайна и инженерного решения (рис. 12).

В интерьерах музея создаётся комфортный микроклимат, благодаря пассивному охлаждению, также заимствованному из местной культуры и региональной архитектуры. При этом в Лувре Абу-Даби используются пассивные системы водоснабжения и энергосбережения, высокоэффективные системы отопления, вентиляции и кондиционирования воздуха, что необходимо для комфортного пребывания в музее этого региона. Лувр Абу-Даби считается одной из достопримечательностей города. Он является как первым универсальным музеем арабского мира, так и мощным символом достижений и амбиций Объединенных Арабских Эмиратов, которые с большим вниманием относятся к развитию и популяризации своей культуры.

### Национальный музей шейха Зайеда, Норман Фостер

Задачей создания музея Зайеда для Нормана Фостера стало создание концепции «духа места», посвящённой памяти вождя нации, и созда-

ния молодого государства. Форму музея организует пять лёгких решетчатых конструкций, вздымающихся в небо, словно соколиные крылья. Сама форма и цифра 5 для арабов обладает многозначной символикой, связанной с жизнью в пустыне. В какой-то степени конструкция также заимствует традицию башен ветра, в которой проявляется жизнестойкость формы. Так, стальная решётка подставляет вертикальные профили под мощное давление Шамаль-ветров и создаёт эффект сифона. В этом конструктивном замысле срабатывает аэродинамическая способность местного бадгира, высокой башни для вентиляции и естественного кондиционирования. В концепции проекта также находят отзвуки глубинной самобытной культуры бедуинов, связанной с соколиной охотой, которая формирует контекст визуального эффекта формы, гибко транслирующего идею сохранения национальной идентичности (рис. 13, 14).

### Морской музей. Тадао Андо

Задачей музея было выразить связь города Абу-Даби с морем и миром традиционного судоходства арабского региона. В проекте Морского музея так же, как и в других музейных зданиях острова, важными становятся символика и семантика образа. В отличие от пластических форм соседних зданий морской музей обладает чистотой линий и жёсткой геометрической формой, без украшений и декоративных элементов, что свойственно минималистической стратегии формы Тадао Андо. Ассиметричные арки и косые линии ассоциируются с трещинами в скале на берегу Персидского залива, изрезанной ветром и волнами. В целом здание музея удачно стилизовано под рыбацкую лодку, ДОУ — традиционный арабский парусник, известный на протяжении веков (рис. 15, 16).

Он расположен в центре большого «водного двора». И в его композицию органически входят деревянные мостки, перекинутые через воду и стилизованные под днище лодки. Музей будет посвящён истории



Рис. 13, 14. Национальный музей Абу Даби. Арх. Н.Фостер

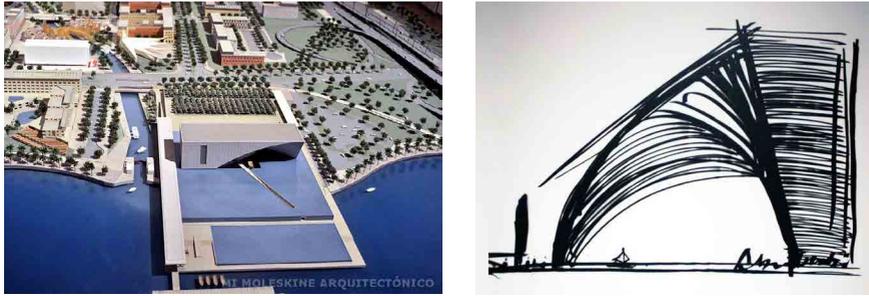


Рис. 15, 16. Морской музей Абу-Даби. Арх. Тадао Андо

мореходства в арабском мире, а также природе Абу-Даби. В интерьере так же, как и снаружи, различные уровни пола соединены между собой деревянными мостками и «плавающими палубами». Традиционные арабские лодки Доу укреплены над «зазорами» между отдельными этажами. Пространство вестибюля с огромным аквариумом расположено под землей. Это один из самобытных музейных проектов, принадлежащий удивительному японскому архитектору, лауреату Притцкеровской премии, приверженцу чистых линий геометрических форм и ясного концептуального замысла (рис. 17, 18).

**Перформинг — Арт-Центр исполнительского искусства, Заха Хадид**  
 Дополняет созвездие музеев Абу-Даби проект Перформинга, который превзошёл все предыдущие строения архитектора Захи Хадид. Это не здание, а скорее фантастическая скульптура, возникающая на берегу залива. Эти формы можно назвать некими биообразованиями, настолько пластична сама концепция и архитектура здания центра. Высота здания достигает 62 м, плавно увеличивая глубину и сложность своей структуры. Десять этажей центра должны будут вместить академию и школу искусств и пять различных театров (мюзик-холл, театр оперы и балета, лирический театр, театр танца, концертный зал), а также залы для репетиций, бары, рестораны и

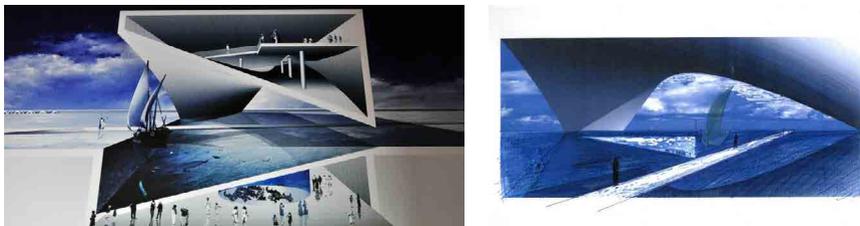


Рис. 17, 18. Морской музей Абу-Даби. Арх. Тадао Андо

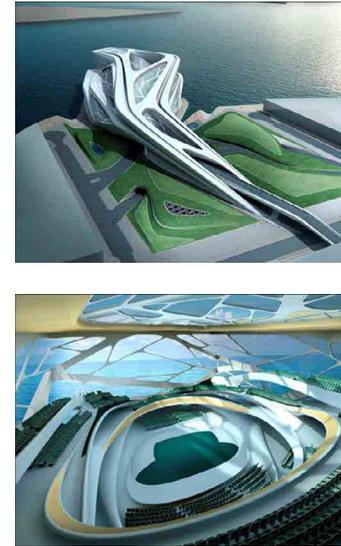


Рис. 19, 20. Performing Arts Centre. Абу-Даби. Арх. Заха Хадид

магазины. По замыслу архитектора, огромное окно в концертном зале будет освещать всё пространство естественным светом, открывая зрителям панорамный вид на город и море (рис. 19, 20).

У всех этих проектов прекрасно разработанные программы вечернего освещения и подсветки, которые преобразуют архитектуру и окружающие пространства садов и парков в таинственную и привлекательную картину.

В целом говоря о музеях и музейных проектах Абу-Даби, следует отметить их поразительную инновационность архитектурной формы и конструкции, индивидуальные авторские концепции и решения, виртуозную инженерию и высокую строительную технологию и технику. Все эти проекты, созданные ведущими мировыми архитекторами, представляют собой авангард музейного строительства и прецедент современного понимания музея в контексте его содержания и формы, его стро-

ительных технологий и музееведческих стратегий в отношении к своим зрителям. И, безусловно, демонстрируют ряд тенденций, в числе которых одной из важнейших является органическая связь и интерпретация традиционной региональной культуры и современного архитектурного творчества.

Однако, рассматривая общее развитие региона, следует остановиться ещё на трёх крупнейших музейных проектах: Национальном музее и Музее исламского искусства в столице Катара, городе Доха и Большом египетском музее в Гизе. Небольшой прелюдией может служить песенка из диснеевского мультфильма «Алладин», которая, имея множество интерпретаций перевода, остаётся неизменной в восприятии арабского мира в контексте поколения:

*«Арабская ночь.  
 Волшебный восток.  
 Здесь чары и месть,  
 Отвага и честь.  
 Дворцы и песок».*

Несмотря на то, что сегодня Ближний Восток — это мир инвестиций, фантастических возможностей, небывалого экономического взлёта, в глубине его культуры продолжает жить «арабская мечта». Небольшое государство на берегу Персидского залива Катар стреми-

тельно и верно превращается в новый островок мировой музейной инфраструктуры.

Катар граничит с Саудовской Аравией на юге, а с остальных сторон омывается Персидским заливом, именно около берегов залива были спроектированы и построены новые грандиозные и уникальные музеи Катара.

### Музей исламского искусства, Доха, Катар, Йонг Мин Пей

Катар одна из быстро развивающихся стран Ближнего Востока, бывшая некогда английской колонией, на сегодня является самой богатой страной мира по показателям её национального дохода. Естественно, что развитие страны немислимо без развития музейных институтов, которые за последние годы были созданы крупнейшими архитекторами. Музей исламского искусства строил легендарный американский архитектор китайского происхождения Йонг Мин Пей, строитель знаменитой Пирамиды в Лувре, нового корпуса в Историческом музее Берлина и других уникальных музеев.

Со строительством Музея в Катаре стало очевидно, что в мировом музейном сообществе появился беспрецедентный по творческому и технологическому уровню музейный шедевр, в котором воплотились самые передовые подходы к проектированию музея как объекта культуры. Музей был создан по заказу правителей Катара династии Аль Тани во главе с шейхом Сауд бин Мухаммедом Аль Тани, которые с древних времен покровительствовали искусству. Поколениями собирались коллекции живописи, стекла, оружия, монет, книг и рукописей. Целью строительства музея было создать сокровищницу исламского искусства. Прежде чем согласиться на приглашение строить музей, Йонг Мин Пей попросил полгода на изучение исламской архитектуры и поиска исторического аналога, которому архитектор хотел следовать. Прототипом формы музея стал павильон для ритуальных омовений IX века в центре Каира, во дворе мечети Ибн Тулуна.

Задачей, которую ставил себе архитектор, было создание проекта, который станет символом национального самосознания Катара и значительным культурным дополнением городского ландшафта Дохи. Он говорил, что новый музей должен обладать архитектурой с современной выразительностью и в то же время уходить корнями в исламское наследие.

Музей был основан и построен в 2008 году, базируясь на коллекции, которую начали собирать с 1980 г. Это новое здание с элементами и интерпретациями местного культурного наследия некогда кочевых бедуинов.



Рис. 21–24. Музей исламского искусства. Доха, Катар. Арх. Йонг Мин Пей

Проект занял семь лет и в результате на берегу Персидского залива возник крупнейший центр исламской культуры, облечённый в великую архитектуру с новациями XXI века (рис. 21, 22, 23).

Просторные залы музея занимают 45 000 кв.м и экспонирует предметы искусства из разных стран и уголков мира — Центральной Азии, Египта, Испании, Турции, Пакистана, Сирии, Бахрейна, Саудовской Аравии, Ирака и Ирана. В состав музея входят исследовательский институт и библиотека, а также ресторан высокого класса. В собрании музея представлены древние рукописи, национальный текстиль, образцы виртуозной азиатской керамики, изделия из металла, изящные ювелирные украшения. Одну из галерей занимает длинный персидский ковер, в другой экспонируется восточное оружие — уникальные кинжалы, ножны которых украшены тончайшей резьбой по кости, драгоценными камнями и сложнейшими ювелирными техниками (рис. 24). Музей расположен на искусственном острове, построенном на южной оконечности залива Доха. К обширной музейной территории, с аллеями пальм, фонтанами и водными бассейнами проложены два автомобильных и один пешеходный мост.

Архитектуру музея по проекту Йонг Мин Пей возводили турецкие строители из фирмы «BayturConstr.Co», которые строили многие восточные музеи. Это оригинальное здание, которое состоит из светло-песчаных кубов известняка, любимый материал архитектора, его привозили из Франции, практически напрямую он интерпретирует черты традиционной исламской архитектуры. При этом это тонкая и концептуальная интерпретация, построенная на внешней ассоциации и суперсовременной архитектурной форме, включающей и конкретные реплики, и орнаментику исламского искусства. Поражает воображение гигантский центральный зал-атриум на всю высоту сооружения



— 60 м, с восьмигранным куполом из нержавеющей стали, опирающимся на четыре пилон. Вокруг атриума в системе подковы расположены экспозиционные залы. Три грани атриума представляют собой огромную стеклянную стену-окно высотой 45 м, обращённое в сторону моря. Перед окном устроена комфортабельная зона отдыха для посетителей музея, которые могут любоваться струями живописного фонтана и гладью бассейна. Центр пола атриума украшает гигантская восьмиугольная розетка в виде звезды, из контрастного чёрного и светлого мрамора. Это символика ислама — восьмиугольная звезда, которая просматривается в многочисленных деталях архитектурного убранства музея: в фонтане, декоративных решётках, светильниках и т.д. (рис. 25, 26, 27).



Пространство атриума заполняет изысканно украшенная арабской вязью огромная круглая люстра, создающая впечатление широкого светящегося кольца. Вокруг этого атриума устроены все экспозиционные галереи, пространство которых организовано таким образом, что из любой точки музея и с любого из этажей посетители могут видеть центральный зал-атриум с его богатой и изысканной орнаментальной декоративной отделкой.



Рис. 25–27. Музей исламского искусства. Доха, Катар. Арх. Йонг Мин Пей

блей, второй — для молитвы.

Для экспозиций были разработаны специальные виды оборудования. Много работ для музея были выполнены известной итальянской фирмой «Cassina». Её специалисты на высочайшем уровне спроектировали и выполнили разнообразное экспозиционное оборудование, светильники, комфортабельные диваны, кресла и стулья для посе-



Рис. 28, 29. Музей исламского искусства. Доха, Катар. Арх. Йонг Мин Пей

тителей, книжные стеллажи для библиотеки музея и другую сугубо функциональную мебель. Важным моментом было решение светодизайна в музее. Все залы не имеют верхнего освещения, и только пучки света точечных светильников и прожекторов направленным светом освещают представленные артефакты, погруженные в темноту галерей и залов (рис. 28, 29).

Ощущение целостности зданию придаёт материал — песчаник, который использован как на фасадах, так и в отделке интерьеров. Камень прекрасно обрабатывается и имеет разные фактуры. Музей Катара обладает редким качеством архитектурного строения — он вневременной, аскетичный, сдержанный. Он сам становится, как говорят специалисты «монументом исламской культуры, достигшим благодаря гению архитектора и строителей одной из своих вершин». Молодой музей ведёт большую выставочную работу с крупнейшими музеями мира. Круглый год в Доху привозятся тематические выставочные проекты из коллекций Лувра, Метрополитена, фонда Cartier в Париже, Египетского музея исламского искусства и Марокканской королевской коллекции.

Блестяще разработанная вечерняя подсветка музея и всего комплекса садов и парков вокруг музея с аллеями финиковых пальм, фонтанами и скульптурой создаёт яркие эффекты и загадочные ассоциации от музейного комплекса в целом.

### Национальный музей Катара, Доха, Жан Нувель

Другим блестящим музеем Катара стал проект Жана Нувеля, также синтезирующий самобытную историю и культуру страны и суперсовременные достижения архитектурной мысли и технологических новаций. Первоначально проект задумывался как памятник, который должен был рассказывать поколениям о трудном пути маленькой бедной кочевой страны, которая буквально за одно столетие превратилась в государство, стремительно завоевывающее уважение арабского



Рис. 30, 31. Национальный музей Катара. Роза пустыни. Арх. Ж. Нувель

мира. Однако воплощённый памятник превзошёл первоначальную концепцию.

Музей открылся в 2019 году, его площадь составляет около 40 000 кв.м, концепция представляется путеводной картой по истории страны. В основе замысла лежит историческая направленность, при этом отрицая традиционную трактовку истории, музей формирует всё выставочное пространство под потребности молодого, современного зрителя (рис. 30, 31).

Музей, расположенный на самом краю Персидского залива, является песчаной розой в противопоставлении водной стихии. Такая метафорическая отсылка уводит в уникальное природное явление региона «роза песков» или «роза пустыни», обозначающее одну из разновидностей минерала — гипс, в котором образуются характерные сростки линзовидных кристаллов (розеток), внешне напоминающие цветок розы, которую было принято дарить возлюблённым (рис. 32).

Вдохновлённый красотой песчаных роз, французский архитектор Жан Нувель представил миру новый шедевр — полностью обновлённый Национальный музей Катара, который должен был превратиться в самую известную достопримечательность столицы Дохи (рис. 33).

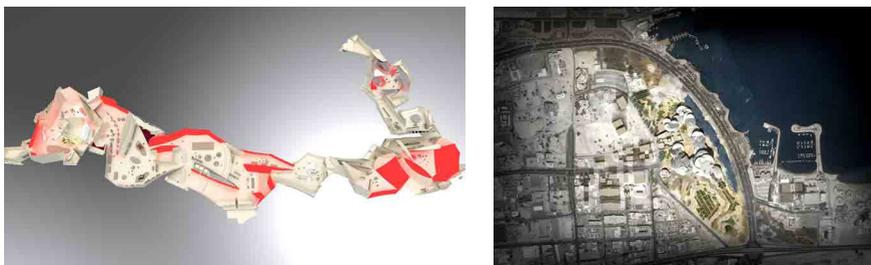


Рис. 32, 33. Национальный музей Катара. Роза пустыни. Арх. Ж. Нувель

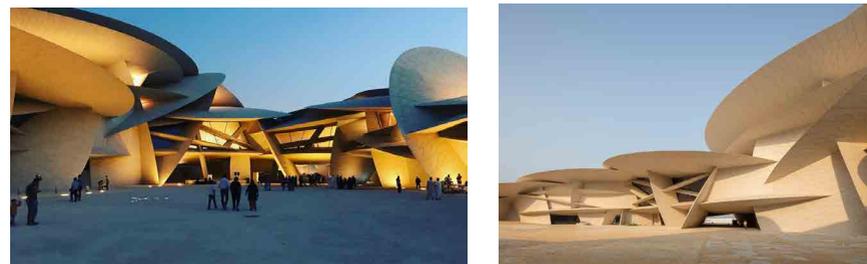


Рис. 34, 35. Национальный музей Катара. Роза пустыни. Арх. Ж. Нувель

С появлением этого нового архитектурного объекта Катар становится более привлекательным для туристов со всего мира. Такое инфраструктурное развитие территории согласуется с интересами арабских шейхов. Благодаря им и поддержке правительства, в строительство объекта было инвестировано более 434 млн. долларов США, поэтому удалось воплотить фантазийный бумажный проект в реальность (рис. 34, 35).

Жан Нувель спроектировал и воплотил в жизнь проект, который получил статус «необычного здания последнего десятилетия». Музей Катара стремительно присоединяется к списку самых известных и популярных в мире.

Сам Жан Нувель, множество раз создававший невероятные формы в своих проектах, признаётся, что эта архитектура создана самой пустыней. Так, Нувель лишь воплотил «розу пустыни» в огромных масштабах, благодаря новейшим строительным конструкциям и материалам. Грандиозное сооружение выглядит эффектно благодаря невероятному внешнему виду. Конструкция здания состоит из различных элементов, созданных из бетона, армированного стекловолокном. Крыша музея состоит из 76000 панелей, которые выполнены в 3600 различных формах и размерах. Плиты песочного цвета чередуются с лампами из полупрозрачного стекла, которые мягко подсвечивают изгибы конструкции в ночное время суток (рис. 36).

«Бутоны песчаных цветов» закрывают пространство между галереями и образуют внутренний двор. Стоит отметить, что не всё пространство музея выполнено в манере «ассоциативной абстракции», со стороны города выстроено выставочное здание по мотивам традиционной архитектуры.

Постоянно действующая экспозиция из фонтанных скульптур стала главным украшением территории всего комплекса. Создал инсталляцию под названием «ALFA» Жан-Мишель Отониэль. Над водной



Рис. 36, 37. Национальный музей Катара. Роза пустыни. Арх. Ж. Нувель

поверхностью возвышаются 114 фантазийных скульптур, которые встречают и провожают посетителей музея.

Национальный музей Катара масштабен по размерам, расстояние от входа до галереи составляет около 1500 метров. По всей территории объекта имеется уникальная система вентиляции, которая делает комфортным посещение музея, несмотря на жаркий климат. Уникальность экспозиции заключается в правдивой трактовке национального самосознания в процессе развития мировой культуры, 11 галерей поэтапно раскрывают историю Катара.

Сказочная атмосфера царит в галерее интерактивной композиции. Памятники культурного наследия, археологические экспонаты подчёркиваются дополнительной реальностью методом проектного освещения на стены, создавая иллюзии океанов и звёздных морей. Таким образом на ассоциативном мышлении человек, не знающий национального языка и культуры, понимает культурное мировоззрение «соседней нации».

Особое внимание уделено Музею современного искусства, там экспонируется знаменитый жемчужный ковёр «Барода». По легенде, данный ковёр назван так в честь индийского махараджи. Изделие удивляет миниатюрной инкрустацией рубинами, изумрудами, бисером, также здесь использовано огромное количество жемчуга, который добывался в заливе Катара. Другие объекты искусства, представленные в экспозициях, поражают своей утончённой красотой и филигранностью (рис. 37).

Обобщая, можно сказать, что это великолепие, которое удалось создать за 10 лет кропотливого труда. Архитектура Жана Нувеля и его команды архитекторов, дизайнеров, художников, нескольких сотен строителей, инженеров и рабочих, стало жемчужиной не только в короне молодого Катара, но и выдающимся музейным произведением в мировом масштабе.

Всё внешнее и внутреннее решение музейной экспозиции Катара целиком и полностью взаимосвязано с историей народа данного региона, его природой, климатом, традициями и уникальными особенностями. С технологической точки, музей обладает самыми современными и эффективными системами для обеспечения оптимального состояния экспонатов коллекции и комфорта посетителей.

В целом о новых музеях Персидского залива можно говорить, что это фантастические дворцы, выросшие на берегу и практически в прибрежной воде, на кромке берега и залива, и в сути своей они осуществляют мечты, характерные для жителей этих мест, — дворцы в пустыне и вода. При всей их авангардности и даже абстрактности архитектурной формы поражает глубина и высочайший уровень концептуальности идеи, продуманности замысла, его адекватности поставленной задаче, высочайший уровень творчества, осуществлённый прекрасной инженерией, обеспечивающей оптимальное функционирование этих объектов. А также их синтетичность в плане тонких связей с местной культурной традицией и одновременно суперсовременной технологией. В какой-то степени о них можно говорить, как о воплощении древних романтических идей и идеалов в контексте и форме современного мира.

#### ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ:

1. PHILIP JODIDO ARCHITECTURE NOW! MUSEUMS. TASCHEN, BONN, 2011
2. CHIS VAN UFFELEN CONTEMPORARY MUSEUMS. ARCHITECTURE HISTORY COLLECTIONS. 2011, BRAUN. N-Y, WWW.BRAUN-PUBLISHING.CH.
3. НОВИКОВА Н. «МУЗЕЙНАЯ АРХИТЕКТУРА XX-XXI ВЕКОВ. ВЕДУЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ И АВТОРСКИЕ КОНЦЕПЦИИ. // Рукопись. // Диплом бакалавра искусствования. МГХПА им. С.Г.Строганова, М., 2014, научный руководитель, профессор М.Т.Майстровская
4. АБУ ДНАВИ INVITES TENDERS FOR GUGGENHEIM MUSEUM CONSTRUCTION // AFP, 12 октября 2010 (англ.).
5. РЕВЗИН Г., ХВОСТИК Е. БЛИЖНЕВОСТОЧНЫЙ ГУГГЕНХАЙМ. ФРЭНК ГЕРИ ПОСТРОИТ НОВЫЙ МУЗЕЙ В АБУ-ДАБИ // КОММЕРСАНТЪ. — 2006. — 11 июля.
6. LOUVRE ABU DHABI OPENS TO PUBLIC
7. OPENING OF LOUVRE ABU DHABI PUSHED BACK TO 2016 (англ.),
8. ЛУВР В ПУСТЫНЕ, РОССИЙСКАЯ ГАЗЕТА (3 АПРЕЛЯ 2008).
9. ARCHITECT DEFENDS TREATMENT OF WORKERS AT LOUVRE ABU DHABI (англ.). THE GUARDIAN.
10. "SPECTACULAR JEAN NOUVEL DESIGNED NATIONAL MUSEUM QATAR TO OPEN IN MARCH". ARTLYST. RETRIEVED 16 NOVEMBER, 2021.
11. QATAR MUSEUMS AUTHORITY UNVEILS JEAN NOUVEL DESIGN FOR NEW MUSEUM IN THE ARTDAILY
12. "POET'S DONATION SHINES SPOTLIGHT ON ORIGINS OF QATAR'S NATIONAL ANTHEM". DONA NEW.
13. HANLEY, D.C. "A DESERT ROSE TAKES SHAPE: PLANS FOR NATIONAL MUSEUM OF QATAR UNVEILED". WASHINGTON REPORT ON MIDDLE EAST AFFAIRS.
14. JUMP. "A ROSE IN THE DESERT: JEAN NOUVEL'S NATIONAL MUSEUM OF QATAR DEBUTS".
15. ОФИЦИАЛЬНЫЕ САЙТЫ МУЗЕЕВ.

Н.И. БАРСУКОВА

Доктор искусствоведения, профессор, Национальный институт дизайна, г. Москва

Э.В. ФОМИНА

Кандидат искусствоведения, Поволжский государственный университет сервиса, г. Тольятти

N.I. BARSUKOVA

DOCTOR OF ARTS, PROFESSOR, NATIONAL DESIGN INSTITUTE, MOSCOW

E.V. FOMINA

PHD OF ARTS, VOLGA REGION STATE UNIVERSITY OF SERVICE, TOGLIATTI

### **СТРАТЕГИЯ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННЫХ ПРОЕКТАХ ОТКРЫТЫХ ГОРОДСКИХ ПРОСТРАНСТВ**

### **STRATEGY OF CULTURAL IDENTITY PRESERVATION IN MODERN PROJECTS OF OPEN URBAN SPACES**

В статье рассматриваются подходы, принципы, средства создания культурных кодов и символов в городской среде, опирающиеся на национальные традиции. Показано как в различных культурах решаются проектные задачи создания места (placemaking) в городской среде в виде открытых общественных пространств, в которых, так или иначе, проявляется стратегия сохранения культурной идентичности – страны, нации, города.

**Ключевые слова:** культурная идентичность, городская среда, открытые общественные пространства.

The article discusses approaches, principles, and means of creating of cultural codes and symbols in an urban environment based on national traditions. It is shown how different cultures solve the design tasks of place creating (placemaking) in an urban environment in the form of open public spaces, in which, one way or another, the strategy of preserving the cultural identity of the country, nation, city is manifested.

**Keywords:** cultural identity, urban environment, open public spaces.

В эпоху глобализации важным вопросом, стоящим перед обществом, является вопрос сохранения культурной идентичности. Проблема идентичности рассматривается с различных точек зрения: науки и политики (социология, культурология, философия), архитектурной и дизайн-практики [3, 4, 8, 12]. Определение культурной идентичности сначала было связано с личностным аспектом как «единство, тождество культурного мира человека с определенной культурой, традицией, системой, характеризующееся усвоением и принятием ценностей, норм, содержательного ядра данной культуры и форм ее выражения» [7]. В. Барышевой рассмотрены закономерные исторические изменения и смена крупнейших типов городской культуры и их влияния на формирование личности индивида [4].

Современное научное понимание идентичности применительно к городу сложилось недавно [5, 6]. Описана история происхождения этого термина в архитектуре: конфликты глобального и локального, сохранение историко-архитектурного наследия, городское развитие, вопросы образа города и брендинга территорий [9]. Явления идентичности применительно к городу рассматриваются как набор материальных и нематериальных качеств, присутствующих в городской среде и поддающихся архитектурному осмыслению: в виде каких-либо физических элементов, либо пространственных характеристик. Архитектурная идентичность города понимается как целостная узнаваемая совокупность материальных и нематериальных особенностей городской среды, обусловленная тождественностью с локальными факторами и представлениями о городе. Архитектурный аспект проблемы культурной идентичности исследован Н. Рябовым [11]; мультикультурный город показан как пространство национальной идентичности [10].

Актуальным представляется выявление глубинных национальных и региональных признаков дизайна [10]. Специфические этнохудожественные особенности регионального дизайна выявляются и изучаются и в рамках проектных заданий учащихся высшей школы и являются частью научно-проектных кафедральных разработок [1]. Сохранение культурной идентичности является частью политики многих государств. В принципах проектирования многих открытых

общественных пространств городской среды просматриваются определённые приёмы по созданию культурных и национальных символов. Именно поэтому в статье сделан акцент на проектной задаче создания места (placemaking) в городской среде, в которых, так или иначе, проявляется стратегия сохранения культурной идентичности — страны, нации, города и т. д.

Проблема соотношения старого и нового в городской среде не может быть рассмотрена без определения понятия «культурное и историческое наследие». За последние десять лет содержание этого понятия было существенно пересмотрено как наиболее развитыми странами мира, так и международными организациями (прежде всего ЮНЕСКО), в компетенцию которых входят вопросы охраны исторического и культурного наследия. Если раньше охрана культурного и исторического наследия сводилась к отдельным выдающимся материальным памятникам, то новые подходы к определению этого понятия предполагают охрану городских ландшафтов в целом [3]. Ранее сохранение культурных ценностей и в Европе, и у нас в стране основывалось примерно на тех же принципах — государство занималось охраной отдельных памятников.

Изменения государственной политики в области охраны объектов культурного и исторического наследия, а также появление во многих странах государственных программ по выявлению и сохранению национальной самобытности и культурной идентичности были вызваны рядом идеологических и экономических предпосылок:

Кризис идеологии модернизма, отдававшей приоритет созданию «нового лучшего мира» перед сохранением традиций и наследия.

Решение ключевых инфраструктурных и социальных проблем городов — успешное решение жилищной проблемы, повышение благосостояния общества, появление средств не только на решение насущных задач, но и на реставрацию и сохранение памятников.

Возникновение индустрии туризма и осознание значения туризма для сохранения культурного наследия.

Брендинговая политика по продвижению городов и созданию уникальных неповторимых объектов городской среды.

Сохранение культурной идентичности непосредственно связано с сохранением объектов культуры, среди которых памятники архитектуры и инженерные сооружения, природные ландшафты, историческая уникальная и типовая застройка как отражение образа жизни, традиций горожан. Материальное наследие является носителем культурных и цивилизационных кодов нации. Именно на него опирается идентичность.

Образ жизни современных горожан, новые городские практики оказывают значительное влияние на принципы градостроительства, ар-

хитектуру, организацию открытых пространств, на пространственную среду города в целом. Современная архитектура и средовой дизайн активно используют методы и техники символов прошлого в культурном контексте современности. Пространство города приобретает своеобразное семиотическое значение.

В современной архитектурно-дизайнерской практике можно выделить подходы в решении вопроса культурной идентичности. Особым образом они проявляются в проектах открытых общественных пространств.

Локальный подход основан на использовании в проектах материальных и нематериальных объектов региональной или городской культуры. Национальный подход базируется на переосмыслении национальной, этнической культуры.

В проектах открытых городских пространств подходы проявляются:

- в сохранении материальных объектов культуры,
- в следовании существующей стилистике пространства,
- в использовании знаков, символов конкретной культуры,
- в сохранении традиционного образа, стиля жизни,
- в применении характерных для данной местности зеленых насаждений, природных объектов, материалов.

В современной проектной культуре доминантным становится метод создания оригинальной дизайн-концепции с выявлением средовых связей конкретного места, его уникальности и визуального кода. Это позволяет дизайнеру донести до потребителя социально-психологическую или художественную информацию и тем самым «закодировать» некоторую существенную для данной социальной общности «программу». Одна из проблем современной урбанистической среды — утрата своеобразия городских пространств, что является одним из результатов пренебрежения проектировщиков к понятию «дух места».

### **Сохранение материальных объектов культуры и существующей стилистики пространства**

«Новая Голландия» (Санкт-Петербург, Россия, архитектурное бюро Ludi Architects, ландшафтный дизайн West 8, сроки реализации 2016-2025 гг.) — проект реставрации, перепрофилирования и модернизации пространства острова с учетом новым потребностей горожан. Бывшая промышленная территория является памятником культуры и истории федерального значения, но в проекте она приобрела новые функции и стала современным общественным городским пространством, включающим в себя кафе, площадки для выступлений, для отдыха на открытом воздухе, пространства для выставок, лекций, магазины, детские игровые зоны и т.п. «Новая Голландия»

организована как городской парк с удобной инфраструктурой и по замыслу архитекторов и дизайнеров обновленное пространство должно органично вписаться в культурную среду города.

В проекте большое значение уделяется сохранению культурной и исторической памяти места, его концепция — продолжение истории острова. Идея организации на территории острова парка органично связана со сложившейся парковой культурой города. Временные павильоны, скамьи, фонари, ограждения спроектированы по мотивам существующей в городе уличной мебели, таким образом пространство Новой Голландии вписывается в контекст городской среды, соответствуя ей стилистически. Кроме этого, сохранены топонимы зданий: «Кузня», «Бутылка», «Дом коменданта» и т.д. Озеленения включают в себя обширную территорию газона (зимой это место превращается в каток), крупномерные деревья, сад в стиле «новые многолетники». Формы, материалы объектов детской площадки формируют культурный код, связь человека и места, истории: главный объект игровой площадки — макет каркаса фрегата «Петр и Павел», выполненный в уменьшенном масштабе (рисунок 1).



Рис. 1. Сохранение культурной и исторической памяти места. Новая Голландия — проект перепрофилирования промышленной территории в общественное пространство.

#### Использование знаков, символов, образов конкретных культур

Проект Superkilen в Копенгагене (Дания, бюро BIG, Toroptek1, арт-группа Superflex, 2012 год) — современное общественное открытое пространство, включает в себя две площади и парк, имеет значительную протяженность. Superkilen представляет собой уникальное сочетание архитектуры, ландшафтного и предметного дизайна.

В проекте решается задача объединения людей разных национальностей и культур в пространстве одного района. Superkilen — выставка мирового разнообразия: арт- и дизайн-объектов, которые представляют шестьдесят различных культур (рисунок 2). Композиционная целостность пространства достигается путем введения доминирую-



Рис. 2. Арт-объекты — знаки религиозной и массовой культуры — отражение национального и культурного разнообразия города. Общественное пространство Superkilen в Копенгагене. URL <https://archi.ru/projects/world/7843/obschestvennoe-prostranstvo-superkilen>

щего цвета на участке, находящемся в поле зрения человека. Смысловая часть проекта выстроена на переплетении цитат различных кодов, на объединении их в одном пространстве. Лаконичность проектного высказывания, характерная для скандинавского дизайна, делает именно человека главным действующим объектом среды.

Процесс переживания человеком значения своего окружения через отождествление с ним необходим не только для визуальной ориентации. Установление связи со своим окружением, осознание его границ способствует формированию привязанности к конкретному месту. Так, например, традиционные формы переосмыслены архитекторами и дизайнерами в проекте CoFuFun (Тэнри, Япония, бюро Nendo, 2017 год). Проект объединяет историю места и функциональность современного городского пространства. Выбор форм объектов и площадок не случаен. Дизайнеров вдохновила, как природа региона (горы, водоемы), так и его культура. В городе Тэнри находится множество древних японских гробниц — курганов, получивших название «кофун». Дизайнеры переосмыслили форму мегалитических насыпей (рисунок 3). Они создали многофункциональное пространство, включающее в себя площадки для отдыха взрослых и детей, кафе, конференц-залы, сцену для музыкантов. Архитектура, вдохновленная формой курганов, выполняет несколько функциональных задач: объекты одновременно являются и лестницами, и скамейками, и крышами. Объекты лаконичны по форме и цвету (идеальные белые или зеленые круги), без четко заданных сценариев поведения посетителей. Переосмысление истории места в проекте CoFuFun позволило создать уникальную, современную, но вместе с тем культурно дружественную среду, не противоречащую сформированной культурной идентичности горожан.



Рис. 3. Переосмысление традиционных форм и современная функциональность. Проект открытого пространства CoFuFun. URL <https://www.archdaily.com/873465/tenri-station-plaza-cofufun-nendo>

Создание устойчивых признаков места облегчает адаптацию человека в искусственной среде и становится для него одним из факторов психологического комфорта. Человек воспринимает свое окружение как индивидуальное в значительной мере благодаря «непохожести» природных и искусственных компонентов среды.

Пример соединения урбанистического и природного, основанного на национальных традициях выращивания и сбора чая — проект Shanghai Greenland Center (Шанхай, Китай, архитектурное бюро Nikken Sekkei, 2018 год). Смешанная по функциональности среда: два офисных, жилое здание, коммерческий центр. Здания объединяются зелеными террасными крышами, напоминающими чайные плантации на рельефе. В основе концепции лежит и идея приобщения горожан к традиционному земледелию. Для этого в Shanghai Greenland Center предусмотрены 20 тыс. кв. м зеленых площадей для общения с природой и более 300 тыс. кв. м для «человеческой деятельности» (рисунок 4). Дизайнеры называют это пространство «зеленой долиной» или «го-



Рис. 4. Shanghai Greenland Center – многоуровневая зеленая кровля – пространство для отдыха и традиционного земледелия в городе. URL [https://www.nikken.co.jp/ja/projects/mixed\\_use/shanghai\\_greenland\\_center.html](https://www.nikken.co.jp/ja/projects/mixed_use/shanghai_greenland_center.html)

родским хутором». Таким образом, выстраивая многоуровневое пространство, используя для озеленения местные растения, возвращая горожанам традиционные виды деятельности, архитекторы и дизайнеры транслируют коды, основанные на национальной культуре, сохраняют культурную идентичность.

### Сохранение традиционного образа, стиля жизни

Пример возвращения традиционных ценностей, традиционного образа жизни — в проекте жилого комплекса Haus 8-Oleanderweg (Галле-Нойштадт, Германия, бюро Stefan\_Forster\_Architekten, 2010 год). Перед проектировщиками стояла задача повышения комфортности типовой жилой среды, созданной в советское время. Учитывая современные запросы горожан, необходимо было создать среду с индивидуальными характеристиками, вернуть горожанам традиционное понимание города, дома.

Был изменен дух самого места: район приобрел «вид традиционного немецкого города-сада». Учитывая и тот факт, что в пятиэтажках на тот момент проживали в основном пожилые люди, этажность частично была понижена, на крыше размещены частные террасы. Типовые дома в итоге были превращены в систему двухэтажных квартир, имеющих отдельный вход, палисадник, частный сад с противоположной стороны дома (рисунок 5). Унифицированное пространство приобрело индивидуальные черты. Понятие «жилая ячейка» заменяется понятием «дом», а «место для проживания» — «родиной».



Рис. 5. Жилой комплекс Haus 8-Oleanderweg (Галле-Нойштадт, Германия, бюро Stefan\_Forster\_Architekten, 2010 год) – проект реконструкции жилого дома, построенного в советское время. До и после реконструкции. URL <https://www.world-architects.com/en/projects/view/house-08>

Переосмысление национальной, этнической культуры, применение характерных для данной местности зеленых насаждений, природных объектов, материалов.

В проектах организации жилой и общественной среды в городах Скандинавии прослеживаются черты, характерные для традиционной культуры и современного дизайна. Принципы уважения к природе, личности — основа средовых и архитектурных проектов. Архитектурные объекты, конфигурация площадок, уличная мебель и оборудование лаконичны по своей форме. Активно используются в качестве отделки фасадов и мощения традиционные материалы — дерево, камень. В проектах активно используются природные ресурсы: близость к воде, зеленые пространства, особенности ландшафта [2]. Геометричность, аскетичность форм, цветовая гамма (природная, сдержанная, с яркими акцентами), пейзажный стиль скверов и парков — отражение национального в проектах общественных пространств (рисунки 6, 7). С помощью таких решений архитекторы и дизайнеры формируют культурные коды, сохраняют культурную идентичность.



Рис. 6. Прилегающий парк Центральной городской библиотеки Хельсинки Oodi (Финляндия, бюро Arkkitektitoimisto ALA, 2018 год). URL <https://www.oodihelsinki.fi>

Рис. 7. Рекреационные пространства жилого комплекса Slippen (Мандал, Норвегия, бюро Reulf Ramstad Arkitekter, 2016 год). URL <https://archi.ru/world/78490/derevo-u-vody>

Как видим, проблема сохранения культурной идентичности является актуальной для современного архитектурного и средового дизайн-проектирования, что подтверждается сложившимися подходами в решении этого вопроса. Проектная задача создания места (placemaking) с индивидуальными характеристиками в городской среде решается с помощью сохранения материального и нематериального культурного и исторического наследия, в переосмыслении традиционного образа и стиля жизни, в использовании в проектах характерных для данной местности зеленых насаждений, материалов и т.п. Стратегия по созданию уникальных неповторимых общественных пространств является отражением целого ряда задач, в число которых входят стремление повысить комфортность городской среды в целом и сохранить культурную идентичность в различных проявлениях.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Барсукова Н.И. Этнохудожественные особенности регионального дизайна // Образование. Культура. Общество: сб. избранных статей по материалам междунауч. конф. — Санкт-Петербург: ГНИИ «Нацразвитие» 2021. С. 6–8.
2. Барсукова Н.И., Фомина Э.В. Дворы у воды. Особенности дизайн-проектирования // Архитектон: известия вузов. 2020. № 2 (70). С. 16.
3. Барсукова Н.И. Культурные коды в дизайн-проектировании городской среды // Образование. Наука. Культура: мат. междунауч. форума. Гжель: ГГУ, 2018. С. 116–119.
4. Барышева В. В. Формирование культурной идентичности современного города // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2015. Т. 30. С. 146–150.
5. Косенкова Н.А., Серова А. А. К вопросу об исследовании городской идентичности // Традиции и инновации в строительстве и архитектуре. Градостроительство. Самарский государственный технический университет. 2017, С. 226–229.
6. Косенкова Н.А., Серова А.А. Сохранение идентичности городской среды // Постиндустриальная среда российских мегаполисов: сб. ст. по матер. науч.-техн. конф. с междунар. уч. Самара, 2020. С. 40–45.
7. Матузкова Е.П. Культурная идентичность: к определению понятия // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2014. Вып. 2. С. 62–68.
8. Митин И.И. Город как палимпсест: конструирование достопримечательностей, стимулирование идентичностей и культурная политика // Образные характеристики городской среды как ресурс развития территории. Омск: Сибирский филиал Института Наследия. 2020. С. 32–39.
9. Скалкин А.А. Архитектурная идентичность города: понятие и методология исследования // Architecture and Modern Information Technologies. 2018. № 2 (43). С. 87–97.
10. Ревина Е. В. Мультикультурный город как пространство национальной идентичности: дис. ... кандидат философских наук. — Ставрополь. 2009.
11. Рябов Н.Ф. Архитектурный аспект проблемы культурной идентичности // Архитектура зданий и сооружений. Творческие концепции архитектурной деятельности. Известия ИГАСУ. 2016, № 1 (35) . С. 58–65
12. Barsukova N. I., Alekseeva I., Pallotta V. Identification of traditional Russian national origins in the design of modern country houses // Interciencia. 2018. № 43 (3). P. 240–263.

Л.В. ЖЕЛОНДИЕВСКАЯ

КАНДИДАТ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ НАУК, ПРОФЕССОР, ДЕКАН  
ФАКУЛЬТЕТА ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ МГХПА ИМ.  
С.Г.СТРОГАНОВА

ЧЖАН ЦЗЯНЬ

АСПИРАНТ МГХПА ИМ. С.Г.СТРОГАНОВА

L.V. ZHELONDIEVSKAYA

CANDIDATE OF PEDAGOGICAL SCIENCES, PROFESSOR, DEAN OF  
THE FACULTY OF ADDITIONAL EDUCATION OF THE MOSCOW  
STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

ZHANG JIAN

POSTGRADUATE STUDENT OF THE MOSCOW STATE STROGANOV  
ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

## ИДЕНТИФИКАЦИЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

### IDENTIFICATION OF REGIONAL CULTURE

В настоящее время происходит размывание культурных констант, которое приводит регионы к кризису идентичности. В статье предлагается территориальное осмысление культурных констант, применительно к понятию «региональная культура». Рассматриваются различные подходы китайских ученых к формированию понятия «региональная культура».

**Ключевые слова:** идентификация региона, региональная культура, территориальный подход, культурные константы, коммуникация

Currently, there is a blurring of cultural constants, which leads the regions to an identity crisis. The article offers a territorial understand-

ing of cultural constants, in relation to the concept of «regional culture». Various approaches of Chinese scientists to the formation of the concept of «regional culture» are considered.

**Keywords:** identification of the region, regional culture, territorial approach, cultural constants, communication

Глобализация стремительно вторгается в современную реальность, рушит границы стран, стирает особенности региональных культур. В настоящее время наблюдается активный процесс размывания культурных констант, который приводит регионы к кризису идентичности. Важно формировать новую культурную среду региона, которая может проявлять культурные коды региона в современной глобальной коммуникации.

В рамках исследования необходимо рассмотреть понятие «региональная культура» в современном понимании. Исходные значения базовых слов данного понятия, а именно регион (лат. regio — страна, область) и культура (лат. cultura — возделывание, земледелие, воспитание, почитание) не формируют актуального смысла для данного понятия. Необходимо конкретизировать понятие «региональная культура» и определить его смысл и границы распространения.

Понятие «региональная культура» является достаточно новым для научной дискуссии. Ученые пытаются найти истоки регионального самосознания, обнаружить исторически обусловленные элементы региональной культуры. Семиолог Ю.М. Лотман [1] утверждает, что пространство культуры может быть определено как пространство общей памяти, которая обеспечивается наличием определенных констант или кодов, или их инвариативностью и закономерным характером их трансформации. При этом живая культура не может быть точным повторением прошлого, она неизменно в каждый исторический период меняется и рождает «структурно и функционально новые системы и тексты» [2, с. 245].

Техническая революция последних десятилетий трансформировала устройство мира, средства и способы коммуникации. «Глобальная деревня» поглощает культурные константы, стремительно формирует новые системы кодирования, переформатирует культурные границы. Именно поэтому в XXI веке остро встал вопрос о методологическом повороте осмысления культуры с временного на пространственное [3].

Одной из первых работ, важной для данного анализа является исследование американского ученого К.О. Зауэра «The Morphology of Landscape» (1925) [4], который предлагает пространственный, то есть территориальный подход, применительно к изучению особенностей той или иной местности. Автор формирует понятие «культур-

ного ландшафта», определяя его как «территорию, отличающуюся характерной взаимосвязью природных и культурных форм». Культура же интерпретируется в исследовании как активное начало во взаимодействии с природной средой. Природный ареал, то есть территория — фон для активной человеческой деятельности. Культурный ландшафт — результат взаимодействия человека и среды [4, с. 5].

Понятие «культурный ландшафт» является междисциплинарным и определяется как ландшафт, обладающий целесообразными для человеческого общества структурой и функциональными свойствами. Данное определение достаточно широко и применяется не только в профессиональных кругах, но и в международных организациях, связанных с сохранением культуры. ЮНЕСКО определяет объекты культурного наследия с помощью этого понятия. В типологии, принятой в руководстве по применению Конвенции о Всемирном наследии, все культурные ландшафты делятся на три категории: целенаправленно сформированные (рукотворные), естественно сформировавшиеся (природные) и ассоциативные ландшафты. Согласно этим категориям пополняются списки территорий и культурных объектов [5]. Однако, понятие «культурный ландшафт» достаточно универсально по применению, а понятие «региональная культура» имеет конкретную локацию — регион.

Ученый, географ В.Л.Каганский дал определение понятию регион как самостоятельной институции, имеющей официальный статус в системе пространственного устройства страны. Исследователь употребил данное понятие для описания культурного пространства России и стран ближнего зарубежья [6].

По мнению авторов публикации, фундаментом региональной культуры являются культурные коды, константы. Именно они проявляют духовно-нравственное и художественное представление жителей региона парадигмы мироустройства и осмысления себя в системе бытия. Константы региональной культуры важно рассматривать комплексно в конкретный исторический отрезок. Культуролог С.И.Маловичко утверждает, что территория не существует без человеческой культуры, она создается и преобразуется человеком. Любое пространство, по мнению автора — это конструкция, которая строится по образцам типологии населенных пунктов (город, поселок и т.д.), но создается по образу и пониманию, присущему жителям той или иной местности [7]. То есть история становления, развития конкретного места связана с понятием «региональная культура». Данный подход соединяет историю и территорию, давая важный импульс для понимания региональной культуры. Он позволяет нам произвести переход с исторического вектора развития региона, страны на территориальный, не отрицая принцип историзма.

В рамках заданной точки зрения интересно рассмотреть исследования ученых Китая в рамках их понимания региональной культуры.

Исследователь Хэ Баолин подходит к рассмотрению понятия региональной культуры с антропологической точки зрения, и указывает комплексный характер региональной культуры, утверждая, что региональная культура — уникальное, постоянное и передающееся из поколения в поколение культурное пространство [8, с. 76–77].

Чжан Чжу анализирует региональную культуру с позиции историзма. По его определению, региональная культура — это существующий в пределах определенной территории особый образ жизни, обычаи, привычки, а также система ценностей и эстетическая ориентация, сформированные на протяжении длительного исторического периода группой людей, проживающих на этой территории [9, р. 30].

Чжан Вэй дает понятию «региональная культура» более расширенный спектр характеристик, трактуя понятие совокупностью систем ценностей, образа мышления, духовной культуры жителей региона. А также обычаев, этнического искусства, обладающего местной региональной спецификой, сформированного группой людей, проживающих на определенной территории в ходе материального и духовного производства и общественной жизни [10, С. 292–293].

Юн Цзичунь рассматривает региональную культуру с точки зрения исторической географии. Как он пишет, региональная культура — это разнообразные культурные явления, исторически сформировавшиеся на определенной территории и воспринятые и признанные людьми [11, с. 63–66].

С позиций социально-экономической географии Чжан Фэнци определяет региональную культуру как совокупность моделей поведения и типов мышления, свойственных определенной группе людей, проживающих на определенной территории [12, с. 63–66].

По мнению Лю Вэйтина, региональная культура — область гуманитарного и географического знания, исследующая создаваемое людьми культурное пространство, обладающая некими уникальными отличительными свойствами, распространяющаяся и сохраняющая свое влияние в наши дни [13, р. 7].

Чэнь Сюин считает, что изучение региональных различий и особенностей культуры может помочь проанализировать формирование региональных различий культуры, а также влияние региональной культуры на развитие региона с точки зрения культурной географии [14, р. 1].

Мы привели наиболее репрезентативные подходы к интерпретации понятия региональной культуры в Китае, они несколько отличны друг от друга, что позволит нам более глубоко осмыслить это понятие.

Когда мы говорим о «регионе» в контексте региональной культуры, имеется в виду географический фон, сформированный под влиянием определенной культуры. Культура может быть как комплексной, состоящей из множества элементов, так и гомогенной. При этом, формирование региональной культуры — длительный процесс, а сама региональная культура постоянно развивается и видоизменяется. Данный тип культуры наиболее ярко демонстрирует территориальные особенности [15], очевидно отличные от других прилегающих территорий.

На обширной территории Китая в разных регионах проживает 56 этнических групп и у каждой из них есть своя региональная культура. Культура каждого региона создавалась на протяжении тысячелетий, и в ходе длительной исторической эволюции были сформированы свои культурные константы, коды, проявляющие особенности этой культуры.

Основные составляющие, выделяющие региональную культуру среди прочих, довольно широки, это могут быть нематериальное наследие, народные верования, диалекты, традиционная еда, архитектура, обряды жизненного цикла, производство и образ жизни, одежда, утварь, народные ремесла, обычаи и другие элементы материальной и нематериальной культуры. В то же время она также включает в себя все жизненные аспекты, от общественной идеологии до производственной деятельности. Эти культурные факторы в определенной степени могут создавать свои константы, которые и формируют региональные культуры.

В XXI веке, как во всём мире, так и в Китае, стратегическая роль культуры продолжает возрастать, а ее ценность как важного ресурса получает все более широкое признание людей. Ученые изучают особенности региональных культур, выявляя уникальность каждого региона.

Известный исследователь Гэ Цзяньсюн указывает, что ценность региональной культуры заключается в следующих положениях:

- региональная культура создает богатство и многообразие культуры страны и обеспечивает ее долговечность;
- региональная культура более точно отражает реальную ситуацию в китайской культуре, особенно реальное положение народа и нижних социальных слоёв;
- региональная культура больше отвечает природным условиям и духовной культуре региона, способствует развитию производства и улучшению уровня жизни в соответствии с местными условиями [16, p. 11].

Именно культура региона обуславливает уникальный образ и очарование, определяет его узнаваемость в современном глобальном мире.

Исследование региональной культуры способствуют развитию традиционной культуры страны и помогают сформировать идентичку, своего рода «визитную карточку» каждой конкретной местности.

В рамках исследованного научного дискурса можно сделать вывод, что «региональная культура» — понятие, принадлежащее конкретной территории, прочно связанное с ней культурным наследием. Явление, опирающееся на историю развития конкретного места, становления особенных, уникальных черт. Изучение региональных культур способствует более глубокому исследованию страны в целом, актуализация ранее не выявленных элементов и особенностей культуры.

У.Эко [17] обращает внимание на важность выявления идентификаторов той или иной культуры, культурных констант. Культурные коды региона должны быть актуальны и понятны современному поколению. Новые технологии способствуют саморазвитию этих кодов разнообразными техническими возможностями не только во времени, но и в пространстве, проявляя регион, с его неповторимыми особенностями в потоке коммуникации.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Лотман Ю.М. СЕМИОСФЕРА. — САНКТ-ПЕТЕРБУРГ: «Искусство-СПБ», 2010. — 704 с.
2. Лотман Ю. М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 1.
3. Черняева Н.А. КУЛЬТУРНАЯ ГЕОГРАФИЯ И ПРОБЛЕМАТИКА «МЕСТА». [Электронный ресурс].(HTTP://PROCEEDINGS.USU.RU/?BASE=MAG/0035(01\_092005)&XSLN=SHOW ARTICLE.XSLT&ID=A26&DOC=.../CONTENT.JSP) (дата обращения: 19.07.2021).
4. АМЕРИКАНСКАЯ ГЕОГРАФИЯ. СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ / Сост. П. Джеймс и К. Джонс / Пер. с англ.; вступ. статья Н.Н. Баранского. — Москва: Изд-во иностр. литературы, 1957. — 549 с.
5. Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия. 16.11.1972, Париж. [Электронный ресурс] HTTPS://WWW.UN.ORG/RU/DOCUMENTS/DECL\_CONV/CONVENTIONS/HERITAGE.SHTML, (дата обращения 4.08.2021).
6. Каганский, В.Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. / В.Л. Каганский. — Москва: Новое литературное обозрение, 2001. С. 576.
7. Маловичко С.И. Городская история в ситуации «пространственного поворота» в гуманитаристике. / С.И. Маловичко // Культура и интеллигенция России: инновационные практики, образы города. Юбилейные события. Историческая память горожан: Материалы VII Всероссийской научной конференции с международным участием, посвященной 35-летию основания Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского. Омск, 20–22 октября 2009 г. — Омск: ОмГУ, 2009. С. 12–15.
8. 贺宝林. 人类学视野下的地域文化 [J]. 郑州: 东方艺术, 2005 (20) : 76–77.
9. Хэ Баолин. Региональная культура с антропологической точки зрения. / Хэ Баолин — Чжэнчжоу: Восточное искусство, 2005 (20) — С. 76–77.
9. 张姝. 基于地域文化下的房车设计研究——以呼伦贝尔草原为例[D]. 大连: 大连理工大学, 2015:78.

Чжан Шу. Исследование дизайна домов на колесах, основанного на региональной культуре — на примере Хулунбуирской равнины. / Чжан Шу — Далянь: Дальнянский технологический университет, 2015. — 78 с.

10. 张玮. 区域文化对区域经济的影响分析[J]. 深圳: 特区经济, 2006 (2): 292-293.

Чжан Вэй. Анализ влияния региональной культуры на региональную экономику. / Чжан Вэй — Шэньчжэнь: Особая экономическая зона, 2006 (2) — С.292-293.

11. 雍际春. 地域文化研究及其时代价值[J]. 银川: 宁夏大学学报, 2008, (3):52-57.

Юн Чжичунь. Изучение региональной культуры и ее значения в то время. / Юн Чжичунь — Иньчунь: Журнал Университета Нинся, 2008 (3) — С.52-57.

12. 张凤琦. “地域文化”概念及其研究路径探析[J]. 杭州: 浙江社会科学, 2008 (4) : 63-66.

Чжан Фэнци. Анализ понятия «региональная культура» и пути его исследования / Чжан Фэнци — Ханчжоу: Чжэцзян Социальные науки, 2008 (4). — С. 63-66.

13. 刘伟婷. 地域文化背景下淄博旅游纪念品设计研究[D]. 青岛: 青岛大学, 2019: 64 с.

Лю Вэйтин. Исследование дизайна туристических сувениров в Цзыбо на региональном культурном фоне. / Лю Вэйтин — Циндао: Университет Циндао, 2019. — 64 с.

14. 陈修颖. 江南文化空间分异及区域特征[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2014: 287 с.

Чэнь Сюин. Культурные пространственные различия и региональные особенности Цзяннани / Чэнь Сюин. — Пекин: China Social Science Press, 2014. — 287 с.

15. 张华, 吕栋. 保护地域文化, 让“乡愁”存续[N]. 青岛日报, 2018-01-05(004).

Чжан Хуа, Лу Дун. Защита региональную культуру и позвольте «тоске по дому» выжить. / Чжан Хуа, Лу Дун — Циндао: Циндао Дейли, 2018-01-05 — (004).

16. 葛剑雄. 中国的地域文化[J]. 贵阳: 贵州文史丛刊, 2012(2):7-11.

Гэ Цзяньсюн. Региональная культура Китая / Гэ Цзяньсюн — Гуйян: Серия литературы и истории Гуйчжоу, 2012 (2). — С. 7-11.

17. Эно У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. — Санкт-Петербург: Петрополис, 1998. — 486 с.

О.Б. ДРУЖИНИНА

Кандидат искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

O.B. DRUZHININA

CANDIDATE OF ART HISTORY, SCIENTIFIC-RESEARCH INSTITUTE OF THE RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

## СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ЧЕРЕЗ РЕМЕСЛЕННЫЕ И ПРОМЫШЛЕННЫЕ ПРОЕКТЫ

## PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF CULTURAL IDENTITY THROUGH HANDICRAFT AND INDUSTRIAL PROJECTS

В статье анализируется роль ремесленных и промышленных проектов в сохранении и развитии культурной идентичности.

Автор выделяет три направления: сохранение и воссоздание традиционных для территории ремесел; развитие бывших и действующих промышленных территорий, приходящих в экономический и социальный упадок; масштабные выставочные проекты, концептуально связанные со спецификой региона и включающие его в мировой контекст.

**Ключевые слова:** культурная идентичность, историческое наследие, ремесла, развитие промышленных регионов.

The article examines the role of the craft and industrial projects in preserving and developing of cultural identity. The author highlights three areas of activity. First one is related to preserving and recreation of crafts which are traditional for a region. Second is focused on developing of the former and current industrial sites decaying in economic and social terms. And finally, extensive exhibition projects associated with regional specificity and integrate a region in the worldwide context are examined.

**Keywords:** cultural identity, historical heritage, crafts, developing of industrial sites, gentrification.

Ремесло и промышленность всегда были и остаются драйверами развития территорий как в социокультурном, так и в экономическом смысле. Эта статья анализирует, каким образом ремесленные и промышленные проекты способствуют сохранению и развитию культурной идентичности.

Первое и наиболее традиционное направление — воссоздание ремесел, того что называется «местная промышленность». Его цели: не допустить утрату народного промысла, дать работу пусть и немногочисленному населению, развить преимущественно сельские территории. Это трудный и долгий процесс, требующий серьезных исторических и культурологических исследований, значительных ресурсных и финансовых вложений, поэтому такие проекты реализуются в основном при поддержке крупного бизнеса и с помощью государства.

В 2014 году начала работать программа фонда Елены и Геннадия Тимченко «Культурная мозаика малых городов и сел». Ее основной фокус — создание культурных кластеров в городах с населением до 50 тысяч жителей и в сельских поселениях как одной из движущих сил социального и экономического развития территорий. Важно, что это долгосрочная программа, и соответственно она требует финансовой поддержки, которая позволит развить не столько индивидуальные проекты, сколько создавать устойчивую модель — небольшие «творческие бизнесы» в сфере культуры. Конечная цель такого культурного менеджмента заключается в организации небольших предприятий, коммерческая деятельность которых позволит поддерживать их собственные проекты [1].

В качестве примера можно привести возрождение практически утраченного вида старинного ремесла — золотного шитья — в селе Сумский Посад (Беломорский район, Республика Карелия). Проект начался с изучения истории, погружения в культурную среду, для чего была организована исследовательская экспедиция в Беломорский район с привлечением экспертов в области традиционной культуры региона. Не менее важным было социологическое исследование под названием «Карельский ремесленный кластер как региональная модель развития ремесел» по изучению состояния ремесленной сферы республики, факторов, влияющих на устойчивость ремесленной деятельности, способов совершенствования региональной модели работы с ремеслами Карелии [2].

Затем были разработаны оригинальные решения в производстве, созданы экспериментальные образцы новых изделий по эскизам художников, проведена апробация новых технологий изготовления. На этом этапе местные мастера сотрудничали с московским дизайнером Марией Андриановой. Это был первый опыт совместной

работы мастеров с профессиональным дизайнером. В творческой лаборатории участники проекта создавали платье в этническом стиле, для украшения которого по эскизам Марии были изготовлены штампы для ручной набойки. «Осовременивали» традиционное ремесло очень бережно, сохраняли его особенности, используя полученные в результате исследовательской экспедиции материалы.

В результате программы была разработана и апробирована авторская методика обучения технике золотного шитья, запущена программа по подготовке мастеров и организована артель «Беломорские золотшвейки», найдены пока небольшие рынки сбыта продукции. Центром социокультурной жизни Сумского Посада стал единственный в селе Дом культуры, до того практически пустовавший.

Предполагается, что в ближайшие три года воссозданное ремесло будет работать как самостоятельный бизнес. Но главное — станет стимулом для возрождения характерного для поморских территорий образа жизни. Уже разработан план нового проекта по созданию комплексной модели развития территории «Люди у Белого моря». В нем Белое море воспринимается не только и не столько как географический фактор, определивший специфику местной жизни, но как символический образ. Культурно-исторические коды Поморья — архитектура, виды народного творчества, кухня, фольклор — становятся способом привлечения туристов и бизнеса для развития региона, но ни в коем случае не превращаются в элементы «парка развлечений».

Еще один пример подобной практики. 8 мая 2021 года в Палехе (Ивановская область) открылся Арт-центр. Он разместился в легендарном доме художественных палехских мастерских, восстановленном в результате долгой и масштабной реконструкции. В 1970–1980-х годах Палехские художественно-промышленные мастерские были самой успешной организацией во всей системе Союза художников России. Все изменилось с началом Перестройки: почти за 30 лет здание обветшало, были предложения о его сносе.

Инициаторами создания Арт-центра были молодые местные художники, но при полной поддержке руководства Ивановской области: реконструкция финансировалась из регионального бюджета, а на открытие приехал губернатор области С.С. Воскресенский. По мнению организаторов Арт-центр станет «точкой перезагрузки» и местом создания «нового искусства Палеха», стимулирующего развитие территории: арт-туризма, творческой экономики, индустрии впечатлений. Использование для решения таких задач местного наследия, «эксплуатация» культурной идентичности — идея далеко не новая и в некоторых регионах довольно успешная. Но в данном случае все не так однозначно.

Сейчас в Палехе, городе с населением 4500 человек, работают почти 600 художников — мастеров иконописи и лаковой миниатюры. Часть из них объединены в мастерские, в самой большой «Палехский иконостас» работают 200 человек. Основная их деятельность связана с иконописью и стенописью; заказы приходят не только из многих российских городов, но и из Казахстана, Великобритании, Германии. Художники видят Палех не как промысел, а как самодостаточное искусство, истоки которого в православии, духовных традициях. Но хотя для них лаковая миниатюра и на втором месте, снижение спроса на нее беспокоит. Только повышать этот спрос они хотели бы другим способом: не понижая статус и не превращая палехскую шкатулку в сувенирную продукцию, а позиционируя ее как произведение искусства по соответствующей цене. Высокое и сакральное не должно раствориться в доступном и обыденном — сохранение культурной идентичности они видят именно в этом. Арт-резиденции, коллаборации с современными дизайнерами, художниками, мастерами других промыслов могут рассматриваться исключительно как способы «продвижения места», привлечения потока туристов, но не развития ассортимента для разной аудитории, поскольку само понятие «ассортимент» неприменимо в отношении культуры.

Поискам баланса между сохранением культурной идентичности и популяризацией и актуализацией наследия был посвящен круглый стол в рамках открытия Арт-центра. Какова цена интеграции старинного промысла в современную культуру и насколько широко привлеченные художники и дизайнеры могут интерпретировать традиции? По мнению автора статьи, это может быть использование других «медиа» — дерево, керамика, стекло, металл. Возможно, есть смысл привлекать зарубежных дизайнеров, в чью «творческую ДНК» не впечатано традиционное представление о Палехе. Можно включить занятия в музеях иконописи и лаковой миниатюры в школьную программу для жителей региона; оцифровать коллекцию Государственного музея Палехского искусства и дать к ней доступ современным дизайнерам «для вдохновения» с обязательным условием указывать собрание.

Компромиссный вариант планирует в ближайшее время использовать в своей мастерской один из ведущих палехских художников Александр Гусаковский. Туристам будут показывать все стадии процесса создания лаковой миниатюры, далее они попадут в музей с лучшими образцами, и только потом их ждет пресловутый «выход через сувенирную лавку» с продукцией разного уровня и соответственно по разной цене. Подготовленный, уже понимающий ценность искусства покупатель, как считает мастер, сделает правильный выбор. Кстати, этот опыт уже прошел апробацию в некоторых европейских

музеях декоративно-прикладного искусства. В Нидерландах его называют «радикальной прозрачностью».

Еще один пример программы «Культурная мозаика малых городов и сел» Фонда Тимченко — создание креативного кластера «Фамилия» в городе Каргополь Архангельской области. В течение трех лет, с 2015 по 2018, Фонд Тимченко поддерживал проект «Иллюзия Старого города. Перекресток времен» по спасению разрушающегося исторического центра города. Ситуация была настолько плачевной, что ветхие дома, объекты культурного наследия, предлагали снести. Идея по сохранению нескольких деревянных домов трансформировалась в создание творческого кластера «Фамилия», в который входят девять зданий XIX века — восемь объектов культурного наследия, одно имеет историческую ценность. В шести нежилых зданиях сейчас расположены Центр народных ремесел «Берегиня», Каргопольская библиотека, Каргопольский историко-архитектурный и художественный музей, туристический центр. Фирменный стиль кластера разработала Анна Руфова из Британской высшей школы дизайна.

Кластер «Фамилия» сохраняет материальное культурное наследие и использует его для развития территории, в том числе и экономического. Это удачный пример джентрификации (от англ. gentrification — облагораживание): возрастающий статус района привлекает различные институции, которые в свою очередь повышают его уровень еще больше. Сейчас в состав кластера входят бюджетные организации, НКО, бизнес-компании, что делает его финансовую модель устойчивой. Организаторы проекта называют этот процесс инновационным развитием креативной экономики: продвигаются идеи творческого предпринимательства, создана Лига школьного предпринимательства, приводятся образовательные семинары и тренинги в сфере туристического бизнеса [2].

В качестве второго направления можно выделить проекты на территориях, где развитие промышленного производства достигло максимума в советское время. В 1990-е годы такие территории начали приходить в экономический и как следствие социальный упадок. Сейчас многие из них стараются «перезапустить» и в том числе через культурные проекты. «Главными» героями в этом случае становятся объекты производства — заводы, фабрики, промышленные площадки. Как и в первом примере, эти проекты способны давать определенный финансовый результат, но бизнес-составляющая, конечно, незначительная. Важнее социальная реабилитация, повышение социального и культурного уровня населения.

В 2019 году международная организация Global Happiness Council (GHC) подготовила Доклад о политике глобального счастья и благосостояния (The 2019 Global Happiness and Well-Being Policy Report), в кото-

ром вводится понятие «счастливых городов». В качестве важнейшего компонента «счастья» авторы Доклада, а это независимые эксперты, специалисты в области психологии, экономики, городского планирования, бизнесмены и политики, выделяют культуру, «дающую ценное чувство уникальности и смысла самому городу» [3]. Именно культурная идентичность становится триггером для социального и культурного развития территорий.

В 2018 году на базе легендарного завода «Октава», входящего сегодня в Госкорпорацию «Ростех», открылся одноименный творческий индустриальный кластер. Здесь работает мультимедийный Музей станка, посвященный истории российской и мировой промышленности (автор экспозиции С. Лукьянов). Экскурсии по экспозиции — это диджитал-спектакли об изобретениях, которые изменили мир. Один из таких спектаклей «Радиозавод» — вербатим, основанный на интервью с работниками акустического предприятия разных лет. Он создан режиссером, драматургом, саунд-дизайнером и артистами Тульского академического театра драмы совместно с участниками театральной студии «Барабан».

В кластере располагается уникальная, и не только для Тулы, техническая библиотека, в которой более 5000 книг по промышленному и графическому дизайну, дизайну интерьера и общественных пространств, архитектуре и урбанистике. Работают лаборатория-мастерская «Фаблаб», где можно освоить станки с числовым программным управлением и 3D-принтинг, профессиональная студия звукозаписи Oktava Lab, она же — «шоурум» завода, в котором можно протестировать его продукцию. Открылась Высшая техническая школа — современный центр повышения квалификации для специалистов с техническим образованием.

В «Октаве» пытаются объединить почти столетние традиции промышленного производства и новые креативные индустрии, дизайн и современное искусство, создать «точку схода» интересов предпринимателей в интеллектуально-технологической сфере и выпускников творческих вузов. Главная задача такого взаимодействия — это сохранение культурной идентификации, восстановление связи жителей города с его наследием. Важным для бизнеса результатом может стать абсолютно новый «продукт» — промышленный туризм, который повысит экономическую активность региона.

«Арт-овраг» в моногороде Выксе Нижегородской области — один из первых и крупнейших в России культурных проектов, меняющий жизнь целого города. Он существует уже более 10 лет; его главное событие — одноименный фестиваль городской культуры, который проходит каждое лето с 2011 года и объединяет современное искусство, театр, паблик-арт, музыку, спорт.

В отличие от предыдущих примеров, создавать благоприятные условия для развития бизнеса на этой территории было не нужно. В городе работает Выксунский металлургический завод (ВМЗ), который входит в Объединенную металлургическую компанию (ОМК). На нем занято практически все взрослое население. Благотворительный фонд «ОМК-Участие» стал главным, но не единственным финансовым партнером проекта, который должен был изменить в Выксе не экономический, а социокультурный климат.

Еще недавно достаточно депрессивный город, 60% населения которого составляют люди пожилого возраста, бывшие рабочие ВМЗ, не был готов к современному искусству. В 2016 году местные жители сожгли башню Big Gini из 1700 деревянных блоков, созданную американским архитектором Джоном Пауэрсом. Сегодня Выкса входит в первую десятку по программе «100 лучших городских лидеров». За время проекта в городе создали 85 стрит-арт работ и паблик арт-объектов, построили 15 объектов городского дизайна, запустили программу промышленного туризма и открыли арт-резиденцию, в которой уже побывали более 25 художников со всего мира. В планах — реконструкция центрального городского парка [4]. Горожан приучали к современному искусству, в основном стрит-арту, постепенно, вовлекая их в процесс изменения города. Например, в 2015 году стартовал проект арт-дворов, в котором жители домов участвуют вместе с профессиональными архитекторами.

Символическим прощанием с отжившим прошлым города стал site-specific перформанс «Страсти по Мартену». Сталелитейные печи Выксунского металлургического завода, последние большие марте-новские печи в Европе, остановились в марте 2018. В июне того же года режиссер и хореограф Анна Абалихина, композитор Алексей Сысоев и художник Ксения Перетрухина создали в цехе театральное действие, объединившее современный танец, театр, музыку, оперу, вербатим, инсталляцию. Перформанс «Страсти по Мартену» стал «Проектом года» Государственной премии в области современного искусства «Инновация-2019», получил гран-при премии Курёхина в области современного искусства.

В качестве примера масштабного выставочного проекта, концептуально связанного со спецификой региона и включающего его в мировой контекст, можно назвать Уральскую индустриальную биеннале современного искусства. Это крупнейшее международное событие в области современного искусства на территории Российской Федерации проводится с 2010 года в Екатеринбурге и городах Уральского региона.

Для комиссара биеннале Алисы Прудниковой и ее коллег индустриальность стала историческим наследием. Основные выставки Ураль-

ской биеннале проходят на территории памятников индустриальной культуры и в отличие от большинства мировых проектов такого рода — не только на бывших, но и на действующих. По словам А. Прудниковой, биеннале включает в городскую жизнь архитектурные памятники, в разные годы служившие основной площадкой проекта: типографию «Уральский рабочий», гостиницу «Исеть», часть архитектурного комплекса Городок Чекистов, Белую Башню — бывшую водонапорную башню «Уралмашзавода». А. Прудникова: «Благодаря биеннале, Городок Чекистов и Белая Башня включены в список «особо важных образцов авангарда», подготовленный музеем архитектуры имени Шусева по заказу Министерства культуры РФ. Включение этих объектов в программу господдержки гарантирует пристальное внимание специалистов к ним и к аналогичным объектам на территории страны» [5].

Одна из целей Уральской биеннале — интеграция с помощью современного искусства локального культурного наследия в международный контекст. Для этого к участию в биеннале привлекаются кураторы, художники и члены экспертного совета со всего мира.

Этот процесс обозначается неологизмом «глокализация» (или «глокальность») — от слияния слов глобализация и локализация. Термин появился еще в 1980-е годы, но сначала применялся к области экономики и был связан с приспособлением всемирно распространенных, унифицированных хозяйственных практик к местным условиям. Позднее все больше стали говорить об изменении местных социокультурных образцов под воздействием интенсивного проникновения в повседневную жизнь локальных сообществ и коренных народов чужих, преимущественно западных, ценностей и культурных стандартов.

Поначалу термин имел отрицательную коннотацию: с этим явлением связывали риск потери культурной идентичности. Сегодня акценты сместились, и глокализация понимается как сохранение и усиление глобальных отличий вместо их исчезновения, но в то же время — как их включенность в международный контекст. В результате происходит новое прочтение национальной или региональной культурной идентичности в условиях культуры глобальной [6]. По мнению экспертов глокализация приводит к лучшим социокультурным и экономическим результатам именно на уровне городов и регионов, а не государства целиком [7].

Еще одна особенность Уральской биеннале — вовлечение бизнеса не только как финансового партнера, но и как концептуального участника. Например, в 2019 году пространство Уральского оптико-механического завода стало площадкой исследовательского проекта «От кого получено или Кому отпущено», осмысляющего прошлое и

настоящее завода в контексте культуры и человеческой памяти на основе архивов личных дел, снимков, заводских газет и других документов [8].

Безусловно, не существует универсального рецепта возрождения культурной идентичности и активизации культурной жизни в отдельных регионах. Но практика реализованных в России проектов показывает, что самые успешные примеры связаны либо с возрождением традиционного ремесла, либо приданием новой жизни сложившимся ранее промышленным центрам, то есть с использованием заложенного еще в советский период потенциала.

Таким образом, по мнению автора дальнейшее развитие ремесленных и промышленных проектов, опирающихся на уже накопленный культурный опыт, будет происходить на базе исторического наследия. Следовательно, задача заключается не только в сохранении культурной идентичности, но и в ее использовании для ревитализации территории.

С учетом «заброшенности» этой сферы в течение длительного времени (Министерство местной промышленности было ликвидировано в 1991 году, и лишь в 2008 году проблемами народных промыслов начало заниматься Министерство промышленности и торговли Российской Федерации) очевидно, что пристального внимания с федерального уровня к ней ожидать не следует. Рассчитывать стоит в первую очередь на частные инициативы, в том числе с уровня муниципальных и субъектовных властей, и бизнес-инициативы.

Кроме того, в регионах развитие подобного рода проектов связано с совершенствованием инфраструктуры, доступа к ним — транспортной, логистической, туристической сетей, поэтому приведенные мной примеры относятся к европейской части страны. Развитие же подобных инициатив в восточных и тем более дальневосточных регионах России еще более затруднительно.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Культурная мозаика малых городов и сел. — URL: <https://cultmosaic.ru/about/> (дата обращения 28.09.2021).
2. Культурная мозаика: малые территории — большие возможности. Сборник практик программы «Культура» Благотворительного фонда Елены и Геннадия Тимченко. — Москва: Издательство «Проспект», 2019. — 208 с.
3. THE 2019 GLOBAL HAPPINESS AND WELL-BEING POLICY REPORT. — URL: <https://worldhappiness.report/ed/2019/> (дата обращения 20.09.2021).
4. ART-ОБРАТ. — URL: <https://artovrag.com/about> (дата обращения 28.09.2021).
5. Биеннале и индустриальность. Как современное искусство меняет представление об индустриальности. — URL: <https://uralbiennale.bm.digital/article/750420957458883248/biennale-i-industrialnost> (дата обращения 28.09.2021).
6. Карцева Е.А. Глокальность международного биеннального движения: от

ЦЕНТРА К ПЕРИФЕРИИ / Е.А.КАРЦЕВА // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — Москва. — 2020. — № 1 (93). С. 41–46.

7. Тьерри де Дюв. Глокальное и сингуниверсальное. Размышления об искусстве и культуре в глобальном мире. — URL: [HTTP://MOSCOWARTMAGAZINE.COM/ISSUE/13/ARTICLE/177](http://moscowartmagazine.com/issue/13/article/177) (дата обращения 11.09.2021).

8. Исследовательский проект. От кого получено или Кому отпущено. — URL: [HTTPS://FIFTH.URALBIENNALE.RU/PROGRAM/RESEARCH\\_PROJECT/](https://fifth.uralbiennale.ru/program/research_project/) (дата обращения 11.09.2021).

И.А. БАШКАТОВ

Доктор педагогических наук, профессор кафедры дизайна и художественной обработки материала Липецкого государственного технического университета

С.О. АЛЕКСЕЕВА

Преподаватель ИЗО, СОШ №4 им. Л.А. Смык, Липецк

I.A. BASHKATOV

DOCTOR OF PAGOgy, PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF DESIGN AND ARTISTIC PROCESSING OF MATERIALS OF THE LIPETSK STATE TECHNICAL UNIVERSITY,

S.O. ALEKSEEVA

TEACHER OF FINE ARTS OF THE SECONDARY SCHOOL No. 4 NAMED AFTER L. A. SMYK, LIPETSK

#### **ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

#### **FORMATION OF THE CULTURAL IDENTITY IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION OF THE WORLD CULTURE**

Глобализация мировой культуры определяется всеобщей доступностью визуальной и текстовой информации мирового культурного наследия. При этом теряется общая культурная национальная платформа. В подобной ситуации важно принятие мер по формированию культурной идентичности путем теоретического изучения национального наследия художественной культуры, а также непосредственного включения в практику занятий различными видами искусства.

**Ключевые слова:** глобализация, культурная идентичность, национальное наследие, искусство, теория и практика.

The globalization of world culture is determined by the universal accessibility of visual and textual information of the world cultural heritage. At the same time, the common cultural national platform is lost. In such a situation, it is important to take measures to form a cultural identity. This requires a theoretical study of the national heritage of artistic culture, as well as direct inclusion in the practice of various types of art.

**Keywords:** globalization, cultural identity, national heritage, art, theory and practice.

Глобализация мировой культуры спровоцировала её мозаичность, заключающуюся в разрозненности и дробности людей по узкому направлению их интересов.

«Вхождение в глобальное социокультурное пространство» С.П. Ломов определяет, как одну «...из главных проблем современного человека» [1, с. 151].

Всеохватывающая сеть интернет сделала доступным для большого числа населения визуальную и текстовую информацию мирового культурного наследия. Вместе с доступностью источников, носящих культурную ценность эта же сеть интернета наполнена огромным количеством непроверенного и низкокачественного материала, именно который и занимает мысли большинства населения. Современное состояние общества характеризуется тем, что «Молодые люди не научены анализировать и рассуждать, не приучены к труду, доводить начатое до конца» [2, с. 137].

В ситуации легкой доступности огромного информационного материала, который с невероятной скоростью продолжает увеличиваться, общество легко теряет общую культурную национальную платформу. При этом важно, как человек себя идентифицирует в реалиях сложившейся новой культурной глобальной доступности.

Вместе с тем, А.Г. Парамонов поднимает проблему «...подготовки ответственного гражданина...» умеющего «...самостоятельно оценивать происходящее...нести в себе традиционные ценности» [2, с. 136].

Культурная идентичность индивида складывается из многочисленных аспектов влияния на эту личность. Это может быть социальная среда, культурные традиции местности, где живет, семейные традиции.

Культурная идентичность немислима без теоретического изучения художественного национального наследия с выявлением «идейно-художественных ориентиров» [3, с. 16]. И.И. Орлов отмечает, что «...постепенно складывается позитивная тенденция более объективного «внеполитического» осмысления многих уже известных процессов» [3, с. 16].

Культурная идентичность также формируется путем непосредственных практических занятий различными видами искусства. Практика

включения в изобразительные искусства активно участвуют в формировании личности, его исторического мировоззрения, а также осознание принадлежности к той или иной культурной общности в условиях влияния смешения разнообразных культур.

Для усиления национальной идентификации обучающихся «...при составлении заданий учебной программы» необходимо осуществлять опору на «...отечественные культурные особенности» [4, с. 600]. Это важно на всех этапах обучения и воспитания, начиная с детского сада, общеобразовательной школы, обучения в колледжах и высших учебных заведениях.

Процесс изобразительной деятельности позволяет при изучении рисунка, скульптуры, живописи, декоративно-прикладного искусства, архитектуры также приобщаться к культурным ценностям, традициям, осмыслением того наследия, на базе которого были созданы те или иные художественные школы.

Особое значение приобретает изучение народного декоративно-прикладного искусства. Л.Г. Медведев отмечает, что «...коллективность народного искусства укоренила его понимание как безымянного, не имеющего автора» [5, с. 150]. Работа по образцу, сложившемуся в народном искусстве приводит к пониманию тех традиций, устоев, культуры, быта, нравственных и эстетических ценностей, незаметно приобщая к преемственности культурной общности предшествующих поколений. Работа на основе унаследованного предками и принадлежащего всему сообществу образца, позволяет идентифицировать себя с сообществом, позволяет осознавать свою принадлежность к культуре этноса.

При изучении традиций школы изобразительного искусства подразумевается, что учащийся впитывает в себя те основы культурных ценностей, которые были сформированы на протяжении длительного времени.

Эту деятельность можно рассматривать как одну из составляющих формирования культурной идентичности, если она носит систематичный характер.

Вместе с тем изучение национального культурного наследия будет глубже и основательней, если оно будет происходить в сравнении и сопоставлении с мировым культурным наследием.

Студенты приезжают на учёбу из различных мест, это так же является сферой влияния индивидов друг на друга. Это психологический аспект влияния одной личности на другую, кроме того происходит общение не только внутри замкнутой группы, но и с всевозможными внешними факторами, которые также находятся в общекультурной и эстетической среде окружающего. Одна сфера деятельности

— занятия изобразительным искусством приводит их к общей платформе культурной идентичности.

Практические занятия изобразительным искусством, изучение традиционного искусства, современного искусства вне отрыва от исторических предпосылок его возникновения, наполняет личность знаниями культурных традиций и оказывает огромное влияние на формирование его культурной идентичности.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Ломов, С. П. ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ РОСТ УЧИТЕЛЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В СИСТЕМЕ МАСТЕР-КЛАССОВ / С. П. Ломов // **Современное художественное образование: путь к успеху: Сборник материалов международной научно-практической конференции, Москва, 21–22 ноября 2019 года / Составители Н.В. Курбатова, Г.В. Черемных. — Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Академия акварели и изящных искусств Сергея Андрияки», 2020. — С. 150–153.**
2. Парамонов, А. Г. **Современные проблемы в системе образования и воспитания / А. Г. Парамонов // Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища): Материалы международной научно-практической конференции, Витебск, 20–21 декабря 2018 года / Ответственный редактор Е.О. Соколова. — Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2018. — С. 136–140.**
3. Козорезенко, П. П. **Проблема историографии советской живописи «сурового стиля» / П. П. Козорезенко, И. И. Орлов // Международный журнал экспериментального образования. — 2020. — № 2. — С. 15–19.**
4. Савинов, А. М. **Этапы разработки визуального образа при выполнении комикса / А. М. Савинов, А. С. Горячевская // Общество. Наука. Инновации (НПК-2021): сборник статей XXI Всероссийской научно-практической конференции. В 2 т., Киров, 12–30 апреля 2021 года. — Киров: Вятский государственный университет, 2021. — С. 599–603.**
5. Медведев, Л.Г. **О творческих аспектах освоения декоративно-прикладного искусства / Л.Г. Медведев, Л.В. Шоңорова // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. — 2020. — № 2 (27). — С. 149–151. — DOI 10.36809/2309-9380-2020-27-149-151.**

Р.И. АЛИЕВА

Доцент кафедры художественное стекло МГХПА им.  
С.Г.Строганова

R.I. ALIEVA

ASSISTANT PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF ART GLASS OF  
THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL  
AND APPLIED ARTS

## **ИДЕНТИЧНОСТЬ СРЕДЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ГОРОДА; БРЕНД ТЕРРИТОРИЙ**

## **IDENTITY OF THE ENVIRONMENT OF THE HISTORIC CITY; TERRITORIES BRAND**

В статье представлены теоретические исследования и примеры художественно-проектных разработок темы идентичности как системы, порождающей и определяющей образы и качество городской среды. Выявлены специфические особенности образа города как систем культурной идентификации, рассмотрены вопросы формирования комфортной среды больших городов как особой формы повышения качества жизни и создания имиджей урбанизированных территорий.

**Ключевые слова:** идентичность, городская среда, исторический город, мегаполис, бренд территорий

The article presents theoretical studies and examples of artistic and design developments of the theme of identity as a system that generates and determines the images and quality of the urban environment. The specific features of the image of the city as systems of cultural identification are revealed, the issues of the formation of a comfortable environment in large cities as a special form of improving the quality of life and creating images of urbanized territories are considered.

**Keywords:** identity, urban environment, historic city, metropolis, territory brand

Города, возникшие в разные исторические времена при различных условиях и ставшие нашим естественным окружением, имеют свой неповторимый вид. Каждое столетие, смена эпох и стилей, школ и парадигм оставляют своеобразный отпечаток в облике города, формируя его историческую ткань. Городская среда постоянно трансформируется в соответствии с потребностями общества и отражает его эстетические, культурные, экономические и другие воззрения. Эти изменения обуславливают ее развитие, но при этом в архитектуре неизбежно возникает противостояние «нового» и «старого», «исторического» и «современного». Зачастую исторический центр, как и любая исторически сложившаяся часть города, является культурным центром. На этой территории, как правило, сосредоточены выдающиеся монументы, принадлежащие к различным эпохам и стилям, а также основные городские ансамбли. Подробно об этом пишет Вячеслав Глазычев. [3, с. 40–46]

Мегалополис сегодня — это смешение исторических и современных архитектурных объектов различных стилей со своим предметным наполнением, сооружениями всевозможных форм и размеров. Изменения в жизни общества существенно меняют облик городской среды. Сегодня наиболее активны тенденции увеличения и трансформации объектов, возникших при создании дополнительных условий для отдыха и развлечений горожан. Это площади, набережные, бульвары, городские парки и другие локации кратковременного пребывания, которые делают городскую среду комфортной, наполненной разнородными функциями.

Преобразование окружающей среды происходит на основе социальных, экономических и научно-технических изменений и должно включать совершенствование как историко-культурную преемственность, основанную на активном использовании объектов культурного наследия и принципов формирования исторической среды — идентичности. [12, с. 16–24]

Специалисты неоднократно задавали вопрос: «Стоит ли придерживаться исторической преемственности, идентичности или нужно творить современную футуристическую архитектуру?» Так, на рубеже XX века австрийский архитектор и теоретик Камилло Зитте начал рассматривать город в историческом контексте, отстаивая необходимость сохранения гуманистических ценностей не на основе универсальных моделей, на сохраняя преемственность уникальных пространств [19, с. 16]. Идеи К. Зитте разделяли В. Хегеманн, Р. Анвин, П. Геддес, Г. Джованни и многие другие.

Вышеназванные архитекторы, градостроители и теоретики проецировали современный исторический город в будущее, создавая тем самым преемственность эпох. Они считали памятники архитектуры и историческую городскую ткань основой современного городского дизайна. Город представлялся постоянно развивающимся организмом. Архитектор видел свою задачу в соединении функциональности и эстетики. Появились программно-аналитические методы, которые именовались в Европе «общественным искусством» или «искусством в городской среде» («artpublic», «arturban», «civicart»), а в Америке — «движением за красоту города».

Однако важность этих взглядов и методов не признавалась антиисторическими и функционалистическими подходами модернистов, утверждающих свои позиции в эпоху становления модернизма (первая половина XX века) и последующих течений (вторая половина XX века — наши дни). Архитекторы имели противоположные позиции по поводу развития мировой архитектуры. Модернизм получили широкое распространение и развитие в Европе и США, который основывался на обновлении форм и конструкций, а также на отказе от стилей прошлого, последующие отказывались от идей модернизма, заменив модернистскую форму антиформой, игрой, случайностью и анархией. Модернизм и современные течения следовали тенденции «погоны за новизной», что породило отторжение и разрушение многих исторических традиций архитектуры.

В первой половине XX века появлялись многочисленные манифесты архитекторов, провозглашавшие полный отказ от идеалов прошлого или необходимость формообразования, основанного на преобразовании исторических принципов проектирования и строительства [1, с. 10].

В манифесте футуристической архитектуры (1914) итальянский архитектор Антонио Сант'Элиа утверждал, что здания и города должны выстраиваться из современных материалов и соответствовать духу своего времени. Футуристическая архитектура, по мнению Сант'Элиа, «не может быть покорна ни одному закону исторической преемственности» и «она должна быть новой, как новое состояние нашей души» [34]. Таким образом, архитектор призывал к сокрушению того, что представлялось ему как нелепое и тяжелое: традиции, стиль, эстетика и пропорции, — а также говорил о создании новых форм, линий, гармонии архитектурных объемов, соответствующих специфическим условиям современной жизни и новому мировосприятию, что могло стать эстетической ценностью нового времени.

Менее радикальной точки зрения придерживалась группа из семи молодых итальянских архитекторов, называвшихся «Gruppo 7». Члены группы опубликовали манифест (1926) первого итальянского рационализма, предлагая синтез и взаимодействие различных видов ис-

кусства; по их убеждению, этот процесс будет способствовать созданию собственного стиля. Участники «Gruppo 7» пропагандировали современную архитектуру, ориентированную на логику и рациональное начало, однако в отличие от Сант'Элиа они полагали, что между прошлым и настоящим нет несовместимости: «традиция не исчезает, но меняет облик» [37]. Данная идеология основывалась на концепции, позволяющей добиться национальных черт при условии отказа от индивидуальной архитектуры и только из сплавления всех тенденций в одно-единственное русло. С помощью метода «отбора» может возникнуть архитектура, способная сохранить в каждой стране национальный характер, несмотря на свою абсолютную современность.

Концепция реставрации античного культурного наследия стала складываться в Европе еще в XVIII веке. По отношению к частично сохранившимся памятникам Средних веков и Возрождения в Европе XIX века применялся метод стилистической реставрации. В начале XX века его сменил метод археологической реставрации и анастилоз. Родоначальницей научного подхода в сохранении памятников культурного наследия в России стала графиня П.С. Уварова.

В РСФСР–СССР в 1917–1928 годы отношение к культурному наследию формировалось под влиянием Ивана Жолтовского: «Москву надо перестроить так, чтобы она стала художественно-осмысленным, удобным для человека городом. Для этого <...> использовать все великое и мудрое, что было создано человечеством на протяжении многих веков». [8, с. 92] После переноса столицы в Москву архитекторы, реставраторы и искусствоведы составили опись архитектурных памятников, чтобы в дальнейшем использовать эту информацию не только для реставрации, но и при разработке генпланов. Профессионалы думали о том, как «классифицировать наследие не только как “вещь в себе”, как объекты наследия включить в будущие планы по преобразованию города» [17, с. 4–13].

В период с 1935 по 1950 год масштабная реконструкция Москвы по Генплану 1935 года привела к исчезновению ряда исторических комплексов, мешавших созданию новой градостроительной структуры столицы: Казанский собор на Красной площади, палаты Голицына, церковь Параскевы Пятницы в Охотном ряду, Китайгородская стена, Сухаревская башня и многие другие памятники были снесены.

После Второй мировой войны Россия и Европа занялись восстановлением городов. В СССР реставрация велась методом *in situ*, ставшим популярным в Европе в 1960–1970-х годах. Воссозданные памятники, в особенности комплексы, формировали общественные пешеходные пространства. Советские реставраторы занимали твердую позицию: «Восстановить можно лишь такой памятник, который сохранил в

натуре следы изначального образа, бесспорно подтвержденные подробными обследованиями» [20, с. 26–37].

В Генеральном плане развития Москвы 1971 года на период 1985–1990 годов были предусмотрены мероприятия по программе сохранения природного и культурного наследия и включения его в городскую структуру, что должно было соблюсти историческую преемственность и сберечь самобытность Москвы. Главный архитектор города Михаил Посохин писал: «Москва, непрерывно совершенствуясь, сохранит свой особый характер и будет ярким выражением идей нашей эпохи, ибо она развивается по научно обоснованному плану, оберегая ценности прошлого, приумножая их новыми свершениями и передавая творческую эстафету потомкам» [19, с. 211–215].

В Европе конца 1950-х — середины 1970-х годов преобладал модернистский подход в реконструкции городов. На первый план выдвинулись принципы разумной упорядоченности планировочной структуры и рациональной организации городской среды, что привело к изменению привычного облика многих городских центров.

В США в начале 1960-х годов также возникло движение за сохранение исторических памятников. Под началом архитекторов и критиков, занимавшихся городским планированием, участники движения сосредоточились на достопримечательностях как ключевых зданиях материальной культуры города и символах духовности, которую уничтожила модернистская архитектура. Многие из защищаемых ими построек были общественными зданиями, построенными знаменитыми архитекторами. Со временем представление о том, что старые здания являются материальным выражением культуры городов, распространилось и на жилые кварталы с их менее значимыми архитектурными образцами. Распространением историко-охранного этноса оправдывается перемещение представителей среднего класса из одного района в другой и повышение цен на недвижимость в результате джентрификации. Этот процесс совпал со становлением новой концепции городского развития, ключевыми понятиями которой стали децентрализация и местное самоуправление. Таким образом, охрана исторических зданий стала и целью мобилизации масс на низовом уровне, и средством формирования местной идентичности [10, с. 103].

Преобразование жизненной среды человечеством, по мнению профессора Дмитрия Швидковского, представляется более чем печальным. «Утрата зримой красоты — несомненно, одно из самых заметных глобальных изменений окружающего нас мира. Это происходит повсеместно, в каждой стране. Естественно, что в отношении природного ландшафта и облика исторического города России мы воспринимаем подобные явления особенно остро» [22, с. 220].



Почти во всех регионах России происходит исчезновение традиционной застройки. «Исторические города не в состоянии сохранить свой облик, передающий память человечества, и одновременно принять в себя произведения последней архитектурной моды. Компромисс здесь, увы, вряд ли может быть достигнут.

С одной стороны, очевидно, что принципы «Венецианской хартии», определявшие три десятилетия баланс старого и нового в исторической среде <...> перестали действовать. С другой — пока трудно увидеть иной выход из существующей ситуации, кроме выделения анклавов прошлого как своего рода «островов культуры» в вырвавшейся из рамок всех цивилизованных норм коммерческой застройки <...> Изменения, произошедшие на рубеже тысячелетий, затрагивают не только архитектуру, но и человеческую культуру в целом» [22, с. 200, 222–223].

По мнению Шарон Зукин, «культура способна создавать образ города и влиять на его восприятие. Особенно это стало возможным при развитии современных городов <...> Горожане создают образы, тем самым формируя коллективную идентичность» [10, с.11]. В историческом центре Москвы есть произведения искусства, которые уже давно стали визитной карточкой того или иного общественного пространства и отражают историю города. Это своего рода композиционные и смысловые ядра, определяющие семантические особенности городского пространства. К примеру, на Пушкинской площади в Москве установлен памятник Пушкину работы А.М. Опекушина, [14, с. 211–215] памятник Булату Окуджаве — на пересечении Плотникова переулка и Арбата скульптора Г. Франгуляна. В большинстве случаев объекты искусства подчиняют себе окружающее пространство. Пример тому — установленный в 1969 году на территории Сигрэм-Билдинг мобиль «Ordinary» Александра Колдера, а в 1998-м — скульптура «LightUp» Тони Смита, скульптуры Ж. Тэнгли и Н. Де Сен-Фалль на площади Игоря Стравинского в Париже, скульптура Ричарда Серра «Tilted Ark» на Федерал-плаза в Нью-Йорке.

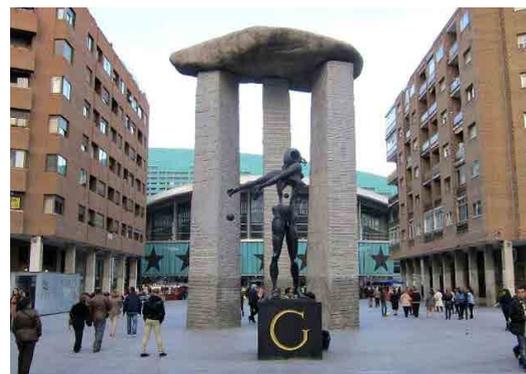
Архитектор Франсиско Мангадо добился на мадридской Пласа-де-Дали равновесия между архитектурой и искусством. Одной из главных задач Мангадо было сохранение художественного содержания площади, поэтому он решил добавить к уже существующим работам Дали (скульптуры «Посвящение Исааку Ньютону» и «Дольмен») специаль-

но созданные произведения скульптора Франсеска Торреса. Самое заметное из них — бронзовая «Тысячелетняя олива», через поры в стволе которой сочится вода.

Цель пластических искусств состоит в том, чтобы создать объекты, которые могут питать и поддерживать конкретное место в исторической среде города. В процессе достижения цели необходимо восстановить подлинное ощущение «духа места». Чтобы достичь образ места и сохранить его, нам нужно подтвердить возросшее чувство идентичности в старой и новой среде города.

Среда конкретного фрагмента исторического города обладает «духом места» [5]. Создаваемый объект не может существовать вне места, которое всегда имеет историю, обладает индивидуальным характером, собственной идентичностью. При этом важно понимать, что новая форма или средовой ансамбль могут изменить место, придать характеру среды неповторимость и знаковость. По мнению итальянского архитектора Чино Дзукки, [35] автора проекта загородного парка Сан-Донади Пьяве в Венеции, «понятие места отличает архитектуру от других искусств. Литература, живопись, музыка являются «автономными» продуктами и не определяются каким-то особым контекстом <...> У мест, как и у людей, есть характер. То, чем мы являемся, — это плод взаимодействия генетического отпечатка и жизненного опыта. Так и характер места — это сумма его изначальной «геологической» конфигурации и наслоение последующих трансформаций» [4, с. 18]. При этом важно понимать, что новая форма или средовой ансамбль могут изменить это место, придать характеру среды неповторимость и знаковость.

Смысл артефактов Франциско Инфанте и Нонны Горюновой — «Жизнь треугольника», «Зимний квадрат», «Странствия квадрата», «Круг» — оценивается по-разному в зависимости от традиции и географии. Инфанте и Горюнова ищут характерные ландшафты (Россия, Украина, Шотландия, Италия, Испания, Япония), в которых настройка звучания их артефактов происходит по законам местной культуры. «Каждый раз они выявляют особенность geniusloci и делают это чутко и нередко с иронией. Они утверждают, что конечным результатом физических и художественных процессов является исчезновение, сведение к нулю и бесконечности.



Горюнову и Инфанте привлекает безграничное пространство как обязательное условие возникновения бесконечности», — пишут арт-критики Джон Боулт и Николетта Мислер» [7, с. 536].

Борис Подрекка убежден, «что у современных людей есть потребность в социуме, в чувстве принадлежности к какому-то сообществу, в востребованности. И эту потребность в социализации, в непосредственном участии в жизни и общении всегда удовлетворяли площади», где очень важны ее «дух» и ее материальность. [23, с. 215]

В настоящее время градостроительство, учитывающее создание площадей, развито как никогда. Примечательным событием, продемонстрировавшим родство градостроительства и площади, стала выставка «Новый урбанизм. Европейский город в XXI веке» (Архитектурный музей Франкфурта, конец 2008 – начало 2009). Это родство показано и в статье Херальда Боденштатца, посвященной ревитализации исторических центров европейских городов: «Реконструкция центров в наши дни служит инсценированию традиции и инновации. Крупный европейский город должен сегодня в концентрированной форме отражать историю и специфические местные особенности, т.е. собственную уникальность. В то же время он должен демонстрировать устремленность в будущее и инновативность как потенциал для дальнейшего развития» [25, с. 22].

Когда в 1974 году в историческом центре Нового Орлеана началось строительство Пьяцца д'Италия Чарльза Мура, отношение к ней было самое противоречивое, но архитекторы и критики восславили ее как ранний памятник постмодернистского городского дизайна. Он сочетает в себе все пять классических архитектурных стилей (каждый — в своем материале): дорический, ионический, тосканский, коринфский и композитный. Пьяцца напоминает традиционную итальянскую площадь с фонтанами и бассейнами в форме плана Италии, образующими основу площади [33].

Испанский архитектор Рикардо Бофилл предложил в те же годы совершенно иную площадь-сцену, решенную чисто архитектурными средствами. В пригородах Парижа Сержи-Понтуаз и Сен-Кантен-ан-Ивелин он спроектировал гигантские кварталы социального жилья в псевдоклассических и барочных формах. Это монументальные микрорайоны с симметричными осевыми композициями, разделенные фонтанами, площадями и аллеями и рассчитанные на пешие прогулки.

В связи с подготовкой к Олимпиаде 1992 года Барселона пережила настоящий бум восстановления городских пространств. Так, в историческом центре «Barriogotico» в 1995 году открылся Музей современного искусства (проект Ричарда Майера), получивший каменную аванплощадь. Это свободное пространство внутри тесно застроенного исторического центра особенно любимо молодежью и скейт-бордистами.

Исследуя проблематику градостроительной реабилитации московских площадей, Елена Никулина утверждает, «что трагедия Москвы прежде всего в активности преобразовательных процессов в социальной сфере и, как следствие, в трудоустройстве, в непоследовательности этих преобразований во времени, отразившихся на генеральном плане столицы. На протяжении нескольких веков город лихорадочно видоизменялся. При этом планируемые мероприятия отчасти не доводились до конца, запаздывали во времени». [16, с. 143–150]

Основной сюжет «Смерти и жизни аутентичных городских пространств» Шарон Зукин — трансформация городской жизни под давлением крупного капитала, делающего все крупные города похожими друг на друга и вытесняющего из них образы жизни, которые не вписываются в рынок. Зукин полагает, что сохранить и расширить островки аутентичности под напором вездесущей «урбанины», то есть джентрификации, можно лишь за счет коллективных действий локальных сообществ, защищающих свое право на город [11, с. 188].

Британский писатель и историк Дэвид Каннадин заметил, что «столетие не может начаться, пока те, кто родился в прошлом столетии, не умрут» [30]. Это означает две вещи: у века нет твердых границ, а люди носят с собой исторический багаж прошлого. Второе особенно верно в отношении архитекторов и дизайнеров среды, чей исторический багаж может включать многие событийные отголоски прошлого. Если мы не можем понять культурный контекст, мы не сможем понять место. Примером этого утверждения служат городские и ландшафтные парки со своей историей, неповторимой предметной наполненностью. Многие из них являются визитной карточкой города, представляя собой самостоятельный акцентно-доминантный строй, выражающий творческое содружество архитекторов и дизайнеров. К примеру, на северо-востоке Парижа находится Парк де ла Виллетт; парк Андре Ситроена рассматривался как механизм стимулирования возрождения городов; Эмшер-парк в Германии к началу 1990-х годов оказался перед проблемой восстановления экологии исторически сложившейся территории; парк Хуана Миро соединяет открытые пространства в горных хребтах, идущих параллельно побережью. В пространстве парка расположены скульптуры: «Женщина и птица» Миро, «Нептун» Мануэля Фукса (1881), «Альт-рапсодия» Энтони Каро (1985) и др. [29, 30, 32, 38].

Центральный парк в Нью-Йорке — один из крупнейших в США. Проект парка был разработан архитекторами Фредериком Олмстедом и Калвертом Воксом. По поводу этого исторического места высказался Эдвард Дж. Ливайн: «Большой и общедоступный парк хотя и потребует средств, но при этом облагородит, сделает культурным национальный характер, воспитает любовь к сельской красоте <...>



в таком парке жители будут кататься на повозках, верхом на лошадях<...> и на время забудут грохот мостовой и ослепительный блеск кирпичных стен» [28, с. 10].

Сегодня проектирование новых общественных пространств в историческом центре города — скорее исключение из правил. В исторической застройке город-

ских центров чаще всего речь идет о ревитализации пришедших в упадок пространств, о придании им нового имиджа и статуса, о создании комфортабельной для жителей города и туристов среды обитания. Происходит замещение внутреннего и внешнего: находящееся снаружи, вне зданий — площади, парки и набережные — являются одновременно внутренним пространством города, пространством для жизни.

В конце XX века заметной тенденцией в архитектурно-художественной и градостроительной практике стало расширение видов малых архитектурных форм, участвующих в формировании городской среды. Типичным примером новых малых форм стали т. наз. зенитные фонари, решенные как яркоокрашенные цилиндры на пешеходном переходе-крыше школьного комплекса Аи о Муан в Новом Критее, а также квадратные в плане цветные короба с наклонными срезами стеклянных витражей на крышах-террасах школьного комплекса квартала Марадас в городе Сержи-Понтуаз (арх. Ж. Панкреаш, художник Ж.-Ф. Ленкло, 1972) [18, с. 32].

В наше время существенно модернизируется среда исторического города. Привычные для XX века приемы проектирования городской среды, монументально-декоративных форм сменяются многочисленными приемами развития современных городов — бренд территории. Архитекторы и дизайнеры, работающие над городским пространством, добиваются решения проблемы путем отбора новых средств, выявлять совокупность их действия, чтобы создать визуальный каркас будущего произведения. Идентификационные знаки и системы, интерактивные световые инсталляции и медиафасады — современный способ идентификации места, способ повышения художественной привлекательности и создания образа урбанизированных территорий.

Теоретические и практические аспекты создания бренда территорий исследовали многие ученые. Так, вопросы маркетинга территорий освещены в работах Ф. Котлера, К. Асплунда, И. Рейна, Д. Хайдера,



[13] представивших свою концепцию, согласно которой в современном обществе горожане становятся потребителями, а территории (города, регионы и страны) — товарами. Исследования Михалиса Каваратциса доказывают, что бренд территории определяется как плановое изображение бренда города, и это представляет проблему

для городских в усилиях городов презентовать себя в ответ на все более жесткую конкуренцию в контексте глобализационной культуры. [27, с. 53] Отечественные авторы также исследуют проблемы территориального бренда, механизмов его формирования [22]. Т. Атаева определяет, что бренд страны, региона, города опирается на социокультурный потенциал; [2, с. 3] Малькова рассматривает историко-культурный образ-бренд территории как широкий комплекс ее реальных характеристик и потенциальных возможностей, который имеет историческое и культурно-психологическое значения для прошлого, настоящего и будущего региона и его жителей; [15, с. 29] Н. Шальгина полагает, что бренд территории — это процесс создания и управление брендом [21].

В настоящее время интерактивные световые инсталляции и медиафасады как родственные жанры превратились в постоянные интерфейсы для коммерческого брендинга и привлечения покупателей. При этом ценность архитектурного освещения определяется его семиотической функцией, а также сценографическими и сюжетными качествами, создающими впечатляющие образы. Медиафасады устранили многие ранее существовавшие различия между архитектурным освещением и графикой движения. Социальные медиа и видеоплатформы теперь являются важными каналами для обмена яркими впечатлениями о бренде. Они связывают стационарные установки с виртуальным миром ради обеспечения всесторонней коммуникации бренда. Помимо отдельных коммерческих брендов, сообщества открыли потенциал освещения для городского маркетинга. Сегодня это престижные световые фестивали: в Лионе («Fete des lumieres»), «GLOW» в голландском городе Эйнховен, «Luminale» во Франкфурте, «Круг света» в Москве, «Vivid» в Сиднее [36].

Актуальная задача — найти способы изображения в тех средах, которые стимулируют нашу заинтересованность в том месте, где мы находимся, вдохновляют на мысли о том, каким образом мы можем

претендовать на будущее. Синтез искусства и культуры способен сделать хранилище человеческой информации доступным для всего сообщества. Современное общество живет в своем сознании, даже если у него скромное понимание архитектуры и средового дизайна.

Позитивная сила повышения доступности окружающей среды должна восстановить представление о месте как явлении общественной ценности. Именно эта умственная связь с чувством ценности, с обществом становится основой этики дизайнера, объединяющим стимулом для того, чтобы относиться к окружающей среде, к ее идентичности с большим чувством ответственности.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. АГИШЕВА С.Т., МУБАРАКШИНА Ф.Д. ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ В ИСТОРИЧЕСКИ СЛОЖИВШЕЙСЯ СРЕДЕ ГОРОДА // Известия КГАСУ. 2013. № 4 (26). С. 10.
2. АТАЕВА Т.А. МАРКЕТИНГ ТЕРРИТОРИЙ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ИНФРАСТРУКТУРЫ РЕГИОНА // МАРКЕТИНГ — РЕАЛЬНОСТЬ И ПРОЕКЦИИ В БУДУЩЕГО. МАТ. КОНФ. ВАРНА, 28–29 июня 2012. С. 3.
3. Глазых В. Урбанистика. М.: Европа, 2008. Часть 3. С. 40–46.
4. Бродский А. Дух города не исчезает — он просачивается сквозь щели, уходит в подвалы... // SPEECH: GENIUS LOCI / дух места. 2012. № 9. С. 18.
5. Вайль П. Гений места. М.: КоЛибри, 2006. С. 297.
6. Глазых В. Урбанистика. М.: Европа, 2008. Часть 3. С. 40–46.
7. Ефимов А.В. Цвет + форма. Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт). М.: БуксМАрт, 2014. С. 536.
8. Жолтовский И.В. Проекты и постройки / Вступ. ст. Г.Д. Ощепков. М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1955. С. 92.
9. Зитте К. Художественные основы градостроительства / Пер. с нем. Я. Крастиньша. М.: Стройиздат, 1993. С. 16.
10. Зукин Ш. Культуры городов. М.: НЛО, 1999. С. 103.
11. Зукин Ш. Обнаженный город. Смерть и жизнь аутентичных городских пространств / Пер. с англ. А. Лазарева и Н. Эдельмана; под науч. ред. В. Данилова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. С. 188.
12. Иконников А.В., Михайловский Е.В., Лавров В.А. и др. Историко-архитектурное наследие и современный город (обзор). М.: ЦНТИ по гражданскому строительству и архитектуре, 1973. С. 16–24.
13. Котлер Ф., Асплунд К., Рейн И., Хайдер Д. Маркетинг городов. Привлечение инвестиций, предприятий, жителей и туристов в города, коммуны, регионы и страны Европы. СПб.: Стокгольмская школа экономики, 2005.
14. Крейн А.З. Рукотворный памятник (1880–1980): К столетию открытия в Москве памятника Александру Сергеевичу Пушкину работы А.М. Опекушина / Худ. В.В. Кошмин. М.: Советская Россия, 1980. — 48 [32] с.
15. Малькова В.К., Тишкова В.А. Культура и пространство: историко-культурные бренды и образы территорий, регионов и мест. Сб. науч. тр. / Науч. ред. В.К. Мальковой, В.А. Тишкова. Ростова н/Д: ЮНЦ РАН, 2012. С. 29.
16. Никулина Е. Эволюция как разрушение архитектурной формы // SPEECH: площадь/square. 2009. № 3. С.143–150.
17. Смирнов Ф. Векторы будущего. Интервью с руководителем Департамента культурного наследия города Москвы А.А. Емельяновым // Московское наследие. 2018. № 1 (55). С. 4–13.

18. Соловьев Н.К., Мержанов Б. Эстетика технических форм. // Декоративное искусство СССР. — М.: Советский художник, 1981. № 5 (282). С.32
19. Ткаченко С. Один век московского градостроительства. В 2 т. Книга первая, Москва советская. М.: Прогресс-Традиция, 2019. С. 211–215.
20. Торопов С.А. Памятники архитектуры и методы их реставрации // Городское хозяйство Москвы. 1947. № 5. С. 26–37.
21. Шалыгина Н.П. О роли брендинга в формировании туристской привлекательности региона / Н.П. Шалыгина, М.В. Селюков, Е.В. Курач // Фундаментальные исследования. 2013. № 8. С. 1166.
22. Швидковский Д.О. От мегалита до мегаполиса: очерки истории архитектуры и градостроительства. М.: Архитектура-С, 2009. С. 220.
23. Шипова И. Пространство ментальной эстетики. SPEECH: площадь/square. № 3. 2009. С. 215.
24. Якубова Т.Н., Крюкова А.П. Территориальный брендинг как инструмент развития региона // Молодой ученый. Ежемесячный научный журнал. 2014. № 21 (80). С. 484.
25. BODENSCHARTS H. THE CONTRES OF MAJOR EUROPEAN CITIES IN A STATE OF TRANSITION. NEW URBANITY. DAM, 2008. P. 22.
26. CANNADINE D. «HOW DO YOU WRITE THE NINETEENTH CENTURY»? SEMINAR AT THE INSTITUTE OF HISTORICAL RESEARCH. LONDON, 30 NOVEMBER 2000.
27. KAVARATZIS M. TOWARDS EFFECTIVE PLACE BRAND MANAGEMENT // M. KAVARATZIS, G. ASHWORTH. EDWARD ELGAR PUBLISHING LIMITED, 2010. P. 53.
28. LEVINE E.J. CENTRAL PARK. ARCADIA PUBLISHING. P. 10.
29. NEAL P. PARK DE LA VILLETTE // LANDSCAPE DESIGN. 1988. FEBRUARY. P. 30–34.

#### ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

30. Дэвид Каннадин. <https://history.princeton.edu/people/david-n-cannadine> (дата обращения: 07.06.2020).
31. Научиться договариваться: Эмшер-парк. <https://stnmedia.ru/mag/september-2013/17793> (дата обращения: 07.06.2020).
32. Парк Андре Ситроена. [https://www.gardener.ru/gap/garden\\_guide/page340.php](https://www.gardener.ru/gap/garden_guide/page340.php) (дата обращения: 07.06.2020).
33. Патерсон С. «BELLISIMO! Новый Орлеан италийское сообщество и Piazzad'Italia». Сент-Чарльз-авеню. Март 2009. <https://www.myneworleans.com/bellissimo> (дата обращения: 22.06.2020).
34. Сант'Элиа А. Манифест футуристической архитектуры. 1914 г. (перевод с ит.А.Г. Вяземцевой по тексту: MANIFESTO D, ARCHITETTURA FUTURISTIA. MILANO. 1914); <https://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569773> (дата обращения: 04.07.2020).
35. Чино Дзукки. <https://archi.ru/architects/world/10303/chino-dzukki> (дата обращения: 07.06.2020).
36. FETE DES LUMIERES. <https://www.fetedeslumières.lyon.fr> (дата обращения: 27.12.2020); GLOW. <https://www.gloweindhoven.nl/en> (дата обращения: 27.12.2020); LUMINALE. <https://www.luminale.de/startseite/> (дата обращения: 27.12.2020); КРУГ СВЕТА. <http://lightfest.ru> (дата обращения: 27.12.2020); VID SIDNEY. <https://www.vividsydney.com> (дата обращения: 05.06.2020).
37. «GRUPPO 7» ОБ АРХИТЕКТУРЕ. ПЕРВЫЙ МАНИФЕСТ ИТАЛЬЯНСКОГО РАЦИОНАЛИЗМА / Пер. А.Г. Вяземцевой по: IL GRUPPO «7». (RISTAMPE) // QUADRANTE. № 23. MARZO 1935. P. 22–24; [https://archi.ru/lib/e\\_publication.html?id=1850569824](https://archi.ru/lib/e_publication.html?id=1850569824) (дата обращения: 04.07.2020).
38. PARC JOAN MIRÓ. <http://www.aviewoncities.com/barcelona/parcjoanmiro.htm> (дата обращения 15.06.2020).

Н.А. УНАГАЕВА

Кандидат архитектуры, доцент кафедры градостроительства Сибирского федерального университета ИАиД, Красноярск

И.Г. ФЕДЧЕНКО

Кандидат архитектуры, доцент кафедры градостроительства Сибирского федерального университета ИАиД, Красноярск

N.A. UNAGAEVA

CANDIDATE OF ARCHITECTURE, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF URBAN PLANNING OF THE SIBERIAN FEDERAL UNIVERSITY OF IAID, KRASNOYARSK

I.G. FEDCHENKO

CANDIDATE OF ARCHITECTURE, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF URBAN PLANNING OF THE SIBERIAN FEDERAL UNIVERSITY OF IAID, KRASNOYARSK

### ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ОТКРЫТЫХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ (1)

### PROBLEMS OF CULTURAL IDENTITY OF OPEN PUBLIC SPACES (1)

В статье рассмотрена проблематика культурной идентичности открытых общественных пространств в связи с реализацией федеральной стратегической программы «Формирование комфортной городской среды» и тиражирования «лучших» реализованных практик. На основе анализа социокультурного феномена «среды», авторами сформулированы проектные подходы, направленные на идентификацию личности с Местом

пребывания, а также на формирование целостного архитектурно-художественного образа у горожан.

**Ключевые слова:** культурный контекст, идентичность среды, открытые общественные пространства

The article deals with the problems of cultural identity of open public spaces in connection with the implementation of the Federal strategic program «Formation of a comfortable Urban environment» and the replication of the «best» implemented practices. Based on the analysis of the socio-cultural phenomenon of the «environment», the authors formulate design approaches aimed at identifying the individual with the Place of residence, as well as at forming a holistic architectural and artistic image of the citizens.

**Keywords:** cultural context, identity of the environment, open public spaces

Красноярский край является активным участником национального проекта «Жильё и городская среда». На территории края реализуются с 2017 года Федеральная стратегическая программа «Формирование комфортной городской среды», а с января 2019 года — Региональный проект «Формирование комфортной городской (сельской) среды на территории Красноярского края», — с целью не только повышения индекса качества городской среды, но и разработки механизма прямого участия граждан в решении вопросов ее развития. В рамках действующих программ благоустраивают как общественно-рекреационные пространства (парки, центральные площади, набережные, улицы, скверы, бульвары) (рис. 1), так и дворовые территории; проводятся архитектурные конкурсы по благоустройству общественных пространств населенных мест, территорий социаль-



Рис. 1. Верхняя терраса левобережной набережной р.Енисей в Красноярске (фото из архива Федченко И.Г.)

но-значимых объектов, проекты-победители которых финансируются для реализации в достаточно короткое время; разработаны «Альбом архитектурных решений по благоустройству общественных пространств» (2), а также «Стандарты благоустройства улиц муниципальных образований Красноярского края» (3). Данные документы содержат основные требования и рекомендации по благоустройству общественных пространств с учетом воз-

можно функционального зонирования, климатических особенностей, включающие перечень элементов наполнения среды в соответствии с функцией, материалы мощения, элементы освещения, ассортимент растительности, перечень мероприятий по формированию безбарьерной среды, возможности размещения элементов навигации и т.п. Тем не менее, в данных документах содержится только общие ссылки на необходимость учета культурно-исторического контекста среды отдельного населенного пункта.

Вместе с тем встает вопрос в определении смыслов проектируемого комплекса «среды». Суммарно определение «среда» опирается на разные области деятельности, близкие к архитектурно-градостроительному знанию, и определяет совокупность качеств в городе, созданных человеком и природой, выраженных в физических объектах. Совершенно очевидно утверждение о том, что среда обитания формируется под воздействием антропогенного, абиотического и биотического факторов, опираясь на культурный контекст конкретно взятого Места. И конечно же среду города создает социум, поэтому без понимания социальных аспектов, процессов, законов знание о среде невозможно. Именно в среде формируется личностное мировоззрение, моральные нормы, поведение и эстетические принципы [6]. Человек — носитель культурного наследия, и одновременно инициатор коммуникационно-культурных взаимоотношений. Особую значимость в формировании «среды» в архитектурно-градостроительной теории отводится осмыслению региональной культурной идентичности, выражение ее в элементах открытых общественных пространств.

Переоценка ценностей в пользу исторического контекста проектируемой территории стало характерным для развития архитектуры в 1960-е годы: в проектах отражались «чрезвычайно особенные» и «единственные в мире» традиции, которые отчетливо передавали «чувство конкретного места» в используемых характерных и легко узнаваемых особенностях стиливых предпочтений, аборигенных строительных и растительных материалах, культурных традициях [3].

В 1980-е годы осознание важности культурной истории Места приобретает значимость и в ландшафтной архитектуре. Все больше появляется объектов, объемно-пространственная композиция которых основывается на «культурном контексте» данного региона, о чем свидетельствуют и «ссылки» предметно-пространственного наполнения среды, позволяющие читать ландшафт как текст (4). Темы могут быть «местными», либо иметь «экзотические ссылки» и рассматриваться в тесной композиционной связи с архитектурой зданий. «Местный характер» отражает компромисс между традиционным и современным. Кроме того, наблюдается переход от утилитарно-практической функции к образно-символическому наполнению



Рис. 2. Мотивы традиционного ландшафта в решении общественного пространства Ira Keller park, Портленд, Сиэтл (фото из архива Федченко И.Г.).

Рис. 3. Набережная р.Енисей в г. Дивногорске Красноярского края (фото с сайта авторов проекта: <https://proektdevelopment.ru/>)

любого открытого общественного пространства, что позволяет его по-новому организовать. Художественно-культурное осмысление инженерно-технических, экологических проблем населенных мест приводит к уникальным композиционным ландшафтными решениями, позволяя посетителю принять активное участие в «разгадывании» пространства. Благодаря творческому подходу к проектированию открытых общественно-активных мест можно изменить атмосферу города, улучшить качество жилой среды, достигнуть индивидуальности, гармонии, повысить уровень ее психологической комфортности и экологической устойчивости (рис. 2).

Между тем, поведенческая среда интерпретируется как

совокупность поведенческих актов, сложная система социально-территориальных взаимоотношений, состоящих из различных социальных, общественно-экономических, физических и виртуальных, а также из биологических и природных сообществ, учет которых, а также анализ их взаимодействия и взаимовлияния составляет основу процесса планирования [5]. Нельзя до конца предположить результат: любое решение рождается в процессе и является процессом, соответствующим данному временному отрезку. Кроме того, любой объект — это часть регионального процесса, или, как назвала Энн Вхистон Спирн (1998 г.) — часть «глубокой структуры», «глубокого контекста» места [4]. Актуальность предложенного исследования обусловлена, с одной стороны, современным трендом «формирования комфортной городской среды», с другой — появлением многочисленных реализованных проектов, которые имеют сравнительно одинаковое функциональное и предметное наполнение, оторванное от культурно-исторического контекста среды и городской морфологии (рис. 3).

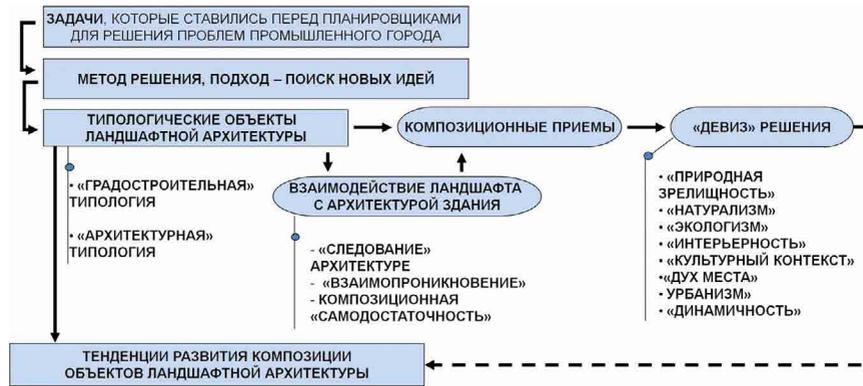


Рис. 4. Схема «Формирование системы объектов и композиционных тенденций ландшафтной архитектуры в зависимости от градостроительной и архитектурной деятельности» (автор — Унагаева Н.А.)

Современный подход к формированию комфортной среды открытых общественных пространств требует от проектировщиков смены профессиональной позиции — знание исторического контекста, природных и других местных условий, взгляд на окружение «глазами местных жителей», учета их точки зрения на городскую действительность. Профессиональная проектная, строительная и общественная деятельность на открытых территориях должна быть направлена на создание просоциальных мотивов, побуждающих жителей к активному участию в данных процессах, что в целом приведет к сохранению идентичности населенных пунктов и их природной среды, развитию гуманистического самосознания. Во многом «коммуникативности» общественно-активных территорий способствует и профессиональная образно-идейная ориентация, характерная для решения актуальных задач развития населенных мест, выраженная в «девизах» ландшафтных композиций с обязательным присутствием образовательной компоненты (рис. 4). Именно ландшафт — как источник информации, должен выступать связующим звеном между специалистами, работающими на одной территории, между городом и природой, между прошлым и будущим, в том числе связывая разные поколения, объединяя исторический контекст, культурные традиции и современность. В этой связи, «особо чувствительными» являются культурные ландшафты исторических поселений.

За последнее время в Красноярске реализовано внушительное количество проектов благоустройства открытых территорий, в том числе и в историческом центре города. Изучение генезиса открытых общественных пространств исторического центра Красноярска позво-

лило выделить несколько характерных типов, находящихся в зоне влияния объектов культурного наследия (рис. 5): прилегающая территория к объекту культурного наследия (охранная зона ОКН), являющаяся частью улицы; прилегающая территория к объекту культурного наследия (охранная зона ОКН), находящаяся внутри застройки (двор, внутренний сквер, усадьба); улица, формируемая фасадами нескольких объектов культурного наследия с одной или двух сторон (охранная зона либо зона регулирования застройки и хозяйственной деятельности ОКН); площадь или сквер, являющиеся частью архитектурного ансамбля — объекта культурного наследия (зона регулирования застройки и хозяйственной деятельности ОКН); территория квартала, сформированного группой объектов культурного наследия, являющаяся охранной зоной ОКН; парк или сквер, в границах охраняемых исторических зеленых насаждений («памятное место, связанное с историей и культурой города»); рекреационные территории (парки, скверы, набережные, бульвары) в зонах охраняемого природного ландшафта объекта культурного наследия [1].

Важное значение при формировании открытых общественных пространств имеет стадия предпроектного комплексного анализа включающая графоморфологическое исследование, которое дает визуальное представление о сложившейся структуре за счет послышного разложения панорамного фронтального восприятия среды и наглядно демонстрирует имеющиеся проблемы. Данный анализ

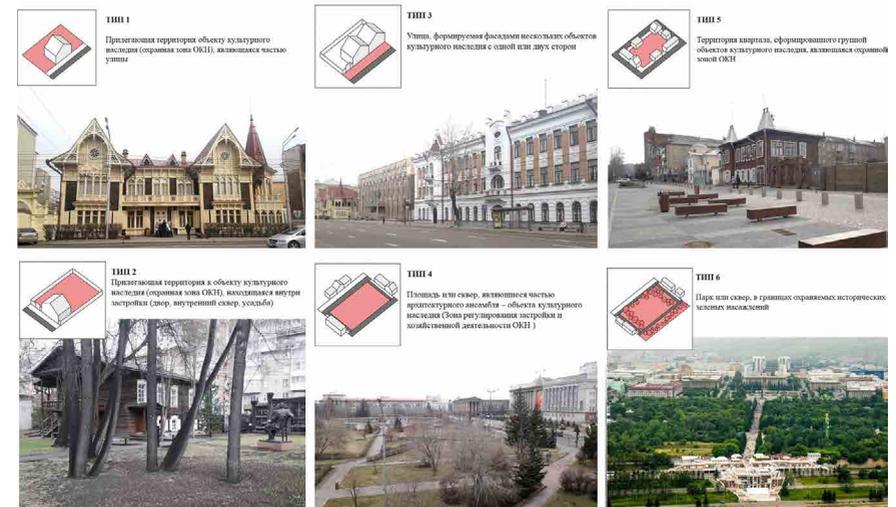


Рис. 5. Типы открытых общественных пространств Красноярска, находящихся в зоне влияния объектов культурного наследия (классификация авторов)

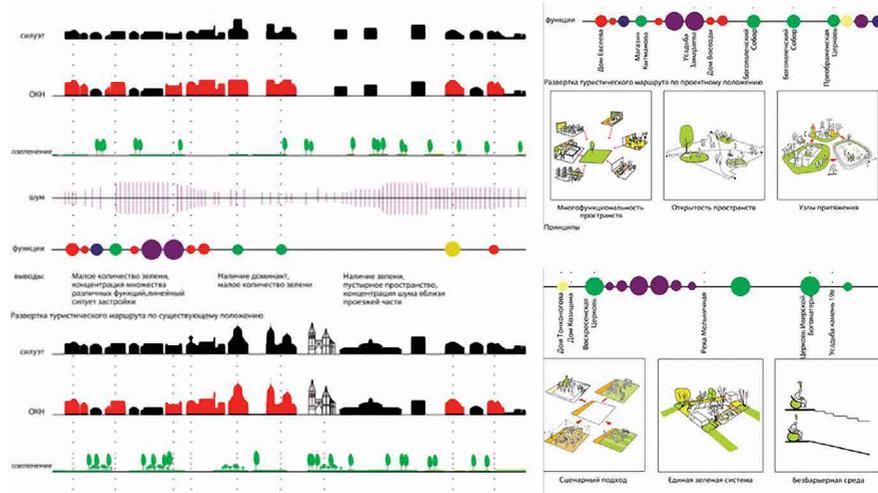


Рис. 6. Графоморфологический анализ улиц в центральной части г. Енисейска. Фрагмент дипломной работы «Формирование системы общественных пространств исторического ядра Енисейска» (Бахмутова О.В., Амосова Е.В., Лепешева В.В., гр. АФ11-51; рук. Унагаева Н.А., Федченко И.Г., Чуй Я.В.)

был апробирован при формировании системы открытых общественных пространств исторического ядра Енисейска (дипломная работа, выполненная тремя авторами Бахмутовой О.В., Амосовой Е.В., Лепешевой В.В., гр. АФ11-51; под руководством Унагаевой Н.А., Федченко И.Г., Чуй Я.В.) (рис. 6). В результате были сформулированы 12 принципов, которые легли в основу проектирования туристического маршрута, обеспечивающие, в том числе, и беспрепятственный доступ, и обзор объектов культурного наследия; уютную, многофункциональную среду, привлекательную для туристов и жителей города. В работе был предложен механизм сохранения исторической среды через ландшафтно-средовые регламенты, дополняющие действующие Правила землепользования и застройки города (рис. 7), что позволило бы иметь не только универсальные, но и «гибкие» уникальные разделы, учитывающие ценность архитектурной среды исторического города.

Ретроспективный анализ становления открытых общественных пространств в историческом центре Красноярска, изучение культурологических основ, сложившихся в теории Ландшафтного проектирования позволил сформулировать подходы к их проектированию и/или реконструкции: соблюдение исторической преемственности; формирование архитектурно-градостроительной целостности среды, основанной на визуальных коммуникациях с архитектурным окружением и естественными природными достопримечательностями; включение

образовательной компоненты, — что в целом направлено на идентификацию личности с социокультурной средой проживания; следование региональной культурной идентичности Места, с целью формирования целостного архитектурно-художественного образа у горожан.

Ценность общественных пространств в жизни любого населенного места неоспорима и определяется в том числе осуществляемыми в них социокультурными активностями [2]. С одной стороны, политика государства, нацеленная на формирование комфортной среды общественных пространств, не может не радовать, так как направлена на демонстрацию самого лучшего, что есть в городе, но с другой стороны, сам подход к тиражированию «лучших» реализованных проектов имеет и обратную сторону медали в качестве «однотипных» композиционных решений и «унификации» предметно-пространственного наполнения среды, что подчеркивает амбивалентность самой федеральной программы. Кроме того, обнажаются и острые проблемы, имеющиеся в городе, а самое главное, уровень культурного развития самого общества. Поэтому, проблематика культурной идентичности открытых общественных пространств в отечественной практике, налицо. Проектная практика должна быть нацелена на историческую преемственность Места; архитектурно-градостроительную целостность среды с архитектурным окружением и естественными при-



Рис. 7. Ландшафтно-средовые регламенты, дополняющие действующие Правила землепользования и застройки города Енисейска. Фрагмент дипломной работы «Формирование системы общественных пространств исторического ядра Енисейска» (Бахмутова О.В., Амосова Е.В., Лепешева В.В., гр. АФ11-51; рук. Унагаева Н.А., Федченко И.Г., Чуй Я.В.)

родными достопримечательностями, отражать регионалистику, содержать образовательную компоненту. Композиционные решения должны быть направлены в первую очередь на идентификацию личности с Местом: учитывать культурно-исторический контекст, быть сопряженными с символическими ссылками, использованием знаков культурной истории, — что позволило бы «прочитать» и тем самым стать частью процесса творения городского ландшафта.

**Примечания:**

1. Исследование выполнено при поддержке Красноярского краевого фонда науки в рамках научного проекта «Открытые общественные пространства города Красноярска: методологические основы архитектурно-градостроительной регламентации формирования комфортной среды жизнедеятельности».
2. Альбом архитектурных решений по благоустройству общественных пространств / И.В. Кукина, Н.А. Унагаева [и др.] / по заказу Министерства строительства Красноярского края. — Красноярск, 2019. — 358 с. — URL: <http://minstroy.krskstate.ru/page13291/page13308/page14782> (дата обращения: 30.05.2021).
3. Стандарты благоустройства улиц муниципальных образований Красноярского края / Шаталов А.Б., Ряпосов И.А. [и др.] / по заказу КГКУ «Управление капитального строительства». — Красноярск, 2020. — 196 с. — URL: <http://minstroy.krskstate.ru/page13291/page13308/page14782> (дата обращения: 30.05.2021).
4. Это направление в ландшафтном проектировании выделял С. Лайал [3].

**Список литературы:**

1. Блянкинштейн О.Н. Социокультурная основа градостроительного регулирования открытых общественных пространств городов / О.Н. Блянкинштейн, Н.А. Попкова, М.В. Савельев, Н.А. Унагаева, И.Г. Федченко, Я.В. Чуй // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение, 2021. № 41. С. 18–40.
2. Капков С.А. Трансформация городских общественных пространств (социально-философские аспекты) [Текст]: дис... канд. фил.наук: 09.00.11 / Капков Сергей Александрович. — Москва, 2020. [Электронный ресурс]. — URL: [https://www.mgrpu.ru/wp-content/uploads/2020/06/Капков-С.А.\\_DISSERTATIYA\\_.PDF](https://www.mgrpu.ru/wp-content/uploads/2020/06/Капков-С.А._DISSERTATIYA_.PDF) (дата обращения: 30.05.2021)
3. Унагаева Н.А. Архитектурно-ландшафтные методы решения региональных проблем градостроительства: глава в монографии «Тенденции развития агломераций. Зарубежный опыт» / И.В. Кукина. — Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2014. С. 119–134.
4. Унагаева Н.А. Тенденции формирования «экосоциального» профессионального и гражданского мышления в планировании ландшафта жилых территорий / Н.А. Унагаева, И.Г.Федченко // Город, пригодный для жизни: материалы первой Международной научно-практической конференции «Современные проблемы архитектуры, градостроительства, дизайна» / отв. за выпуск: И. В. Кукина, И. Г. Федченко. — Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2013. С. 256–264.
5. Федченко И.Г. Модели социально-ориентированного планирования ландшафта жилых территорий // Вестник Оренбургского государственного университета. — 2014. — № 5 (166). — С. 173–178. [Электронный ресурс]. — URL: [http://vestnik.osu.ru/2014\\_5/31.pdf](http://vestnik.osu.ru/2014_5/31.pdf) (дата обращения: 30.05.2021).
6. Якишин С.В. Культурно-коммуникационное пространство современного города: идентификация личности [Текст]: дис...канд. фил.наук: 24.00.01 / Якишин Сергей Викторович. — Саранск, 2013. [Электронный ресурс] URL: <https://www.dissercat.com/content/kulturno-kommunikatsionnoe-prostranstvo-sovremenno-goroda-identifikatsiya-lichnosti/read> (дата обращения: 30.05.2021).

## ЧАСТЬ II НАСЛЕДИЕ ИСТОРИИ И СОВРЕМЕННАЯ ПРАКТИКА

## PART II LEGACY OF HISTORY AND MODERN PRACTICE

Е.В. ЖЕРДЕВ

ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР МГХПА им.

С.Г. СТРОГАНОВА

E.V. ZHERDEV

DOCTOR OF ART HISTORY, PROFESSOR OF THE OF THE MOSCOW

STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД В ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЕ XXI ВЕКА И ПРОБЛЕМЫ ИДЕНТИЧНОСТИ**

### **THE ARTISTIC METHOD IN THE DESIGN CULTURE OF THE 21st CENTURY AND THE PROBLEMS OF IDENTITY**

В статье рассматривается художественный метод как основа смыслообразности объектов дизайна в проектной культуре XXI века в контексте семиотики.

**Ключевые слова:** метод, проект, культура, смысл, код, семиотика, художественный образ.

The article considers the artistic method as the basis for the meaning formation of design objects in the project culture of the 21st century in the context of semiotics.

**Keywords:** method, project, culture, meaning, code, semiotics, artistic image.

Художественный метод — одна из самых актуальных эстетических категорий современной проектной культуры. Это исторически обусловленный тип образного мышления, на формирование которого определяющее воздействие оказывают такие факторы как действительность в ее эстетическом богатстве, мировоззрение в его классовой определенности и художественно-мыслительный материал, накопленный в предшествующие эпохи.

Категория «художественный метод» была введена в отечественное искусствознание в конце 1920-х годов, став основным понятием теории художественного творчества. Он вырабатывается каждым художником самостоятельно в ходе формирования его творчества под влиянием эстетики, этики, религии, философии, политики. Поскольку структура искусства складывается из познания жизни, ее преобразования, оценивания, знакового выражения, постольку энергия художника должна стремиться к осмыслению этих позиций и отражению их в своем творчестве.

Одной из существенных особенностей проектной культуры XXI века, дизайнерского творчества становится освоение методов семиотики, системы образных знаков, культуры художественного языка, связанного с соблюдением диалектической связи содержания и формы, с отражением художественного смысла в произведениях искусства. Художественное смыслообразование обуславливается образным языком, в котором фундаментальным законом является переход от знака к образу, от образа к смыслу.

В Древнем мире художественное смыслообразование понималось через поэтику (от греч. poietike — поэтическое искусство). Этот термин, имел два значения: 1) совокупность художественно-эстетических и стилистических качеств, определяющих своеобразие того или иного явления искусства, архитектуры, дизайна и др.; 2) одна из дисциплин литературоведения, включающая изучение общих устойчивых элементов, из взаимосвязи которых слагается художественная литература, литературные роды и жанры, отдельное произведение словесного искусства.

Поэтика по своей языковой функции объединяет все виды художественного творчества. В этом смысле говорят о поэтике кино, драмы, романа, архитектуры, дизайна и т.п. Однако, специфика их языков отличается тем, что лингвистика основана на вербальном языке, а остальные виды художественного творчества - на невербальном. Язык невербальных искусств иногда называют метаязыком. Акцент на исследованиях поэтики связан как раз с поиском внутренней идентичности различных видов и жанров искусства и проектной деятельности.

Методологическая основа поэтики непосредственно связана с эстетикой. Поскольку в дизайне существует специфическая методика формообразования промышленных изделий, то ее оценка определяется эстетикой техники /технической эстетикой. В контексте дизайна поэтика постоянно взаимодействует с историей промышленного формообразования и эстетической критикой, на данные которых она опирается и которым, в свою очередь, дает теоретические критерии и ориентиры для анализа изучаемого материала. Поэтика также свя-



Рис. 1. А.М. Родченко. Рабочий клуб.(вид 1). 1925 г.  
Рис. 2. А.М. Родченко. Рабочий клуб.(вид 2). 1925 г.

зывает дизайн с традицией, оригинальностью и художественной ценностью. Поэтика может быть подразделена на общую (оперирующую общими закономерностями и элементами литературы и искусства) и частную (поэтику жанра в литературе, виды дизайна и др.). Общая поэтика включает в себя теоретическую (учение о литературе или дизайне как системы, ее элементах и их взаимосвязи) и историческую (в дизайне: учение о движении и смене форм, стилей).

В историческом плане поэтика древняя область знания. Она начала свое формирование через осмысление сущности поэзии. Платон, разрабатывая теорию философской прозы и сравнивая ее с поэзией, полагал, что последняя имеет колоссальную власть не только над умами, но и над душами людей. Поэзия, по Платону, способна совершенно

изменить характер человека, к которому она обращена. Поэт воспроизводит некий мир — процесс, который Платон назвал «мимесис».

Мимесис (или мимезис) (от греч. *mimesis* — подражание, воспроизведение) в контексте искусства — принцип подражания, выражающий основу художественно-эстетической деятельности в отражении действительности. Понятие мимесиса является важнейшим фактором для понимания природы и специфики художественной выразительности в искусстве. Для Платона главным критерием оценки поэтического творчества является верность изображаемому объекту. Платон выступал против симуляции, которой в то время искусно владели софисты. В основе искусства, по Платону, должна лежать истина, а не правдоподобие, не симуляция правды. Принцип симуляции и правдоподобия вызывал у Платона наибольший отрицательный пафос. Платон, отрицая софистов, считал, что они силою красноречия

способны были обманывать людей заставляя их верить тому, что малое кажется большим, а большое — малым.

В контексте подражания и поэтики в целом интересен опыт древнегреческих драматургов. Так, Софокл, написавший трагедии «Аякс», «Антигона», «Царь Эдип», «Филоклет», «Электра» и др., считал, что задача искусства — изображать людей, какими они должны быть. Драматург Еврипид, написавший трагедии «Гераклиды», «Троянки», «Проксительницы», «Медея» и др., стремился показать людей такими, каковы они есть. Характер творчества этих драматургов говорит о том, что они представляют два принципиально разных художественных метода. Оба они исходили из того, что искусство должно выражать жизненную правду, но само понимание правды в искусстве у них было различным.

Софокл не требовал обязательной связи правды с правдоподобием. Его трагедии содержат ту высокую степень поэтического и художественного обобщения жизненных явлений, которые не связаны с правдой бытовой. У Еврипида же преобладала тенденция приближения искусства к повседневности, непосредственно знакомой публике.

В этот период многих деятелей античной эстетической мысли волновал вопрос об отношении искусства к действительности. Драматург, комедиограф. Аристофан написал такие комедии как «Осы», «Птицы», «Лягушки» и др. В контексте отношения художника к действительности Аристофан в «Лягушках» осудил драматургию Еврипида, противопоставив ему в качестве образца драматурга и поэта Эсхила, написавшего трагедии «Персы», «Семеро против Фив», «Орестея», «Эвмениды», «Прикованный Прометей» и др., в которых содержались торжество принципов патриотизма, гуманистическая направленность.

В комедии изображен спор между Еврипидом и Эсхилом, явившимися в загробном мире на суд к богу Дионису. Перед ним каждый из них излагал свой взгляд на трагедию, критикуя поэтическую систему своего противника. Еврипид считал, что старая драма была чрезмерно статична. В противоположность старой трагедии Еврипид выступил

против высокопарности и отстаивал принцип живого драматического действия, приближающегося к повседневной действительности, к обычаям, привычкам конкретных людей. Эсхил, отвечая Еврипиду, настаивал на том, что главное не в соответствии изображаемого действительности, а в худо-

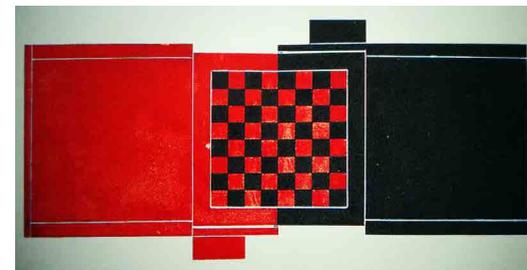


Рис. 3. А.М. Родченко. Рабочий клуб.(шахматный столик). 1925

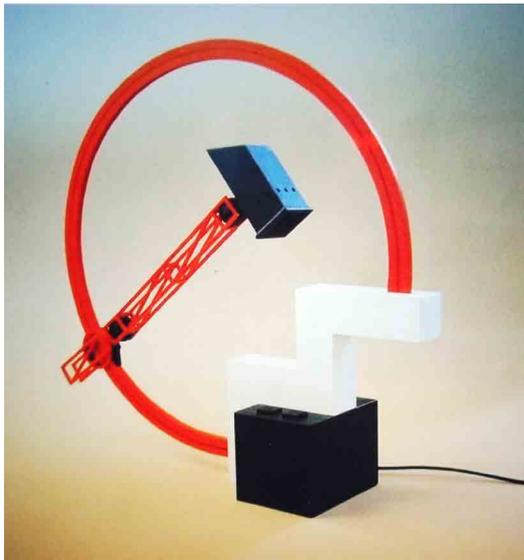


Рис. 4. Настольная лампа «Маяковский». Студент С. Лебедев. Преподаватель К.А. Кондратьева. МГХПА им. С.Г. Строганова, 1993 г.

жественном воздействии на человека [1].

Первый научный опыт осмысления поэтики относится к творчеству Аристотеля. Он в своей книге «Поэтика» подчеркивал, что в основе отношения к действительности всех искусств лежит принцип образного изображения и впервые дал определение поэтическим тропам: метафоре, метонимии, синекдохе и др. Аристотель ставит вопрос об эстетических условиях реалистического правдоподобия. Он отбрасывает точку зрения наивного натурализма, требующего от художника рабского копирования модели. Он отбрасывает также своеволие ничем не сдерживаемой фантазии и произвола, грубо нарушающего законы правдоподобия [2].

Этот тезис можно считать универсальным, так как он составляет основу не только художественной литературы, поэзии, изобразительного искусства и др., но и проектной культуры. Особенно это становится важным в области промышленного дизайна, который уже утвердился как область художественно творчества, с присущим ему художественным методом, несмотря на то, что техника и искусство, на первый взгляд, с трудом совмещаются.

В этом контексте В.И. Тасалов в своей книге «Прометей или Орфей» метафорически осмысляет союз техники и искусства. Он пишет, что Бог ясного света разума и сознания, основатель наук Прометей и божественный певец, сын музы Каллиопы составляют одно целое. Прометей и Орфей символизируют сопоставление двух моделей — модели научно-технического прогресса человечества и модели его художественной культуры, взятых в целостном отношении друг к другу [3].

А.Ф. Лосев, анализируя проблему искусства в «Истории античной эстетики», дает основание для важного вывода о поэтике предметного мира, создаваемого человеком. Он пишет, что природа в античном искусстве не имеет самостоятельного значения. Она не является предметом чисто художественного наслаждения. Древний грек наслаждался не столько прекрасными видами окружающей природы

или космоса, не только восторгом в отношении каких-либо изящных или красивых форм. Искусство создавалось гораздо больше жизненной целесообразностью бытовых предметов, их полезностью и нужностью для человека, совершенством и гармонией их построения, их производственно-технической образцовостью. Таким образом, эстетическая роль чувственного созерцания вполне совпала здесь с утилитарной оценкой предметов, нужных для жизни, полезных, удобных для употребления [4].

На протяжении всей истории принципы художественного метода менялись в зависимости от развития технического прогресса. XIX век — золотой век капиталистической индустрии и торговли, век великих открытий и изобретений и, в то же время, век полной неразберихи в культуре. Художественного стиля, призванного отразить появление нового в индустриальной жизни общества, все еще не было. В формообразовании предметов быта, так же, как и в архитектуре, наблюдались бесконечные возвраты к старым стилям: классическому, готическому, ренессансу, барокко, рококо и др.

Новый стиль под названием «модерн» возник на рубеже XIX–XX веков почти одновременно во многих европейских странах. Важной чертой его художественного метода в проектировании утилитарных изделий стало, с одной стороны, подчеркивание функциональной выразительности предметов быта, освобождение от излишков декора. Особенно это ярко выражено у художников сецессиона (Й. Хофман, Й. Ольбрих, А. Лоос и др.). С другой стороны, в произведениях художников ар нуво (К. Бугатти, А. Ван де Вельде, Э. Гимар, А. Гауди, А. Муха и др.) ярко выражено метафорическое направление.

В советском искусстве в 1920-х годах получает развитие художественный метод под названием «конструктивизм». Первая организация конструктивистов (А.М.Ган, В.Е.Татлин, А.М.Родченко, братья В.А. и Г.А. Стенберги, В.Ф.Степанова и др.) возникла в ИНХУКе в 1921 году. Сторонники конструктивизма, выдвинув задачу «конструирования» окружающей среды, активно направляющей жизненные процессы, стремились осмыслить формообразующие возможности новой техники, ее логичных,



Рис. 5. Проект объемного знака -указателя музея дизайна. Студентка А. Жернакова. Преподаватель К.А. Кондратьева. МГХПА им. С.Г. Строганова, 1999 г.



Рис. 6. Обложка книги «Художественное конструирование. Проектирование и моделирование промышленных изделий» (учебное пособие, под ред. З.Н. Бынова и др.). 1986 г.

целесообразных конструкций, а также эстетические качества материалов.

Среди конструктивистов особый интерес представляет проектное творчество А.М.Родченко, которое является актуальным в учебном процессе обучения студентов дизайну в XXI веке. В частности, речь идет об интерьере «Рабочего клуба», спроектированного им по заданию Выставочного комитета ВХУТЕМАСа для Международной выставки декоративного искусства и промышленности в Париже в 1925 году.

Проект клуба решал задачу создания нового типа общественного интерьера, предназначенного для занятий и отдыха. Клуб включал в себя библиотеку (стеллаж для книг, стол со стульями), доску объявлений, «Уголок Ленина» (выставку фотографий и текстовых материалов, расположенных на планшетах), трансформирующуюся установку с трибуной оратора и шахматный столик.

Простота, удобство, конструктивность элементов оборудования декларировали новые эстетические идеалы, а разнообразные формы досуга демонстрировали идеологию нового советского быта. Все предметы клуба были построены на движущемся принципе. Все элементы интерьера носили многофункциональный характер. К ним можно отнести установку с раскладной трибуной, снабженной экраном для показа диафильмов, раздвижной стенкой для плакатов и подиумом для экспонатов или выступлений чтецов. Установка могла использоваться для лекций, бесед, выступлений самодеятельности и «живой газеты» — театрализованной агитации, включающей чтение вслух.

Рациональный характер носила конструкция витрины в виде высокой этажерки с вращающимися барабанами вместо полок, на которой размещались изобразительные материалы. Стол читальни мог превратиться в парту, благодаря откидывающимся доскам с фиксаторами внизу, что обеспечивало удобство чтения книг и газет. Шахматный столик был снабжен поворотной доской, позволяющей игрокам меняться цветом фигур, не вставая с мест. Для выпуска стенгазеты Родченко предусмотрел конструкцию в виде коробки, внутри которой в специальных окошках размещались барабаны для рулонов бумаги, на которой писался текст. Положение текста на рулонах должно было соответствовать рубрикам.

Колористическое решение интерьера клуба строилось в основном на сочетании красного и темно-серого цветов. Красный цвет как сим-

вол революции преобладал в цветовой гамме, что, с одной стороны имело политическое значение, а с другой — эстетическое, поскольку красный цвет является самым любимым в русской культуре. За оформление интерьера клуба и рекламной продукции Родченко был награжден Серебряной медалью выставки [5].

Главной особенностью творчества художественного метода Родченко является умение нахождения баланса между утилитарным и художественным, определяющим гармоническое единство двух природ формообразования технических объектов. Нахождение гармонии между утилитарным назначением и художественным образом объекта дизайнера становится основой современной проектной культуры. Творчество Родченко стало своеобразным культурным кодом для разных видов дизайна, в том числе и для промышленного дизайна. Очень часто в курсовых и дипломных проектах кафедр «Промышленный дизайн», «Средовой дизайн» МГХПУ им. С.Г. Строганова используются принципы колористического решения в соответствии с функциональным назначением объектов дизайна, разработанные Родченко.

Культурное кодирование вещей напрямую связано с традицией, означающей передачу социального и культурного наследия от поколения к поколению с целью сохранения его в определенных обществах, классах и социальных группах в течение длительного времени. В контексте дизайна традиция охватывает объекты социально-культурного назначения — материальные и духовные ценности, а также процесс социально-культурного наследия и его способы. В искусстве традиция является необходимым фактором художественного развития.

В контексте художественной методологии проектной культуры XXI века необходимо отметить, что осмысление традиции происходит

через художественную смыслообразность, являющейся основной категорией постмодернизма. Художественный метод дизайна в контексте постмодернизма, помимо решения функционально-конструктивно-технологических задач стал включать и целенаправленный поиск культурных ассоциаций, аллюзий в формах предметов, графических информационных программ, программ айдентики. Причем, эти элементы смыслообразности нередко



Рис. 7. Дипломный проект «Противопожарное судно». Студент С. Крылов. СПб.ГХПА им. А.Л. Штиглица. Руководитель А.Б. Билко. 2003 г.

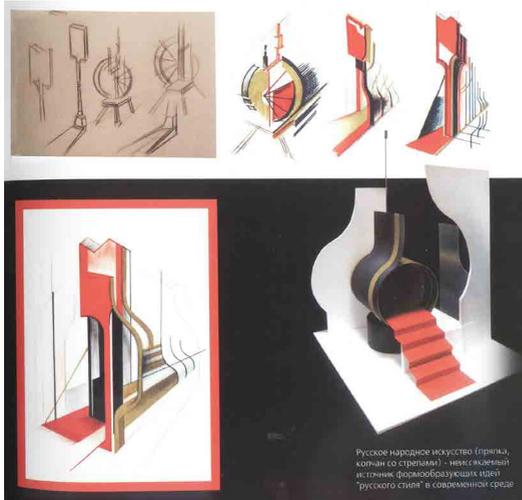


Рис. 8. Поисковые эскизы среднего объекта в «русском стиле» (из пропедевтического курса). Руководители: Е.А. Заева-Бурдонская, Е.И. Рузова. МГХПА им. С.Г. Строганова, 2008 г.

воспринимаются почти неосознанно, как своеобразная данность, код культуры.

Среди этих понятий наиболее актуальное звучание имеет «метафорический дизайн», ибо на феномене метафоры сосредоточили внимание философы, логики, психологи, лингвисты, литературоведы и др. В условиях высоких технологий, компьютеризации, Интернета метафора в качестве как вербального, так и невербального языка становится средством коммуникации. В технике — это язык межнационального общения. Метафора сегодня рассматривается как инструмент, способный влиять на общественное сознание.

Сегодня идёт осмысление новых функций дизайна, подчёркивается способность формы изделий к коммуникативности, знаково-символической семантике, связывающей технического человека с окружающей природой.

В период постмодернизма дизайн стал осваивать художественный язык культуры и его знаковые системы. В постмодернизме началось объединение в рамках одного произведения стилей, образных мотивов, художественных приемов, различных исторических традиций, национальных особенностей, заимствованных из арсенала разных эпох, регионов и субкультур. Дизайнеры стали прибегать к аллегорическому языку классики, барокко, к символике древних культур, создавая на этой основе индивидуальную мифологию, соотношенную с личными воспоминаниями автора. Произведения дизайнеров стали наполняться смыслами разных исторических эпох и субкультур современности. В постмодернизме форма объекта дизайна организуется как поле взаимодействия различных стилевых и языковых единиц.

Пластические и колористические образы отныне все больше уходят в семиотику, где язык дизайна стал пониматься как метаязык [6].

Рассуждая о метаязыке французский семиотик Р. Барт пишет, что реципиент воспринимая рекламный плакат на огромной стене, соотносит изображение со своим ростом, измеряет его не столько глазами,

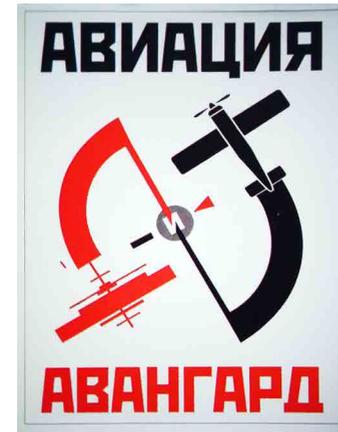


Рис. 9. Авангард и авиация. Проект-концепция. Студенты 5 курса среднего дизайна: Е. Зеленская и др.. Руководители: Е.А. Заева-Бурдонская, Е.И. Рузова. МГХПА им. С.Г. Строганова, 2014 г.

Рис. 10. Плакат к выставке «Киноглаз» для фестиваля в г. Сорренто. Автор В.А. Музыченко. МГХПА им. С.Г. Строганова, 2015 г.

сколько шагами. Изображенные на плакате персонажи величиной превосходят человека, а вертикальное положение придает им какую-то двусмысленную благотворную и, вместе с тем, угрожающую активность. Плакат вбирает в себя сложную магию стены — она одновременно препятствие и носитель, своим экраном она что-то скрывает, но и что-то принимает на себя, ее пространство заставляет остановиться и отразиться. Благодаря своему окружению, носителю, размерам, ориентации рекламный плакат обретает какой-то космический масштаб, и в связи с ним на память закономерно приходят образы самых грандиозных грез человека — «библиотека улиц» (В.Маяковский).

Стена, по Барту, неудержимо притягивает к себе следы глубоких грез. В самом прозаическом своем облике, самая непритягательная стена — это уже словно камень для доисторического художника, барельеф для скульптора, витраж для стекольного мастера, холст для живописца, лист бумаги для писателя, экран для кинематографиста, какая-то внутренняя стенка нашего черепа, на которой запечатлеваются грезы.

Стена как носитель рекламы приводит нас к проблеме языка. Реклама представляет собой язык не потому, что это такая особая манера говорить о вещах, а более существенным образом потому, что она налагает на свои высказывания оригинальную структуру [7].

Формообразование объекта дизайна в контексте стремительного развития техники и технологии обретает все большую инновационность и художественность. Сейчас уже недостаточно, чтобы вещь отвечала только функциональным требованиям. Необходимо, чтобы в вещи художественно отражались визуальные, звуковые, телесные, поведенческие, световые, экологические и другие аспекты. Лишь при этих условиях дизайнеры видят возможность обеспечения полноценного интерфейса между человеком и его предметным окружением.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. ПЛАТОН. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ: В 4-х т. Т.2./Общ. Ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи; Пер. с древнегреч. — Москва: Мысль, 1993.
2. АРИСТОТЕЛЬ. ПОЭТИКА; РИТОРИКА; О ДУШЕ / Пер. с древнегреч. В. Аппельерта, Н. Платоновой и П. Попова; Вступ. ст. и коммент. С. Трохачева. — Москва: Мир книги, Литература, 2007. — 400 с.
3. ТАСАЛОВ В.И. ПРОМЕТЕЙ ИЛИ ОРФЕЙ. — Москва: Искусство, 1967, — 372 с..
4. ЛОСЕВ А.Ф. ИСТОРИЯ АНТИЧНОЙ ЭСТЕТИКИ (РАННЯЯ КЛАССИКА). — Москва, 1963.
5. ЛАВРЕНТЬЕВ А. ЛАБОРАТОРИЯ КОНСТРУКТИВИЗМА. — М: Грантъ, 2000. — 256 с.
6. ЖЕРДЕВ Е.В. СЕМИОТИКА ДИЗАЙНА: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СМЫСЛОБРАЗНОСТЬ. Монография. — Москва: Академический проект, 2021. — 799 с.
7. БАРТ Р. СИСТЕМА МОДЫ. СТАТЬИ ПО СЕМИОТИКЕ КУЛЬТУРЫ./ Пер. с франц. Вступ. Ст. и сост. С.Н. Зенкина. — Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2004. — 512 с.

И.Н. ДУХАН

ДОКТОР ФИЛОСОФСКИЙ НАУК, КАНДИДАТ АРХИТЕКТУРЫ,  
ПРОФЕССОР, ЗАВЕДУЮЩИЙ КАФЕДРОЙ ИСКУССТВ И СРЕДОВОГО  
ДИЗАЙНА БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА,  
МИНСК

I.N. DUKHAN

DOCTOR OF PHILOSOPHY, CANDIDATE OF ARCHITECTURE,  
PROFESSOR, HEAD OF THE DEPARTMENT OF ARTS AND DESIGN,  
BELARUSIAN STATE UNIVERSITY, MINSK

### КУРТУАЗНЫЙ КОД В ДИЗАЙНЕ ПОЗДНЕГО МОДЕРНИЗМА

### COURTESY CODE IN LATE MODERNISM DESIGN

Автор рассматривает художественное формообразование позднего модернизма сквозь призму куртуазного кода, на примере творчества известного дизайнера Льва Агибалова, раскрывает смысл культурных и формообразующих кодов мастера, воплощенных в самых разных видах и жанрах проектно-художественной деятельности от архитектуры и интерьеров до объектов промышленного дизайна и декоративного искусства.

**Ключевые слова:** Лев Агибалов, куртуазный код дизайнера, поздний модернизм, дизайн интерьера, «мужское» и «женское» в дизайне.

The author considers form-shaping of the late modernism through the prism of the courtesy code, examining the works of the famous designer Lev Agibalov, reveals the meaning of the master's cultural and formative codes, embodied in various types and genres of design and artistic activity from architecture and interiors to objects of industrial design and decorative art.

**Keywords:** Lev Agibalov, courtesy code of design, late modernism, interior design, «male» and «female» in design.

Движение художественного формообразования модернизма можно представить как постепенное «ослабление» априоризма раннего авангарда и все усиливающиеся отступления от первоначальных schemata, в направлении чувственной эквилибристики, самоиронии, фривольности. Этот сдвиг парадигмы заметен в конденсированном виде и в логике творчества отдельных мастеров. В этом плане трансгрессия модернистского образа [1] у Льва Агibalова может быть охарактеризована как жест трансфигурации рациональности во фривольность, соединение и смешение «мужского» и «женского» [2].

Если раннее проектное творчество Льва Агibalова развивается исходя из стратегии, условно говоря, априоризма отношения форма-функция и «мужской» рациональности, то в его интерьерах нулевых и девяностых взгляд на вещи и пространство усложняется. Художник «пробует» мир «женскими глазами», сохраняя при этом рациональность структурно-пространственной организации. Это «гибридное» зрение обрисовывает «верхний» регистр модернистского кода, с тонкими модуляции альта и сопрано.

Примером рационально-номенклатурной эстетики формотворчества, но все же с пониманием сложности быта и женского присутствия в доме является экспериментальная разработка бытового санитарно-гигиенического комплекса, сделанная в 1986 году Львом Агibalовым совместно с Александром Длотовским, Дмитрием Сурским, Раисой Шульман — проект предметной среды типовой кабины ванной комнаты в популярной тогда серии панельного домостроения 111 — 90, с габаритами 1.7 x 1.5 м. Что можно вместить в эту нормативную мини-ячейку типового советского быта? Художники разрабатывают целую модульную среду, главный компонент которой — пространственная металлическая решетка с квадратным модулем и встраиваемые в неё пластмассовые полки-объёмы. Она является основой для комбинаторики всего многообразия гигиенического ассортимента. Точным проектным жестом артикулирована вертикаль разновысотных контейнеров-тазов для хранения и ручной стирки белья, легко демонтируемых и вновь монтируемых обратно. В основе формообразования всего комплекса — перенос в сферу жилища рационализма корабельной эстетики, дизайна автосалонов и гигиенических кабин авиалайнеров.

Оставаясь в мире советского бытового «минимализма», художник создает яркий образ рациональности, в основе которого — комбинаторика, антропопроективность и сдержанный эстетизм. Этот эстетизм, хотя и имеет рациональный характер, отражает логику уже не только мужского, но и женского тела. Несводимость всего многообразия вещного мира ванной к нескольким емкостям, мультипликация разногабаритных предметов и форм несут отпечаток эстетики множе-



Рис. 1. Агibalов Л.И. Вилла в Eze sur mer. Франция. Лазурный берег. Реконструкция. Фрагмент двора на уровне первого этажа. 2010–2014

ственности и домашних «безделушек». Конечно, Агibalов и его коллеги делают жест строгой рациональности, объединяя все это многообразие в модернистскую модульную сетку-решетку [3]. Так уже в ранних произведениях намечается игра притяжений «двух начал», которая станет заметнее и вещественнее в его работах эпохи творческой независимости.

Рациональность и чувственный эстетизм слиты и в фор-

мотворчестве коллекции ножниц для различных функциональных назначений (авторы — Лев Агibalов, Дмитрий Сурский, Татьяна Гардашникова). Эта серия пропутешествовала по многим европейским и отечественным выставкам. Ножницы — предмет бытовой повседневности, и задача советского дизайнера в контексте типологического моделирования состояла именно в том, чтобы структурировать и оптимизировать их ассортимент в масштабах большой страны. Соответственно, группа дизайнеров ВНИИТЭ запроектировала серийную номенклатуру изделий — кухонные, сервировочные, хозяйственные, детские, канцелярские, раскройные, парикмахерские и прочие ножницы — все, как это проистекало из советской типологии потребления.

Впрочем, в рамках типологического подхода дизайнеры разыграли изящную пластическую драматургию с вариациями и даже фривольностями. Агibalов конструирует швейные ножницы с пышными женскими губками в завершении. Эротика формы, впрочем, сообразуется с функциональной точностью изделия, поскольку завершения лезвий ножниц с пластическим расширением дают возможность точному движению инструмента по разметочной линии. Художник проигрывает два сценария формы — светлые «губы-лезвия» на фоне темных ручек и *visa versa*. Эта колористическая игра в «фигуру — фон» берет начало в авангардной проектности (трагедии черного-красного-белого у Эль Лисицкого, А. Родченко, Л. Поповой), и художник делает еще один жест в сторону авангардной прародины. Ассоциативные источники форм макетов ножниц, исполненных Львом Агibalовым, отсылают своей пластикой к образам эротического тела. Психологи неоднократно реконструировали эротические аллюзии в модернистском формообразовании

[4]. Вся форма агибаловских ножниц напоминает мужской фаллос, что вполне корреспондирует с назначением вещи — вторгаться в податливую материю. Впрочем, режущее завершение ножниц отсылает, как только что отмечалось, и к абрису женских губок. Это соединение, смешение мускулильных и феминных пластических ассоциаций образует интригу, конфликт произведения, что позднее будет проигрываться в формопластике агибаловских интерьеров.

В 1990–2000-е годы дизайн Льва Агибалова прошел громадный путь поисков новой чувственной пластики среды. Одним из его итогов стала усадьба в Эзе-сюр-мер близ Ниццы — новелла о жизни света, который проникает и вибрирует во всем пространстве. Жилой дом и интерьеры на Лазурном Берегу во Франции — дизайнерская оправа, созданная Агибаловым для движения средиземноморского солнца. Дом-вилла рождается в насыщенной влагой среде приморских холмов, посреди глянца бассейна, пышно прорастающей зелени и светозарного неба. Дворовые пространства устланы керамической крупноформатной плиткой ручного формования, которая своей взрыхленной фактурой подыгрывает песчаникам окружающих холмов. На фасадах архитектор-художник создает своеобразный эффект свечения формы, делая нижние скосы карнизов ярко-охристыми и тем самым создавая ощущение «парения» всего дома во влажном приморском воздухе. Архитектор-дизайнер изменяет полуциркулярные завершения прозрачных проемов окон, делая их слегка выгнутыми вверх и снижая стрелу подъема. Окна первого яруса обращены на террасу и в сад, и яркая южная зелень врывается своими рефlekсами в интерьеры дома.

Дизайнеру удалось вновь «собрать» пространство вернакулярного жилища начала XX века с его неправильными геометриями планов и разновысотными помещениями. Сформировалась непрерывная среда сопряженных пространств, насквозь пронизанная флюидами овеществленного света, сохранившая асимметричную органику первоначальной пестроты этого жилища и увлекающую во внутреннее путешествие.

Взгляд — завладевающее присвоение. Мы — то, что мы видим. И еще — мы то, к чему мы прикасаемся, что мы ощущаем как фактуры, текстуры, с их теплотой, холодом, различными тембрами голосов поверхностей. Лев Агибалов вспоминал, как прогуливаясь по средневековым улочкам Эзе, он был весь пропитан и потрясен орнаментами его ландшафтов, вещей и архитектурных форм. Здесь, видимо свершилась редкая в современной среде «отчуждения» и столь сладостная для дизайнера интрига перехода вещей в нас, а нас — в вещи. Дом в Эзе и окаймляющее его пространство стали воплощением этой близости.

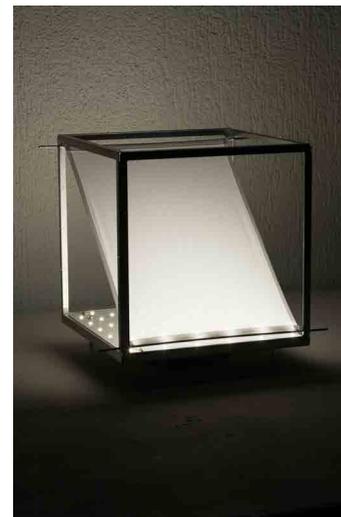


Рис. 2. Агибалов Л.И. Настольная лампа «Япония». Авторская работа. Конкурс «ЛихтАрт» союза Дизайнеров Беларуси. Стальной алюминированный лист, ткань. Минск. 2015

Салон первого этажа с огромными оконными проемами в сад — центральное пространственное ядро интерьера, вокруг которого по горизонтали и по вертикали группируются другие локальные помещения. На свободно разбросанной в пространстве светлой мебели играют блики средиземноморского света и зелени. Дизайнер комбинирует новую, им же спроектированную мебель с местными антикварными образцами, приобретенными здесь же на Лазурном берегу. Отточенные штрихи эстетики интерьера — группа трех громадных стеклянных ваз со свечами внутри, мраморные столешницы на кованых основаниях и другие жесты различных культурных стилистик придают интерьеру легкий шик средиземноморского эклектизма, который портретирует именно эту средовую атмосферу, исторически развивавшуюся на перекрестках культурных кодов.

Пространство Эзе примечательно в творчестве Агибалова способностью объединить новые акценты, образы ландшафта и контекста, истори-

ческие формы и предметы местного рукотворчества в своеобразный транс-эkleктизм. В его объектах 2010-х годов совмещаются кардинально различные стилевые образы, однако при этом рождается не «эkleктика» в смысле XIX века, а нечто иное. Эkleктика XIX века предполагала программное чередование стилей, в котором каждая стилевая парадигма сообщала объекту некий смысловой оттенок. В объектах Агибалова различные стилевые формы сплетаются в поэтический «монтаж», создавая свободную игру пластики и фактур.

Эkleктизм — понятие, претерпевшее драматические коллизии в последние десятилетия XX века. «Эkleктика» как способ проектного мышления выражает сегодня особенную многоплановость и комбинаторику формообразования, ту интенсивность и диапазон проектного мышления, когда дизайнер способен с легкостью рекомбинировать разностилевые темы и мотивы, достигая сложной многоплановости в пластике проектного образа. В этой композиции многообразного искусствоведческая историческая идентификация стилей отходит на второй план, а ударным акцентом становится свобода одновременности разного. Так в своих остро-силуэтных мебельных аранжировках Этторе Соотсасс свободно и органично проигрывал африканские темы, а Алессандро Мендини роскошное барочное кресло «Пруст» поочередно облекал в геометрические, пуантилистские, светящи-

мися красные покрытия, демонстрируя свободу проектной игры с историей... И хотя, отчасти пост-фактум, эти эклектические опыты получили свои манифесты и концепты, первостепенное в них — это энергия спонтанной комбинаторики, подкрепленная особенным композиционным мастерством рекомбинаций одного в другое. Р. Краусс показала механизм формирования эклектики в современном творчестве, точно отметив в американском искусстве 1970-х годов феномен «вынужденного», «преднамеренного» эклектизма, willful eclecticism [5]. Этот эклектизм возникает в ситуации, когда все живое многообразие тенденций и устремлений уже не может быть сосредоточено в одном потоке (подобно абстрактному экспрессионизму или минимализму в предшествующие десятилетия) и когда эклектизм становится выражением этоса многообразного, не сводимого к единству арт-тренда. Краусс определяет это как post-movement art, post-направленческое искусство [6]. Краусс развивала свою концепцию «эклектики» как бегства от логической цельности, говоря об эклектике как о действии в «расширенном поле» искусства, когда художественная форма рождается в ситуации более широкого культурного поля (expanded field), для которого собственно художественные средства — фотография, скульптура, книги, зеркала и так далее — выступают лишь средствами его отображения [7]. Именно в таком «расширенном» поле действует Лев Агибалов, конструируя свой средовой образ средиземноморского света через свободную, спонтанную комбинаторику художественных, столь разных по природе средств.

Локальные объекты мастера 2010-х годов получили характер цельного жеста, с парадоксами куртуазности. Стул для дизайнерского курса «Постулат» (2012) — апофеоз игры и лаконичности. Сиденье и опорная конструкция вырезаны из листа жести, конструктивно согнутого и вмонтированного в вертикальную деревянную доску с выемкой под ладонь для переноса. Предельная простота и ясность формы плюс ясная эргономическая целесообразность и удобство. Стул легко переносится, надо лишь просунуть руку в дугообразную выемку. Его эргономика жестковата, но не такими ли жесткими были готические стулья Чарльза Ренни Макинтоша или кресло Геррита Ритвельда?

Иной, но также острый по формотворчеству сюжет — светильник «Моя маленькая Япония» (2015). Здесь простой аквариумный куб пересечен по диагонали белым полупрозрачным полотном. В пространстве исходит рассеянный мягкий свет. Рациональность и природомерность японской прикладной культуры, видимо, обусловили название произведения...

Наконец, в стуле для «Постулата» (2018) Лев Агибалов отходит от тектоники вещей и моделирует легкое воздушное тело. Конструкция,



Рис. 3. Агибалов Л.И. Салон модной женской одежды «Q». Потолочный светильник-люстра. Длина люстры 7 метров. Стальной проволочный каркас, светопрозрачная пленка «Barrisol». Минск. 2017

созданная из тонкого металлического квадратного прутка и фанеры, вступает в контраст с тяжестью сидящего тела, становясь ему условной опорой.

Эти произведения напоминают музыкальные скерцо своим живым и стремительным высказыванием, обрисовывающим sredo мастера. Художник весело разоблачает наши стереотипы тектоники и прочности, создавая свою систему иронии и безвесия.

Самой забавной причудой куртуазной поэтики Льва Агибалова стала пластическая люстра «Бюстальтер» в салоне женской одежды «Q» (Минск, торговый комплекс METROPOL). Здесь продолжается борьба художника парадоксальным жестом арт-дизайна с повседневностью кичливо расцвеченных пространств. Ирония по поводу женского тела и аксессуаров — одна из изблюбленных тем постмодерна. В близкой куртуазно-игривой манере на заре позднего модерна Ханс Холлейн разыграл этот сюжет в Retti shop (1965–1966) на венском Грабен: щит на фасаде входа в магазин свеч и аксессуаров напоминает абрис женской фигурки — аллюзия на назначение этого маленького магазин-

чика. Ретти, как признавался сам Холлейн, был особенным магазинчиком — сюда венские Negren заглядывали, чтобы купить сувениры для своих Dammen. На фасад добротного венского дома Холлейн, не нарушая его модуля и строя, натянул алюминиевый щит. Этот щит вдвойне курьезен — здесь алюминий имитирует бумагу, а форма напоминает замочную скважину или фигурку девушки [8]. Мы вспомнили куртуазную иронию Холлейна на заре позднемодерновой игры, чтобы очертить контекст иронии и имматериальности Льва Агибалова.

...Граф Шефтсбери тонко и иронично разыгрывал дуэль мужского — женского пространств, говоря о последних как сфере курьеза, бессмысленности и моды. Женщина, в силу отсутствия образования, не способна к различению культурных тенденций, философским или историческим суждениям о вещах. Соответственно женщины ограничены сферой модного (fashion), что в понимании графа Шефтсбери имело выражено негативно-курьезный подтекст. Их комнаты заставлены всяческими бессмысленными предметами — экзотическими формами Востока, окрашены в приторные тона. Если для

достижения мужского пространства, основанного на героических образах античности и истории, требуется эрудиция и интеллект, то женский мир — область *fansu* (маскарада), для восприятия которого ничего, кроме веселого нрава, не нужно [9]. Размышления Шефтсбери — стартовый этюд модернистской дифференциации мужского и женского, с явным вытеснением последнего из «серьезной игры».

Нетрудно заметить в интерьерах Льва Агibalова черты спонтанности, курьезности и многообразия «женского» мира, ниспровергаемого Шефтсбери. В куртуазной игре Льва Агibalова акценты смещаются от рациональности аффирмативно-мужского к свободе и спонтанности женского, формируется особенное пространство чувственной свободы. Системный функционально-семантический код раннего и высокого модерна растворяется в легких обортонах куртуазности. Сильный код модерна не исчезает, он сохраняется как основа форм — но в то же время разуплотняется во флюидах причудливости, нежности, куртуазной игры, утрачивая свой гегемонизм.

**ПРИМЕЧАНИЯ:**

1. МЕХАНИЗМ ТРАНСГРЕССИИ, ХАРАКТЕРИЗУЮЩИЙ СПОНТАННЫЙ ВЫХОД ЗА ПРЕДЕЛЫ СУЩЕСТВУЮЩЕГО ОПЫТА (ПЛАСТИЧЕСКОГО КОДА, НАПРИМЕР), АКТ ЭКСЦЕССА К НОВОМУ И КАЖУЩЕМУСЯ НЕВОЗМОЖНЫМ, КАК ИЗВЕСТНО, БЫЛ ПРОРАБОТАН Ж. БАТАЕМ И М. ФУКО И АКТИВНО ИСПОЛЬЗУЕТСЯ В СОВРЕМЕННОЙ КРИТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ (JENKS C. TRANSGRESSION. — LONDON, NEW YORK: ROUTLEDGE, 2003). В НАШЕМ СЛУЧАЕ "МЕХАНИЗМ ТРАНСГРЕССИИ" ПОЗВОЛЯЕТ АКЦЕНТИРОВАТЬ ТОТ ОСОБЕННЫЙ ХАРАКТЕР «РАЗВИТИЯ», КОТОРЫЙ СВЯЗАН С ТВОРЧЕСКОЙ СПОНТАННОСТЬЮ, ЭКСТАТИКОЙ, ДАЖЕ АЛОГИЧНОСТЬЮ, ПРИСУЩИМИ ДИНАМИКЕ ТВОРЧЕСКОГО ЖЕСТА ЛЬВА АГИБАЛОВА НА ПЕРЕХОДЕ ОТ РАЦИОНАЛЬНОГО ДИЗАЙНА 1980-Х К АКТУАЛЬНОМУ ФОРМОТВОРЧЕСТВУ.
2. ОБЩУЮ ХАРАКТЕРИСТИКУ ТВОРЧЕСТВА ЛЬВА АГИБАЛОВА СМ.: ДУХАН И.Н. КУРТУАЗНЫЙ КОД. ИСКУССТВО И ДИЗАЙН ЛЬВА АГИБАЛОВА. — МОСКВА: ИНДРИК, 2022.
3. О СЕТКЕ, ИЛИ РЕШЕТКЕ КАК СТРУКТУРНОМ КОДЕ МОДЕРНИЗМА СМ. KRAUSS, ROSALIND. GRIDS // OCTOBER 1979. № 9, TUPITSYN, MARGARITA. THE GRID AS A CHECKPOINT OF MODERNITY // TATE PAPERS, 2009. № 12.
4. СМ.: LAVIN, S. FORM FOLLOWS LIBIDO: ARCHITECTURE AND RICHARD NEUTRA IN A PSYCHOANALYTIC CULTURE. — CAMBRIDGE, MA: THE MIT PRESS, 2004, LAVIN S. KISSING ARCHITECTURE. — PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 2011.
5. KRAUSS, R. NOTES ON THE INDEX: SEVENTIES ART IN AMERICA // OCTOBER, VOL. 3 (SPRING, 1977). P. 68.
6. ОР. СИТ.
7. KRAUSS, R. SCULPTURE IN THE EXPANDED FIELD // OCTOBER, VOL. 8., SPRING, 1979. P. 42.
8. JENCKS THE LANGUAGE OF POST-MODERN ARCHITECTURE J. RYKWERT, IRONY: HOLLEIN'S GENERAL APPROACH // A + U, ARCHITECTURE AND URBANISM, 1985. 2. P. 195-196
9. PORTER, D. THE CHINESE TASTE IN EIGHTEENTH — CENTURY ENGLAND / D. PORTER. — CAMBRIDGE: CAMBRIDGE UNIV. PRESS, 2010. — P. 27.

Д.М. ХАРИТОНОВА

Доцент кафедры «Художественное проектирование интерьеров» МГХПА им. С.Г.Строганова

В.О. РЫЖИКОВ

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Художественное проектирование интерьеров» МГХПА им. С.Г.Строганова

D.M. KHARITONOVA

ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT «ARTISTIC DESIGN OF INTERIORS» OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

V.O. RYZHIKOV

PHD IN ART, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT «ARTISTIC DESIGN OF INTERIORS» OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

## СОВРЕМЕННЫЙ ЭКСПОЗИЦИОННЫЙ ДИЗАЙН КАК ПОИСК КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА СТАРОГО И НОВОГО

### MODERN EXPOSITION DESIGN AS A SEARCH FOR A CULTURAL DIALOGUE BETWEEN THE OLD AND THE NEW

Последние несколько лет мы наблюдаем всплеск интереса к поиску подачи материала традиционных исторических и музейных экспозиций. В статье анализируются современные тенденции организации выставочной среды разной тематической направленности. Предпринимается попытка осмыслить правомерность внедрения активного художественного текста, позволяющего изменить привычную точку зрения на традиционные приемы формирования музейной выставки.

**Ключевые слова:** экспозиционный дизайн, выставка, выставочный дизайн, архитектура выставки.

Over the past few years, we have seen a surge of interest in finding the presentation of material from traditional historical and museum exhibitions. The article analyzes the current trends in the organization of the exhibition environment of different thematic focus. An attempt is made to comprehend the legitimacy of the introduction of an active literary text, which makes it possible to change the usual point of view on the traditional methods of forming a museum exhibition.

**Keywords:** exposition design, exhibition, exhibition design, exhibition architecture, co-curator.

В последние несколько лет изменились требования к формированию выставочной или музейной экспозиции, которые невозможно реализовать без подготовки узко-специализирующихся специалистов. Возникла потребность в адаптации подачи материала для неподготовленного пользователя, перевода сухого научного смысла на язык доступного восприятия. Появились потребности в поиске новых форм и методов перевода, послуживших причиной развития отрасли экспозиционного дизайна и даже возникновения ряда новых профессий, или, по крайней мере, специализаций.

Критики и искусствоведы отмечают появление большого количества громких проектов небывалого масштаба. Значительная часть выставок недавнего времени была инициирована музейными институтами. Музеи, являясь хранителями высших ценностей общества, стали искать оригинальные пути диалога с современностью. Само понятие «выставка» стало приближаться к понятию «музей». Музейные выставки перестали быть прерогативой искусствоведов-кураторов, теперь в команду приглашают со-кураторов архитекторов, значимые, звездные имена, создающие особое притяжение. Архитекторам дается большая свобода в трактовке исторического контекста, архитектурная организация экспозиций может рассматриваться как самоценный текст, по содержанию взаимодействующий с выставляемыми экспонатами, а временами обладающий и собственной независимой образной составляющей.

Данные выводы можно увидеть в результате анализа нескольких значимых выставок последних лет. Среди них проект «Линия Рафаэля. 1520–2020» в Эрмитаже, (автор экспозиции Агния Стерлигова и Виктория Косарева, кураторы Зоя Купцова, Василий Успенский), выставка «Мы храним наши белые сны» в «Гараже» (автор экспозиции Екатерина Головатюк), «Русская сказка. От Васнецова до сих пор» в ГПГ (проект театрального художника Алексея Трегубова), выставка

«Альбрехт Дюрер. Шедевры гравюры» в ГИМ, (авторы экспозиции: Агния Стерлигова, Елена Рассадина, Planet 9) и другие.

В начале 90-х годов сформировался новый подход к музейному экспозиционному дизайну. Эпоха кино, а затем мультимедиа и цифрового контента, оттянула от музейных залов значительную часть посетителей, музеям приходилось искать свой путь к сердцу широкого зрителя. Музеи начали работать над репутацией, привлечением средств и созданием зрелищных экспозиций.

В России была достаточно сильная школа экспозиционного дизайна, ведущие архитекторы работали над проектами выдающихся выставок. В современном экспозиционном дизайне прослеживаются корни знаменитых международных выставок «Экспо» времен СССР. Решение этих выставок было невероятно мощным, крупным, самодостаточным, когда архитектура выставки довлеет над объектами экспозиции. Однако участие архитекторов в создании традиционных художественных и исторических экспозиций носило в конце XX века, за редким исключением, все же относительно ограниченный характер.

По мнению искусствоведов, в выставочном пространстве во главе угла стоит сам экспонируемый объект. А иерархия выставки подчинена объекту [1, 157]. Кураторская работа и работа архитектора также строится от объекта. Анализируя современные музейные экспозиции, мы постарались проследить, какие аспекты являются наиболее важными в проектах и насколько четко архитекторы и кураторы придерживаются принципа главенства предмета экспонирования.

Для работы с пространством выставки «Мечты о свободе. Романтизм в России и Германии» в Государственной Третьяковской галерее в 2021 году был приглашен Даниэль Либескинд, американский архитектор-деконструктивист с огромным опытом работы с музейными пространствами. Даниэлю Либескинду удалось буквально разрушить пространство привычных залов новой Третьяковской галереи на Крымском валу. Архитектоническое и пространственно-типологическое мышление Либескинда позволило придать необычную форму этой выставке, наполнить ее смыслами, связать исторические объекты искусства и современность, уйти от обыденного линейного развития сюжета.

Тема лабиринта — одна из излюбленных в творчестве Либескинда. Ее можно проследить например, в Национальном монументе Холокоста в Онтарио. Выставка в Москве — во многом авторское, субъективное выражение идеи романтизма в искусстве. Привлекательность концепции лабиринта в многозначности смыслов, олицетворении поиска и в этом смысле этот архетип теоретически мог бы быть применим к совершенно разным художественным текстам. На

этой выставке мы можем наблюдать особый синтез искусств, когда из выставочной архитектуры, живописи, артефактов и видео рождается новое, цельное и законченное произведение, воспринимаемое как единое целое.

В другом примере — выставке «Альбрехт Дюрер. Шедевры гравюры» 2021 года в ГИМ — архитектурная концепция строилась на введенных в экспозицию активных художественных акцентах, олицетворяющих по мнению авторов философский смысл представленных произведений. Инсталляции, вдохновленные темой представленных широко известных работ, создавали выразительную театрализованную среду, особый смысл, но при этом порой смещали точку внимания на элементы экспозиции.

В процессе анализа экспозиций можно заметить, что сам выставочный объект зачастую может восприниматься проектировщиком как повод для отвлеченной творческой фантазии или реализации собственной смысловой линии, напрямую отчасти не связанной с выставляемым произведением искусства. С случае с художественным произведением в качестве экспоната выставки вероятность такой отвлеченной трактовки увеличивается, именно поэтому в оценке именно художественных выставок последнего времени наблюдается значительный разброс мнений. В случае с выставкой Дюрера 2021 года создается впечатление самоценности архитектурной среды, перетягивания внимания с самих произведений искусства на пространственный язык экспозиции, генерирующий достаточно прямолинейный авторский образ.

Тематические или исторические выставки, как показывают примеры, предполагают несколько иной подход в организации экспозиций. Можно предположить, что в случае, когда организаторы и проектировщики сталкиваются с большим количеством информации, научных данных, то для их легкого восприятия необходимо, наоборот, создать достаточно крупную объемно-пространственную единую тему или ряд тем, подчиненных ясной концепции. Зачастую как раз здесь дизайн среды может и должен взять на себя основную роль интерпретатора информации.

Можно выдвинуть предположение, что в исторических или краеведческих музеях основная образная концепция экспозиции строится вокруг исторического артефакта. В художественных выставках произведения искусства как правила являются основным нарративом. Там, где речь о научном сообщении, архитектор, художник, вместе с куратором вынуждены создавать в соответствии с предполагаемым коммуникационным языком адресата некоторую объектность, которая поможет воспринять сообщение [2, 84].

Один из ярких примеров создания яркого образа для лучшего перевода научного сообщения явилась выставка «Взгляни в глаза войны. Россия в Первой мировой войне в кинохронике, фотографиях, документах», состоявшаяся в 2014 году в МГВЗ «Новый Манеж», спроектированная с активным участием архитекторов Евгения и Кирилла Асс и Надежды Корбут. Выставка была посвящена столетию первой мировой войны и состояла из архивных материалов и содержала большое количество экспонатов, не очень зрелищных по своей сути.

Пример этой выставки демонстрирует перспективность подчинения всех элементов экспозиции единой смысловой теме, нетривиальному взгляду на сложившейся феномен. Именно это помогает зрителю воспринять и прочувствовать «трудновостримые» для простого обывателя объекты экспозиции: архивные данные, письма, документы особенно при большой массе в составе выставки.

Рассматривая примеры экспозиционного дизайна с активным участием архитектора, мы приходим к следующим наблюдениям: яркий экспозиционный дизайн превращает выставку в запоминающееся событие, привлекая больше зрителей, реализует образовательную функцию, помогает зрителю воспринимать разрозненную и неудобную для восприятия информацию. В современной экспозиции наблюдаем синтез искусств, когда архитектура, объект и философия смыслов, соединяясь, рождает новый образ. Эмоционально окрашенная среда экспозиции стала восприниматься как необходимое условие подачи выставочного объекта, что породило в свою очередь опасность излишнего смещения акцента с объекта экспозиции на архитектурную среду.

В задачи архитектора помимо создания общей концепции выставки, связанный с экспозицией, часто требуется создание несколько слов погружения для зрителя. Каждый посетитель имеет разный опыт восприятия информации, из-за чего может погружаться в мир выставки на разный уровень.

#### Список литературы:

1. Майстровская М.Т. Выставка как жанр пластического искусства: «CHANEL» // Вестник РГГУ Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2020. № 1.
2. МузОбоз: двенадцать + одно интервью. Интервью директоров и кураторов культурных институций // Проект Россия. 97.
3. Евгений Асс, Кирилл Асс и Надежда Корбут о выставке «Взгляни в глаза войны» // Проект Россия. — URL: <https://prorus.ru/interviews/odin-shelevoek-i-vojna/> (Дата обращения: 20.09.2021).
4. Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля. — Москва: Прогресс-Традиция, 2018.

А.В. КЕЛЬЦИНА  
 ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КАФЕДРЫ «ДИЗАЙН ТЕКСТИЛЯ» МГХПА ИМ.  
 С.Г. СТРОГАНОВА

A.V. KELTSYNA  
 LECTURER OF THE DEPARTMENT «TEXTILE DESIGN» OF THE  
 MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND  
 APPLIED ARTS

### **ВЗАИМОСВЯЗЬ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ И СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В ДИЗАЙНЕ ИНТЕРЬЕРНОГО ТЕКСТИЛЯ НА ПРИМЕРЕ БРЕНДА HERMES**

### **THE RELATIONSHIP OF HISTORICAL CONTINUITY AND MOD- ERN CULTURE IN THE DESIGN OF INTERIOR TEXTILES ON THE EXAMPLE OF THE HERMES BRAND**

В наши дни в числе главнейших задач стоит вопрос сохранения культурной идентичности, исторической основы в современном проектировании текстиля, следование высокой профессиональной культуре, начиная от изучения исторических материалов и источников, развития художественного вкуса в совокупности с овладением профессиональными программами, мастерством управления производством. Автор иллюстрирует эти положения на примере текстильной дизайн-программы бренда Hermes.  
**Ключевые слова:** дизайн текстиля, культурная идентичность, бренд Hermes, коллекции текстиля.

Nowadays, among the most important tasks is the preservation of cultural identity, the historical basis in modern textile design, following a high professional culture, starting from the study of historical materials and sources, the development of artistic taste in conjunction with the mastery of professional programs, the mastery of

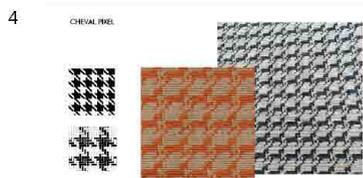
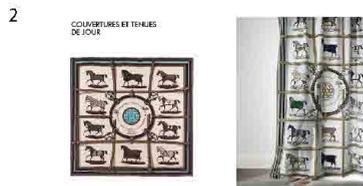
production management. The author illustrates these provisions by the example of the textile design program of the Hermes brand.  
**Keywords:** textile design, cultural identity, Hermes brand, textile collections.

В вопросах о мастерстве следует уделять внимание тому, что дизайнер текстиля — явление двуединое: необходимо быть мастером не только формы, но и содержания. Важно уметь видеть в жизни новое, чувствовать и восхищаться этим новым и, владея всеми изобразительно-выразительными средствами, передать это новое, свои мысли и эстетические эмоции в дизайне текстиля. Жизнь развивается, появляются новые явления и тенденции, от этого опыт дизайнера становится богаче. Специалист ищет новое образное решение следуя трендам и применяя их в историческом контексте.

В наши дни можно наблюдать проявление большого интереса дизайнеров и исследователей к широкому кругу наследия, обращение к истокам. Наглядный пример французского Модного Дома Hermes даёт все основания говорить об этом, опыт учит тому, что нужно, чтобы выстоять более 180 лет и превзойти другие люксовые бренды, увековечивая свои коллекции и задавая новые тенденции. Компания очень привязана к своей традиционной модели производства, отвергает массовое. Коллекции Hermes почти полностью производятся во Франции вручную в мастерских, известных как Les Ateliers Hermès, которые подчеркивают высокое качество производства. Изделия создаются на протяжении всего производственного цикла вручную художником, что обеспечивает уникальность коллекций, и как следствие отдавая дань своей богатой истории.

История модного Дома берет своё начало в XIX веке, когда основатель Тьерри Hermes открыл лавку и мастерскую по изготовлению конской сбруи. Магазин был расположен в квартале Гранд-бульвар в Париже, его клиентами были европейские дворяне, стильный парижский бомонд, члены королевской семьи, в том числе Наполеон III и императрица Евгения. От создания принадлежностей для конных прогулок и большого спорта, Hermes перешел к запуску легендарных шелковых платков-каре, которые и сделали его всемирно известным. Уже свыше 180 лет Hermes восхищает высочайшим качеством, создает сумки ручной работы, одежду и платки, а также декор для дома с 1920 годов: мебель, посуда, ткани и обои.

Репертуар используемых мотивов отличается разнообразием: его составляют геометрические, растительные и фигурные орнаменты, выполненные в разных материалах и техниках. Богатство мотивов отражено в исследовании коллекции, которая интересна тем, что в её дизайне принимали участие известные иллюстраторы и худож-



ники со своим уникальным почерком и стилем, при этом сохраняя традиции Модного Дома. Собрание текстиля Hermès посвящено четырём темам: тема лошадей, конного спорта и амуниции, тема этноса и путешествий, тема экзотических пейзажей, тема геометрии и фактур (Рис. 1.1).

Группа тканей с изображением сцен с лошадьми и упряжи – являются визитной карточкой бренда, они восходят к истории Hermès, символом которого является конная повозка. Перечисленные мотивы изображены на всевозможных текстильных изделиях в разных техниках и технологиях: трафаретная печать, вышивка, жаккард.

Дизайн ткани «Couvertures et tenues de jour» (Рис. 1.2) повторяет композицию платка каре Hermès, 1962 выполненного художником Жаком Одемом. Простая лаконичная композиция, четкий контурный рисунок и локальная заливка цветом фигур животных, которые помещены в отдельные квадраты, образованные переплетением кожаных уздечек. Каждая из лошадей носит попону, соответствующую времени суток, и назначению: для конюшни, повседневную или для выставки и украшенную монограммой ее владельца.

Тенденция к усилению условности и декоративности наблюдается на примере ткани «Chevaux d'apparat» (Рис. 1.3), где изображены гарцующие лошади. Животные представлены в лаконично в профиль в момент прыжка, их изящные фигуры стремятся к правильным пропорциям. Внутренняя линейная разработка силуэтов животных прочно связана с основной формой, читается закономерное чередование пластических элементов, ритмических переходов, напоминающие заплетённые гривы и детали амуниции. Динамика рисунка ткани передана при помощи разного наплавления фигур лошадей и различной постановки ног.

Среди текстиля, представляющего в коллекции Hermès тему лошадей и скачек, выделяется обивочная ткань с названием «Cheval pixel» (Рис. 1.4). Это мелкоразмерная ткань в технике эпингл, орнаментированная стилизованным и геометризованным микромотивом бегущей лошади, благодаря тому, что пропорции элемента равны фону, то возникает оптический эффект, напоминающий традиционный узор «гусиная лапка», который формируется посредством пересечения четырёх темных и четырёх светлых нитей в обеих основах ткани и заполнением или простым саржевым переплетением 2/2, две нити под, две нити над основой, каждый раз поднимая перекрытия на одну нить.

Группу тканей с изображением природы составляют ткани с сюжетами бразильского леса. «Jungle life» (Рис. 1.5) и «Equateur» с красочными мотивами девственных джунглей, выполненные художником-анималистом Робертом Даллетом, рисунок с бабочками и птицами вы-

полнен в нескольких цветовых решениях и техниках в жаккарде и печать на шелковой сарже.

Растительная тема в ткани «Feuillage imprime» — контрастный рисунок, созданный Раулем Дюфи, с изображением зеленых пальмовых листьев на светлом фоне.

В 2018 году данный орнамент из пальмовых листьев был применён в новой коллекции тканей «Feuillage vagues» (Рис. 1.6) для использования на открытом воздухе, итальянский художник Жан Паоло Пампи ввел контрастное колористическое решение рисунка, усложнил фон, введением тонких волнообразных линий.

Другую многочисленную группу тканей коллекций объединяет тема путешествий, её составляют орнаменты в виде пейсли, характерные для культуры Индии и изображения слонов. Так, например, в ткани «Beloved India» 2012 года видим сцену с людьми, которые катаются на слоне. Это моноразпортная композиция, созданная Филиппом Дюма изначально для платков-каре в честь года Индии в 2009 году. Стилистика рисунка похожа на иллюстрацию для детской книги с картинками, характерную для народного искусства Индии. В Индии остается традицией расписывать слонов для важных торжеств, украшать их коврами, вышитыми шарами, попонами и бахромой.

«Route du the», рисунок отражает историей караванного пути, который когда-то соединил культуры Востока и Запада. Яркие краски Азии, индийский пейсли, пыльные оттенки монгольских степей и неизменная конная тема изящно переплетаются в одном сюжете.

Рисунок «Arbre de vie imprime» (Рис. 1.7) создан дизайнером Кристин Анри, изначально был разработан для платка-каре, так же, как и многие другие дизайны коллекции, позже переработан для интерьерной ткани. Он ведаёт историю об Эдемском саде, населенном затаившимися в листве животными и птицами. Рисунок напечатан трафаретным способом на хлопковом сатине в трех колоритах: солнечно-желтом, бронзово-серебристом и темно-зеленом с включением ярких деталей.

Большая группа тканей коллекции посвящена теме переплетений и фактурных поверхностей. Самый распространённый мотив — литера «Н» в различных интерпретациях. Ткани с такими орнаментами являются мелкоразпортными, построены по принципу повторения и переплетения основных и соединительного штрихов буквы, образуя сложные плетёнки (Рис. 1.8).

В другую группу тканей с геометричными орнаментами входят ткани с орнаментами елочка, зигзаги, шевроны (Рис. 1.9).

В 2020 году Модный Дом Hermès выпустил коллекцию текстиля и обоев с концепцией максимально показать свойство материала, будь то ткань или бумага, найти баланс между материальностью ткани и

выразительностью рисунка, графического материала, будь то цветной карандаш или шариковая ручка или фломастер. Над коллекцией работали художники Тибо Рассат, Кевин Люкбер и Анн Руссель. Образы и мотивы коллекции — городские пейзажи, соединение нескольких видов аксонометрической проекции.

«Sur les toits» — это воображаемый город с яркими фасадами, террасами и балконами который изобразил Тибо Рассат. Основной повторяющийся мотив — гладкая стена дома с арками, окнами и верандой, упрощенные до простых плоских фигур: прямоугольников и трапеций (Рис. 1.10).

«Quatre cavalier» — изображение разных планов и проекций главного магазина Hermès в Париже, рисунок выполнен линейной графикой красным и бирюзовым цветными карандашами на светлом фоне, несмотря на то, что использованы контрастные цвета орнамент ткани выглядит ажурным и легким за счет линейной техники рисования (Рис. 1.11).

«Aqua rosa» — ткань коллекции, относящаяся к группе геометрических орнаментов, основной мотив — имитация узора «шеврон», но благодаря решению заливок определённых участков рисунка разными цветами, то создаётся впечатление отражения в воде лепестков цветов.

В сентябре 2021 года на ежегодной неделе дизайна в Милане Модный Дом Hermès представил новые коллекции декор. Для показа в павильоне были выстроены хижины из известняка на полу, устланном песком, на каждую из пяти построек был нанесен геометричным орнаментом: сетка, полосы, круги, зигзаги (Рис. 1.12), отсылающими к палитре цветов бренда, напоминая при этом архитектуру Северной Африки, внутри построек были созданы постаменты, на которые был направлен поток света сверху. На подиуме, подобному алтарю, Hermès демонстрировал новые предметы коллекции через взаимодействие света и тени.

Глобальные мировые тенденции, направленные на заботу об окружающей среде, обращение к осознанному потреблению, здоровью и созданию благоприятных условий для жизни человека позволили Hermès создать новую коллекцию предметов для декора интерьера, где главной идеей её создания является язык материалов, красота разных текстур — произведения созданы, чтобы к ним хотелось прикасаться. Натуральные, с выразительными фактурами предметы, они демонстрируют ремесло, привнося ощущение материальности в мир, который становится все более цифровым. Новшества, колеблющиеся между традициями и инновациями, являются фундаментальной частью творческого процесса. Выставка в Милане показывает эволюцию Hermès: в коллекциях простота и элегантность сменяется изысканностью и комфортом, в орнаментах иллю-

стративность уступает место стилизации и геометризации. Материал и его свойства встают на первое место, побуждают к новому использованию.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. URL: [HTTPS://WWW.HERMES.COM/UK/EN/STORY/134986-SUSTAINABLE-DEVELOPMENT/](https://www.hermes.com/uk/en/story/134986-sustainable-development/) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 10.10.2021).
2. URL: [HTTPS://FINANCE.HERMES.COM/EN/A-VALUE-CREATING-AND-SUSTAINABLE-FRENCH-MODEL/](https://finance.hermes.com/en/a-value-creating-and-sustainable-french-model/) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 10.10.2021).
3. URL: [HTTPS://WWW.DESIGNBOOM.COM/DESIGN/HERMES-HOME-COLLECTIONS-CHAMBERS-GRAPHIC-PATTERNS-MILAN-DESIGN-WEEK-09-08-2021/](https://www.designboom.com/design/hermes-home-collections-chambers-graphic-patterns-milan-design-week-09-08-2021/) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 20.09.2021).
4. URL: [HTTPS://WWW.ADMIDDLEEAST.COM/IN-STORE/EDITORS-PICKS/HERMES-WALLPAPER-AND-FABRIC-FLORENCE-LAFARGE](https://www.admiddleeast.com/in-store/editors-picks/hermes-wallpaper-and-fabric-florence-lafarge/) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 15.09.2021).

Л.И. МИССОНОВА

Кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник, куратор серии «Народы и культуры» Института этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН

L.I. MISSONOVA

Ph.D., LEADING RESEARCHER, N. N. MIKLUKHO-MAKLAI INSTITUTE OF ETHNOLOGY AND ANTHROPOLOGY. RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

**АНТРОПОЛОГИЯ ИСКУССТВА: МЕТОДОЛОГИЯ НАСЛЕДИЯ И ПРАКТИКА**

**ANTHROPOLOGY OF ART: HERITAGE METHODOLOGY AND PRACTICE**

Искусство есть витальная потребность человека, мера всего, что связано с познанием антропа на Земле. Уникальность современной культуры обусловлена разнообразием типов обществ. Этнолокальная, групповая, региональная, национальная проблематика искусства оказывается в центре искусствоведческого и антропологического дискурсов России и стран Евразии в XXI веке. Искусство служило и служит ныне отражением процессов идентификации в социокультурном ландшафте.

**Ключевые слова:** антропология искусства, антроп/человек и групповое, региональное, этническое и национальное искусство.

Art is a vital human need, a measure of everything connected with the knowledge of an anthrop on Earth. The uniqueness of modern culture is due to the diversity of types of societies. Ethnolocal, group, regional, national problems of art are at the center of art criticism and anthropological discourses of Russia and the countries of Eurasia in the XXI century. Art has served and still serves as a reflection of identification processes in the socio-cultural landscape.

**Keywords:** anthropology of art, anthrop/person and group, regional, ethnic and nation art.

*[Публикуется в соответствии с планом научно-исследовательских работ Института этнологии и антропологии РАН]*

Словосочетание «антропология искусства» логично объединяет понятие физического измерения человека и представление о художественной природе сознания. Но актуализация живой культуры в ее антропологическом субъектном значении возможна только в условиях общественного бытия, и антропологическое измерение культуры всегда обусловлено конкретной стадией общественных отношений. Уникальность современной культуры обусловлена разнообразием типов обществ (а также и вариантов мышления в одном обществе) и сохраняет сегодня фактически все историко-типологические нормы от древнейших родовых, племенных и семейно-общинных — до нацио-цивилизационных, чему отвечает ее антропологический генезис. Важным условием «второй природы», созданной человеком, выступают методы художественно-образного синтеза, в природе которого важнейшую роль играет представление человека о мире, отношениях людей, характер экзистенциальной самопрезентации. Значимые факторы — методология систематизации художественных объектов и явлений в сочетании идейных и материальных инструментов культуры. В связи с этим необходимо отметить проблему рассмотрения антропологии искусства в программах семиотического анализа природы художественного образа. Процессы второй половины XX – начала XXI века изменили традиционную картину образа и роли человека в обществе, культурном ландшафте и в природном пространстве, прежде всего в сторону его субъективного поведения и его обновленной функции в условиях информационно-индустриального общества. Значительная роль в этом быстро изменяющемся процессе логично принадлежит средствам естественно-научных дисциплин. А искусство при этом является собой отражение и как бы меру всего, что связано с познанием антропа (человека) на Земле.

В 2021 году прошел XIV Конгресс антропологов и этнологов России (КАЭР) с традиционно большим числом иностранных исследователей — крупнейший профессиональный форум — работал с 6 по 9 июля в онлайн-формате на базе Национального исследовательского Томского государственного университета. Организаторами конгресса были Ассоциация антропологов и этнологов России, Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН и Томский госуниверситет. По данным официальных документов КАЭР и его

организаторов [подробнее см. на сайте ИЭА РАН: <https://iea-ras.ru/index.php?go=Ethno&in=cat&id=13>], в работе конгресса в качестве докладчиков приняли участие более 2000 ученых, представлявших научно-исследовательские учреждения, образовательные центры и общественные организации 111 городов России и 39 зарубежных стран. Это беспрецедентный по масштабам профессиональный форум в четвертьвековой истории проведения КАЭР. Всего на конгрессе работали 58 секций, 3 симпозиума и 8 круглых столов, на которых были представлены основные актуальные проблемы этнокультурного развития России и зарубежья, а также научные направления их изучающие. Общее количество участников заседаний 7 июля составило 2574 чел., а 8 июля — 2787 чел. Особо необходимо подчеркнуть, что ни один предыдущий конгресс ассоциации не собирал такого большого числа специалистов. Этот факт со всей очевидностью приводит к мысли о том, что здесь сыграл роль не столько скачок роста числа научных исследователей (этнологов, антропологов и др.) в данной области знания за последние два года после проведения предыдущего конгресса, сколько вынужденная ограниченность принятого для прошлых лет формата очного участия, который никак не позволял участвовать всем желающим (по элементарной причине: многие не имели возможности приехать).

В рамках этого Конгресса была заявлена и проведена секция и Круглый стол «Антропология искусства: методология и практика» (рук. секции и стола Л.И. Миссонова, В.Б. Кошаев) междисциплинарного характера, который объединил теоретиков и практиков — этнологов, антропологов, искусствоведов, художников, музейных сотрудников, кураторов, работающих в сфере народного и профессионального, традиционного и современного искусства. В междисциплинарности всегда для специалиста его область знания будет превалирующей по той простой причине, что каждый специалист владеет своим материалом в большей степени. Но бывают точки пересечения на границе знаний, когда представители разных направлений приходят к одной точке и тогда наступает триумф познания. И встреча специалистов на названном Круглом столе успешно продемонстрировала это. Состоялись многочасовые заседания по всем запланированным по программе темам.

В тематике Круглого стола Наука и Искусство выступили как две сферы определения тенденций развития общества в целом, которые вызваны необходимостью соединения ежедневного и систематического понимания бытия на пересечении личностного, группового общественного, этнического и общечеловеческого восприятия мира, обращенные к проблеме формирования целостной картины мира. Ее этно/атропо/культурная составляющая актуализируется

в стремительно глобализирующемся культурно-информационном пространстве. Этническая (точнее - этнолокальная), региональная, национальная проблематика оказываются в центре художественного пространства, искусствоведческого и антропологического дискурсов России и стран Евразии.

Состоявшийся Круглый стол определил и выделил разносторонние проблемы в направлении исследований по антропологии искусства как в области методологии, так и практики. Наиболее востребованы оказались следующие широкоёмкие темы:

- «Академическая проблематика искусства в категориях «атропо», «этно» и «социо» факторов теории» (среди обширного диапазона основополагающих вопросов обсуждались проблемы от философско-антропологических традиций художественного творчества до художественного объекта в этнографическом музее; отдельный интерес был проявлен к искусству Сибири, включая антропоморфную скульптуру каменного века и настоящее и будущее сибирского стиля в целом);
- «Антропология народного искусства в условиях модернизации жизни» (тема рассматривалась на вариантах огромного разнообразия региональных особенностей культуры Русского Севера, Амура, Урала и Поволжья, Татарстана, Дагестана, Средней Азии; особый интерес у этнологов вызвала тема роли «куклы» в истории мировоззрения антропа в XVIII – XXI вв.);
- «Социально-антропологические вопросы современного искусства» (были рассмотрены как бифункциональные связи дизайнера с человеком и социумом в научном дискурсе, так и остро дискуссионные вопросы восприятия зрителем современного профессионального искусства и восприятия народного искусства в современном дизайне, а также молодёжные художественные проекты; как и полагается, вопросы, которые ставит современное искусство, вызвали оживленную бурную дискуссию);
- «Формы искусства, сопряженные с сакральными и иными воззрениями на мироустройство» (были затронуты глубокие темы скульптуры храмов русской провинции, сакральных образов православия в профанном пространстве современности, орнаментальных свойств артефактов народного православия, аутентичной архитектурной среды старообрядцев Забайкалья, техно-анимизма в современном тюркском искусстве и мн. др.);
- «Этно-культурный ландшафт: мифология, фольклор, идентификация» (эта проблематика оказалась самой многогранной из перечисленных выше тем, она охватывает традиционные артефакты культуры как символы этнической идентификации, взаимосвязанные образы мифологии и фольклора, а также образы пространства в де-

коративно-прикладном современном искусстве; отдельного внимания требуют вопросы ритуализации творчества, каноны, включая запреты, заложенные в действия мастера и в суть самой вещи, в т.ч. материала, из которой она изготовлена; искусство индигенных народов служило и служит ныне отражением процессов идентификации в пространстве окружающей социокультуры).

Таким образом, собрав специалистов смежных дисциплин, удалось понять те пути, по которым необходимо развивать дальнейшие исследования в области Антропологии искусства. Это направление в целом, с одной стороны, имеет давнюю историю. А с другой стороны, ныне оно призвано развиваться по-новому в соответствии с потребностями общества XXI века.

В фокусе обсуждения выявилась проблема художественного онтогенеза, ядром которого был и остается человек общественный (культура которого являет собой продукт времени и состояния общества). Универсальный характер имеет духовное начало художественных феноменов, который позволяет видеть типологическое единство «человеческого становления» на пути к осознанию целей и ценностей жизни. Уникальными и специфическими выступают обстоятельства этнорегиональных традиций, сохраняющих архетипическое основание в искусстве, а как следствие - этноидентификации.

При всем этнокультурном многообразии именно принцип антропности определяет суть методологии антропологии искусства и характер научно-практических изысканий. Важно выделить обсуждение феномена «человека искусства» и «человека в искусстве», включая мифопоэтическую, реалистическую, символическую и прочие формы. Ключевыми можно отметить сюжеты, связанные с исторической динамикой восприятия художественной картины мира (представления о времени, пространстве, культурном ландшафте и т.д.). Методом связи человека и пространства в конкретной среде его обитания выступает художественно-образный синтез, в природе которого важнейшую роль играют представления о мире, отношениях людей, характер общественной и экзистенциальной самопрезентации, методология систематизации художественных объектов и явлений, образовательно-педагогической среды, программ сохранения и развития культурного и художественного наследия.

Проведению вышеназванного Круглого стола и продолжению дальнейшей творческой дискуссии способствовала ежемесячная годовая работа междисциплинарного семинара по Антропологии искусства. Семинар проводится Институтом этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН совместно с факультетом искусств МГУ им. М.В. Ломоносова, Московской художественно-промышленной академией им. С.Г. Строганова, Московским архитектурным инсти-

тутом (Государственной академией). (Инициаторы и руководители семинара — Л.И. Миссонова и В.Б. Кошаев).

На семинаре рассматриваются все вышеперечисленные вопросы на примерах России, а также Евразии, и Тихоокеанского региона в целом. Взаимосвязанные темы по антропологии искусства многогранны:

- Искусство как форма выявления витальных потребностей человека.
- Мироззрение в искусстве как историческое измерение человека.
- Человек и социогенез культурной, в т.ч. художественной среды.
- Пространство и время в антроповоззрении на мир.
- Искусство как отражение процессов формирования жизненного пространства.
- Самообнаружение и адаптация человека в изменяющемся мире в формах искусства.
- Искусство как способ прочтения, освоения и отображения окружающего пространства и мира.
- Методология антропоморфного и социокультурного моделирования пространства в этнографии/этнологии, искусствоведении, архитектурной науке, музееведении и др.
- Что есть народное искусство: вчера, сегодня, завтра?
- Народное, прикладное, декоративное, изобразительное искусство, архитектура и дизайн в выражении идей антропоморфности.
- Земля, дерево, кость, кожа, керамика, металл, полимеры, синтетические материалы — на службе у социального и личного самовыражения, как основа искусства.
- Семиотика искусства в определении форм жизнеобеспечения человека.
- Законы исторических реминисценций знакообмена в искусстве.
- Как формируются отношения человека и общества при создании и восприятии предметов искусства.
- Представление о средствах и морфологии искусства как знаковой коммуникации в общественной жизни.
- Человек и вещь в музейном пространстве.
- Открытие в проектном мышлении и морфология вещи.
- Узоробразование и виды орнамента, закономерности их появления и изменения во времени и антропопространстве различных обществ.
- Образ вселенной в антропомиире и отображение его в художественных формах разных временных и социально-политических эпох.
- Искусство как инструмент познания мира и объяснения его в категориях системности и целостности.
- Антропоморфное измерение формы в искусстве.

- Антропология метрики пространства: пропорции и системы измерения в физическом и образном прочтении.
- Проектные идеи дизайнера в истории искусства и творчестве.
- Причины и принципы культурного многообразия.
- Народное и профессиональное искусство как проявление законов самоидентификации, сохранения и развития культуры отдельного народа и отечества в целом.
- Понимание искусства в методологии систематизации художественных объектов и явлений.
- Новые и вечные формы художественно-эстетического восприятия мира.
- Вопросы антропологии искусства в концепции общего и профессионального образования.
- Педагогическая и образовательная методология в раскрытии принципов связи человека, общества, национальной культуры.
- Формирование представлений о моделях сохранения культурного разнообразия в пространстве России, Евразии, Тихоокеанского региона.

Тема антропологии искусства оказывается крайне актуальной в XXI веке. Она ставит насущные вопросы перед специалистами различных сопредельных научных сфер. Являясь истинно витальной потребностью человека, искусство требует тактично осторожного и внимательного подхода именно междисциплинарного изучения.

В.Б. КОШАЕВ

ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА МГХПА ИМ. С.Г.СТРОГАНОВА, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ СЕМИОТИКИ И ОБЩЕЙ ТЕОРИИ ИСКУССТВА МГУ ИМЕНИ М.В.ЛОМОНОСОВА

Н.П. ЛИГЕНКО

ДОКТОР ИСТОРИЧЕСКИХ НАУК, ВЕДУЩИЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК ОТДЕЛА ИСТОРИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ «УДМУРТСКОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ЦЕНТРА УРАЛЬСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК», ИЖЕВСК

V.B. KOSHAEV

DOCTOR OF ARTS, PROFESSOR OF THE DEPARTMENT HISTORY AND THEORY OF DECORATIVE ARTS AND DESIGN OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS, PROFESSOR OF THE DEPARTMENT SEMIOTICS AND GENERAL ART THEORY OF THE LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY

N.P. LIGENKO

DOCTOR OF HISTORICAL SCIENCES, PRINCIPAL RESEARCHER OF THE DEPARTMENT OF THE HISTORICAL RESEARCH OF THE UDMURT FEDERAL RESEARCH CENTER OF URAL BRANCH OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCE. IZHEVSK

**МАТЕРИАЛЫ ЭКСПЕДИЦИЙ КАК ИСТОЧНИК НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ НА МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОМ УРОВНЕ**

**EXPEDITION MATERIALS AS A SOURCE OF SCIENTIFIC RESEARCH AT THE INTERDISCIPLINARY LEVEL**

Исследование жизнедеятельности населения с использованием традиционных и новых концептуальных и методологических подходов, предусматривает проведение научных исследований на междисциплинарном уровне, через призму теории модернизации, микро-и-макро истории, исторической антропологии (жизненной истории, истории повседневности) и других смежных дисциплин. Комплексность исследовательского подхода дает возможность использовать в совокупности разнообразнейший круг источников: опубликованную земскую статистику, фундаментальные земские работы, архивные документы, материалы этнографических экспедиций и т.д., что, в свою очередь, позволяет углубить и содержательно рассмотреть многовекторную картину жизни дореволюционной деревни, а также внести определенный вклад в формирование научной концепции на уровне нового междисциплинарного направления.

**Ключевые слова:** история, этнография, культура, источниковая база, экспедиции, искусство, методика изучения культуры.

The study of the life of the peasant population using traditional and new conceptual and methodological approaches, provides for scientific research at an interdisciplinary level, through the prism of modernization theory, micro and macro history, historical anthropology (life history, history of everyday life) and other related disciplines. Such a research perspective makes it possible to use in aggregate a diverse range of sources: published zemstvo statistics, fundamental zemstvo works, archival documents, materials of ethnographic expeditions, etc., which, in turn, makes it possible to deepen and substantively examine the multi-vector picture of the life of the pre-revolutionary village.

**Keywords:** history, culture, expeditions, art, methods of studying culture.

Значительную роль в развитии знания народной жизни играет ее основной метод — полевые исследования — фактическое наблюдение культуры и быта разных народов. Интерес к особенностям жизнедеятельности представителей отдельных этносов отражен в работах уже у древнеегипетских, античных, средневековых авторов. В основании отечественной этнографии лежат труды Прокопия Кесарийского, давшего описание быта, культуры и расселения антов и склавинов, а также Иордана, Константина Багрянородного, Анны Комниной и др. авторов. Для анализа теоретической составляющей этнографии как науки много сделал С.А. Токарев. Социалистическая доктрина равенства народов породила советскую этнографическую науку и ее научный центр — Музей антропологии и этнографии, Музей религии и атеизма, а в 1933 г. был создан Институт антропологии и этнографии Академии наук СССР, с 1935 г. — Институт этнографии АН СССР. Сегодня это Институт этнологии и антропологии имени Н.

Н. Миклухо-Маклая РАН (ИЭА РАН). Огромную роль в определении методов этнографии сыграли ученые С.А. Токарев, Ю.В. Бромлей, Б.А. Рыбаков и др.

Экспедиционное основание культурного наследия составляет, по сути, основу представлений о культурной идентичности народов России и в отношении художественных перспектив соотносится непосредственно с категорией культурная среда. В истории изучения категории среды важную роль играли и играют этнография, давшая много систематических факторов для науки о народном искусстве. Вплоть до настоящего времени экспедиция сохраняет свое непреходяще важное значение, благодаря чему исследуется реальная картина жизни этноса.

Настоящая статья базируется на материалах этнографических экспедиций, которые проводились в 90-е гг. XX в. и в первые годы XXI в. в рамках нескольких проектов, в частности, Межвузовской научно-технической Программы, в начале Госкомвуза Российской Федерации и далее Министерства общего и профессионального образования — «Народная художественная культура в проблемах знания, творческой практики и производства» (Президент программы ректор УдГУ доктор физико-математических наук В.А. Журавлев, научный руководитель декан ХГФ УдГУ, кандидат искусствоведения В.Б. Кошаев). При этом в программе принимали участие ученые разных регионов, в том числе Удмуртского института истории, языка и литературы Уральского отделения (УрО) РАН.

В настоящей статье освещаются, в основном, три аспекта темы с использованием междисциплинарного подхода: краткая историческая характеристика этнохудожественных знаний; аналитическая составляющая результатов исследований в рамках проектов Минобрнауки РФ в указанный период; перспектива подобных проектов в ракурсе понимания закономерностей развития среды.

I. Первый вопрос в отношении общих и специфических инструментов изучения искусства русских подробно изложен в исследовании «Композиционные взаимосвязи форм декора в русском народном искусстве» [1]. Сами методы впоследствии использовались для изучения общих принципов славянского, финно-угорского, тюркского мира в Приуралье. Как отмечено в работе, широкое изучение быта народов России начинается в XVIII в. и продолжается постепенным развитием общественной мысли о судьбе народа. На первый план выдвигается концепция Ломоносова, далее она получает развитие в работах Татищева, в первых трудах по этнографии — «Первая сводная работа о народах России» (1776 г.), и что особенно важно, в первых этнографических материалах, полученных во время экспедиций в конце XVIII в., и, наконец, получает свое воплощение в выработке способов изучения в начале XIX столетия. К середине XIX в. ученым,

вновь образованного Русского Географического Общества (1845 г.), провозглашены основные его положения, этнография утверждается как наука, получившая официальное признание в концепции принципиальной самобытности судеб и культуры русского народа в сравнении и с западом, и с востоком. В предреформенные 30-е и постреформенные 60–70-е гг. XIX в. проводилось ряд экспедиций. Вопросами народного искусства начинают заниматься также «Общество древнего искусства» и «Археологическое общество» в Москве и Петербурге. В середине XIX в. в значительной мере, благодаря организующей роли «Русского географического общества» русские этнографы переходят от «кустарно-любительских методов Снегирева и Сахарова» к планомерному и методическому сбору материала, к изучению его под углом определенных общих концепций. Вопросами народной культуры занимаются В.И. Даль, П.А. Бессонов, С.В. Максимов, А.В. Терещенко, П.В. Киреевский, П.И. Якушкин, П.Н. Рыбников, П.С. Ефименко, Худяков, И.Г. Прыжов — исследователи находятся в длительных экспедициях по регионам России. В 1864 г. при Московском университете было образовано «Общество любителей естествознания» (ИОЛВНЭ), первым крупным мероприятием которого явилась организация Всероссийской этнографической выставки и проведение славянского съезда в 1867 г., который, безусловно, повысил интерес к материальной культуре народа. Определяющую роль в этнографии сыграла наука о народности, теоретиком которой был Ф.И. Буслаев, установивший важнейшие принципы русского народного творчества — «коллективность», «традиционность», «вариантность». Форму он считает более подвижной, служащей проводником новшеств, исходящих от личности, что порождает в народном творчестве его вариантность. Одним из важнейших признаков русского народного искусства он считает «орнаментальность», а основным критерием народности творчества — слияние в одном лице создателя и потребителя художественного произведения. Изменение общественной точки зрения на судьбы народной культуры во 2-й половине XIX в. совпало с экономическими интересами государства: «кустарные промыслы, помогая переносить дефицит земледельческих семей, обеспечивают взнос податей и повинностей». По инициативе Военного Министерства, в течение нескольких лет издавались «Материалы для географии и статистики Российской империи». В 1871 г. Центральный статистический комитет стал собирать сведения о кустарных промыслах, обратившись, к содействию Губернских статистических комитетов, в результате чего появился ряд монографий по отдельным губерниям во «Временнике Российской Империи». В 1870 г. на Всероссийском съезде «фабрикантов, заводчиков и лиц, интересующихся отечественной промышленностью», была создана

Комиссия по исследованию кустарной промышленности России, куда вошли представители от министерства Финансов, Министерства Государственных Имуществ, Министерства Внутренних дел, а также обществ: Географического, Вольного Экономического, Московского Общества Сельского Хозяйства, Русского Технического и Общества содействия Русской промышленности и торговли. Прделанная Комиссией работа, результаты которой были опубликованы в шестнадцати томах «Трудов Комиссии по изучению кустарной промышленности России», выпущавшихся с 1879 по 1886 гг., осталась, по мнению Комиссии, незавершенной. Тем не менее, в этих трудах заключено немало сведений как по вопросам общего характера – определения места кустарных промыслов, их экономической природы, вероятных путей развития, так и частных моментов — особенностей ремесленного производства.

В 1880-е гг. инициативу исследования социально-экономической и культурной жизни крестьянства взяли на себя губернские земства. Примером могут служить достижения Вятского губернского земства, одного из первых в России, предпринявших статистико-экономическое изучение всей губернии. Статистическое подворное обследование уездов проводилось подготовленными корреспондентами-статистиками в группах по 10-25 человек под руководством опытных исследователей-экономистов. Сбор сведений происходил на основании тщательно продуманной программы, в которой значилось: население, почва, земледелие, культура хлебов, урожай, цены, скотоводство, кустарные промыслы. На основании подворных описей земство издало «Материалы по статистике Вятской губернии» и «Материалы по описанию промыслов Вятской губернии», которые являются ценнейшим источником в исследовании жизни вятской провинции, в том числе народного творчества на междисциплинарном уровне.

К памятникам народного бытового творчества (лубок, архитектурное резное дерево, вышивка) обращается В.В.Стасов во 2-й половине XIX в. Начало XX в. представлено именем А.А. Бобринского, автором труда «Народные русские деревянные изделия: предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода» (М., 1910). Теоретическим обобщением в 20-е гг. и в послевоенный период народоискусствознание обязано В.С. Воронову Н. Щекотову А.И. Некрасову А.В. Бакушинскому. Именно они разработали положения по изучению народного искусства:

1. Анализ художественной природы произведений декоративно-прикладного искусства, учитывающий его назначение, характер материала и техники исполнения, направлен на выявление эстетического содержания, художественно-технологических приемов, образного строя произведения;

2. Понятие коллективности, традиционности, вариантности народного творчества;
3. Изучение народного искусства по региональному принципу;
4. Историко-культурное по своей направленности изучение народного искусства отдельных художественных центров;
5. Проблема исследования социального состава народного искусства;
6. Изучение индивидуального начала в народной художественной культуре;
7. Теория эволюции искусства.

Концепции народного искусства 20–30-х гг. XX в. подтверждаются всеми исследованиями, проводившимися в послевоенные годы и позднее. Движение научной мысли развивается в направлениях академической этнографии, результатом чего стали фундаментальные труды по культуре и мифам народов России, а также исследования в сфере искусствоведения. Центральными положениями нового уровня исследований народного искусства стали вопросы, поставленные А.Б. Салтыковым, А.К. Чекаловым, В.М. Василенко. Важнейшие аспекты раскрываются в работах М.А. Некрасовой и В. Вагнера.

II. Межвузовская Программа Госкомвуза РФ (Минобразования РФ) — МНТП «Народная художественная культура в проблемах знания, творческой практики, образования и производства» позволила сопоставить исследования в нескольких регионах России. В Приуралье были организованы совместные экспедиции Удмуртского госуниверситета. Вятского госуниверситета. Особенность экспедиционных программ состояла в посещении населенных пунктов, районных и сельских этнографических и художественных музеев, мест археологических экспедиций. Выставок различных музеев. В составе экспедиций входили студенты вузов. В основе исследования лежали методики сбора материалов, и важная роль отводилась рассмотрению факторов среды. Маршруты проходили по территории бывшей Вятской губернии, также районам Татарстана, Удмуртии, Пермской области (Ижевск — Пермь — Усьолье — Ныроб). Ознакомительные поездки совершались по территории Башкортостана, Коми Республике, Вологодской и Архангельской областей. Определенный вклад с программу сбора материалов внесли преподаватели и ученые Восточно-Сибирского государственного института культуры, Уральской государственной архитектурно-художественной академии, Ростовского архитектурного института и др.

Куратором экспедиций по Волго-Камью являлась опытный полевик, доктор исторических наук Нэлли Павловна Лигенко, которая, изучая комплексный характер источников купеческой культуры, выявила 90 видов промыслов в Вятской губернии, обслуживавших деревенское население необходимыми для жизнедеятельности

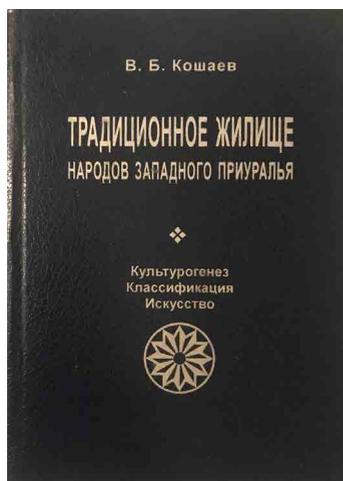
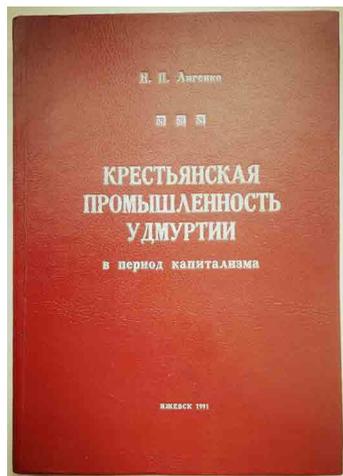


Рис. 1. Лигенко Н.П. Крестьянская промышленность Удмуртии в период капитализма (60–90-е гг. XIX в.). Ижевск, 1991. 176 с.

Рис. 2. Кошаев В.Б. Традиционное жилище народов Западного Приуралья. Ижевск, 2001. 370 с.

предметами быта, одеждой, обувью, орудиями труда, жилищем [2]. Крестьянские промыслы полностью основывались на местной сырьевой базе, представлявшей, с одной стороны, природные ресурсы (лес, полезные ископаемые), доступные по праву общинной собственности, с другой стороны, продукты земледелия и животноводства, полученные в условиях земледельческого хозяйства.

В среднем надел земли крестьянина Камско-Вятского региона составлял 17,37 десятин, что было выше официальной нормы надела (15 дес.), установленного для многоземельных районов [3]. Главным действующим лицом выступал средний слой крестьянства с его устойчивой комплексной, многоотраслевой системой хозяйствования, включающей: земледелие, животноводство и промыслы. В течении столетий была отработана взаимосвязь, взаимозависимость, взаимообусловленность названных отраслей, что создавало устойчивость, самодостаточность, основательность крестьянскому хозяйству.

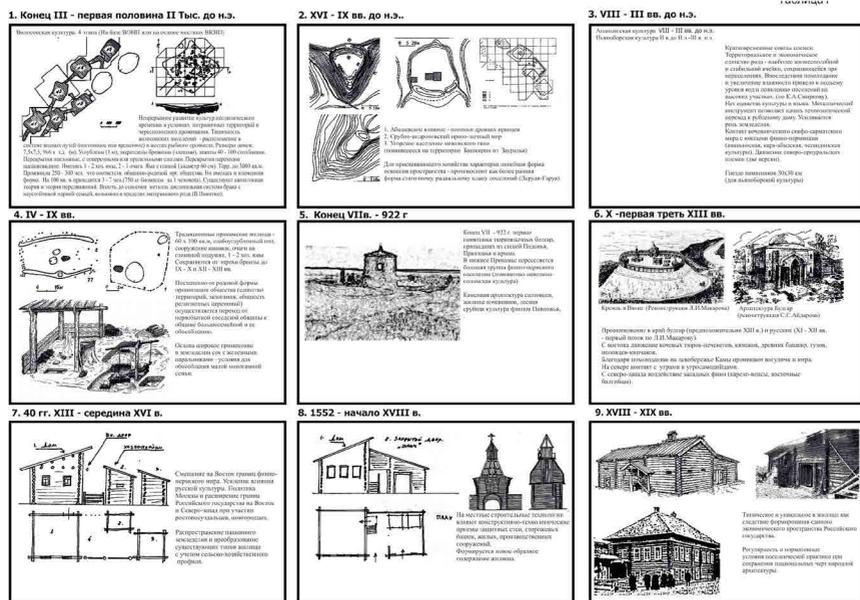
Продвигаясь по пути модернизации кустарная промышленность сохраняла при этом преемственность традиций и сформировалась в самостоятельный сектор экономики [4]. К концу XIX в. экономическая организация деревенской промышленности представляла довольно пеструю картину. Самое широкое распространение, например, среди удмуртов, имела более архаичная форма промышленности — домашняя, обеспечивавшая семью предметами первой необходимости. В начале XX в. не исчезло еще ремесло, при этом, старая форма производства наполнялась уже новым содержанием. Ремесленник выполнив заказ, при случае, выносил свою продукцию на рынок, где была возможность приобщиться к новым технологиям с учетом конъюнктуры рынка и приобрести

нужного качества сырье. Широко была распространена мелкотоварная промышленность, работавшая на рынок, на основе которой сложилась простая капиталистическая кооперация. В начале века она переросла в мануфактуру. А в таких видах промыслов как дере-

вообработка, маслостроительное производство образовались небольшие фабрики. Тем не менее, крепкие устои общинных порядков поддерживали традиционный уклад жизни крестьян, обеспечивавший устойчивость национальных традиций в технологии изготовления вещей, в их декорировании и регламенте их использования.

В советский период на основе имевшихся художественно-промышленных ресурсов в Вятском крае были создан ряд художественных фабрик в городе Советске — кружевоплетение (Кукарке), Дымке — керамическая игрушка, Киров — всегда оставался столицей русского меха. На основе городских и заводских промыслов, таких как Белохолуницкий и Омутнинский заводы, других формировалась тяжелая промышленность в регионе. В границах темы особую ценность представляют собранные материалы этнографических экспедиций для изучения жилища в его различных аспектах, что нашло отражение в монографии В.Б. Кошаева [5] и диссертационном исследовании «ДОМ-ОБРАЗ. Художественно-образные закономерности сложения традиционного жилища». В работе непосредственно проводится средовой анализ в таксономических уровнях пространственного и исторического становления. Сплошное обследование сельской местности Камско-Вятского региона, проведенное в 1997 г. показало, что крестьянские постройки дифференцированы, разделены на жилые и хозяйственные [6]. В Вятско-Камско-Волжском регионе можно выделить три основных типа застройки усадьбы, которые были характерны для различных географических районов и групп восточнославянского населения: севернорусский, среднерусский, южновеликорусский, что подтверждает классификацию Е.Э. Бломквист [7]. Северные территории содержат уникальный материал образа пространства в соединении земледельческой и охотничьей культуры. Следует отметить, что сосредоточению столь различных усадебных вариантов иногда в пределах одной деревни способствовали активные миграционные процессы, особенно усилившиеся после Великих реформ, во второй половине XIX в. В сочетании с данными археологии научных и образовательных учреждений, архивными источниками в областных центрах ВолгоКамья, материалами музейных экспозиций и др. в характеристике жилища и поселений была предложена историческая и типологическая классификация в период II тыс. лет до н.э. — II тыс. лет н.э. (табл. 1).

Таким образом, междисциплинарный характер материалов этнографии позволяет значительно расширить и углубить представления о формировании предметно-пространственной среды, повысить информативную отдачу источников, извлечь из них так называемую скрытую информацию. Благодаря всестороннему освещению жизнедеятельности крестьянского населения исследователи сформировали новую



Таб. 1. Периодизация средового пространства в регионе Западное Приуралье [9]

концепцию в осмыслении проблемы о правомерности и необходимости функционирования мелких форм производства в любую историческую эпоху. Эта концепция характеризуется типологическим основанием культурных процессов, позволяющих рассматривать их как пространственно-средовой феномен, постулирование которого в средовом контексте обуславливает живое течение традиции как важнейшую форму сохранения представлений о культурной идентичности.

III. Средовой контекст культурной идентичности может и должен быть рассмотрен в категориях предметно-пространственной среды как феномена, играющего важнейшую роль примерно с 1960-х – начала 1970 гг. XX века до настоящего времени. Особое значение для понимания среды как системы имеют идеи А.К.Чекалова, который выделяет два уровня, две формы существования образа: «Большой правдивый образ состоит из отдельных художественных и эстетических образов, в слитности своей отражающих всю сложность жизни и мировоззрения в зависимости от того, насколько слиты в нем производственно-техническая основа, материальный быт, духовные интересы общества» [8].

Целостность художественного образа понимается автором в сочетании «двух уровней»: в отдельном предмете; в организации и эстетизации материальной среды. Кроме того, с течением времени изменяются и

«особенности восприятия искусства». Таким образом, понятие художественного образа должно оцениваться, по мнению А.К.Чекалова, в следующих значениях: художественный образ отдельного предмета; художественный образ материальной среды; и большой образ в «динамике» восприятия искусства. Фактически А.К.Чекалов — уже поставил вопрос современной проблематики предметно-пространственной среды. Если этнография не ставила непосредственно подобной проблемы, то только потому, что вещественные памятники сами по себе охватывают всю совокупность материальных объектов. Для искусства важно иное понимание среды: художественное содержание ракурсов и ландшафтов; взаимосвязь интерьера и экстерьера; визуальная организация закрытого или открытого пространства; его глубина; оценка по Вельфлину множественного единства — целостного единства (систематичнггст и целостность); также устойчивая ясность — неустойчивая ясность и др. Этот новый ракурс формируется авторами проекта в разработанном контексте «Миромоделирования» или раскрытие Образа Мира в системе типологических и таксономических категорий.

Так для этнохудожественной оценки пространства важно присутствие человека в образе-среды, что исторически формировалось в отношениях родовых территорий, как правило, в четырех таксономических уровнях: а) жилище-дом; б) жилище-дом и домашнее хозяйство; в) совокупность усадебных хозяйств как поселение, включая историю изменения принципов планировки (свободная, регулярная); г) производственно-родовые территории; д) сакральные центры: конфессиональные и семейно-родовые. Это четырехуровневое пространство характеризовало социоорганизационные отношения города и деревни и обуславливало то, что в моделях индустриального производства ослабляются семейно-родовые отношения. В то же время территории сельского населения сохраняют отношения по принципу родовых фратрий, то есть определенного единства общинных отношений. Средовые представления строятся на основе имен в моделях коммуникаций и языка, и отличаются типологически. В таб. 2 помещены две типологические модели пространства-среды: конфессиональные рис. 3 и аутентичные рис. 4.

Аутентичные модели сохранились у некоторых народов (удмурты, марийцы, некрещенные чуваша) и знаковые референты дошли до нас в двух типах духовных практик, которые весьма четко фиксируются из материалов экспедиций. На рис. 4 представлены иллюстрации материалов, близкие к аутентичным объектам.

Исходным реферативным комплексом монотеистического ракурса представлена село Шереметьевка, Нижнекамского района, Республики Татарстан, которая в языке селян именуется как село Шереме-

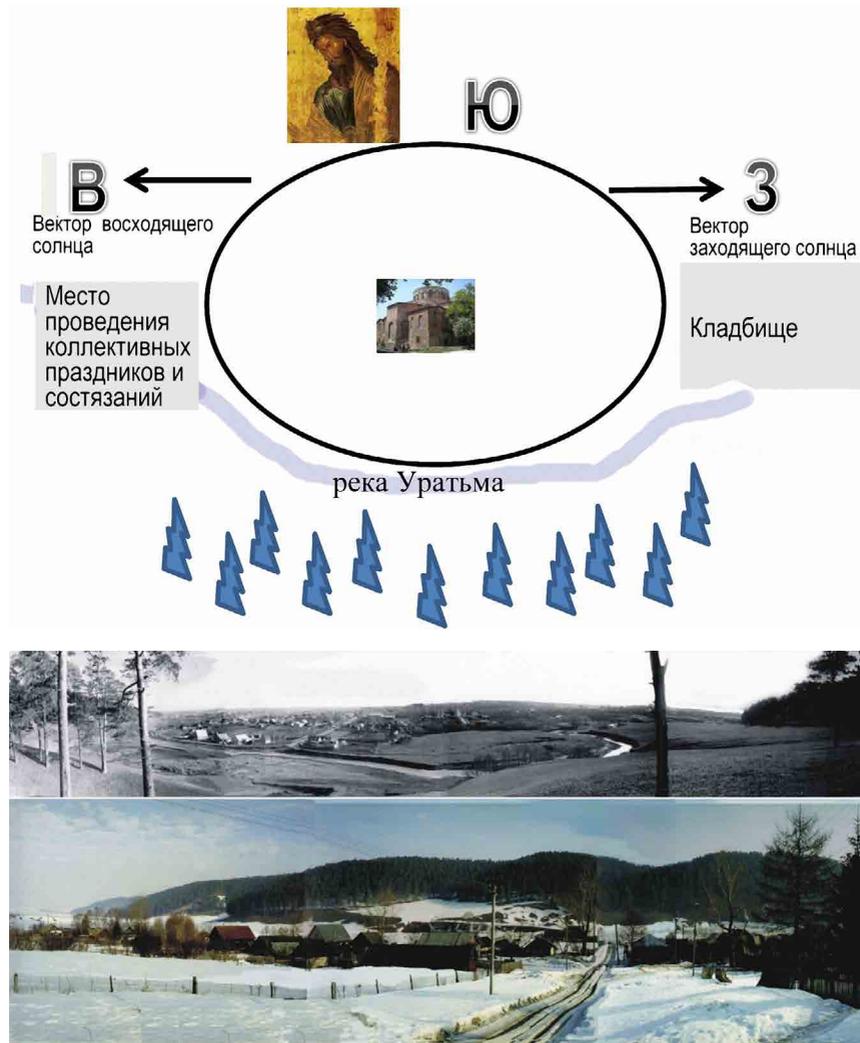


Схема 1. Семантика образа мироздания в пространстве поселения д. Шереметьевка. Нижнекамского р-на. Республика Татарстан (Фото и схема автора 1997 г.)

тьевое (схема 1), которое до 1917 года именовалось как Богородское [10]. Селом традиционно именуется достаточно развитое поселение, в котором прежде всего существовала церковь, построенная в 1820 году и разрушенная в 1956/59 г., которой жители очень гордились и именовали ее «византийской». О развитости села говорит и то, что здесь в 1887 году была построена школа.

Село имело около сорока производств, торговые ряды (кирпичные), что свидетельствует о зажиточности селян. Село в XVIII-XIX вв. находилось под управлением Шереметевых, которые приобрели имение у татарского мурзы Уркеева в середине XVIII века и переселили сюда крепостных крестьян из-под Нижнего Новгорода и Орловской губернии. Благоприятное расположение на трех полноводных притоках Камы позволило развивать не только земледелие и коневодство, но и кожевенное, шорное производства. У каждого двора была заводь, где вымачивали и мяли кожу. В XIX веке в селе работали более трех десятков кожевенных и шорных производств. В ремесленном училище обучали выделке кож. На горе Кумыс для больных туберкулезом был открыт санаторий, где практиковалось лечение кумысом. По преданию селян история села восходит ко второй половине XVI века, когда Иваном Грозным в болгарскую землю заселялось русское население. Село весьма удачно расположено и защищено с севера высокой террасой, что позволяет на несколько недель продлить сезон сельскохозяйственных работ. Сегодня село медленно умирает — стираются уникальные страницы культуры Волго-Камья.

Пространственная структура села семантически удивительна. Общая схема изображает программу христианского храма. На востоке расположено место различных праздников и обрядов, как своего рода вектор на Святую землю. По западному вектору — кладбище, а церковь посередине — «алтарная часть» села. В южной стороне произошло чудесное событие — место явления чудотворной иконы Иоанна Крестителя у родника, который именуется «Святой ключ» — в июле на Троицу здесь огромное паломничество. Помимо этого на востоке в нескольких километрах находится так же уникальное место «Двенадцать ключиков». Среди топонимов фигурируют такие названия, как Долгая Гора, Лысуха, Выгороженный Ключ» и др. Каждый топоним определен в соответствии с преданиями, где встречаются аутентичные и православные наименования, напоминая о присутствии здесь трех старообрядческих общин.

Интересны визуальные ракурсы на террасу (схема 1), где тональные переходы пространственных планов удивительно красивы и в различную погоду имеют бесконечное разнообразие тональных и цветовых оттенков. В зимнее время в крепкие морозы звездное небо визуально «опускается» едва ли не на крыши домов и «удерживается» только прямыми белыми особенно в лунную ночь и в утреннее время столбами дыма из печей, и в тишине только иногда слышны лай собак, да еще треск бревен от мороза.

Следует еще сказать, что важнейшим стимулом экспедиционного ракурса и ядром самой экспедиционной деятельности являются беседы с местными жителями — как, правило, великолепными инфор-

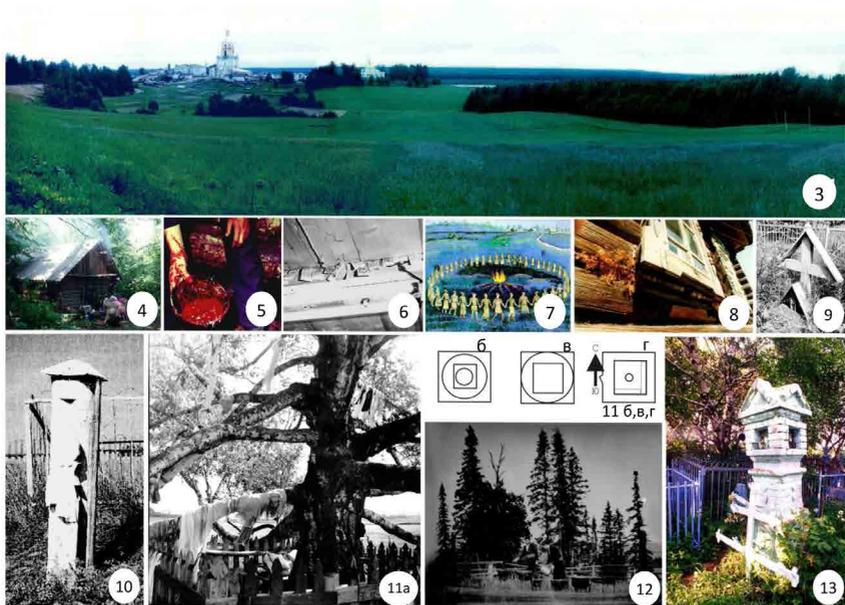


Рис. 3, 4. Открытая и закрытая панорамы с. Шереметьево

маторами, благодаря которым предметно-средовое разнообразие приобретает необыкновенную живость и эмоциональную полноту.

Таким образом, как представляется, этнохудожественная концепция экспедиционной деятельности является принципиально важной формой сбора материалов и в целостном изучении источников этнографии, археологии, искусства в широком диапазоне — от местных промыслов и небольших центров, которые в ряде случаев становятся крупными мастерскими и даже фабриками, до произведений декоративно-прикладного искусства, живописи, разнопланового архитектурного материала, поселенческих структур и связи поселений с географическим ландшафтом, в котором исторически определены сакральные доминанты, благодаря чему сохраняется память о семейно-родовых территориях и это предполагает новую комплексную программу изучения культурного наследия.

Собранный материал безусловно нуждается в обработке собранных в течение нескольких десятков лет разнообразных экспедиционных источников, и междисциплинарное сопоставление может расширить содержание культурного контекста именно предметно-пространственной среды.

**ПРИМЕЧАНИЯ:**

1. Кошаев В.Б. Композиционные взаимосвязи форм декора в русском народном искусстве (на материале изделий из дерева). Дисс ... канд. искусствоведения. М.: МВХПУ (б. Строгановское), 1988. 132 с.
2. Лигенко Н.П. Крестьянская промышленность Удмуртии в период капитализма (60–90-е гг. XIX в.). — Ижевск, 1991. 176 с.
3. Там же. С. 22.
4. Моркунцов С.А. Модернизация кустарной промышленности Нижегородской губернии во второй половине XIX в. Автореф. дис. канд. ист. наук. — Москва, 2011. С.24.
5. Кошаев В.Б. Традиционное жилище народов Западного Приуралья. Культурогенез. классификация. Искусство. — Ижевск, 2001. 370 с.
6. Полевые материалы автора. Экспедиция 1997 г. по программе «Возрождение народных промыслов Удмуртии». Материалы историко-этнографической экспедиции УдГУ и УИИЯЛ УРО РАН 1997 г. под руководством В.Б. Кошаева.
7. Бломквист Е.Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский этнографический сборник. Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX в. — Москва, 1956. С. 456 с.
8. Чекалов А. К. Есть ли художественный образ в прикладном искусстве // Искусство, 1963, № 6. С. 26–80.
9. Таблица исторического хронотопа объекта исследований представлена в разделе 6 Культурогенез образного содержания жилища в регионе: историческая периодизация и классификация в книге Кошаев В.Б. Традиционное жилище народов Западного Приуралья. Культурогенез. классификация. Искусство. — Ижевск, 2001. С. 22–33.
10. Богородское село // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — Санкт-Петербург, 1890–1907.

О.Д. БУБНОВЕНЕ  
ДИРЕКТОР ЦЕНТРА РЕМЕСЕЛ, г. ХАНТЫ-МАНСИЙСК

O.D. BUBNOVENE  
DIRECTOR OF THE CRAFTS CENTER, KHANTY-MANSIYSK

#### **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ МАТЕРИАЛОВ АРХЕОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ УГОРСКОГО МИРА В ВЫСТАВОЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

#### **ARTISTIC RECONSTRUCTION OF ARCHEOLOGY AND ETHNOGRAPHY MATERIALS OF THE UGORSK WORLD IN THE EXHIBITION SPACE**

Представление исследований и экспериментальной практики художественной реконструкции костюмных комплексов, украшений и декора из металла народов Югры на материалах археологии и этнографии в пространстве выставки: ювелирное, кузнечное, литейное дело (гнутье, зернь, скань, спайка, плоскостное литье), этапы выполнения. Показаны образы женских и мужских костюмных комплексов средних веков по графическим реконструкциям археологов, а также восстановленные по музейным коллекциям XVIII–XIX вв.

**Ключевые слова:** выставка, реконструкция, украшения, металл, костюмный комплекс, височное кольцо, отливки-нашивки, колькольчики, бубенчики.

Presentation of research and experimental practice of artistic reconstruction of costume complexes, jewelry and decor made of metal from the peoples of Ugra based on materials of archeology and ethnography in the exhibition space: jewelry, blacksmithing, casting (bending, grain, scan, soldering, planar casting), stages of execution. The images of women's and men's costume complexes of the Middle Ages are shown according to graphic reconstructions of

archaeologists, as well as restored from museum collections of the XVIII–XIX centuries.

**Keywords:** exhibition, reconstruction, jewelry, metal, costume complex, temple ring, cast-stripes, bells, bells.

В настоящее время в век культурной глобализации растёт стремление каждого народа сохранить неповторимость своей культуры, запечатлеть ее особенности.

Западная Сибирь с древнейших времен являлась местом соединения различных этнокультурных традиций, здесь формировались истоки материальной и духовной культуры угорских племен, тюркских и славянских народов, закладывались их основы. На протяжении тысячелетий создавались многообразные изделия, сформировавшиеся как объекты гармоничной материальной предметной среды, окружающей человека, и служащие ему. Угорская национальная стилистика и художественная образность соответствовали канонам и критериям художественного качества, отражали традиции и вкусы народа, сделав их носителями истинных духовных и пластических ценностей.

Югра — уникальный регион. Многовековые связи проживающих здесь народов повлияли на формирование многих промыслов и ремесел, а также и на костюмный комплекс обских угров, в котором металл выступает как один из маркирующий элементов этносов.

Археологические, этнографические материалы и источники послужили основой для создания образов исторических костюмных комплексов разных эпох, которые были представлены на таких выставках как «Сказ о ткацком стане», «Звон священного металла». В экспозиционном пространстве впервые публикуются результаты художественной реконструкции древних технологий работы с металлом (гнутье, волочение, зернь, скань, спайка, литье); работы с кожей; способы ткачества средних веков (прямое, саржевое), вышивки и др.

Критерием узнаваемости вещи, изделия как в архаическом обществе, так и современном мире для этносов, ведущих традиционный образ жизни, являлись определенные признаки созданных вещей, предметов. В первую очередь они должны были быть узнаваемы среди своих, своего рода по мотиву, форме, материалу. Это способствовало формированию локальных особенностей видов народного искусства с древних времен.

Самая маленькая вещь-образ конструировалась по законам большого пространства. Окружая себя вещами-образами, человек уподоблял себя их живому, осваивал мир, входя в особый духовный контакт с



Рис. 1. Художественный проект «Сказ о ткацком стане»

вещью — это и есть факт формирования мировоззрения. Сакральный смысл привел к сложению определенных канонов, ставших со временем традициями, отвечающих этническим, психическим и ментальным особенностям каждого этноса.

Художественные традиции народов Севера, включающие в себе устойчивые образы и сюжеты, технические приемы и орнаментальность, тесно связаны с предметами материаль-

ной культуры — одеждой, посудой, утварью, оружием, жилищем, средствами передвижения, а также — с предметами культа. Как известно, существуют определенные типы национальной одежды, а также предметы, связанные с рождением ребенка, со свадебными, погребальными, охотничьими, рыболовными и дорожными обрядами.

Характерной особенностью культуры обских угров является то, что украшению многих изделий уделялось не меньше внимания и времени, чем их изготовлению. Традиционно считается, что такими вещами можно пользоваться лишь тогда, когда они декорированы.

В изучении вещного мира — предметов быта, древнего костюма населения региона можно выделить две линии: одна представлена исследованиями археологов, занимающихся культурами от эпохи бронзы до средних веков; вторая — работами этнографов, посвященных поискам древних истоков одежды остяков (ханты), вогулов (манси), русского старожильческого населения.

В рамках художественного проекта показаны мужские, женские, детские праздничные и промысловые костюмные комплексы, отражающие этнические и региональные особенности металла и технологий изготовления из него - украшений головы, волос, одежды от эпохи бронзы до XX века: кольца, височные кольца, сульгамы, гривны, пуговицы, бубенчики, колокольчики, отливки-нашивки и многое другое. Впервые в 2020-2021 гг. была выполнена художественная реконструкция образов средневековых костюмных комплексов по археологическим памятникам Сайгатинский III и Киняминский II Сургутского района.

Полевые исследования археологов, публикации, музейные коллекции позволили собрать сведения о древнем костюме. Привлекли для реконструкции костюмных комплексов изобразительный источник



Рис. 2. Выставка «Керамика источник открытий»

— глиняную пластику, выделив типы женской и мужской одежды, основные элементы костюма; обратились к графической реконструкции археолога А.П. Зыкова; этнографическим параллелям российских, финских ученых, связывая отдельные элементы женского костюма со средневековыми и более поздними угорскими, тюркскими древностями.

Интерес к древнему костюму в археологических исследова-

ниях чаще всего ограничивался анализом отдельных украшений, их типологией и хронологией.

При реконструкции украшений художники-конструкторы использовали образцы наиболее ярких комплексов, хранящихся в музейных коллекциях региона.

Стилевые особенности костюмных комплексов, украшений и декора из металла раскрываются через тематические комплексы археологических и этнографических памятников, таких как «Украшения из металла эпохи бронзы», «Кулайская культура», «Костюм «угорской княжны», «Отливки-нашивки в одежде остяков, вогулов», «Украшения волос» и проч.

Отдельным блоком в проекте демонстрируются разнообразные воротники, пояса, косоплетки, игольницы, тутчаны (сумочки), украшения (шейные, нагрудные), отражающие этнолокальные особенности конструкции и декора данных предметов, украшенных вышивкой шерстяными нитями, накладной аппликацией, расшитые бисером, с использованием металлических бляшек, жетонов, монет и других металлических предметов.

Столь же уникальный характер имеет ряд экспонатов, представляющих этапы литья плоскостных украшений из олова, свинца — разнообразной формы и размеров отливок-нашивок, обильно украшающих верхнеплечевую одежду (кафтаны, саки) остяков, вогулов XIX — начала XX веков.

В экспозиции используются арт-объекты, которые представляют модели символов-оберегов плоскостных литых изделий, объемные предметы украшений одежды.

Выставка «Звон священного металла» впервые экспонировалась в выставочном зале БУ Центр ремесел с февраля 2021 г. В сентя-

бре этого же года украшения из металла демонстрировались на выставке Международного этно-фестиваля «Культурный код — стиль жизни» в Казани, XI Международного фестиваля коренных народов мира «Югра».

В научной и популярной литературе опубликовано ряд статей по итогам исследования, экспериментальной практики художественной реконструкции исторических костюмных комплексов, украшений и декора из металла, представленных на научно-практических конференциях в Якутии, Нижневартовске, Томске, Урае.

Центром внимания выставочного проекта стоял вопрос духовной исторической ценности народных традиций, их фундаментального значения для развития национальных культур и культуры общечеловеческой, а также вопрос о художественной специфике искусства народных промыслов.

К.Е. ИЛАУСКИ  
ИСКУССТВОВЕД, ЗАМЕСТИТЕЛЬ ДИРЕКТОРА ЦЕНТРА РЕМЕСЕЛ,  
г. ХАНТЫ-МАНСИЙСК

K.E. ILAUSKI  
ART CRITIC, DEPUTY DIRECTOR OF THE CRAFTS CENTER,  
KHANTY-MANSIYSK

### **РОЛЬ НАСЛЕДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ В ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В МОЛОДЕЖНОЙ СРЕДЕ**

### **THE ROLE OF THE HERITAGE OF ARTISTIC TRADITIONS IN THE FORMATION OF CULTURAL IDENTITY IN THE YOUTH ENVIRONMENT**

Об опыте работы с молодежью по изучению и сохранению художественного наследия региона, его включению в современную культуру региона.

**Ключевые слова:** наследие, традиция, народные художественные промыслы, бренд, форум, фестиваль, конгресс.

The experience of practitioners in working with young people in the study and preservation of the artistic traditions of Ugra, their interpretation and inclusion in modern everyday life.

**Keywords:** heritage, tradition, folk arts and crafts, brand, cultural codes, cultural identity.

Понимание традиционного искусства и народных художественных промыслов как совокупности социальных ценностей предполагает необходимость их сохранения.

Но сохранение, на котором основана преемственность — это не весь потенциал народных художественных промыслов и отношение



Рис. 1. Цифровая маска 3D короны угорской княжны

к ним новых поколений не исчерпывается этим. Как и любая система, они развиваются и в процессе развития неизбежно трансформируются, изменяются.

Югра, с одной стороны — один из активно развивающихся промышленных регионов страны, с другой — располагает уникальным пластом художественных традиций, сохранившихся с древности до наших дней.

И в округе выработался свой опыт практик по изучению и сохранению художественного наследия, использованию его как ресурса развития.

Более 25 лет функционирует Центр народных художественных промыслов и ремесел, где непрерывно формируется фундаментальная искусствоведческая, научная, методологическая, технологическая база по использованию локальных художественно-стилевых традиций в производстве и при создании новых локальных

брендов, ведутся исследования, в том числе экспедиции.

На протяжении 20 лет проводится Международный фестиваль ремесел коренных народов мира, а с 2011 года и Международный конгресс традиционной художественной культуры, оба мероприятия проходят под эгидой Комиссии Российской Федерации по делам ЮНЕСКО.

Вместе с тем, с появлением в мире идеи культурного разнообразия, которое связано с глобализацией, размывающей национальную специфику, особое значение получила деятельность, направленная не только на сохранение, но и на включение наследия художественных традиций в современную культуру, в том числе путем активизации их роли и интерпретации.

В 2019 году в г. Ханты-Мансийске был проведен форум «АртФеномены народного искусства Югры. Живая культура традиций». В одном пространстве в русле художественно-стилевых особенностей региона работали как мастера народных художественных промыслов и ремесел, так и современные художники и дизайнеры для поиска новых решений при формировании брендполя промыслов и ремесел Югры, чтобы не только вести разговоры о сохранении, но и включить их в современную повседневную жизнь. В пространстве работали выставки, лектории, арт-резиденции и был проведен конкурс на лучший проект по брендингу локальных территорий художественными образами народного искусства.

По итогам проведения, отмечена возрастающая потребность населения в мероприятиях практического освоения, где в формате интерак-



Рис. 2. Флешмоб с цифровой маской 3D короны угорской княжны в аккаунте Центра ремесел (@folkart86) в социальной сети Instagram



Рис. 3. Комикс по выставке «О чем молчит Марьяна гора?»

тивного погружения в художественные традиции, люди из статуса пассивного наблюдателя переходили в статус активного участника и лояльного соприкосновения, бережного хранения традиций, а также в создателя новых художественных брендов своей территории.

Отметив, что традиционное созерцание выставок народных художественных промыслов для молодого поколения не вызывает большого отклика, был предложен активный и практический формат.

В продолжение форума, разработаны специальные лаборатории в пространствах выставок по нескольким типам: народного искусства, художественной реконструкции и креативных практик. При их организации к работе в одном пространстве с заданным направлением художественной традиции приглашаются как мастера, так и художники, дизайнеры, искусствоведы. Формат позволяет в заданной теме выставки погрузиться в базовый компонент знаний об этом направлении, увидеть работу мастера в традиционных техниках, попробовать их, и стать участниками дискуссий, лекций, медиа лаунжа, креативных классов по современному прочтению художественных традиций в интерьере, одежде, предметах. И, соответственно, вместе с дизайнером создать определенные предметы, используя художественные каноны темы конкретной лаборатории.

Основным условием является обязательность проведения лабораторий именно в пространстве выставки народного искусства, в окружении самих предметов и в визуальной атмосфере художественной традиции.

При использовании этого подхода разработаны лаборатории по изучению древней керамики, художественного металла, нетканого текстиля, северного вязания одной иглой, ткачества, традиционного костюма.

Непрерывная реализация комплекса разноформатных практик по изучению, сохранению художественного наследия и его включению в современную культуру региона как раз и выполняет функцию формирования, сохранения идентичности и поддержания стабильности в целом.

Г.А. ПУДОВ

Старший научный сотрудник Государственного  
Русского музея, Санкт-Петербург

G.A. PUDOV

SENIOR RESEARCHER AT THE STATE RUSSIAN MUSEUM,  
ST. PETERSBURG

### **ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ РУССКИХ СУНДУКОВ)**

### **HISTORICAL HERITAGE AS THE BASIS FOR THE FORMATION OF CULTURAL IDENTITY (ON THE EXAMPLE OF RUSSIAN CHESTS)**

Русские сундуки — ценное историческое наследие. Автором констатируется, что сундуки могут выступать как средство формирования культурной идентичности. Основное внимание уделено четырем аспектам этой темы: этнографическому, краеведческому, генеалогическому и искусствоведческому. В настоящей статье выявляются особенности современного бытования сундуков, определяется их роль в современном пространстве культуры.

**Ключевые слова:** сундук, Урал, артель, частная коллекция, идентичность, историческое наследие.

This paper deals with the russian chests as the historical heritage. The author states that chests can serve as a means of forming cultural identity. His attention is paid to four aspects of this topic: ethnography, local history, genealogy and art history. The features of modern existence of chests are revealed and their role in the modern space of culture is determined.

**Keywords:** chest, Ural, artel, private collection, identity, historical heritage.

Тема, заявленная в названии настоящей работы, безгранична. Тем не менее, можно выделить в ней несколько аспектов. К числу главных относятся: этнографический, краеведческий, генеалогический и искусствоведческий. Надо отметить, что они тесно связаны друг с другом, между ними не существует четких границ. Сундуки — часть исторического наследия. Его роль в формировании культурной идентичности будет вкратце рассмотрена на их примере.

В специальной литературе роль сундуков в формировании культурной идентичности не освещена. Как правило, это подразумевается аргіогі. В научных статьях констатируется, что промысел имел огромное значение для культуры России (особенно Урала) и что он прекратил существование в 1960-е годы [2, с. 169].

Цель настоящей работы — определить роль русских сундуков как части исторического наследия в формировании культурной идентичности (рассмотреть основные аспекты). Задачи — выявить особенности современного бытования русских сундуков, проанализировать конкретные произведения.

Настоящая работа не претендует на всестороннее освещение темы, отражая лишь определенный этап исследования. В дальнейшем возможны корректировки и дополнения.

#### **Этнографический и краеведческий аспекты**

Значение этнографического и краеведческого аспектов целесообразно выявить в контексте современного бытования сундуков. Одним из крупнейших центров русского сундучного производства был Урал. История уральского сундука, начавшись в XVII–XVIII веках, не закончилась в XX столетии. Несмотря на то, что давно используются другие, более современные, предметы мебели, сундуки можно встретить в домах уральцев и сегодня. Исчезнув из городов, они заняли прочное место в крестьянском хозяйстве (1).

Для характеристики особенностей современного бытования уральских сундуков, их роли в формировании культурной идентичности местных жителей привлечены поселки Суксун и Баранчинский. Это старинные поселения, бывшие демидовские заводы. Расположены они соответственно на Западном и Среднем Урале. Эти поселки были в прошлом значительными культурными и экономическими центрами. Здесь до сих пор живы ремесленные традиции. Наряду с указанными населенными пунктами были обследованы несколько деревень вокруг поселка Белоярский, также находящемся на Среднем Урале. Местные крестьяне привлекались в XVIII веке к строительству казенного Екатеринбургского завода. Таким образом, все эти поселения связаны с частной и казенной горной промышленностью.

При работе над темой использовались не только изделия, бытующие в домах местных жителей, но и музейные вещи, в частности из собраний ОНИ ГРМ, МЗ «Горнозаводской Урал» (г. Нижний Тагил) и НГИ-АМ. Привлекались сведения из статистической литературы рубежа XIX–XX веков и архивная информация. Особо ценными оказались данные, полученные непосредственно от владельцев сундуков. Знакомство с изделиями стало возможно благодаря консультациям сотрудников местных музеев, в частности СИКМ.

Согласно полевым исследованиям автора, в каждом уральском крестьянском доме сегодня имеется, как правило, два — три сундука. Они находятся в чуланах, сенях, на дворе, на чердаке — не парадных частях дома. В сундуках хранятся книги, пищевые запасы, стеклянные банки, но чаще всего — одежда. Иногда это — приданое, сохранившееся до нынешнего времени. У многих есть ключи, хотя большинство замков не работает (часто замки совсем отсутствуют). Музыкальные механизмы также уже долгое время не функционируют. Но надо отметить, что большинство сундуков находятся в хорошем состоянии, так как от этого зависит возможность их использования в хозяйстве. Владельцы берегут такие вещи. При этом большинство людей знает, что в прошлом в их населенных пунктах было развито сундучное производство. Жители обследованных поселков и деревень уверены, что поскольку сундуки бытовали у их предков, пусть продолжают «жизнь» и сегодня.

Однако, как правило, хозяева плохо знают историю происхождения своих сундуков. Большинство изделий — местного производства (по словам респондентов, для собственных нужд каждый мужчина мог сделать сундук). Например, жительница Суксуна А.М. Катырева вспомнила, что сундук для нее делал отец, Михаил Дмитриевич Усов, столяр по специальности. В другом доме вспомнили, что сундук куплен на местной ярмарке, а делался на рубеже XIX–XX веков.

Подавляющее большинство встреченных сундуков стандартны. Они имеют размеры, принятые для конкретного вида сундуков. Средним размером можно считать 80x40x25 (цифры округлены). Предметы изготовлены в разное время, от рубежа XIX–XX столетий до 1958 года. Их условно можно разделить на «старинные» и «современные».

«Старинные» сундуки — прямоугольные деревянные ящики из сосны, обитые металлическими полосами и/или окрашенные (чаще зеленой краской). Крышка многих изделий — покатая. На ее оборотную сторону нанесены различные надписи хозяйственного содержания, отмечены какие-либо важные события в жизни семьи (они до сих пор актуальны для нынешних владельцев сундуков). Иногда могут быть наклеены фотографии, в том числе семейные, или вырезки газет с правительственными указами. Таким образом, «старинные»



Рис. 1. Надпись на листе жести (конец XIX — начало века)

сундуки являются своеобразными хранителями традиций, выступая при этом основой для формирования идентичности.

У некоторых сундуков лицевая сторона обита «мороженой» жостью и жестяными полосами, украшенными в технике тиснения различными геометрическими узорами. Последние повторяют

декоративные мотивы резьбы по дереву (розетки, овальные углубления, треугольники, косые насечки, округлые выемки и т.д.). Как правило, лицевая сторона разбита на два больших прямоугольника. Однако встречаются образцы со сплошь обитой железными полосами лицевой стенкой. При этом ее длина достаточно велика.

Также встречены изделия, украшенные широкими трафаретными полосами по краям и центру лицевой стороны, а также отдельными трафаретными изображениями цветов, размещенными между железными полосами. Они носят упрощенный характер и выполнены белой краской. Как правило, такие сундуки окрашены в зеленый цвет. Именно они относятся к числу самых распространенных. Редкой разновидностью сундуков конца XIX — начала XX века являются вещи, в украшении которых использованы жестяные листы с разноцветными узорами, имитирующими древнерусские (пример — на ил. 1). Их покупали на ярмарках или привозили из столиц. Из таких листов также делались коробки на кондитерских фабриках [3, с. 84–88]. Обычно листы полностью покрывали деревянные поверхности шкатулок и ларцов. А на сундуке Т.С. Кореновой из пос. Баранчинский листами и треугольниками с такими узорами декорирована лишь лицевая сторона. Геометрические фигуры, образованные этими полосами и треугольниками, возможно, были заполнены листами с «мороженой» жостью. Изделие окрашено в зеленый цвет. Крышка и боковые стороны обиты полосами. Разнообразное художественное решение придало изделию необычный внешний вид, выделяющий его среди массы других (2). Датировать рассмотренное изделие необходимо концом XIX — началом XX века.

Среди «старинных» вещей встречены сундуки необычной формы. Они небольшой высоты, широкие и плоские. Украшение состоит только в окраске и расположенных крест-накрест тонких полосах железа. Как и во всех сундуках, они не только украшают, но и укрепляют вещь. Замочная скважина оформлена в виде сложной геометриче-



Рис. 2. Наклейка артели «Заря». Село Петрокамское Свердловской области, 1949

ской фигуры. Датировать такие предметы надо рубежом XIX–XX веков. Редкая технологическая особенность — крепление ручки (для открывания сундука) на верхней поверхности крышки, а не на ее лицевой стороне.

Подавляющее большинство «старинных» сундуков не имеет клейм и наклеек. Но среди купленных на ярмарках встречаются подписные изделия. На одном из них (3) обнаружено клеймо: «Сундучное производство и торговля Ивана Прокопьевича Каржакова, деревня Сеницына, Троельжанская волость, Кунгурская губерния». Это большой сундук прямоугольной формы, с покатой крышкой, окрашенный в зеленый цвет. На лицевой стороне размещены две простые геометрические фигуры, украшенные железными полосами, расположенными в виде сетки. Под них подложена цветная бумага.

Среди сундуков с подписями и клеймами встречаются редкие экземпляры, отразившие на

внутренних сторонах крышек сложную историю бытования. Сундук В.И.Третьякова из деревни Боярка Свердловской области имеет клеймо петрокамской артели «Заря» (ил. 2), рядом с которым расположена надпись карандашом «Густомесов». Местный статистический сборник, вышедший в свет в 1908 году, сообщает о заведении Александра Тимофеевича Густомесова: «Верхотурский уезд, Петрокамская волость, Петрокамский завод. Сундучная мастерская. Два наемных рабочих, продолжительность рабочего времени — семь месяцев в году» [1, с. 28]. Кроме того, в заводской документации за 1898 год есть информация о привозе Густомесовым своей продукции (в течение всего года) и об источниках приобретения им дерева для производства сундуков. Приведенные сведения говорят о том, что это была довольно крупная мастерская, широко распространявшая свою продукцию (4).

Как известно, история сундучной артели «Заря» началась после революции 1917 года. В селе Петрокамском в начале 1927 года группа кустарей объединилась в артель по производству сундуков под названием «Кустарь». Позже в селе образовалось еще две артели — «Красный Урал» и «Кооператор». В 1929 году «Кустарь» и «Красный Урал» объединились в одну артель — «Заря». Последняя позже стала базой для создания местной мебельной фабрики. Вероятно, мастера артели починили «старинный» сундук (принадлежащий сегодня В.И.Третьякову из деревни Боярка), потому он и был маркирован.

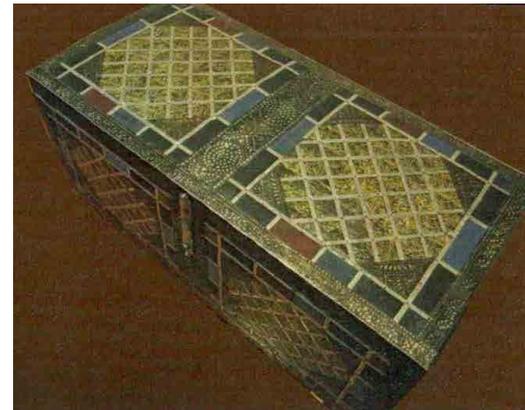


Рис. 3. Сундук артели «Заря». Село Петрокамское Свердловской области, 1950-е годы (частное собрание)

Среди «старинных» уральских сундуков много вещей, декоративное оформление которых состоит только в окраске одним цветом, чаще всего зеленым или красным. Их углы скреплены «в шип» или «в ласточку». Замочные скважины изготовлены, как правило, в виде сердцевидной фигуры. Крышка часто — покатая. Отличительной особенностью таких сундуков стали относительно большие размеры и высокие резные ножки. Последние приподнимают дно сундука над полом,

предохраняя его содержимое от влажности и грызунов. По мнению хозяев, это самые старые сундуки из числа сохранившихся. К ним наблюдается особенно бережное отношение.

Как правило, в уральских домах не сохранились полные «горки» (5). Из числа осмотренных встречено лишь две, в домах Н.В. Железновой и Г.Н.Коньшевой (пос. Баранчинский). Остальные «горки» просто составлены из отдельных сундуков. И в этом видится не просто стремление к удобству использования, а сознательное следование старым традициям (по выражению одного из респондентов, «так родители делали»). Другие сундуки можно назвать «современными». Как и «старинные», они распространены в домах местных жителей довольно широко. Такие сундуки делались в артелях Свердлеспромхоза в 1940–50-е годы, вероятно, в петрокамской артели «Заря» (на некоторых обнаружены чернильные штампы с названием организации и временем производства). Это большие прямоугольные ящики, покрытые пестро окрашенными листами жести (ил. 3). На каждой стороне находятся большие квадраты, которые в свою очередь разбиты на более мелкие. Они окрашены в разные цвета, чаще всего это белый, красный, синий и зеленый. Углы изделий обиты полосами с трафаретными узорами. Последние состоят из простейших геометрических и растительных мотивов. Множество аналогий таким вещам находится в собрании НИИАМ [5, с. 321–332].

Другими изделиями этой артели стали сундуки, отличающиеся несколько более простым художественным решением. Они полностью обиты полосами, расположенными в виде сетки. Лицевая сторона разбита на два многоугольника, также заполненных полосами и



Рис. 4. Семен Семенович Корешков (1859–1927)

украшенных «мороженой» жестью (иногда и крышка делилась на два таких многоугольника). Углы между многоугольниками и края всех сторон обиты черными жестяными полосами с трафаретными узорами. Их орнамент состоит из простейших растительных и геометрических узоров. Преобладающие цвета таких сундуков серый и черный.

Отличием другого типа изделий артели «Заря» стали не трафаретные, а тисненые узоры полос, которыми обиты края сундуков. Лицевая сторона привычно разбита на два прямоугольника. Под жестяные полосы подложены листы «мороженой» жести. Художественное решение таких вещей, при соблюдении всех традиционных композиционных схем, менее многоцветно.

В целом надо отметить, что все рассмотренные виды сундуков артели «Заря» до нынешнего времени почти повсеместно распространены в уральских поселках и деревнях (в 1950-е годы они покупались в магазинах).

Среди «современных» сундуков встречаются образцы, явно ориентированные на предметы

рубежа XIX–XX веков. Например, вещь из собрания СИКМ (6). Крышка сундука украшена сеткой из разноцветных полос, на лицевой — подобие уже описанных выше двух простых геометрических фигур. Все украшение выполнено краской (синего, зеленого и черного цветов), никаких железных полос или «мороженой» жести нет. Мастер следовал привычным принципам композиции, но использовал их при работе с другим материалом.

В качестве предварительных выводов можно отметить следующее. Сундуки в I четверти XXI века по-прежнему широко бытуют в уральской деревне. Самые ранние из них датируются XIX веком, самые поздние — 1950-ми годами. Новых сундуков для непосредственного использования в быту, то есть для хранения различных предметов и съестных припасов, никто не делает. Большинство изделий из числа встреченных — стандартная продукция отдельных мастеров и организаций. Подавляющее число сундуков имеет этнографическое значение, но встречаются отдельные высокохудожественные образцы. Между «старинными» и «современными» сундуками существует тесная связь. Это касается технологии и материалов, формы вещей, орнаментальных композиций. В этом видится преемственность традиций, актуальность старых обычаев в современном быту уральской деревни.

Следует подчеркнуть, что описанная ситуация характерна и для других территорий России, например, Владимирской и Кировской областей (ранее на их территории также находились крупные сундучные центры). Уральский регион был рассмотрен лишь как самый показательный.

#### Генеалогический аспект

Наряду с названными аспектами генеалогический также имеет важное значение. В некоторых семьях сохранились сведения о принадлежности предков к сундучному производству. В качестве примера можно привести И.А. Мануйлову из Тюмени, чей предок Л.С. Овчинников (1861 – после 1925), был владельцем тюменского сундучного заведения (7). Он переехал в Тюмень из Невьянска, где его отец также содержал мастерскую [4, с. 32–35]. Судьба Леонтия Спиридоновича Овчинникова представляет интерес не только сама по себе, но и с точки зрения ее связи с историей русского сундучного производства. На примере биографии мастера становится очевидным, что значительную роль в зарождении и развитии того или иного сундучного центра играли таланты и характеры конкретных людей. Другим примером может быть семья В.Л. Веденеевой (г. Муром) — праправнучки Семена Семеновича Корешкова (1859–1927), который был владельцем сундучной «фабрики» в деревне Вырыпаево Загаринской волости Муромского уезда Владимирской губернии (8). Мастерская была одной из многих заведений, существовавших в то время в Муромском уезде. С.С. Корешков продавал сундуки на Нижегородской ярмарке, а также выполнял заказы, которые делались из разных регионов страны, порой весьма отдаленных (в семье его потомков хранятся письма заказчиков). Мастерская сыграла заметную роль в истории местного сундучного центра.

Потомки названных мастеров-сундучников бережно хранят документы, связанные с деятельностью предков, помогают исследователям в изучении сундучного производства, некоторые сами по мере возможности стараются выяснить новые подробности биографии предков [4, с. 32–35].

#### Искусствоведческий аспект

Вкратце следует упомянуть и об искусствоведческом аспекте темы. В росписи современных сундуков и подносов (чаще всего сувенирных) используются цвета и композиции, которые ранее были широко распространены на изделиях уральских мастеров-сундучников. Большинство живописцев хорошо знакомо с произведениями, хранящимися в музеях. Многие в целях повышения уровня мастерства занимаются копированием. Старинные произведения — основа, база их творчества. Кроме того, изображения сундуков встречаются на полотнах современных художников.

## Выводы

Таким образом, в настоящее время сундуки, являясь частью исторического наследия, выступают как средство культурной идентичности. Они до сих пор используются в русской деревне (не только для хранения, но и в качестве своеобразного календаря), декоративные мотивы и композиции воспроизводятся на произведениях современных живописцев. Потомки сундучных мастеров ценят деятельность предков. Поэтому история сундука далека от своего завершения.

### Примечания:

1. Использование (именно практическое использование, а не коллекционирование) сундуков не в частных домах, а в квартирах — большая редкость. Тем не менее, было встречено несколько изделий. Например, у М.А. Ворошиловой (г. Заречный Свердловской области) хранится сундук, изготовленный до 1940 года, возможно, мастерами петрокаменской артели «Заря». Сундук был куплен отцом нынешней хозяйки для хранения ее приданого.
2. Например, шкатулки из МЗ «Горнозаводской Урал» (инв. № ТМ-6543) и ОНИ ГРМ (инв. №№ М-148, М-890 аб).
3. Сундук Л.Н. Кузьминых (пос. Суксун).
4. ГАСО, ф. 78, оп.1, д. 761, л. 58.
5. На Урале было принято в целях экономии места ставить сундуки один на другой (в зависимости от размеров: большие — внизу, маленькие — сверху), это называлось «горка».
6. Находится на временном хранении.
7. ТОГА, ф.47, оп.2, д. 359, л. 2, 4; ф.4, оп.3, д.265, л. 1, 2.
8. ГАВО, ф.511, оп.1, д.441, лл. 40, 86, 204, 205, 216–218.

### Список литературы:

1. Мелкие промышленные заведения Пермской губернии/Кустар.отд-ние Перм. губ.зем.управы. — Пермь: электро-тип. Губ.земства, 1908.
2. Меркушева Э.Р. Тагильские сундуки (из истории нижнетагильского сундучного промысла)// Вторые худояровские чтения. Доклады и сообщения, 25-27 октября 2005 г. — Нижний Тагил, 2005.
3. Пудов Г.А. О роли фабрик металлических изделий в истории сундучного промысла Невьянска (конец XIX — начало XX века)// Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. — 2011. — №5.
4. Пудов Г.А., Мануйлова И.А. О мастере-сундучнике Леонтии Спиридоновиче Овчинникове (1861 — после 1925) // Веси. — 2019. — № 9 (157).
5. Шубина Т.И. Коллекция сундуков в фондах Невьянского государственного историко-архитектурного музея// Пятые невяньские исторические чтения. Материалы научно-практической конференции. Невьянск, 4 декабря 2010 года. — Невьянск, 2010.

### Принятые сокращения:

ГАВО — Государственный архив Владимирской области  
 ГАСО — Государственный архив Свердловской области  
 НГИАМ — Невьянский государственный историко-архитектурный музей  
 ОНИ ГРМ — отдел народного искусства Государственного Русского музея  
 СИКМ — Суксунский историко-краеведческий музей  
 ТОГА — Тюменский областной государственный архив

Л.И. ФУСУ

Кандидат медицинских наук, психоаналитик, ректор  
 Института психологии и психоанализа на Чистых  
 прудах, Москва

L.I. FUSU

PHD IN MEDICINE, PSYCHOANALYST, RECTOR OF THE INSTITUTE OF PSYCHOLOGY AND PSYCHOANALYSIS AT CHISTYE PRUDY, MOSCOW

## НАЦИОНАЛЬНЫЕ МОТИВЫ РУССКОЙ ВЫШИВКИ КАК ОТРАЖЕНИЕ НАРОДНОЙ КОСМОЛОГИИ: ПЕРЕХОДНОЕ И СТАБИЛЬНОЕ

### NATIONAL MOTIVES OF RUSSIAN EMBROIDERY AS A REFLECTION OF FOLK COSMOLOGY: TRANSITIONAL AND STABLE

Статья посвящена мотивам русской народной вышивки. Кратко охарактеризована колористика вышивок, с преобладанием красного и золотого цветов, и иконография. Орнамент вышивок отражал в стилизованном виде символику народного мировоззрения.  
 Ключевые слова: вышивка, декоративно-прикладное искусство, русская вышивка, рукоделие, золотошвей.

The article is devoted to the motives of Russian folk embroidery. The color scheme of embroidery, with a predominance of red and gold colors, and iconography are briefly described. The embroidery ornament reflected in a stylized form the symbolism of the national worldview.

Keywords: embroidery, arts and crafts, Russian embroidery, handicrafts, gold embroidery.

Вышивка является органичной частью национального русского костюма и отражает народное понимание мироустройства. Как отмечают исследователи, «одежда – это визуальный план культуры, который

маркирует человека и фиксирует его положение во времени и в пространстве, соотносит с ритмом человеческого жизненного цикла» [Павлова, 304–305].

Вышивка у славян — древнейший вид украшения одежды и ее ритуального освоения: «При раскопках славянских курганов и поселений археологи встречают обрывки тканей со следами вышивки, которые дают возможность говорить о высоком мастерстве вышивания в те далекие времена. Первые письменные упоминания о русских вышивках относятся к X–XII векам» [Ефимова, Белогорская, 11]. Расшивались верхняя одежда и белье, полотенца и передники, рубахи, головные уборы и так далее. Вышивка играла серьезную роль в ритуальном оформлении жизненного цикла: «Определенный декор шитья имела рубаха девицы. Другая вышивка была па рукавах праздничной рубахи молодежи, и иного вида орнаменты покрывали рубаху пожилой женщины или вдовы. Наиболее богатый костюм с пышным шитьем надевали в день свадьбы» [Моисеенко, 13]

Основными характеристиками вышивки на русском народном костюме являются:

- местоположение;
- орнамент;
- цвет;
- вид и способ выполнения [Валькевич].

Использование как важнейшего красного цвета в вышивке говорило о значимости этого цвета в национальной русской картине мира. «В крестьянском искусстве вышивки костюма господствует красный цвет, который отражает древнюю символику «солнца красного» и его огненных лучей. Любовь к красному цвету отражается в наименовании: алый, червчатый, черёмный, смородовый, маковый, брусничный, вишнёвый, кирпичный, потому что красный цвет имел всевозможные оттенки в зависимости от материала ниток и красителей» [Валькевич, Ершова, Романова, Крохина, 99]. Красный встречается во всех регионах в своих вариациях: так, в северных и северо-западных регионах России вышивали «роспью» тонкими красными стежками по белому фону, что создавало эффект воздушного, легкого розового узора; в южных регионах вышивали «крестом» с интенсивным красным цветом; в юго-западных губерниях в вышивке применялись светлые оттенки цвета, а в юго-восточных — до темно-мареновые, вплоть до вишневого [Валькевич]. Синонимия наименования цвета с «красивый», «здоровый» — знак высокой оценки этого цвета. Красный в русской культуре — знак света, тепла, самой жизни (в том числе и как цвет крови).

Другим «драгоценным» цветом, определившим большое направление народной вышивки, было золотое шитье (золотное шитье).

В качестве основных ценностей, которые передаются в иконографии вышивки, специалисты называют такие, как «превосходство духовного над материальным, справедливость, свободолюбие, любовь к земле, любовь к женщине (матери и супругнице), любовь и служение Отчизне, готовность к защите Отечества, вплоть до самопожертвования, приоритет государства над личностью» [Клепикова, 22–23]. Эти ценности выражены в ряде образов и сюжетов, регулярно повторяющихся в вышивке.

Иконография вышивок в народном костюме включает в себя различные элементы:

- орнамент;
  - фабульные сюжеты;
  - симпатические образы;
  - декоративная эпиграфика;
  - геометризованные орнаментальные формы и др. [Брылова, Гангур].
- Среди орнаментальных мотивов, относящихся к древним, — ромбы, «репы», свастические изображения, меандр, розетки с лепестками [Валькевич, Ершова, Романова, Крохина, 102]. Как отмечает исследователь вышивки, «Обширный круг ее архаических сюжетов в пережиточной форме отражает древние славянские верования, связанные с культом плодородия, с поклонением силам и явлениям природы — солнцу, земле, растениям, воде» [Калмыкова, 5].

К традиционной иконографии русских вышивок относится ряд мотивов, которые отмечены традиционными трактовками:

- древо (древо рода), растет из горшка; традиционно трактуется как представление рода или семьи, уровни ветвей символизируют поколения, с дальнейшим уточнением подробностей семейных отношений и судьбы (треугольники — сестры, квадраты — братья и пр.);
- дуб — символ Перуна;
- калина — знак долголетия рода;
- ряд цветочных знаков: мак (продолжение рода), роза (знак красоты, любви) и др.;
- образы птиц: павлин (жар-птица) — символ семейного счастья; петух — знак солнца и воскресения из мертвых, оберег; лебедь — символ красоты, чистоты; соколы и голуби — парные символы семейного счастья, влюбленных; мифические «птицы» алконост и сирин — как знаки печали и радости;
- Берегиня — символ плодородия;
- волнистая линия (вода) — начало новой жизни, подвижность;
- звезды — символ знания и просвещения;
- ромб — знак солнца и Земли, охранный знак плодородия [Клепикова, 23–24].

Важнейшей оставалась солярная символика: «Главные антропоморфные фигуры в композициях вышивки, а также птицы, животные

были отмечены кругами, розетками, что, по предположению ученых, указывает на причастность их к небу» [Назарова, 108].

При этом различные мотивы собираются в цельные рисунки сложной композиции: «Женская фигура изображалась в характерной позе с воздетыми кверху руками, в которых изображались птицы или дерева. По сторонам центральной фигуры изображались всадники или кони, птицы, реже барсы, олени. В некоторых случаях женскую фигуру заменяло дерево, а иногда изображение женщины и дерева сливались вместе» [Валькевич, Ершова, Романова, Крохина, 102]. Эти композиции нередко трехчленные, уравновешены и композиционно симметричны. «В узорах крестьянских вышивок Русского Севера господствовала трехчастная композиция с главной фигурой в центре. В круг привычных мотивов крестьянкой вышивки входили изображения древа жизни, птиц, коня, женской фигуры, всадника, фантастических животных, изображались архитектура, сказочные мотивы, разнообразные растительные и геометрические формы, характерные для всех видов русского крестьянского искусства. Первоначальный смысл многих изображений забывался, а мотивы продолжали жить в орнаментальных узорах и жанровых композициях» [Ефимова, Белогорская, 22]. Вот что пишет современная исследовательница: «Наряду с геометрическим орнаментом, сохранялись традиционные для древнеславянской языческой мифологии сюжеты с женской фигурой, олицетворявшей богиню земли — Матери, очень часто сопровождавшуюся всадниками и птицами. Они были тоже связаны с культом неба и солнца, и весеннего плодородия земли» [Калмыкова, 5].

На южнорусских рушниках важная тематика касается крестьянского труда, любовно-эротических сцен, казачьего военного быта; эти сюжеты относятся уже к поздней, сюжетно-конкретной стадии развития народной вышивки, которая «демонстрирует эклектичность и подражательность, отход от конвенциональности изобразительного языка» [Брылова, Гангур, 57].

Происхождение ряда мотивов вышивки легко проследить. Так, появление русской народной тематики часто связывают с публикацией гравюр «Волшебного фонаря» в 1817–1818 гг.: «Такого рода типажные изображения, хотя и редко, отмечаются в вышивке крестом (мужик, играющий на балалайке); гораздо чаще встречаются многофигурные композиции — лихие тройки, сцены русского гулянья (танцующие крестьянки, хороводы)» [Брылова, Гангур, 55]. «В XVIII веке в цветочной композиции золотного шитья значительное место отводится букету, перевязанному бантом у основания, и вазону с цветами — мотиву, пришедшему в народную вышивку, вероятно, под влиянием рисунков шелковых тканей отечественного производ-

ства с «пукетами», из которых обычно шили праздничные сарафаны. Вазон с цветами был широко распространен и в других видах народного искусства» [Ефимова, Белогорская, 18].

Исследователи считают, что в русской народной вышивке присутствуют очень древние культовые сюжеты, в частности, заимствованные от сарматской культуры [Спиридонова, 199]: «многие ... элементы были символами солнца, воды, женского начала, выражали идею роста» [Ефимова, Белогорская, 23]. При этом вышивка была одним из тех механизмов, которые обеспечивали сохранение иконографической памяти этноса, даже при переосмыслении самих сюжетных мотивов. Еще в начале XIX века девушки могли пояснить значение «украса» того или иного изделия [Назарова, 103].

Таким образом, традиционная вышивка сохраняет важнейшие образы народного представления о мире в формах своей иконографии: образ матери-земли, волшебных птиц, древа, космологические и флоральные мотивы позволяют судить о том, как древнерусский человек видел мир и его основы. Дальнейшее развитие техники и обновление иконографии вышивки свидетельствовало о переосмыслении образа мира и традиционных образов; однако сохранившиеся древние образцы и сохраненные узоры позволяют трактовать их как важный пример художественного воплощения миропонимания.

#### Список литературы:

1. Брылова Л.Ю., Гангур Н.А. Русская тройка и русская пляска: сюжетные композиции в рушниковой вышивке конца XIX — начала XX века // Культурная жизнь Юга России. 2013. № 3 (50). С. 55–57.
2. Валькевич С.И. Семиотика народной вышивки в русском костюме XVIII — начала XX вв. как способ этнокультурной идентификации // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1–1. С. 1873.
3. Валькевич С.И., Ершова Л.В., Романова К.Е., Крохина Н.П. Культурно-эстетические ценности орнамента вышивки в русском народном костюме // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2018. Т. 2, № 3 (27). С. 97–110.
4. Ефимова Л.В., Белогорская Р.М. Русская вышивка и кружево. — Москва: Изобразительное искусство, 1982. 140 с.
5. Калмыкова Л.Э. Народная вышивка Тверской земли. Вторая половина XVIII — начало XX в. — Ленинград: Художник РСФСР, 1981. 210 с.
6. Клепикова Л.А. Традиционные ценности русской культуры в народной вышивке // Сборники конференций НИЦ Социосфера. 2014. № 14. С. 22–25.
7. Моисеенко Е. Русская вышивка XVII — начала XX века. Из собрания государственного Эрмитажа. — Ленинград: Художник РСФСР, 1978. 210 с.
8. Назарова С.И. Особенности художественной вышивки России XIX в. СПб., 2009. 160 с.
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. Спиридонова А.В. Изученность вопроса и основные исследования конца XIX–XX вв. феномена орнамента и его стилистики русской народной вышивки конца XIX — начала XX вв. // Успехи современной науки и образования. 2017. Т. 2, № 3. С. 198–201.

Е.А. ЛИСИНА

КАНДИДАТ ФИЛОСОФСКИХ НАУК, СОВЕТНИК ПРИ РЕКТОРАТЕ  
МГХПА ИМЕНИ С.Г. СТРОГАНОВА

E.A. LISINA

CANDIDATE OF PHILOSOPHY, ADVISOR TO THE RECTOR'S OFFICE OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

### **РЕЗНЫЕ НАЛИЧНИКИ ОКОН КАК ИСТОЧНИК ПО ИССЛЕДОВАНИЮ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОГО МИФОЛОГИЧЕСКОГО БЕСТИАРИЯ**

#### **CARVED WINDOW FRAMES AS A SOURCE FOR THE STUDY OF THE EAST SLAVIC MYTHOLOGICAL BESTIARY**

Статья посвящена восточнославянским зооморфным образам, отраженным на резных наличниках деревянных домов по всей России. Можно выделить орнитоморфные, зооморфные и антропоморфные образы, которые несли определенную мифологическую нагрузку, но потом подверглись процессу десакрализации.

**Ключевые слова:** наличники, резьба по дереву, декоративно-прикладное искусство, бестиарий, восточнославянская мифология.

The article is devoted to the East Slavic zoomorphic images reflected on the carved platbands of wooden houses throughout Russia. Ornithomorphic, zoomorphic and anthropomorphic images can be distinguished, which carried a certain mythological load, but then underwent a process of desacralization.

**Keywords:** platbands, woodcarving, arts and crafts, bestiary, East Slavic mythology.

Восточнославянский мифологический бестиарий в достаточной мере отражен в письменных источниках; набор мифических животных в источниках остается достаточно одинаковым и включает единорога, василиска, дракона, птиц феникса, харадра и алконоста, чудовищ аспида, ехидну, грифона и левиафана, мравольва, мандихора и некоторых других [Белова, 28]. Также многочисленную группу составляют антропозооморфные существа, полулюди-полуживотные; в славянской книжности они описываются в переводах Плиния и Геродота, «Александрии» (Гог и Магог; люди, живущие в воде), в «Сказании об Индийском царстве» (люди со ртом в груди, «очи в плечах», «очи в челах», полурьбы, полуптицы, полупсы), в «Луцидариусе» (одноногие, рогатые, песьеглавы) и др. [там же, 29]. В эмблематике Московского царства наиболее важными животными стали образы византийского и европейского происхождения: двуглавый орел, единорог, лев, голубь; эти животные украшали наличники в каменной резьбе [Пчелов].

Животные мифологического и реального облика — достаточно распространенный мотив домовой резьбы русского деревянного дома, однако уступающий в популярности более простым в исполнении геометрическим фигурам (круги, треугольники, кресты) и более универсальным солярным и флоральным символам. Более трудоемка была «глухая резьба», которая представляла собой рельеф на массиве дерева, несколько более простой была «объемная резьба», когда прорезной рисунок набивался на основу; наиболее поздняя и более простая — «пропильная резьба», изготавливаемая с помощью продольной пилы [Куликова].

Несомненна связь и взаимодействие резьбы по дереву и каменной, которая достаточно характерна для храмовой архитектуры: так, образы кентавров в резьбе Дмитриевского собора во Владимире [Гладкая], очевидно, не могли не повлиять на местную традицию деревянной резьбы. Ведь стилистические изменения в различных видах искусства шли параллельно, и с усложнением орнаментальности в живописи и декоративно-прикладном искусстве возрастала и детализация в резьбе [Жилина].

Символическое значение резьбы на наличниках очевидно и восходит к дохристианским представлениям о мире. «Окна воспринимались как «очи» дома, и кокошник наличника называли «очелье». Традиционная русская резьба, которой окружали оконные проемы, являлась продуманной системой охранительных символов – своеобразных оберегов открытых входов в дом <...> обережная символика оказалась столь живуча, что в отдельных своих элементах пережила столетия и сохранилась до сегодняшних дней» [Фаустова, 231-232].

Важнейшим законом размещения орнамента, в том числе зооморфного, на наличниках являлась симметрия.

### Орнитоморфные существа

Важнейшими мотивами животного типа были орнитоморфные: куры, утки, голуби, ласточки [Хафизов]; очевидно, что наряду с «реалистическим» жизнеподобием в этих образах важна и символическая нагрузка. Мифологическое значение птиц было важной составляющей понимания восточнославянского бестиария. Боги могли оборачиваться птицами; птицы – посредники между землей и небом, символы духа и трансцендентности.

На Северном Поволжье постоянными мотивами резьбы наличников являются рогообразные завитки, стилизованные гусиные головки с клювом в виде капель, образы лебедей и «райских» птиц [Шкляева, 15]. В Пошехонье Ярославской области изображались птицы в полете, этот мотив считается уникальным для этой области [Хафизов]. Образы птиц характерны и для наличников Плёса [Зырянова].

Как отмечает Л.В. Чуйко, «Самые красивые птицы с длинными “павлиньими” хвостами на данный момент известны в Томске (ул. Красноармейская, 67а). Они симметрично расположены на карнизах фронтонов двухэтажного купеческого дома и напоминают сказочную Жар-птицу; преобладающая в Томске техника ажурной пропильной резьбы делает их облик особенно эффектным и запоминающимся» [Чуйко, 200]. В наличниках деревянных домов распространен образ двух симметрично расположенных птиц: «Характерной особенностью изображения является то, что головы птиц повернуты в противоположные стороны; завитки их пышных “кудрявых” хвостов заполняют все нижнее поле щитка» [там же, 202].

Исследователи обоснованно отмечают «обмирщение» образов птиц: на смену мифологическим сказочным изображениям приходят простые бытоподобные: «Образ птицы утратил мифологическую глубину символа, обнаруживая несомненное тяготение к земному, бытовому началу, и приобрел понятный каждому «домашний» характер — так же как солярный знак на определенном этапе развития народной культуры в русле христианской религии стал обозначать не могущественное верховное божество языческого пантеона, а доброе и ласковое солнышко» [Чуйко, 203].

### Зооморфные образы

В Архангельской области для украшения наличников образы мифологических животных использовались достаточно редко; реалистические или с мифическими чертами птицы, кони, олени вырезались и как упрощенные символы, и более конкретно, силуэтно [Медведева, 104].

В городе Одоеве Тульской области на наличниках сохранился образ коня, который является в славянской мифологии солярным и грозным знаком: эти кони «сопровождают, а вернее, влекут за собой

светило. Они обычно находятся с двух сторон от солнца и, как правило, устремлены в разные стороны и символизируют движение из прошлого в будущее» [Фаустова, 235]. Конь вообще являлся важным образом в славянском домостроительстве (ср. охлупень в форме конской головы, «коньки» крыши). «Конь в славянской традиции имел двойственную природу. Наряду с культом плодородия, воплощенным в солярной семантике, он был связан с хтоническими существами, смертью и погребальным культом. В соответствии с двойственной природой коня-медиатора амбивалентными свойствами наделялся конский череп. Ритуализированная смерть коня должна была способствовать плодородию земли, а его череп использовался в качестве строительной жертвы» [Пермиловская, 38].

Важный пласт образности в украшении наличников — змееподобные, змеи и драконы. Некоторая неожиданность этого образа может быть объяснена тем, что ужей у славян с древности держали в домах и на полях как борцов с грызунами; очевидна связь змей с более простым S-символом [Хафизов]. Также встречаются драконы (Тверская область, Владимирская, Ивановская): появление этого образа исследователи связывают с влиянием финно-угорской мифологии народности меря [там же] и с влиянием северных скандинавских народов [Зырянова].

Образ дракона, змея-ящера распространен и в Западной Сибири, причем «Фигура змея обычно стилизована и трансформирована до такой степени, что превращается в завиток; крылья едва заметны, образ узнается скорее ассоциативно – по сильному пружинистому изгибу и характерному движению, направленному к центру» [Чуйко, 203]. Часто в Омске и Таре две фигуры «дракона» обращены к фигуре «богини» в центре наличника [там же].

### Антропоморфные существа

В волжской домовой резьбе встречается образ берегини-русалки, он уникален для этого региона [Круглова, 6].

В русском Зауралье деревянные дома украшались образами крылатой берегини-роженицы, дарующей жизнь: «Несмотря на условность, в орнаментальных изображениях присутствуют хорошо видимые руки-крылья, иногда заменяемые родственными по семантике растениевидными формами, во многом дополняющими древний образ» [Иванова, Гордиенко, 137]. Также там отмечается маскарон наличника в виде человека с отходящими от его головы лучами [там же].

В Томске одним из распространенных мотивов обрамления наличников является образ «роженицы рогатой», «символ языческой богини — роженицы. Также является символом хорошего урожая, плодородия, достатка» [Колосова, Остроухова, 123]. Образ роженицы-берегини характерен и для наличников Плёса [Зырянова].

«Проблема сохранения и возрождения ценнейшей части наследия отечественной художественной культуры требует пристального внимания со стороны искусствоведов, профессиональных художников и специалистов в области художественного образования» [Чуйко, 204]. Очевидно, что советская эпоха и последующий отход от массового деревянного зодчества привели к обветшанию традиции, в том числе, домовой резьбы, и сохранившиеся образцы наличников имеют музейный статус, представляя собой лишь малую часть бывшего разнообразия и стилистического, образного богатства.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белова О.В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. — Москва: Индрик, 2001. 314 с.
2. Гладкая М.С. Кентавры в резьбе Дмитриевского собора во Владимире: осмысление образа // Археология Владимиро-Суздальской земли. 2015. № 5. С. 245–255.
3. Жилина Н.В. Стилистические параллели: ювелирные украшения, архитектурная резьба и живопись Древней Руси // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2015. № 3 (61). С. 44–45.
4. Иванова Л.В., Гордиенко А.В. Поликультурные истоки и аналогии изобразительной системы деревянного зодчества Зауралья // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2016. № 2 (33). С. 131–143.
5. Зырянова С.А. Плесские наличники-обереги. — URL: <http://plios.ru/pub/plyesskie-nalichniki-oberegi/> (дата обращения 18.10.2021)
6. Круглова О. Русская народная резьба и роспись по дереву. — Москва: Изобразительное искусство, 1983. 190 с.
7. Колосова И.И., Остроухова Е.А. Этапы становления и развития декора в деревянной архитектуре Томска (на примере наличников) // Вестник ТГАСУ. 2013. № 3. С. 118–131.
8. Куликова И.В. Наличники городских многоквартирных деревянных домов Томска // Вестник ТГАСУ. 2006. №2. С. 97–109.
9. Медведева Е.С. Резной наличник как элемент декора северного дома // Актуальные направления научных исследований XXI века: теория и практика. 2015. Т. 3. № 9-3 (20-3). С. 102–105.
10. Пермиловская А.Б. Декоративное убранство как часть конструкции жилища и «конструкции» крестьянского мировоззрения // Культура и искусство. 2018. № 2. С. 33–40.
11. Пчелов Е.В. Бестиарий Московского царства: животные в эмблематике Московской Руси конца XV – XVII вв. — Москва: Старая Басманная, 2011. 204 с.
12. Фаустова Э.Н. Символика декора наличников окон в городе Одоев // Сборники конференций НИЦ Социосфера. 2012. № 42. С. 231–236.
13. Хафизов И. Изображение животного мира на наличниках. — URL: <http://old.artkeo.ru/blog/2013/06/07/izobrazhenie-zhivotnogo-mira-na-nalichnikh/> (дата обращения 18.10.2021)
14. Чуйко Л.В. Образы птиц и зверей в резном декоре деревянной архитектуры западносибирских городов конца XIX — второй половины XX в. // Омский научный вестник. 2013. № 1 (115). С. 200–204.
15. Шкляева Л.М. Народное искусство домовой резьбы по дереву у татар Среднего Поволжья середины XX — начала XXI в.: семантика и стилевые особенности: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. — Саранск, 2017. 28 с.

Е.Н. РЫМШИНА

Хранитель отдела графики XVIII – начала XX века ГТГ,  
старший преподаватель МГХПА им. С.Г. Строганова

E.N. RYMSHINA

CURATOR OF THE GRAPHICS DEPARTMENT OF THE XVIII – EARLY XX CENTURY, SENIOR LECTURER AT THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

#### ЛИНИЯ ГРАФИКА: ПАМЯТИ ВЛАДИМИРА ЧАЙКИ

#### LINE OF THE GRAPHIC: IN MEMORY OF VLADIMIR CHAIKA

В статье раскрывается вклад дизайнера и плакатиста с международной известностью, художника и педагога Владимира Чайки (1955–2021) в российский дизайн конца XX – начала XXI века, анализируются принципы его работы.

**Ключевые слова:** Владимир Чайка, графический дизайн, плакат, перестройка, графическая коммуникация.

The article reveals the contribution of the designer and poster artist with international fame, artist and teacher Vladimir Chaika (1955–2021) to the Russian design of the late XX – early XXI century, analyzes the principles of his work.

**Keywords:** Vladimir Chaika, graphic design, poster, perestroika, graphic communication.

О Владимире Чайке трудно говорить в прошедшем времени. Его представляешь постоянно вовлеченным либо в художественные и плакатные акции, либо студенческие конкурсы и проекты, выставки. Любой плакат Владимира Чайки — это больше, чем полиграфический оттиск. Это часто еще и инсталляция, объект, который акцентирует пространство, точку размещения, наполняя его своим концентрированным смыслом.

Из перестроечных плакатов 1980-х годов можно выделить особый плакат: барельеф Ленина с надпечаткой «сдается». В нем — символика пост-перестроечной смены политических ориентиров. В плакате «сдаётся» была сделана острая попытка предугадать будущее. Тяжесть рельефа создаётся за счёт металлизированной бумаги. Материальность для Чайки очень важна, вещественность, вес и фактура материалов, с которыми он работает, которые использует в качестве метафор. Это роднит его плакаты с инсталляциями, где не предмет важен, а его образ и смысл, встраиваемый в него автором.

Изображение напечатано в той самой типографии «Линия график», в создании которой Чайка принимал участие. Он всегда придавал большое значение материалу: бумаге, краске, типу печати. Это мог быть не только офсет, но и шелкография, трафарет, тиснение, лак и т.д. И эта типография помогла вывести в лидеры целый ряд ярких художников, дизайнеров в 1990-е годы.

Время идет, но плакаты Чайки, интерпретировавшие переломные моменты нашей истории, все также интересны, актуальны, как в тот момент, когда они появились.

В плакате с барельефом Ленина остался узнаваемым лишь силуэт. Этот плакат можно считать началом упрощения, которое привело к появлению своего рода мантры Чайки — изображения лица, составленного из нескольких горизонтальных черточек. Эта схема использовалась им многократно — и в шрифтовых вариациях, и рельефах, и минимальных по размеру объектах.

Четыре горизонтальных полоски как мантра, повторяющаяся в следах на запотевшем стекле, превратившихся в буквы в слове LOVE, где каждая буква обрела свой цвет. Эти полоски составляют портрет неизвестного персонажа из бесконечной «He-story» Чайки, его своеобразного «внутреннего героя».

Удивительно, но практически все его графические плакатные формулы превращались в систему, которую легко можно было наращивать. Чайка — системообразующий художник. Именно поэтому он мыслит триптихами, полиптихами и т.д., постоянно ищет формы развития сюжета, добавляет следующие вариации на основе придуманной системы.

Плакаты — результаты системного поиска и отбора. Каждая тема кажется результатом системно проведенного глубокого исследования. Это исследование проходило незаметным для посторонних глаз, он интуитивно находил эту высшую степень обобщения. Результатом работ у Чайки часто становился совсем другой плакат и другой образ, нежели это формулировалось в начале заказчиком. Это не значит, что задание ставилось некорректно или художник не принимал условия заказчика. Чайка всегда переформулировал задание, выходя на новый уровень обобщения и значимости.

Владимир Чайка не был «елейным», мягким человеком. В нем было «неудобство», твердость, беспринципность. Особенно это проявлялось там, где не было четкой задачи и он начинал придумывать и строить систему функционирования той или иной акции. Он мог идти вразрез и с изначально поставленными задачами, как это было с каталогом японского архитектора, когда запланированное издание на сотню полос превратилось в тонкую тетрадь квадратного формата с красной обложкой. И в этом высказывании было больше «я» художника, чей материал был внутри, чем в запланированном монументальном издании.

Плакаты Чайки также системны и по отношению к зрителю. Плакат, его послание — всегда формирует зрительский отклик, формирует отношение зрителя к представленному событию.

Самым ярким, проблемным, важным для Чайки плакатом стал триптих с портретом Маяковского, который был частью предполагаемой плакатной акции Музея Маяковского. Этот плакат о творческой личности, свободе высказывания, праве на эксперимент. И в то же время это плакат о конкретном человеке: поэте Владимире Маяковском и его трагической судьбе.

Чайка понимал, что его трактовка может стать поводом для полемики. И эта полемика состоялась. Потому что плакатная акция и сам фестиваль «Маяковский продолжается» вызвала жесточайшую критику. Очень многих серьезных авторов, которые пишут и по истории дизайна и архитектуре возмутило, что художники обратились к имени Маяковского. В начале 2000-х считалось, что это имя не может быть легитимно, именно потому, что поэт позволил себе пойти на эксперимент создания нового социального устройства со своим очень активным участием. Оказалось, что в новом светлом мире 2000-х подобные эксперименты не могут быть востребованы. Помню статью в Коммерсанте Григория Ревзина, который громил именно эту плакатную акцию, ему казалось, что люди, занимающиеся дизайном и искусством, вообще не должны близко приближаться к имени Маяковского.

Что делает Чайка: он восстанавливает в правах личность, судьбу, трагическую биографию, он восстанавливает в правах право выбора художником, как он будет работать со временем, материалом, который благодаря ему остается живым.

И здесь хочу подчеркнуть абсолютное бесстрашие Чайки. Он единственный из дизайнеров, принимавших участие в акции, никак не среагировал на эту статью. Он посмеялся и сказал, что Маяковский ему ближе, чем все статьи в газете Коммерсантъ.

Хочется подчеркнуть его профессиональную солидарность. Когда начиналось какое-то интересное дело, какой-то не до конца структуриро-

ванный, но очень интересный проект, Чайка становился одним из самых лучших критиков, лучших помощников, советчиков. Человеком, который давал этому проекту не только почву, но и маркировку, лицо, давал образ.

Это умение создать образную систему из любого подручного материала — это совершенно фантастическое умение Володи. Его плакат «Жизнь», который был посвящен «11 сентября», — это на самом деле попытка подвести образные итоги тому, что стоит жизнь человека. Это вечный вопрос. И здесь Чайка был тем, кто шел «поверх барьеров». Впоследствии будет огромная выставка, раскрывавшая ту же тему «45/68», выставка Трагенса и Вайля. Выставка о том, может ли существовать искусство после Второй мировой войны, после Освенцима и Бухенвальда. Чайка ставит еще более острый вопрос, каким может быть искусство после того, как художник претерпевает столкновение с той действительностью, социальностью, в которую он вынужден быть погружен в 21 веке.

Оказывается, что эта социальность тоже диктует свои законы. Потому что тот же минимализм оправдывает решение, потому что много речиво об этом сказать совершенно невозможно, нужна точность, бескомпромиссность.

В этих своих подходах Чайка никогда не позиционировал свои плакаты как единственно возможные высказывания. Он прекрасно понимал, что у любой темы может быть продолжение, он был бы рад этому продолжению, если были инициированы поводы.

Но зачастую эти поводы он инициировал сам и очень активно принимал участие во всех музейных инициативах.

В России сейчас достаточно мало музеев, которые коммуницируют с современным контентом, с тем содержанием искусства, которое может буквально рождаться на наших глазах. Хочется отметить Красноярский музейный центр, проводящий единственную в России Красноярскую музейную биеннале и активно работающий со всеми нашими дизайнерами, в том числе и с Володей. Он создал для этого проекта несколько плакатов-инсталляций, которые очень точно организовывали среду биеннале. «Даль» — один из тех плакатов. Даль — это исследование понятия «дали» в русском искусстве, в контенте русского мышления.

Но когда было необходимо представить жесткий плакатный дискурс о происходящем в период пандемии, Чайка выдавал собственные инициативные работы.

Можно даже сказать, что все его работы были абсолютно самостоятельными и инициативными, потому что никаких ТЗ он не терпел. И даже триптих о Маяковском должен был быть всего одним единственным плакатом.

И когда он делал каталог к выставке Арата Исодзакки для Музея архитектуры — вместо большого и развернутого каталога он сделал не менее мощный, еще более убедительный и знаковый буклет, буквально всего с несколькими знаковыми полосами на скрепке. Это было высказывание об Исодзакки гораздо более точное, чем какое-либо другое помпезное издание.

Эта неумолимая точность и в то же время умение формулировать самую суть, давало возможность работам Чайки перерастать формат плаката и становиться некими уже итоговыми медиумами. Чайка вводит нас в новую медийность, медийность очень свободного слога, очень свободной мысли, очень свободного инсталлирования, представления всего того, что мы считаем важным и сущностным в жизни и творческом процессе.

То, что сделал Владимир Чайка еще только-только будет осмысляться. Когда что-то происходит на наших глазах и становится событиями жизни — но лишь позже начинаешь понимать мощь и жизнотворческое начало, заложенное в этих вещах. Мне кажется, что это новое искусство, новая форма искусства, которое создал Чайка через плакат, но плакат является лишь поводом, лишь матрицей создания нового медийного искусства, которое способно говорить о самых актуальных и насущных проблемах.

#### Список литературы:

1. Серов С.И. Стиль в графическом дизайне. 60–80-е годы. — Москва: ВНИИТЭ, 1991.
2. Генисаретский Олег. Владимир Чайка. // GREATIS, 1994, № 3. С. 64–73.
3. Владимир Чайка. — МАСТЕРА Строгановской школы 1945–2015. Коллективная творческая монография. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2015. Т. 2. С. 302–305.
4. Лаврентьева Е.А. Владимир Чайка и современный плакат // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019, № 1. Ч. 2. С.138–148.

Е.В. БЫКОВА

ДОЦЕНТ КАФЕДРЫ КОММУНИКАТИВНОГО И СРЕДОВОГО  
ДИЗАЙНА ФАКУЛЬТЕТА ДИЗАЙНА, ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ И  
АРХИТЕКТУРЫ ТЮМЕНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА  
КУЛЬТУРЫ, ТЮМЕНЬ

E.V. BYKOVA

ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF COMMUNI-  
CATIVE AND ENVIRONMENTAL DESIGN, FACULTY OF DESIGN,  
VISUAL ARTS AND ARCHITECTURE, TYUMEN STATE INSTITUTE  
OF CULTURE, TYUMEN

## АВАНГАРДНЫЙ ЯЗЫК ПЛАКАТА ТЮМЕНСКОГО ДИЗАЙНЕРА НИКОЛАЯ ПИСКУЛИНА

### AVANT-GARDE POSTER LANGUAGE TYUMEN DESIGNER NIKOLAI PISKULIN

В статье содержится творческая биография одного из основателей тюменской школы графического дизайна — Николая Пискулина. Внимание сосредоточено на искусстве плаката, рассматриваются творческие истоки, индивидуальный язык и стилистические особенности коммерческих и независимых проектов дизайнера. Утверждается значимость творческого наследия Николая Пискулина для искусства и дизайна региона Урала и Сибири.

**Ключевые слова:** тюменская школа графического дизайна, Николай Пискулин, визуальные коммуникации, искусство плаката, обзор проектов, творческая биография.

The article gives a biographical account of Nikolai Piskulin, one of the founders of the Tyumen school of graphic design. The author considers his career as a poster artist, focusing on the creative origins, individual language, and stylistic features of his commercial and

independent projects. The paper proves the significance of Nikolai Piskulin's creative legacy for art and design in Ural and Siberia.  
**Keywords:** Tyumen school of graphic design, Nikolay Piskulin, visual communication, poster art, design review, creative biography.

Николай Павлович Пискулин родился в Тюмени 27 мая 1959 г. По направлению старшего брата в 1974 г. попал в первый набор только возникшего тогда художественно-оформительского отделения на базе тюменского училища искусств. В то десятилетие город активно рос и развивался: население увеличилось на четверть — почти до 360 тысяч человек, было организовано три десятка научно-исследовательских институтов. Но Тюмень тогда прирастала не за счет культурной элиты — стремились в областную столицу в основном жители региона чтобы занять рабочие специальности [1]. Поэтому преподаватели в училище искусств набирались в основном из регионального отделения Союза Художников, а в обучении господствовал академический подход.

Среди педагогов старшего поколения были живописец-монументалист Виктор Петрович Овчаров, выходец из литовской школы Гидонас Лейбович Барилкис и пейзажист Анатолий Владимирович Седов. На старших курсах в учебный процесс были внедрены новые дисциплины — история дизайна, семинар по плакату и экскурсионная практика с выездом в Москву, где произошло знакомство студентов с Евгением Абрамовичем Розенблюмом, который показал слайды проектов Сенежской студии, в частности так и оставшиеся неосуществленными макеты «Олимпиады-80». То есть к традиционной крепкой академической базе добавлялись элементы проектного подхода, а порой и художественного андеграунда [5].

После окончания художественно-оформительского отделения Николай Павлович около года проработал по распределению на заводе блочно-комплектных устройств. Далее в его биографии следуют годы поиска себя в профессии, армия, работа лаборантом и методистом в училище искусств, где в задачи входило создание плакатов для различных мероприятий. Плюсом этой работы стала возможность до некоторой степени проявить свой бунтарский дух, играя с формой и смыслами. В этих ранних самостоятельных работах уже читается тот язвительный, острый на комментарий, пылкий и критичный к другим и себе Николай Павлович, каким он и предстал перед нами, первокурсниками, в 2003 г. на лекциях по типографике. В ранних плакатах налицо знание современных течений, в частности театрального и кинематографического польского плаката, с его яркими художественными образами, балансирующими на грани дозволенного, и влияние передовых концептуалистов, среди них и Эдуард



Рис. 1. Докомпьютерные плакаты Н. Пискулина. Слева-направо: плакат областного фестиваля «Я снимаю фильм», 1977 г.; плакат дискотеки по случаю 23 февраля, 1983 г.; плакат выставки молодых художников, 1986 г.; плакат 5 зональной художественной выставки, 1978 г.

Дробицкий, с которым удалось познакомиться в рамках выездной практики в Москве. Затем встреча повторилась в Тюмени, где Эдуард Николаевич бывал в 1986 г. Пискулин был поражён острым образным умом плакатиста, его независимым характером, и в какой-то мере подражал остролгову-Дробицкому и его метафорическим взглядам на природу плаката.

Сейчас довольно трудно объяснить студентам важность владения приемами ручной графики, и часы творческих дисциплин в учебных планах дизайнеров постепенно урезаются, уступая место техническим навыкам работы в компьютерных редакторах, но в тех первых попытках работы с плакатом, афишей или фирменным стилем знание рисунка, живописи играло одну из главных ролей, а из возможных средств исполнения проекта были в лучшем случае аэрограф и шелкография (Рис. 1). Даже когда эксперименты лежали в области супрематизма и абстракции, понимание теории цвета и знание закономерностей композиции давало необходимый инструментарий, позволяющий смело общаться с публикой на языке плаката или листовки [3].

Николай Павлович был по-настоящему увлечен темой, естественно, он стремился продолжать обучение в этой области, даже рискнул поступать в «Полиграф» (Московский полиграфический институт), где прямо на экзамене повздорил с Дмитрием Спиридоновичем Бисти, и вернулся домой. Диплом о высшем образовании был получен уже в 1999 г. в Тюмени, вернее в Уральской государственной архитектурно-художественной академии, с которой у колледжа искусств (так в то время стало именоваться тюменское училище искусств) существовал договор о совместной подготовке дизайнеров с высшим образованием. К тому времени за плечами был опыт преподавания в родном училище, смелые задания по разработке шрифтов, множество собственных гра-

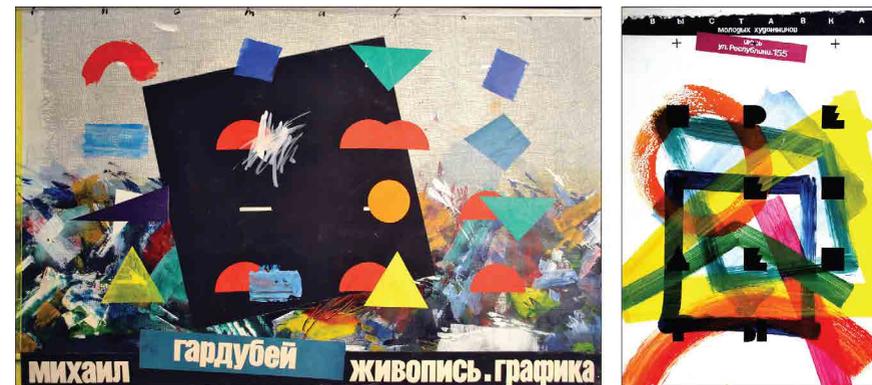


Рис. 2. Плакаты Н. Пискулина для персональной выставки художника М. Гардубея и для групповой выставки «Претенденты», Тюмень, 1988 г.

фических работ. Преподавали тогда в филиале Николай Николаевич Ляпцев, Геннадий Васильевич Вершинин, и процесс обучения был гораздо ближе к дизайну, хотя и не порывал с изобразительным искусством высокого качества. Именно этот синтез стал основой идентичности местной школы дизайна. Как отмечал инициатор трансформации тюменского колледжа в высшую школу Юрий Владимирович Назаров, коллективу удалось создать творческую атмосферу с неординарным подходом к учебному процессу [4].

На этом этапе в творческой биографии Николая Пискулина был совершен окончательный поворот в сторону дизайна полиграфии и книги, а живопись и иллюстрация остались в прошлом. Он всегда остро чувствовал актуальные тенденции — удивительная черта для жителя провинциального города в то время, когда информация поступала еще весьма дозированно. Сказывались поездки, контакты, постоянно пополняемая современными каталогами выставок и журналами о дизайне библиотека кафедры — он знал не только классику швейцарского стиля, доступную в любой профессиональной библиотеке в виде руководства Эмиля Рудера, но и мастеров типографики «Новой волны» 80-х гг. с их экспериментами по разрушению сетки и игрой с пространством листа. Он следил за деятельностью Владимира Чайки, возможно, именно его неоконструктивистские работы легли в основу плакатов конца 1980-х – начала 1990-х гг. В то же время работа со шрифтами, четкая сетка и выбор чистых спектральных оттенков отсылает и к экспериментам Макса Билла. Художник, однако, прорывается и в ранних плакатах Пискулина в виде экспрессивных мазков, нанесенных с помощью монотипии, в то время как элементы шрифта выполнялись шелкографией (Рис. 2).

В то время в производство уже стали внедряться компьютеры, и естественно, Николай Павлович стал осваивать новые возможности — оказалось, что многие столь многотрудные технически выкрасы и наложения цвета можно выполнять в графических редакторах буквально в пару кликов мыши! С тех пор компьютер стал важным инструментом в работе дизайнера. На фоне мастерских тюменских художников его единственная выделалась просторным незахламленным интерьером: на длинном столе вдоль стены стояли главные инструменты: компьютер «Макинтош», сканер и принтер, а на другом большом столе по центру комнаты можно было разложить экспликацию книги или организовать прием гостей. Были, конечно, стеллажи с книгами, но более ничего — белые стены — чтобы не отвлекать от работы. Здесь можно вспомнить «бедные экспозиции» Этторе Соттсасса 1969 г. — минималистские интерьеры без лишней визуальной информации, созданные чтобы раскрепостить воображение того, кто в них окажется.

Сейчас, оглядываясь назад, может показаться, что нет ничего удивительного в его работах, но стоит вспомнить контекст: мусорную рекламу 1990-х гг, журнальные обложки, зачастую ярмарочные афиши, наполнявшие город. Это сейчас при наличии дизайн-кода мы наблюдаем аккуратно и стильно оформленные входные группы салонов и магазинов в центре, тогда же ничего этого не было, каждый предприниматель творил согласно своему внутреннему цензору, то есть практически без тормозов, а голливудские плакаты кинотеатров соседствовали с постсоветскими призывными агитками и исписанными граффити бесконечными бетонными заборами. В тот период складывались региональные центры искусств и дизайна, а Москва и Санкт-Петербург уже не казались неперемными центрами притяжения всех творческих единиц. В 1997 г. Николай Пискулин стал одним из инициаторов создания тюменской дизайнерской организации, а в 1998 г. вступил в Тюменское отделение Союза художников России [3]. Он начал долгосрочное сотрудничество с Тюменским музеем изобразительных искусств и в рамках него создал множество плакатов, буклетов и книг, каждый раз используя в проекте совершенно новые, передовые графические ходы. Так в плакате, который является складной суперобложкой альбома «Новое искусство Тюмени» Пискулин работает в стилистике швейцарского панка, но уже на базе компьютерной графики, совмещая геометрические построения с антиквенным шрифтом, лишенным прописных букв на манер стиля Баузауза [6]. Отдельные элементы плаката он упирает в самый край формата, доводит некоторые надписи до предела читаемости, размещая желтые буквы на белом фоне или белые — на фоне светлой текстуры, а оторванные от слов буквы превращает в основные элементы иллюстрации. Композиция напоминает ми-

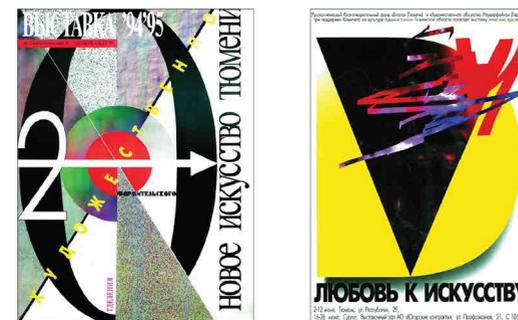


Рис. 3. Плакат и складная суперобложка буклета Н. Пискулина для выставки «Новое искусство Тюмени» (слева). Плакат Н. Пискулина для выставки «Любовь к искусству», 1995 г.



Рис. 4. Плакаты Н. Пискулина для выставок в тюменском музее изобразительных искусств, 1998–2013 гг.

шень, пронзенную стрелой в самое яблочко, метафорически показывая, что работы представителей тюменского художественно-оформительского отделения оказываются в самом центре современного искусства. (Рис. 3)

Николай Пискулин был своего рода «разнорабочим дизайнером», брался без высокомерия за заказы из разных областей — для него не существовало больших и малых проектов. Даже самую банальную задачу он мог преобразовать в значительное событие с запоминающимся визуальным образом. Сравнивая плакат (он предпочитал называть его «постером») с другими видами дизайна, он всегда приводил в его пользу нам, студентам, такие аргументы, как его всеохватность, скорость восприятия, быстроту производства, тираж и даже возможность унести с собой! «Если ваш плакат украли с афишной тумбы или выставки — гордитесь,

это высшая похвала зрителя!», — часто повторял Николай Павлович. Скорее всего, имелась в виду история, когда легендарный плакат «Полимеры или шёлк» студента 3 курса Коли Пискулина был безнадежно похищен с выставки молодых художников в музее искусств. Все же среди всех заказов он выделял любимые — то есть те, где позволялось свободно экспериментировать, где заказчик был готов рискнуть и дать дизайнеру средства и возможность внедрить инновации, удивить зрителя. Например, для плаката выставки кукол в 1998 г. он использует не фотографию, а прямое сканирование, изобретённый им приём: раскладывает прямо на поверхности сканера композиции из игрушек и кукол разных эпох. Если для типографики швейцарского стиля ключевую роль играли сами объекты: буквы, текст, иллюстрация, то «новая волна» развернула правила игры

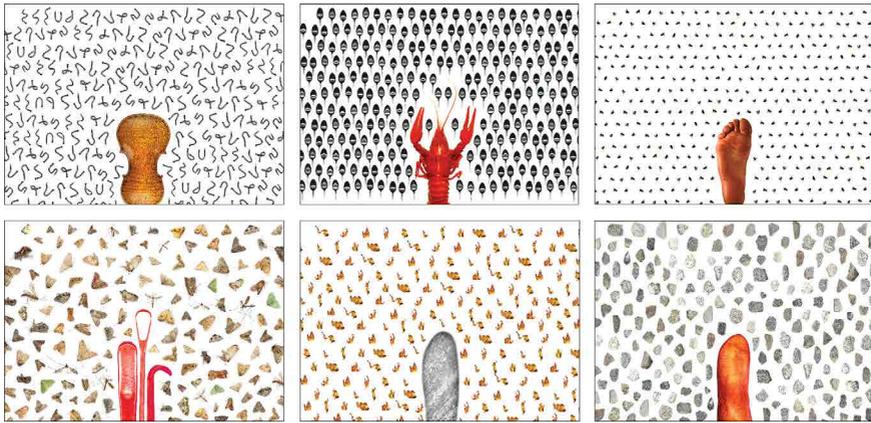


Рис. 5. Плакаты Н. Пискулина из экологической серии 2000 г.

настолько, что однородное пространство между объектами приобрело важное композиционное значение. Именно это вязкое черное «вещество» удерживает все элементы постера к «кукольной» выставке. Такой прием будет применяться автором неоднократно в разных контекстах, но не станет единственным или любимым. Для плаката-буклета к 110-летию со дня организации первой художественной выставки в Тюмени Пискулин использует в качестве иллюстрации сильно увеличенное и размытое число «110» (Рис. 4). Такие проекты позволили Пискулину уже в 90-е гг. стать одним из первых дизайнеров-полиграфистов не только в городе, но и в своем регионе и сохранить этот статус в начале нулевых.

Отдельно хотелось бы выделить экологические серии плакатов Николая Павловича, которые он выполняет инициативно и раскрывается в них как художник и философ. Эти серии свободны от текста, они воздействуют на уровне образа, знака, не нуждающегося в вербальных пояснениях. Стоит отметить, что эти серии предназначались для международной биеннале графического дизайна «Золотая пчела» и были рассчитаны на восприятие носителями разных языков и культурных кодов. Однако в этой свободе от текста, вероятно, выразился внутренний гений, некогда оставивший кисти и холсты, но воспринимавший лист бумаги не как плоскость, а как пространство бесконечной глубины. В нее то и погружается зритель «Экологической серии» 2000 г., где на стерильном белом фоне, как в супрематическом космосе, рассыпаны, например, искривленные гвозди вокруг полированной деки скрипки или блестящие ложки вокруг тушки красного рака (Рис. 5). Пары объектов выбираются по принципу травмирующего воздействия, причем мелкие элементы выстраиваются в регулярный

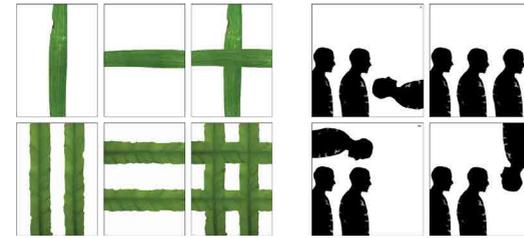


Рис. 6. Плакаты Н. Пискулина из экологической серии 2002 г. (слева) и из серии «360» 2007 г.

паттерн, будто бы атакующий центральный контрастный элемент: пальцы разделяют рыбу, камни ранят язык, но и наоборот — камень может потушить огонь, нога прихлопнет муху, а щетка выметет мотыльков. Вечно враждующие начала — человек и природа, вынуждены сосуществовать, тесниться на одной планете,

на одном отнюдь не бескрайнем белом листе. И снова работает знакомый по афише к выставке кукол композиционный принцип: пустота между элементами плаката формирует силовое поле, удерживая все элементы в определенной созависимости.

Следующая экологическая серия возникла в 2002 г. и состояла из шести плакатов с полосами зеленых листьев на белом фоне. Первые три работы представляют базовые понятия композиции — горизонталь (тело), вертикаль (дух) и крест, возникающий при их наложении. Во второй группе плакатов линии удваиваются, и при их наложении возникает иной символ — «решетка». К тому же сам модуль выглядит менее природным — он создан средствами компьютерной графики. Получается, что природное единство вертикали и горизонтали дает символ высших сакральных ценностей, а искусственное и псевдоэкологичное помещает нас в клетку, создает зависимость. Но и здесь не обходится без иронии: при ближайшем рассмотрении оказывается, что вертикальный живой «листик», который призван символизировать дух, рвущийся ввысь — тронут гнилью. Возникают дополнительные смыслы — не всегда честны те, кто движим духовными порывами, или таким образом автор хотел показать, что на пути к высотам духа приходится непременно испытывать лишения. Эта серия плакатов выставлялась в Харькове на Пятой международной триеннале экоплаката и графики «4-й блок».

В этих и других самостоятельных сериях постеров Николая Пискулина как будто меньше дизайна в его прикладном значении, но больше философских размышлений, собственно — искусства. Не только автор здесь трудится над созданием образа, но и зрителю нужно задуматься, включить абстрактное мышление, чтобы понять смысл увиденного, в противном случае плакаты так и останутся набором бессмысленных картинок. Здесь уместно привести слова Невилы Броуди, мотора британской «новой волны» и одного из кумиров Пискулина: «Если мы действительно хотим относиться к нашему зрителю как к умному человеку, тогда сообщение должно становиться

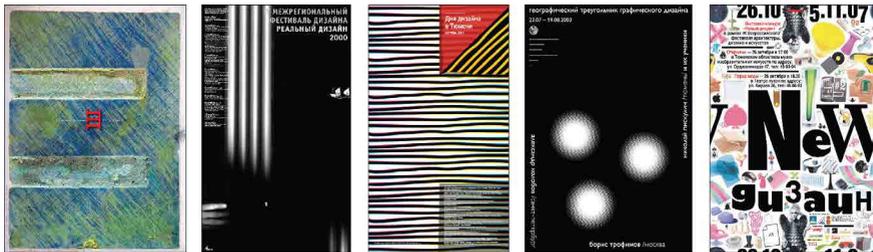


Рис. 7. Плакаты Н. Пискулина для тюменского фестиваля дизайна 1999, 2000, 2001, 2003 и 2007 гг.

диалогом, который подводит к собственному опыту, собственному переживанию, а не к пассивному принятию абсолютной истины» [7]. Созданная в 2007 г. серия «360» представляет собой четыре белых квадрата, на каждом из которых нет ничего, кроме трех черных мужских силуэтов и указания градуса поворота в верхнем правом углу (Рис. 6). Четыре угла, четыре грани, четыре возможных варианта положения тела в пространстве листа. Как ни крути – при очередном повороте снова встанешь в строй таких же безликих и однообразных. Что это — горькая ирония на тему общечеловеческого прогресса или личная боль думающего человека, к тому моменту уже опытного педагога, который понимает, как легко талант может раствориться в череде посредственностей? Николай Пискулин всегда точно знал «текст» своих плакатов и не выставлял работу до тех пор, пока не находил точное выражение задуманного.

Пискулин позиционировал дизайн как искусство, ненавидел компромиссы, которыми можно прикрыть непрофессионализм. Во время работы над очередным заказом — будь это оригинал-макет газеты или плакат для художественной выставки, можно было увидеть на его рабочем столе ворох листов, исчерченных модульными сетками, каноном Виллара, макеты разных вариантов фальцовки. Но в готовых работах от всей этой кухни не остается и следа, наоборот, возникает ощущение предельной простоты, минимализма. В любом проекте Николай Пискулин стремился вскрыть органическую природу дизайна, откинуть все лишнее. Может быть поэтому его наследие составляют столь разные по стилистике работы, в которых как будто не чувствуется почерк мастера. В то же время всегда можно было безошибочно определить его авторство в новом плакате, появившемся в городе — это всегда был авангардный эксперимент в графике и всегда проявление высочайшего художественного вкуса. В качестве иллюстрации можно рассмотреть его плакаты, созданные в разные годы для Всероссийского фестиваля архитектуры, дизайна и искусств, первые из которых появились еще в 1999 г. (Рис. 7). Фестивали проводились в

Тюмени ежегодно, плакаты размещались по всему городу, а значит это была отличная возможность не только заявить о себе, но и поговорить с людьми своего круга на понятном им языке. Тем более, что ряд мероприятий фестиваля посещали такие звезды графического дизайна и коллеги по цеху, как Борис Владимирович Трофимов, Александр Сергеевич Колобов, Сергей Иванович Серов и другие.

Николай Пискулин был двигателем тюменской школы графического дизайна, воспитал не одно поколение студентов, заряженных его любовью к типографике [2]. В его версии дизайна удивительным образом сочетались выверенная классика, техническая инновационность, рок-н-рольный отрыв от шаблонов и в то же время поразительная глубина философской задумки. Его вдохновляли минималистские плакаты Сигео Фукуды и хулиганские развороты журнала «RAYGUN» Дэвида Карсона, провокационный и откровенный визуальный язык Стефана Загмайстера и потрясающие по ритму художественные альбомы Михаила Аникста. Понимая механизм моды, Пискулин не гнался за трендовыми ходами в проектировании, может быть поэтому спустя десятилетия его плакаты выглядят актуально. Остается надеяться, что с уходом Николая Павловича в 2018 г. история тюменской графики не закончится, а его многочисленные ученики не растеряют запал и продолжают развивать школу, а их не менее смелые и авангардные плакаты будут будоражить воображение не только жителей Тюмени. С другой стороны в рамках продолжения жизнедеятельности школы со стороны коллег и учеников Николая Павловича стоит еще одна задача — сохранить и распространить его работы, не дать им затеряться в пестром потоке информации XXI века и заслуженно вписать его имя в историю дизайна.

#### Список литературы:

1. Азов, Н.И. Тюмень / Н.И. Азов, Д.Я. Резун // Издательский дом «Историческая энциклопедия Сибири» и Институт истории СО РАН. — 2013 — URL: <http://bsk.nios.ru/enciklopediya/tyumen> (дата обращения: 29 сентября 2021 г.).
2. Вершинин, Г.В. Монолог с комментариями о тюменской школе графического дизайна / Г.В. Вершинин // [КАК] — 2001 — № 3 (17). — С. 70–73.
3. Вершинин, Г.В. Новое искусство и дизайн Тюмени – 30. Николай Пискулин: между функционализмом и искусством / Г.В. Вершинин // Искусство и дизайн Тюмени. — 2016. — URL: <http://art-design.tyumen.ru/doc/?id=2016/0705> (дата обращения: 27 сентября 2021 г.).
4. Вершинин, Г.В. О Николае Пискулине, неюбилейное / Г.В. Вершинин // Каталог к выставке: «Николай Пискулин. Плакат, книга» — 2009.
5. Вершинин, Г.В. О тюменской школе искусств и дизайна. 1974 – 2014 / Г.В. Вершинин // Искусство и дизайн Тюмени. — 2015. — URL: <http://art-design.tyumen.ru/publication/?m=20150410> (дата обращения: 1 октября 2021 г.).
6. Лаптев, В.В. Типографика: Порядок и хаос / В. В. Лаптев — 2 изд. доп. — Москва : АВАТАР, 2015. — 223 с.
7. Серов, С.И. Здесь и сейчас. Пространство и время новой парадигмы / С. И. Серов // [КАК] — портал о дизайне. — 2007. — URL: <http://как.ru/columns/serov/a3225> (дата обращения: 27 сентября 2021 г.).

ГО ЦЗИНЬЮЙ

АСПИРАНТ МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

И.Н. МИКЛУШЕВСКАЯ

КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ДОЦЕНТ КАФЕДРЫ ИСТОРИИ ИСКУССТВА И ГУМАНИТАРНЫХ НАУК МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

GUO JIN YU

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

I.N. MIKLUSHEVSKAYA

PHD OF ART HISTORY, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF HISTORY OF ARTS AND HUMANITARIAN SCIENCES OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

**ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ И ИДЕИ НОВОЙ ЭПОХИ В ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКОВ ВАНГ ХУЭЯ (WANG HUI) И ХУАНГ ЛИЮЯ (HUANG LI YOU))**

**EXTENSION OF THE TRADITIONS AND IDEAS OF A NEW ERA IN THE ART OF MODERN CHINA (ON THE EXAMPLE OF THE WORK OF THE ARTISTS WANG HUI AND HUANG LI YOU)**

Мир искусства в XXI веке претерпел огромные изменения. Китайское искусство масляной живописи развивается уже несколько столетий. Художники используют дух традиционных китайской культуры, чтобы отразить китайскую цивилизацию с помощью средств масляной живописи. Современная живопись и дизайн среды тесно связаны. Мысли и концепции в работах южных

художников Хуан Лию и Ван Хуэй могут быть использованы в качестве объектов для исследования новых форм искусства.

**Ключевые слова:** новая эпоха; Китай; современное искусство; традиционная живопись Китая.

The world of art in the XXIst century has undergone tremendous changes. The Chinese art of oil painting has been developing for several centuries. Artists use the spirit of traditional Chinese culture to reflect Chinese civilization through oil painting media. Contemporary painting and environmental design are closely related. Thoughts and concepts in the works of southern artists Huang Liu and Wang Hui can be used as objects for exploring new forms of art.

**Keywords:** new era; China; modern Art; traditional painting of China.

**Происхождение китайской масляной живописи**

Сегодня, в XXI веке, живопись маслом стала универсальным, широко распространенным и признанным языком мировой культуры. Жители восточных и западных стран прошли долгий самостоятельный путь развития, но в определенной степени всегда влияли друг на друга. Китайцы впервые познакомились с масляной живописью несколько веков назад. Изначально она появилась в связи с деятельностью христианских миссионеров. Необычная иконография Бога и святых, а также сама техника живописи и ее блестящая поверхность вызвали у китайцев огромный интерес, скорее даже любопытство. Что это за искусство? Это первоначальная заинтересованность стала семенем, закопанным на земле Китая.

В XVI–XVIII веках Европа широко распространяла свою культуру и религиозные верования. Масляная живопись также пришла и в Китай. Итальянские католики, такие как Джованни Монтекорвино (еще в XIII веке, Маттео Риччи в XVI веке), приехали в Китай проповедовать. В 1579 году Ло Минцзянь впервые привез европейские картины маслом в Китай. Тонкая и реалистичная живопись икон поразила китайских художников. Позже Маттео Риччи отправил очень большое количество реплик статуй Бога и Богородицы императорам и должностным лицам династии Мин, что привлекло внимание высшего сословия к иностранным картинам маслом и дало им высокие оценки. Однако, в то время масляная живопись еще не пользовалась широкой популярностью и ее влияние было очень невелико. Те немногочисленные китайские художники, занимавшиеся живописью в то время, стремились подражать западной манере. Со временем масляная живопись в Китае постепенно стала развиваться [1, 2].

**Становление школы масляной живописи на юге Китая**

Развитие китайской масляной живописи и по сей день основывается на традиционных западных идеях. Исторически на нее повлияли живописные школы России, Франции и Италии. Взаимодействуя с соб-

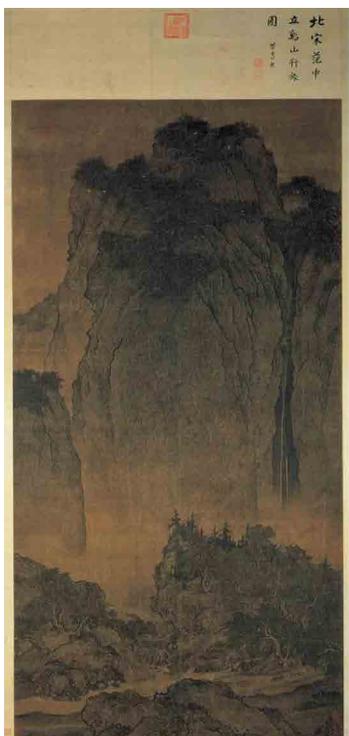


Рис. 1. Ван Хуэй  
Рис. 2. Фань Куань «Путешествие по ручьям и горам»; 206,3x103,3 см; тушь и стирка на шелке; 950-1032 г.; Пекинский дворец-музей

ственной национальной культурой, китайские художники постоянно экспериментируют, чтобы найти художественный язык масляной живописи, принадлежащий именно китайцам. В настоящий период масляные художники южного Китая открыли новые пути, основанные на духе традиционной китайской живописи мазками. 28 июля 2013 года в Наньине, Гуанси, была основана группа, объединившая 23 художника из 12 провинций к югу от реки Янцзы. Это академическая организация художников, которая выступает за исследование «Пейзажа масляной живописи Южного Китая». Школа живописи основана на традиционной культуре и духе пейзажа и предлагает интегрировать сущность древней китайской пейзажной живописи в создание современной масляной живописи.

Рассмотрим творчество двух современных художников южного Китая.

#### Традиции Ван Хуэя в современной живописи Китая

Ван Хуэй — выпускник факультета изящных искусств Педагогического университета Фуцзянь, член Ассоциации художников Китайского общества масляной живописи, Пекинской академии современной китайской масляной живописи. Его выставочная карьера насчитывает более 25 значимых выставок начиная с 1984 года в различных городах Китая. Тема его творчества — природа Китая. А мотивы вполне традиционны для китайского искусства — пейзажи гор, рек, ущелий.

С древних времен китайские художники «вели диалог» с природой. В философской традиции Китая широко распространены созерцание гор в полном одиночестве, слушание звуков текущей воды, вдыхание ароматов цветов и размышления о жизни. Такое восприятие жизни можно почувствовать на многих традиционных китайских пейзажных картинах. Для сравнения рассмотрим пейзажи древнего



Рис. 3. Ван Хуэй «Плато»; Холст/масло; 200x100 см; 2018 г.; частная коллекция.

Рис. 4. Ван Хуэй «Дань Левитану»; холст масло; 100 см x 150 см; 2019 г.; Китайский культурный центр в Москве

китайского художника Фань Куаня, жившего в X–XI веках. Примером может служить картина «Путешествия по горам и ручьям» (рис. 2) — одна из значимых работ Фань Куаня, шедевр древней китайской живописи. На картине изображены камни, скатывающиеся с гор в потоках водопада. Кажется, что зритель и сейчас слышит шум воды, человеческие голоса и звук подков — то, что происходило уже тысячу лет назад. Горы — сильные и мощные, вода разрушает их, но горы все-таки олицетворяют вечность и устойчивость этого мира.

Картины Ван Хуэя вызывают схожие чувства, хоть и написаны совершенно в другой технике спустя тысячу лет.

Ван Хуэй — чистый южанин, но в его изображении гор все-

гда есть героизм, величие и великолепие, более характерные для севера! Колорит живописи Ван Хуэя напоминает серебристый колорит русской живописи. И этот серый цвет обобщает всю работу. Его пейзажи, написанные маслом, отличаются высоким мастерством исполнения. В них мы видим и целостный образ, и тонко прописанные детали. Этим моментам художник уделяет большое внимание, поскольку люди восхищаются, учатся и ценят художественное качество в картинах (рис. 3). Работы Ван Хуэя точно воплощают дух поклонения природе, характерный для древне-китайской живописи. Они вызывают у зрителя те же эмоции, что и образы гор и текущей воды на картинах Ван Хуаня. Это продолжение традиций является важным способом выражения в современном китайском искусстве. Однако, в работах Ван Хуэя прослеживаются и достижения живописи XX столетия. Его пейзажи, написанные маслом, имеют характерные черты модернизма: в них используются геометрические формы, плоскостные обобщения, контрасты темного и светлого, что усиливает воздействие образа на зрителя.

В 2019 году Ван Хуэй и председатель Ассоциации китайских художников побывали в России, где написали ряд этюдов природы. Он и до этого часто делал этюды большого формата. Но в этот раз перед худож-



Рис. 5. Ван Хуэй «Великая Китайская стена»; 140 × 200см; холст/ масло; 2020 г.

Рис. 6. Ван Хуэй «Северный Шэньси. No. 5»; 100X100см; холст/ масло; 2019 г.



Рис. 7. Ван Хуэй «Весенний снег»; 80x240см; холст/ масло; 2020 г.

Рис. 8. Хуан Лию



никами стояла задача изучить язык творчества русских мастеров. Исследование природы также соответствует духовной концепции древних китайских художников.

#### Новые концепции в рамках традиционного мышления Хуан Лию

Хуан Лию из Лилина — магистр, вице-президент Хунаньской академии живописи, член Китайской ассоциации художников, исследователь, мастер-наставник и национальный первоклассный художник. Он активно выставляется в Китае и за рубежом, начиная с 1998 года [3]. Большинство древних китайских художников изучали стихи, книги, ритуалы и музыку. В трудах или отдыхая, они всегда сочиняли стихи и песнопения, отражающие их настроение в эти минуты. Эта традиция сохраняется до сих пор, хотя способ выражения теперь уже другой. Хуан Лию любит изображать предметы, характерные для традиционной китайской живописи — необычные горы, персиковые деревья, растущие около скал, озера, спрятавшиеся в тени деревьев. Все эти предметы наполнены глубокими смыслами. Ведь китайские художники выражают свои мысли не прямолинейно.



Рис. 9. Хуан Лию «Весеннее равноденствие»; холст / масло; 230 × 150 см; 2018 г.

Рис. 10. Хуан Лию «Цветение персика в весеннем саду»; холст/ масло; 80 см × 100 см; 2016 г.

На картине Хуан Лию «Весеннее равноденствие» (рис. 9) изображены причудливые камни, соединенные вместе, как будто это группа людей, перешептывающихся между собой. Композиционный центр этого пейзажа — большой серо-белый камень, а фон написан оттенками зеленого от светлых до чернильно-фиолетовых. Ветки цветущего дерева написаны легко. Они напоминают длинного летящего дракона. Посмотрите и на другие работы Хуан Лию. Иногда про них говорят, что это китайские картины, написанные западными красками. Однако, было бы точнее определить их как китайские картины маслом с китайскими чувствами, с китайским художественным мышлением.

Художник говорит, что в цветках персика можно разглядеть разное настроение — радость, гнев, печаль. Он рисует, но как будто пишет стихи. А изображение и колорит меняются вместе с текстом. Хуан Лию сам практически соединяется с картиной в духовном смысле. И тысячи мыслей и эмоций переходят на полотно. (Не случайно одна из выставок 2018 года, в которой участвовал Хуан Лию называется «Видимые стихи».)

Его живопись по своему характеру напоминает традиционную китайскую — Се-И. В ней тоже ощущение растекающейся материи, хотя, конечно, фактура его полотен совершенно иная.

Соедините тонкость формы, мастерство духа и рифмы и Вы получите то, что мечтаете увидеть — цветущий персик, целый персиковый лес на склоне холма у зеленой воды (рис. 10).

Традиционный стиль Се-И — живопись тушью и/или минеральной акварелью на бумаге или шелке в свободной, можно сказать экспрес-



Рис. 11. Хуан Лию «Весенний тур II»; холст/масло; 200x130см, 2017 г.

Рис. 12. Хуан Лию «Прекрасный светло-красный»; холст/масло; 60x80см; 2019 г.

Рис. 13. Церемония открытия 13-й Национальной выставки изобразительных искусств масляной живописи.

Рис. 14. Один из залов на выставке современного искусства в Пекинском художественном музее Шаньшуй

сивной манере. Современное искусствоведение стало применять термин Се-И и к масляной живописи. Об это пишет Чжан Хунтао в статье «Границы стиля «Се и» в современной масляной живописи Китая»: «В настоящее время современный стиль масляной живописи «Се И» уже впитал в себя язык живописи русского и европейского изобразительного искусства, черты академизма, импрессионизма и абстракционизма, а также черты стиля передвижников. В процессе осмысления мы объединяем воедино русское и европейское образное мышление, китайскую каллиграфию и живопись, образующие современный стиль «Се И», которому еще предстоит найти себя в изобразительном искусстве Китая» [4].

## Выводы

Идя в ногу со временем, современные китайские художники, работающие маслом, ищут свои собственные пути в искусстве. В работах южно-китайских масляных художников Ван Хуэя и Хуан Лию отражается дух китайцев. Современные китайские картины маслом позволяют зрителям глубже понять тысячелетия китайской культуры. Работы современных китайских художников не только экспонируются на различные крупномасштабные выставки. Они, по сути, меняют современный дизайн пространства. Цветовые решения, плоскостная и трехмерная композиция чрезвычайно важны в дизайне среды. Сегодняшний китайский дизайн интерьера был модернизирован в то числе и развитием искусства. Современная китайская масляная живопись, вобравшая в себя дух традиционной китайской живописи, активно продвигает китайскую культуру в мир.

### ПРИМЕЧАНИЯ:

1. 李亚男. 谈油画在中国的历程 李 Яньань. Путешествие масляной живописи в Китае [Дж.]. Работа Цзянь, 2021 (02): 33–34.
2. 孙凌霄. 俄罗斯绘画艺术对中国绘画艺术的影响 孙ь Линсяо. Влияние русской живописи на китайскую живопись. [Дж.]. Художественная критика, 2020 (17): 167–169.
3. 戴士和. 常画常新一读王辉先生作品有感 戴 Шихэ. ЧАНГ РИСУЕТ ЧАН Синя - Впечатления после прочтения работ г-на Ван Хуэя [Дж.]. Современная живопись маслом, 2013 (02): 34–41.
4. Чжан Хунтао Границы стиля «Се и» в современной масляной живописи Китая (к вопросу о культурных взаимовлияниях Китая и России) «Современное искусствоведение» № 2/ 2019, с. 64–68.
5. 黄礼攸. 遇见桃花 徐ан Лию. Встречайте цветок персика [Дж.]. Китайская живопись маслом, 2017 (06): 25–30.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. 范迪安. 秉心养术, 意写群山 范ь Диань. Опыт сердца, рисование высочайших гор — Искусство масляной живописи Ван Хуэя [J]. CONTEMPORARY OIL PAINTING, 2018 (02): 96–97.
2. 范益民. 从当代意象风景油画看中西方艺术的融合 范ь Иминь. Взгляд на интеграцию китайского и западного искусства в современных пейзажных картинах маслом [Дж.]. Форум по китайской культуре, 2013 (03): 162–165.

Е.С. ШАФРАЙ

Ph.D., ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КАФЕДРЫ «АРХИТЕКТУРА», НИУ  
МГСУ, МОСКВА

E.S. SHAFRAY

Ph.D., LECTURER OF THE ARCHITECTURE DEPARTMENT, MGSU,  
MOSCOW

### **ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННЫХ МУЗЕЕВ НА ПРИМЕРЕ ЗА- РУБЕЖНЫХ МУЗЕЕВ В ЮЖНОЙ КОРЕЕ**

### **SOME FEATURES OF CONTEMPORARY MUSEUMS ON THE EXAMPLES OF FOREIGN MUSEUMS IN SOUTH KOREA**

Музеи и художественные галереи являются важными объектами, средством и способом представления культурных исторических и современных ценностей, коммуникации для культурной идентичности в XXI веке. Данная статья рассматривает примеры архитектуры частных музеев, принадлежащих крупным корпорациям на примере Южн. Кореи. Здания музеев являются знаковыми и уникальными с точки зрения архитектуры. Также это является примером того, как частные компании могут играть значимую роль в продвижении искусства и представлении корейской культуры. Этот аспект вовлечения частных компаний в сферу искусства, в меценатскую и кураторскую деятельность и поддержку искусства может быть интересен как эффективная стратегия в условиях капитала и современного общества. Вторая часть статьи представляет некоторые особенности осмысления студентами такого типа зданий как музей или галерея в рамках образовательного процесса в университете в Южн. Корее.

**Ключевые слова:** частные музеи в Южн. Корее, уникальные здания музеев, циркуляция посетителей в музее, восприятие экспозиции, проектирование музея в образовательном процессе

Museums and art galleries are important objects in a way of presenting cultural, historical and contemporary values, communication for cultural identity in the 21st century. This article views the examples of the architecture of private museums owned by large corporations by the example of South Korea. Museum buildings are iconic and unique in terms of architecture. It is also an example of how private companies can play a significant role in promoting art and presenting Korean culture. This aspect of involving private companies in the field of art, in patronage and curatorial activities and support for art can be interesting as an effective strategy in the conditions of capital and contemporary society. The second half of the paper focuses on some features of student's design process for such type of building as museum or art gallery in a framework of educational process at university in S. Korea.

**Keywords:** private museums in S. Korea, unique architecture of museums, circulation of visitors in museum, perception and view of exhibition, student design.

### **Introduction**

Museums and art galleries are still playing a role of major objects in a way of presenting cultural, historical and contemporary values and heritage, communication for cultural identity in the 21st century. Nowadays, there are variety of museums and galleries worldwide, providing creative, educational and cultural experience events for visitors (recently including on-line tours and on-line lecture formats) besides viewing exhibition in a 'traditional' way. The role of many museums worldwide is to establish a new relation and connections with local communities [1]. In Russia museums has always played a significant role in terms of culture throughout history.

This article views some private museums abroad in Asia on the example of South Korea. The reason for this topic selection is because South Korea is an excellent example of appearance of many contemporary museums during the last 10~20 years [2, 3]. For example, there are famous unique private museums in Seoul and other cities. Large number of different art galleries often takes all street or urban block, like in Samcheongdong in Seoul, with mixture of contemporary buildings and traditional hanok. Besides Korean national museums built in XX century, in XXI century there can be seen an appearance of a significant number of corporate-owned museums and cultural foundations; the Korean Art Museum Association, launched in 2005, includes more than hundred museums [4]. Besides, another reason for this topic is while studying and teaching in Korea for some time, there was a chance to visit some exhibitions in museums by myself, so can share personal impressions.

Museums aim is not only to collect heritage and artworks but also share and introduce culture. Many public venues in Seoul are related with art

and exhibitions, for example, Dongdaemun Design Plaza (DDP). New state-of-art building with screen projection located at Gangnam district of Seoul is SmTown Coex Artium. In case of private museums in Korea owned by private companies it is also a way to support art and culture, promoting art and presenting Korean culture and present a public image of the company [4]. Some of many unique buildings of private museums include Leeum (Samsung Museum of Art), Arario Gallery, Kumho Museum, Gallery Hyundai, Coreana Museum of Art, Lotte Museum of Art (at Lotte World Tower), Amore Pacific Museum of Arts (APMA) and others.

### Case Study

For a case study this paper selects the following private museums in Seoul:

- Leeum Museum;
- Lotte Museum of Art (at Lotte World Tower);
- Amore Pacific Museum of Arts (APMA).

The reason for the selection of these museums is because of their unique architecture designed by famous architects and its significance as private museums. Leeum museum [5] was opened in 2004 and became known as a world-class museum. While others — Lotte museum of Art (located at Lotte World Tower, [6]) and Amore Pacific Museum of Arts (APMA, located Amorepacific headquarters in Yongsan, [7]) are opened recently in 2018.

Leeum Museum is designed by Mario Botta, Jean Nouvel, and Rem Koolhaas, and it consists of three buildings, which reflect the individuality of the architects. It has exhibition spaces and child education & culture center [8].

Lotte Museum of Art (at Lotte World Tower) is designed by Korean architect Cho Byoungsoo. It is one of the programs of mixed-used Lotte World Tower building. Lotte World Tower is a landmark and a point of attraction in a city-scale itself.

Amore Pacific Museum of Arts is located at the Amorepacific headquarters in Yongsan district at the basement level. The building is designed by David Chipperfield Architects [9].



Fig. 1. Leeum Museum. Image source: dailytourist



Fig. 2. Lotte Museum of Art (at Lotte World Tower). Image source: www.archdaily.com



Fig. 3. Amore Pacific Museum of Arts. Image source: amorepacific.com, english.visitseoul.net

The aspect of involving private companies in the field of art, in patronage and curatorial activities and support for art can be interesting as an effective strategy in the conditions of capital and contemporary society.

### Understanding Museum and Student's Design for Education

The second half of the paper is dedicated to understanding a museum type of building for educational process and shows the student's design process for museum or art gallery as a part of education at university in S. Korea. Designing museum students consider various common factors of creating a mass and space, as well as specific questions, such as a visitor circulation or flow, type of exhibition objects, etc.

Despite the fact that usually the layout of the exhibition and the study of the nature of perception of different types of exhibition objects is not the task of the architect (who is focused on creating a three-dimensional mass), understanding the specifics of the museum or gallery and the objects exhibited there is important.

Drawing architectural diagrams about a museum, representing a) space of exhibitions and type of circulation of visitors in space, b) the type and

location of the objects of the exhibition (showcase), and c) the types of exhibition, along with a floor plan, can be helpful for designing museum in educational process.

### Conclusion and Discussion

Museums and art galleries are playing an important role in a way of presenting cultural, historical and contemporary values and heritage, and communication for cultural identity. In Asia, on the example of Seoul (South Korea) this paper shows that many public venues are related with art and exhibitions, and private museums with unique architecture play a significant role for presenting and supporting culture and art nowadays.

#### REFERENCE:

1. WITCOMB, A. (2007). 'A PLACE FOR ALL OF US'? MUSEUMS AND COMMUNITIES. MUSEUMS AND THEIR COMMUNITIES, 133-156.
2. CITY ART GUIDE: SEOUL. [HTTPS://THEARTLING.COM/EN/ARTZINE/CITY-ART-GUIDES/SEOUL/](https://theartling.com/en/artzine/city-art-guides/seoul/)
3. JACKSON, B. (2015). MUSEUMS & GALLERIES: DISPLAYING KOREA'S PAST AND FUTURE (No. 6). SEOUL SELECTION.
4. ARTRO, T. (N.D.). THE PUBLIC GOOD OF PRIVATE MUSEUMS IN KOREA. THEARTRO. [HTTPS://WWW.THEARTRO.KR:440/ENG/FEATURES/FEATURES\\_VIEW.ASP?IDX=6&B\\_CODE=10](https://www.theartro.kr:440/eng/features/features_view.asp?idx=6&b_code=10).
5. VR TOUR: LEEUM, SAMSUNG MUSEUM OF ART. VR TOUR | LEEUM, SAMSUNG MUSEUM OF ART. (N.D.). [HTTPS://WWW.LEEUM.ORG/HTML\\_ENG/EXHIBITION/VRTOUR/LEEUM.HTML](https://www.leeum.org/html_eng/exhibition/vrtour/leeum.html).
6. LOTTE MUSEUM OF ART. [HTTPS://WWW.LOTTEMUSEUM.COM/MOBILE/EN/LMOA](https://www.lottemuseum.com/mobile/en/lmoa)
7. AMORE PACIFIC MUSEUM OF ART. [HTTPS://APMA.AMOREPACIFIC.COM/INDEX.DO#NONE](https://apma.amorepacific.com/index.do#none)
8. ABOUT LEEUM | ARCHIECTURE | LEEUM, SAMSUNG MUSEUM OF ART. (N.D.). [HTTP://WWW.LEEUM.ORG/HTML\\_ENG/INTRODUCTION/MAIN.ASP](http://www.leeum.org/html_eng/introduction/main.asp).
9. LUCO, A. (2019, APRIL 18). AMOREPACIFIC HEADQUARTERS / DAVID CHIPPERFIELD ARCHITECTS. ARCHDAILY. [HTTPS://WWW.ARCHDAILY.COM/915298/AMOREPACIFIC-HEADQUARTERS-DAVID-CHIPPERFIELD-ARCHITECTS](https://www.archdaily.com/915298/amorepacific-headquarters-david-chipperfield-architects).

А.В. ПАНКРАТОВА

Кандидат философских наук, заведующий кафедрой дизайна Национального исследовательского университета «Московский энергетический институт»

A.V. PANKRATOVA

PHD IN PHILOSOPHY, HEAD OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE NATIONAL RESEARCH UNIVERSITY «MOSCOW POWER ENGINEERING INSTITUTE»

### КУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ КАК НОВЫЙ ПРОЕКТ В ДИЗАЙНЕ XXI ВЕКА

#### CULTURAL IDENTITY AS A NEW PROJECT IN THE DESIGN OF THE XXI CENTURY

Логика развития истории дизайна приводит к концу проект интернационального дизайна, начавшийся сто лет назад в эпоху модернизма. Интернациональный дизайн пришел к логическому завершению, перейдя на четвертый порядок симулякров. Новым проектом в дизайне XXI века может стать возвращение культурной идентичности.

**Ключевые слова:** интернациональный дизайн, модернизм, постмодернизм, симулякр, плоский дизайн, культурная идентичность.

The logic of the development of the history of design brings to an end the project of international design, which began a hundred years ago in the era of modernism. International design has come to a logical completion, moving to the fourth order of simulacra. A new project in the design of the XXI century can be the return of cultural identity.

**Keywords:** international design, modernism, postmodernism, simulacrum, flat design, cultural identity.

Сегодня история дизайна приближается к смене парадигмы. Сто лет назад был начат проект «интернациональный дизайн», который в наши дни приходит к логическому завершению. Логика интернационального дизайна себя исчерпала.

Несмотря на то, что деятели ВХУТЕМАСа и Баухауза были искренними подвижниками своего дела, сегодня, спустя сто лет, мы должны признать, что интернациональный дизайн не был исключительно эстетическим выбором, а появился под влиянием политических и экономических факторов.

Основным политическим трендом начала XX века, как известно, было свержение традиционных устоев ради попытки создать справедливое общество на руинах старой культуры. Уничтожение национальных государств в огне мировой революции виделось способом достижения социального равенства. Именно эти идеи стали фундаментом модернистского дизайна. Интернациональный дизайн — это дизайн, который подойдет для любой страны, так как не имеет никаких национальных особенностей. Такой дизайн должен был быть средством создания справедливого общества без классов. Именно поэтому первое десятилетие молодой Советской республики является временем активной и плодотворной деятельности ВХУТЕМАСа.

Все черты, которые важны для революционного леворадикального дискурса, нашли свое выражение в модернистском дизайне: отказ от прошлого, от корней, от национальной культуры, от религии, чистота и простота. Интернациональный дизайн отражает идею отказа от эстетической иерархии и от национальной культурной идентичности.

Сегодня очевидно, что революционное уничтожение сильных государств всегда сопровождалось спонсорской поддержкой финансового капитала и глобальных корпораций. Глобальные корпорации заинтересованы в том, чтобы весь мир был равномерной средой, состоящей из потребителей с одинаковыми вкусами и желаниями. В этом смысле интернациональный дизайн стал ответом на запрос крупного бизнеса. Именно поэтому, например, Икеа всегда являлась ярким представителем интернационального стиля.

Сегодня политические конфликты на почве глобализма не менее остры. Прочитируем современного обозревателя: «Фактически транснациональная финансовая олигархия, опирающаяся на идеологию леволиберального глобализма, развязала войну против всех государств планеты. Её идеал — превращение нашего мира в глобальную империю корпораций, в которой мешающие корпорациям перегородки в виде национальных правительств полностью сметены» [3]. Автор описывает современную ситуацию, но к пониманию событий столетней давности данные слова применимы.

Таким образом, интернациональный стиль имеет глубокие связи с леволиберальным дискурсом, который, в свою очередь, активно поощряется глобальными корпорациями.

Однако в наши дни мы становимся свидетелями, как кризиса леволиберального дискурса, так и тупика интернационального дизайна.

Основным стилем в современном дизайне является так называемый «плоский дизайн». Плоский дизайн — это изначально стиль в графическом дизайне, который характеризуется следующими чертами: максимальная схематичность, отсутствие объема, прорисовки форм, ослабленные цвета, белый фон, отсутствие четкой структуры и понятной навигации. По своей сути плоский дизайн — это развитие все тех же идей интернационального дизайна, но уже в наше время. Именно поэтому плоский дизайн охотно используют глобальные корпорации.

Начинаясь как стиль графического дизайна, плоский дизайн в той или иной форме существует и в других областях дизайна. Например, в дизайне одежды в наши дни популярностью пользуется японская марка Uniqlo, которая так и позиционирует себя как «одежда для всех». С точки зрения стиля, Uniqlo — это полное отсутствие какой бы то ни было стилистики, выразительности, самобытности, это одежда, которая не подчеркивает, а нивелирует индивидуальность человека. Любопытно, что как по форме, так и по цвету, одежда Uniqlo следует тенденциям, существующим в графическом дизайне, — ослабленные неяркие цвета и невыразительные силуэты.

Плоский дизайн в качестве основной знаковой формы использует симулякры четвертого порядка. Симулякр четвертого порядка — это знак, не только означаемое, но и означающее которого отсутствует. Знак, у которого нет внутреннего содержания и практически нивелирована внешняя форма. Функция такого знака — уменьшить реальность объекта, спрятать высказывание.

Вообще, логика развития истории дизайна тесно связана с усилением симуляции бытия.

Модернистский этап истории дизайна совпадает с появлением симулякра второго порядка — промышленными аналогами. Любая вещь, созданная промышленным способом, является копией, оригинал при этом отсутствует. Как раз при появлении промышленного производства и встал вопрос о технической эстетике. В период модернизма дизайн утвердился как социальная практика.

Постмодернистский период истории дизайна тесно связан с симулякром третьего порядка — единицей гиперреальности. Во второй половине XX века человечество перемещается в гиперреальность — реальность знаков, рекламы, СМИ, брендов. Именно дизайн становится основным инструментом организации гиперреальности.

Симулякры третьего порядка — это знаки, в которых полностью утрачена связь с реальностью на уровне смысла, содержания.

В наши дни связь с реальностью утрачивается окончательно, и дизайн переходит на новый уровень симуляции, когда не только внутреннее содержание, но и внешняя форма сводится к нулю. Плоский дизайн — это именно переход на четвертый уровень симуляции.

До недавнего времени графический дизайн продолжал рассматриваться как практика, выполняющая две основные функции — идентификация и навигация. Дизайн существовал ради того, чтобы выделить человека, объект, организацию. Дизайн подчеркивал индивидуальность. Одновременно дизайн служил способом организации пространства, как виртуального, так и реального, организовывал навигацию в пространстве. Еще недавно для всех было очевидно, что дизайн должен помогать человеку ориентироваться в среде, выстраивал интерфейс для взаимодействия человека и гиперреальности.

Сегодня, в реальности плоского дизайна, это уже не так. Современный дизайн сайтов усложняет общение человека с виртуальной средой. Пользователь должен напрягать зрение, догадываться, угадывать, какой элемент является гиперссылкой. Навигация заметно ухудшилась.

Идентификация также перестала существовать в плоском дизайне, так как все дизайнерские решения стали максимально похожи и одинаково нейтральны. Сегодня дизайнеры не используют отсылки к культурным кодам, цитаты, смысловые игры, декоративные элементы, орнаменты, игры со стилями. Ни один объект не имеет шанса выделиться в массе таких же. Тенденция к деиндивидуализации прослеживается и в интерьере, и в моде. «Главная тенденция — больше не показывать свое лицо. Они с удовольствием натягивают на себя капюшоны, носят темные очки, выбирают прически, где волосы закрывают им половину лица» [2, С. 357], — пишет А.А. Васильев о современной моде.

Таким образом, логика развития истории дизайна приводит к тому, что проект интернационального модернистского дизайна полностью исчерпан. Дизайн нивелирует сам себя.

Дизайнер оказывается не нужен, так как исчезли возможности решения дизайн-задач. В дизайне можно было отказаться от эстетики, от красоты, оставив чистую функциональность. Но когда дизайн отказался и от красоты, и от функциональности, исчезла сама деятельность, связанная с красотой и функциональностью.

Любопытным подтверждением вышесказанного становится эксперимент, который уже несколько лет проходит в Дизайн-студии Артемия Лебедева, где дизайнером успешно работает нейросеть Николай Иронов. Дизайнеру больше не нужно быть личностью, художником, знать историю искусства, иметь собственный стиль.

Дизайн, ориентированный на равенство, привел к исчезновению дизайнера, так как дизайнер, художник — это личность, по определению наделенная индивидуальностью, отличающаяся от других своими художественными решениями, идеями.

Если в такой ситуации утверждать, что дизайн как историческое явление закончен, несколько преждевременно, то конец модернистского интернационального проекта очевиден.

Вероятно, само дальнейшее существование дизайнера должно быть связано с выходом из тупика симуляции. Если интернациональный дизайн был тесно связан с леволиберальным дискурсом, то можно ожидать, что практике дизайнера, чтобы выжить, придется переориентироваться на противоположную идеологическую систему.

Леволиберальный дискурс требует от дизайнера универсальности, одинаковости для всех, упрощения, отказа от культурного фундамента прошлого. Сегодня эти требования воплощены в плоском дизайне, стилистике, которую сегодня активно используют глобальные корпорации.

Политическим и экономическим противником глобальных корпораций являются государства, как оплот тех культурных, исторических, национальных, мировоззренческих, языковых различий, которые не дают миру слиться в единое безликое пространство потребления. Очевидно, что сохранение дизайнера как социальной практики зависит от того, перейдет ли дизайн на идеологию культурной идентичности, отказавшись от идеологии интернациональности.

В течение ста лет дизайн пытался существовать в культурном вакууме, или, наоборот, в постмодернистском хаосе культур. Это привело дизайн к полнейшей легковесности и эстетическому тупику.

Переориентировавшись на серьезное взаимодействие с культурой, с философией, с внимательным прочтением истории своей страны, дизайнеры получают мощный импульс к эстетическому обновлению.

Интернациональный дизайн, изначально имея идеологическую основу в привлекательных идеях социального равенства, в применении к жизни оказался дизайном общества потребления. Потребление стало основной целью жизни человека в XX веке, и дизайн активно использовался для целей общества потребления. Но, как писал Н. Бердяев, «цель жизни народов — не благо и благополучие, а творчество ценностей, героическое и трагическое переживание своей исторической судьбы» [1, С. 105]. Такое отношение к жизни может стать благодатной почвой для творческого обновления, в том, числе, и в дизайне.

Следует заметить, что подобный импульс эстетического обновления, связанный с культурной идентичностью, в истории дизайна уже был. Само появление дизайнера в середине XIX века в среде прерафа-

элитов тесно связано с глубоким интересом, который художники-праерафаэлиты испытывали к истории и культуре Англии.

Уильяма Морриса и его коллег по первой в истории дизайнерской фирме вдохновляли легенды о короле Артуре, английская готика, орнаменты, и конечно, Евангелие. Дизайн зародился в среде людей, которые очень хорошо осознавали свою культурную идентичность. Джон Рескин, вдохновивший праерафаэлитов своими лекциями, писал «истинное проявление национальной силы в искусстве всегда зависит от того, направлена ли она к цели, которую указывает вековой опыт» [4, С. 40].

Зарождение дизайна базировалось не на идеологии равенства (она появится позже), а на идеологии индивидуальности. Тот же Джон Рескин отмечает: «образование в его глубочайшем смысле служит, прежде всего, средством не уравнивать, а различать людей» [4, С. 36].

Причем, хотя праерафаэлиты и остались в истории как большие оригиналы, в целом, их творчество отражало идеологию Великобритании Викторианской эпохи — самого стабильного времени в истории Англии.

В нашей стране самый первый стиль в истории дизайна, модерн, также совпадает со временем процветания Российской Империи в годы правления Александра III. Именно в правление Александра III в моду входит историзм, русская готика в архитектуре, русские темы в предметном мире и т. д.

До сих пор в характеристике дизайна как культурного феномена акцент делался на том, что дизайн — это деятельность, связанная с новацией, в отличие от ремесла, детерминированного традицией. Парадокс заключается в том, что дизайнеры, стремясь создавать «нечто новое» всегда приходят к приблизительно одинаковым решениям.

Если в начале XX века дизайнеры сознательно отказывались от традиций, от истории, принципиально не изучали историю искусства (например, такая позиция была в Баухаузе), то сегодня дизайнеры часто просто не знают историю искусства, недостаточно образованы. Но результат такой любви к новации всегда однообразен — простота, геометризм, отказ от украшения, антиэстетизм. Как писал О. Уайльд, «один творческий импульс создает не новаторство, а подражание» [5, С. 509].

Стиль модерн — первый дизайнерский стиль — появился из двух импульсов, один из которых постоянно игнорируется: стремление к художественному обновлению и любовь к истории и историческим стилям. Дизайн, как и любая продуктивная деятельность, базируется на двух движущих механизмах — новация и традиция.

В течение истории дизайна XX века предпочтение отдавалось новации. Хотя в дизайне постмодерна и делались попытки игр с историческими стилями, эта тенденция к началу XXI века сошла на нет.

Возможно, сегодня, когда стоит вопрос самого существования дизайна, именно поворот к традиции станет фактором сохранения дизайна как социальной практики. Дизайнеры больше не могут быть носителями инфантильного, революционного сознания. Разрушение должно смениться созиданием, а для этого дизайнеры должны осознать свою принадлежность к стране, к истории, свою ответственность, и полюбить эту причастность к историческому процессу. Настоящая индивидуальность всегда связана с принятием своей культурной принадлежности.

Таким образом, диалектическая логика развития истории должна привести к тому, что история дизайна сделает виток, и новый период, отрицая предыдущий, будет связан с акцентированием культурной идентичности в дизайне. Тот же импульс эстетического обновления на почве любви к своей культуре, который привел к появлению дизайна, возможно, приведет к новому периоду в истории дизайна.

#### Список литературы:

1. Бердяев Н.А. Душа России: сборник статей. — Москва: ЗАО Издательство Центрполиграф, 2016. — 255 с.
2. Васильев, Александр Александрович. Формула моды: тайны прошлого, тренды настоящего, взгляд в будущее / Александр Васильев. — Москва: Эксмо, 2021. — 368 с.: ил.
3. Ищенко Р. Гражданская война эпохи глобализма / Ростислав Ищенко // <https://cont.ws/@ishchenko/1898085> (дата обращения: 22.05.21)
4. Рескин, Д. Лекции об искусстве: пер. с англ. / Д. Рескин; пер. с англ. П. Когана под ред. Е. Кононенко. — Москва: БСГ-ПРЕСС, 2006. — 319 с., илл. — (ARS LONGA).
5. Уайльд, О. Критик как художник: пер. с англ. / О. Уайльд; Избр.; Пер. с англ., сост. и вступ. ст. С. Белзы; прим. А. Зверева. — Москва: Правда, 1989. — 736 с.

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

### **ЗНАЧЕНИЕ РУССКОГО КЕРАМИЧЕСКОГО ИЗРАЗЦА В ФОРМИРОВАНИИ СОВРЕМЕННОГО ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА**

### **THE IMPORTANCE OF RUSSIAN CERAMIC TILES IN THE FORMATION OF MODERN DECORATIVE ART**

В современном декоративном искусстве русский изразец имеет особое значение, благодаря неразрывно связанным традиционной и инновативной художественной формой и культурно-исторической традицией.

**Ключевые слова:** керамика, изразец

In modern decorative art, Russian tile has a special significance, due to the inextricably linked traditional and innovative art form and cultural and historical tradition.

**Keywords:** ceramics, tiles

Исторический керамический русский изразец имеет большое значение в формировании новой культурной идентичности, в частности строительная керамика является одной из самых ярких носителей цивилизованного импульса.

В ней неразрывно связаны традиционная и инновативная художественные формы и культурно-историческая традиция. Как и архитектура в целом, строительная керамика, ярко демонстрируя свою принадлежность к тому или иному культурному кругу, играет роль визуального «дресс-кода» цивилизации. Давно подмечено, что строительная керамика неизбежно меняется в период становления нации, при включении ее в иной культурно-политический круг общения, новую интернациональную структуру.

Слово «изразец» произошло от древнего «образец», «образить» - придать красивый вид, украсить. Самые первые изразцы, появившиеся на Руси, были исполнены резьбой, украшены резными рельефными узорами, а сами изразцы служили для украшения дворцов, храмов и богатых печей. На них изображались мифологические, сказочные, исторические персонажи, с сцены охоты, военных сражений, строительства городов. Они были богато орнаментированы, красивы и имели терракотовый цвет обожжённой глины, поэтому их называли «красными».

Археологи, изучающие историю нашей Родины, находят такие изразцы на территории древнего Киева X-XI веков и при раскопках в старых русских городов Рязани и Владимире (XII в.). Во времена татаро-монгольских нашествий на Русь, когда происходило опустошительное разорение русских земель и разрушение древних городов, изготовление изразцов надолго прекратилось.

Лишь в конце XV века началось возрождение освободившихся от ига русских городов, и вместе со строительными работами по их восстановлению из руин возобновилось и изразцовое дело. В строительстве городов все больше стали использовать обожжённый кирпич, а для украшения стен изготавливали особые узорчатые, оттиснутые в формы изразцы. Делать их было значительно легче и быстрее, чем вырезать рельефы в камне. К тому же, глиняные изразцы повторяли и варьировали орнаменты и изображения белокаменной резьбы. Рельефными изразцами мастера украсили соборы в Угличе, Ярославле, Суздале, Москве и других городах. Красные узорчатые изразцовые вставки красиво выделялись на белокаменном фоне стен или среди белых кирпичей. А изразцовые печи явились нарядным украшением внутренних помещений в монастырях, в царских и княжеских палатах.

Нарядные красные изразцовые печи служили не только для обогрева и украшения хором-интересные и поучительные сюжеты изразцов воспринимались как своеобразная увлекательная «открытая книга».

В начале XVII века на смену красным изразцам приходят глазурованные. Терракотовые (красные) изразцы были пористыми, легко пропускали копоть и вбирали в себя грязь, часто темнели до черноты. Их стали покрывать глазурью, которая не только служила защитным слоем, но сделала изразцы цветными, яркими, блестящими. Первоначально покрывали изразцы зеленой глазурью- «муравой» и называли их муравленными, но довольно скоро стали расписывать оловянными разноцветными эмалями, и такие изразцы назывались цининными. Муравленные и цининные печи вскоре заменили собой старые красные печи в царских и боярских домах, в приказных и монастырских помещениях.

Печи не только «одевались» изразцами, но и сами обретали сложные архитектурные очертания, украшались изразечными рельефами «поясами», колонками, балясинами, фигурными «городками». Спрос на изразцовые печи возрастал, и для их изготовления стали создаваться специальные изразечные мастерские (посадские и монастырские) в Москве, Пскове, Ярославле, Великом Устюге и других городах. В таких мастерских делали в больших количествах отдельные изразцы для «набора» и целые печные комплекты, а также отделочные изразцы для украшения стен снаружи.

По форме и назначению изразцовую керамику делят на несколько основных видов. Среди них:

- плоские плиты — элементы, которыми покрывают основную площадь камина;
- угловые — предназначены для декорирования углов;
- цокольные и карнизные — рассчитаны на отделку нижней и верхней зон печи соответственно;
- фасонные — угловые плитки, которые необходимы для оформления углов сложной формы

Создание изразцов требует определенных условий, оснастки и соблюдения порядка в технологическом процессе их изготовления. Существуют основные этапы современного производства изразцов:

- Создание модели изразца с последующим снятием с неё гипсовой формы
- Разъём гипсовой формы от модели изразца
- Отминка глины в гипсовую форму изразцам
- Разъём глиняного изразца из гипсовой формы
- Покрытие ангобами
- Сушка
- Удельный обжиг
- Политой обжиг

Оригинальный формат облицовочной керамики появился в качестве ответа на необходимость хорошего прогрева помещения и длитель-

ного удержания тепла. Некоторые современные модели печей характеризуются заметной разницей температур внутренней и внешней зон печной поверхности. Поэтому для их облицовки вполне хватает и привычной керамической плитки. В остальных случаях гораздо целесообразней использование коробчатых плит.

Плитка состоит из:

- лицевой части;
- пластины — самого верхнего слоя;
- румпы — элемента, который и выделяет эту керамику среди всех остальных видов;
- отверстий для штырей, расположенных в румпе.

Объёмная форма, образованная за счёт румпы, делает облицовку термостойкой — теплоотдача печного покрытия ощущается несколько дней.

Благодаря коробкам между плиткой и поверхностью камина образуется пространство. Ему мы и обязаны аккумуляцией тепла и столь продолжительной отдачей тепла помещению. Отверстия в румпе нужны для штырей или проволоки, которые вмуровывают в кирпичные стыки – это делает отделку более прочной и надёжной. Классическая схема облицовки подразумевает отказ от клея или других подобных связующих. По этой причине теплоотдача повышается ещё больше.

Русская цивилизация (если сравнить её, например, с античной) — «некерамическая», гораздо большее значение здесь имели дерево и металл. Так что изразцы-единственное керамическое изделие, широко «охватившее» сферу средневековой русской культуры. Русский изразец стал ярчайшим элементом национального искусства, не менее характерным, чем резьба и роспись по дереву, художественная ковка и лубок.

Сегодня русский изразец изучают, коллекционируют, растёт интерес к музейным и археологическим коллекциям изразца, его выставкам и экспозициям, а успехи в изучении русского изразца-дань памяти его исследователям, занимавшимся изразцами в течении двух столетий.

#### Список литературы:

1. Баранова С. И. Русский изразец. Записки музейного хранителя. М., 2011.
2. Некрасова-Каратеева О. Л. Учимся лепить. Книжка-помощница. — 2-е изд., испр. — СПб.: Нестор-История, 2012.
3. Миклашевский А.И. Технология художественной керамики./Ленинградское отделение Стройиздата Ленинград,1971.
4. Чикильдин С.А. Производство изразцов и облицовочных плиток/ Росгизместпром,1953.

П.В. АНДРЕЕВА

Студент кафедры городского строительства, архитектуры и дизайна Тульского государственного университета

P.V. ANDREEVA

STUDENT OF THE DEPARTMENT OF URBAN CONSTRUCTION, ARCHITECTURE AND DESIGN OF TULA STATE UNIVERSITY

### СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ТУЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ ПРИ ПОМОЩИ МУЗЕЙНЫХ ПРОЕКТОВ И МЕРОПРИЯТИЙ

### PRESERVATION OF THE CULTURAL IDENTITY OF THE TULA REGION THROUGH MUSEUM PROJECTS AND EVENTS

В статье рассмотрены примеры коммерческих проектов, способствующих сохранению и развитию идентичности культуры Тульской области; они включают в себя различные музеи (целые музейные кварталы), фестивали и др.

**Ключевые слова:** культура; идентичность; музей; фестиваль; коммерческий проект

The article considers the commercial projects examples which contribute to cultural Tula oblast identity saving and development are described in the article; they are museums (the whole museum quarters), festivals, etc.

**Keywords:** culture; identity; museum; festival; commercial project

Культурное своеобразие каждого региона страны является одним из важнейших аспектов этнической идентичности государства, ее многоликости и разнообразия. В частности, любой субъект Российской Федерации имеет свою историю, свой колорит, свой неповторимый стиль и своеобразный национальный оттенок, будь то



Рис. 1. Культурное наследие Тульской области

Рис. 2. Музей международного пряника

исторические достопримечательности, традиционные блюда, произведения творческих людей, рожденных в этом крае и т.д. (рис. 1).

В статье рассматривается вопрос взаимосвязи музейных проектов и мероприятий и сохранения культурной идентичности территории за счет использования различных культурных средств и построения системы рыночных отношений.

В качестве примера организации, сохраняющей обычаи области, можно привести Музей международного пряника, расположенный на территории Тульского кремля и являющийся частью так называемого Музейного квартала (рис. 2).

Данный музей — это уникальный авторский проект группы дизайнеров и кондитеров из Тулы, направленный на популяризацию традиций пряничного дела. Он является постоянным участником

многих городских и областных мероприятий, ставящих своей целью на продвижение идеалов семьи и здорового общества в целом.

Музей международного пряника является интересным, знаковым местом как для города, так и для области, где современность переплетается с традициями, а экспозиция пряников будет интересна, не только взрослым тулякам, но и детям, причем как жителям города, так и туристам из других регионов и даже стран [1].

Подобные проекты показывают, насколько разнообразна культура Тульского края. Ведь одна из первых ассоциаций, которые приходят на ум при упоминании Тулы, — это именно пряники, душистые медовые сладости, которые могут скрасить любое чаепитие. А слово «жамки»? Знаточи диалектизмов, присущих Тульской области, и ее истории с радостью придут Вам на помощь и скажут, что жамки — маленькие пря-



Рис. 3. «Жамки» — традиционные маленькие тульские пряники

ники, которые формируются из теста, оставшегося после приготовления печатных пряников, и изготавливаются без начинки (но от этого они не менее ароматные и, конечно же вкусные) (рис. 3) [2].

А теперь скажите: знаете ли Вы, каков запатентованный секретный ингредиент тульских пряников? Ни за что не догадаетесь. Тульский воздух! Родной, слегка прохладный ветер с берегов реки Упы, сладковатый запах пряно-

стей, доносящийся из пряничной лавки, пробирающийся до глубины души жар знаменитых тульских оружейных мастерских — всё это слилось в воздухе Тулы, за счет которого пряники и имеют свой неповторимый запах и вкус. Тульские мастера неоднократно пытались наладить производство пряников за границей, были взяты идентичные ингредиенты, но до сих пор никому еще не удалось повторить воспроизвести истинный тульский пряник.

Другой аспект тульской культуры, — литературный.

Большинству людей знакомы имена Наташи Ростовой, Пьера Безухова, князя Болконского. Речь идет о персонажах романа-эпопеи «Война и мир», а соответственно, об одном из великих русских писателей Л.Н. Толстом (рис. 4).

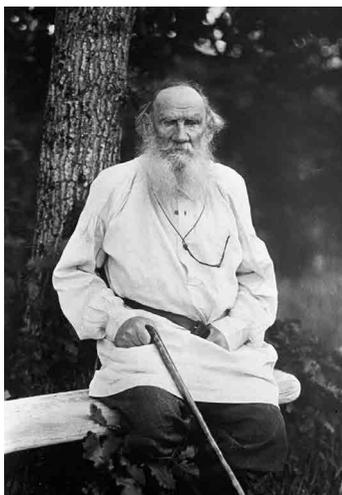


Рис. 4. Л.Н. Толстой

Театральный фестиваль Tolstoy Weekend, посвященный великому русскому писателю Льву Николаевичу Толстому, является самым масштабным театральным событием региона. Он проходит в Тульской области практически каждый год. В нем принимают участие ведущие театры России, в том числе МХТ им. Чехова и театр им. Вл. Маяковского. Декорацией для спектаклей станет пространство родовой усадьбы Толстого — Ясной Поляны.

В фестивале принимают участие столичные театры: МХТ им. А. П. Чехова, Театр Наций, Театр им. Вл. Маяковского, Московский театр «У Никитских ворот»; независимые коллективы: Творческое объединение мастерских Голомазова и Мастерская сторителлинга Центра им.



Рис. 5. Театральный фестиваль Tolstoy Weekend

Рис. 6. Тульский кремль

Рис. 7. 500-летие Тульского кремля

Вс. Мейерхольда, а завершит программу спектакль Липецкого драматического театра им. Л. Н. Толстого и многие другие (рис. 5) [3].

Фестиваль «Толстой» имеет большое значение для всей России и проходит при мощной поддержке как на региональном, так и на федеральном уровне. Основной костяк программы представляют спектакли из разных регионов нашей страны и мира по толстовским текстам, свежие постановки, демонстрирующие взгляд современников на идеи и образы выдающегося писателя [4].

Еще одним масштабным культурно-коммерческим проектом является празднование 500-летия Тульского кремля, которое было организовано в сентябре 2020 года (рис. 6).

Многие века Кремль являлся важнейшим оборонительным сооружением находящимся на территории нынешней Тульской губернии. Сейчас же это не только крепость, столетия назад являвшаяся непосредственным участником и даже героем развития города, но и одна из его достопримечательностей, которую до сих пор посещают и жители города, и туристы.

Празднования 500-летия Кремля были масштабными, яркими и запоминающимися. Среди них была и реконструкция посада на территории крепости, созданная как полагается, без единого гвоздя, и гала-концерт духовых оркестров фестиваля «Фанфары Тульского кремля», и «Кремлевская опера» с участием солистов Большого и

Мариинского театров, и огромное количество мастер-классов, и различные выставки — народные гуляния в эти дни были поистине грандиозны (рис. 7) [5].

Все эти организации и мероприятия неразрывно связаны с коммерческой стороной нашей жизни. Любому проекту требуются инвестиции в его существование и дальнейшее развитие, а также вложения в производство средств рекламы и привлечения всё большего и большего количества посетителей.

Итак, прослеживается четкая взаимосвязь коммерческой составляющей общественных отношений и проектами и мероприятиями по сохранению и развитию культурного своеобразия Тульского региона. Правительство области активно поддерживает данный аспект общественной жизни, осуществляет вложение инвестиций и разработку нормативных документов и государственных программ, закрепляющих политику, направленную на развитие культуры и туризма Тульской области.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. МУЗЕЙ МЕЖДУНАРОДНОГО ПРЯНИКА В ТУЛЕ. [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС]. — РЕЖИМ ДОСТУПА: [HTTP://MPRYANIKA.COM/](http://mpryanika.com/) — ЗАГЛ. С ЭКРАНА.
2. СЕКРЕТЫ ТУЛЬСКИХ ПРЯНИКОВ И ЧТО ТАКОЕ ЖАМКИ? [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС]. — РЕЖИМ ДОСТУПА: [HTTPS://ZHZHITEL.LIVEJOURNAL.COM/737140.HTML](https://zhzhitel.livejournal.com/737140.html) — ЗАГЛ. С ЭКРАНА.
3. TOLSTOY WEEKEND. [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС]. — РЕЖИМ ДОСТУПА: [HTTPS://MYSLO.RU/AFISHA/FESTIVALI/TOLSTOYWEEKEND](https://myslo.ru/afisha/festivali/tolstoyweekend) — ЗАГЛ. С ЭКРАНА.
4. ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ «ТОЛСТОЙ». [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС]. — РЕЖИМ ДОСТУПА: [HTTPS://WWW.KP.RU/AFISHA/MSK/FESTIVALI/TEATRALNYJ-FESTIVAL-TOLSTOJ/](https://www.kp.ru/afisha/msk/festivali/teatralnyj-festival-tolstoj/) — ЗАГЛ. С ЭКРАНА.
5. НЕ ПРЯНИКОМ ЕДИНЫМ. [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС]. — РЕЖИМ ДОСТУПА: [HTTPS://RG.RU/2020/09/30/REG-CFO/KAK-V-TULE-OTPRAZDNOVALI-500-LETIE-KREMLIA.HTML](https://rg.ru/2020/09/30/reg-cfo/kak-v-tule-otprazdnovali-500-letie-kremlia.html) — ЗАГЛ. С ЭКРАНА.