ISSN 2312–6116

Дизайн. Искусство. Промышленность

Международный журнал научных исследований.
Выпуск 6

Design. Art. Industry

The International Journal of Scientific Research.
Issue 6

Челябинск
Издательский Дом Технэ
2019

УДК 62 + 7 + 378 + 001
Д 448

ISSN 2312–6116

Дизайн. Искусство. Промышленность
Международный журнал научных исследований. Выпуск 6

Design. Art. Industry (DAI)
The International Journal of Scientific Research. Issue 6

Д 448 Дизайн. Искусство. Промышленность: Международный журнал научных исследований / гл. ред. д-р иск. Н. М. Шабалина. – Челябинск: Издательский Дом Технэ, 2019. – Выпуск 6. – 93 с.

Dizajn. Iskusstvo. Promyshlennost': Mezhdunarodnyj zhurnal nauchnyh issledovanij / glavnyj redaktor doktor isk. N. M. Shabalina. Cheljabinsk: Izdatel'skij Dom Tehnje, 2019. Vypusk 6, 93 s.

Design. Art. Industry (DAI): The International Journal of Scientific Research Editor in chief Dr. N M Shabalina. Chelyabinsk: Tekhneh Publishing House, 2019, Issue 6, 93 p.

Международный журнал научных исследований «Дизайн. Искусство. Промышленность» представляет собой научно-исследовательский интеграционный проект, в котором публикуются статьи ученых, исследователей из различных стран мира. Тематическое издание посвящено результатам теоретических и прикладных исследований по общим вопросам развития художественной и технической культуры, профессионального образования. Представленные в издании статьи адресованы специалистам и широкому кругу читателей, студентам, аспирантам – всем, кто интересуется проблемами изучения архитектонических искусств, органично сочетающих в себе аспекты художественного творчества, науки, техники и промышленного производства.

The International Journal of Scientific Research "Design. Art. Industry (DAI)" is a research integration project. This publication includes articles of the scientists and researchers from different countries. This special edition is devoted to the results of theoretical and applied research on the general points of art culture and education development. The articles are addressed to professionals and non-specialist audiences, students, postgraduates who are interested in problems of studying architectonic art, which combines aspects of art, science, technology and industry.

УДК 62 + 7 + 378 + 001

ISSN 2312–6116

© Н. М. Шабалина, гл. редактор
© Авторы статей, 2019

Дизайн Искусство Промышленность
Международный журнал научных исследований. Выпуск 6

Редакционная коллегия

Шабалина Наталья Михайловна
(главный редактор) доктор искусствоведения, профессор, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет (Челябинск, Россия)

Голынец Галина Владимировна
член-корреспондент Российской Академии художеств, кандидат искусствоведения, профессор, Федеральный Уральский государственный университет имени Б. Н. Ельцина (национальный исследовательский университет) (Екатеринбург, Россия)

Дьяконов Александр Анатольевич
доктор технических наук, профессор, Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет) (Челябинск, Россия)

Желева-Мартинс Виана Добрина Иванова
доктор архитектуры, профессор, Лесотехнический университет (София, Болгария)

Загребин Сергей Сергеевич
доктор исторических наук, профессор, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет (Челябинск, Россия)

Кошаев Владимир Борисович
доктор искусствоведения, профессор, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия)

Лаврентьев Александр Николаевич
доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

Лозанова Саша Симеонова
доктор искусствоведения, профессор, Лесотехнический университет (София, Болгария)

Лобачевская Ольга Александровна
доктор искусствоведения, профессор, Беларуский государственный университет культуры и искусств (Минск, Беларусь)

Майстровская Мария Терентьевна
доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

Малиновский Ежи
доктор искусствоведения, профессор, Университет имени Н. Коперника, Торунь, Польша, президент Польского института исследования мирового искусства (Варшава, Польша)

Пашаева Валида Паша кызы
кандидат технических наук, профессор, Ататюркский университет (Эрзурум, Турция)

Потапов Александр Николаевич
доктор технических наук, профессор, Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет) (Челябинск, Россия)

Сахин Юксель
доктор наук, доцент, Технический университет Эскишехир, факультет архитектуры и дизайна, факультет моды и текстильного дизайна (Эскишехир, Турция)

Ташева Стела Борисова,
доктор архитектуры, доцент, Болгарская академия наук, Научно-исследовательский институт искусств (София, Болгария)

Хадиджа Асадова Вели кызы
доктор философии по искусствоведению, Азербайджанский национальный музей искусств, Азербайджанская государственная академия художеств (Баку, Азербайджан)

Цекич Никола
доктор архитектуры, профессор, действительный член Российской академии естественных наук (РАЕН), Нишский университет (Ниш, Сербия)

Design Art Industry (DAI)
The International Journal of Scientific Research

Editorial Board

Shabalina Nataliya
Dr. Prof. South Ural State Humanitarian-Pedagogical University of Chelyabinsk, Russia (Editor in chief)

Golynets Galina Vladimirovna
Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Ph. D. of Art Criticism, Prof., Federal Ural State University named after B.N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia)

Dyakonov Alexander Anatolyevich
Dr. Prof. South-Ural State University (National Research University) (Chelyabinsk, Russia)

Zheleva-Martins Dobrina
Dr. Prof. Forestry University (Sofia, Bulgaria)

Zagrebin Sergei Sergei
Dr. Prof. South Ural State Humanitarian-Pedagogical University (Chelyabinsk, Russia)

Koshayev Vladimir Borisovich
Dr. Prof. Moscow State University named after M.V. Lomonosov (Moscow, Russia)

Lavrentiev Alexander Nikolaevich
Dr. Prof. Moscow State Academy of Applied Art and Design named after S.G. Stroganov (Moscow, Russia)

Lozanova Sasha Simeonova
Dr. Prof. Forestry University (Sofia, Bulgaria)

Lobachevskaya Olga Alexandrovna
Dr. Prof. Belarusian State University of Culture and Arts (Minsk, Belarus)

Maistrovskaya Maria Terentyevna
Dr. Prof. Moscow State Academy of Applied Art and Design named after S.G. Stroganov (Moscow, Russia)

Malinowski Jerzy
Dr. Prof. Nicolaus Copernicus University in Torun, President of the Polish Institute of World Art Studies, (Warszawa, Poland)

Pashayeva Valide
Ph.D., Prof. Atatyurksky University (Erzurum, Turkey)

Potapov Alexander Nikolaevich
Dr. Prof. South-Ural State University (National Research University) (Chelyabinsk, Russia)

Sahin Yuksel
Dr. Assoc. Prof., Eskişehir Technical University, Architecture and Design Faculty, Fashion and Textile Design Department (Eskısehır, Turkey)

Tasheva Stela Borisova
Ph. D. Associate Professor, Bulgarian Academy of Sciences, Institute of Art Studies (Sofia, Bulgaria)

Khadija Asadova Veli kyzy
Ph. D. in art history, National Museum of Art, Azerbaijan State Academy of Fine Arts (Baku, Azerbaijan)

Cekic Nikola
Dr. Prof. Academician RAEN, University of Niche (Niche Serbia)

Consortium of the International Journal of Scientific Research "Design. Art. Industry (DAI)"

Консорциум Международного журнала научных исследований «Дизайн. Искусство. Промышленность»

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

Polish Institute of World Art Studies, Warszawa, Poland
Польский институт исследований мирового искусства, Варшава, Польша

Forestry University of Sofia, Bulgaria
Лесотехнический университет, София, Болгария

Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, Belarus
Беларуский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь

Содержание

От редакции 8

История и теория науки
К 100-летию авангардного объединения
УНОВИС (“Утвердители нового искусства”)

Лисов А. Г. (Беларусия, Витебск). Первый проект супрематистов в Витебске.....11
Черевко К. Б. (Россия, Калининград). Общие тенденции художественного оформления спектаклей Оскара Шлеммера, Нины Коган, Лазаря Лисицкого в 1919–1922 гг. 21

Историко-теоретическая концепция и практика дизайна
(дизайн-образование в современном мире)

Усатая Т. В., Усатый Д. Ю., Дерябина Л. В. (Россия, Магнитогорск). Дизайнерское проектирование современной упаковки 29
Лапчинская И. В., Кожевников М. В. (Россия, Челябинск). Ассоциативно-синектический метод как творческий прием дизайнерской деятельности в специальной подготовке студентов-дизайнеров.....36

Эстетические ценности мировой художественной культуры
в современном осмыслении

Шабалина Н. М. (Россия, Челябинск). Народные художественные промыслы как основа развития художественной промышленности в XX в. 45
Голынец Г. В., Толстова А. А. (Россия, Екатеринбург). Станковизм в нижнетагильской лаковой росписи 1990-х–2010-х гг. 51
Cekic N. (Serbia, Niš). Color in Urbarchitecture of Public Stairs in the World.....65

Памяти ученого

Хасанова Э. В. (Башкортостан, Уфа). Визитная карточка башкирского искусствоведения. Памяти А. Г. Янбухтиной (1938–2018).....74
Филенкова А. А. (Россия, Екатеринбург). Памяти академика: К 80-летию Сергея Васильевича Голынца (1939–2018) 84

Contents

Editorial Notes..... 8

The History and theory of Science
To the 100th anniversary of the avant-garde association
UNOVIS ("Validators of the new art")

Lisov A.G. (Belarus, Vitebsk). Pervyj proekt suprematistov v Vitebske 11
Cherevko K. B. (Russia, Kaliningrad). General trends in the decoration of the performances of Oskar Schlemmer, Nina Kogan, Lazar Lissitzky in 1919–1922..... ……21

Historical and the Oretical
Concept and Practice of Design

Usataya T. V., Usaty D. Y., Deryabina L.V. (Russia, Magnitogorsk). Modern packaging design – and – construction process…….....29
Lapchinskaya I. V., Kozhevnikov M. V. (Russia, Magnitogorsk). Associative-sinectic method as creative way of designer activity in special preparation of design students 36

Aesthetic Values of World Culture in the Modern Understanding

Shabalina N.M. (Russia, Chelyabinsk) Folk art crafts as the basis development of the art industry in the XX century 45
Golynets G. V., Tolstova A. A. (Russia, Yekaterinburg). Stankovizm in the lacquer painting of Nizhny Tagil in the late 1990s–2010s…….....51
Nikola Cekic (Serbia, Nis). Color in Urbarchitecture of Public Stairs in the World …….....65

In memory of the scientist

Khasanova E. V. (Bashkortostan, Ufa). The Face of the Bashkir Art Criticism. In Commemoration of AlmiraYanbukhtina (1938–2018)…….....74
Filinkova A. N. (Russia, Yekaterinburg). In memory of the academician: On the 80-th anniversary of Sergey Golynets (1939–2018)…….....84

От редакции

В продолжающемся тематическом научном издании «Дизайн. Искусство. Промышленность» [Design. Art. Industry (DAI)], отличающимся широкой проблематикой, принимают участие многие специалисты, ученые и исследователи из различных стран мира (Болгарии, Сербии, Азербайджана, Турции, Беларусии, России и отдельных субъектов РФ, Башкортостана и др.).

Главная цель международного издания заключается в предоставлении возможности обмена результатами исследований, опытом и идеями между представителями различных отраслей общегуманитарных, социальных и технических наук. Содержанием научного журнала явились статьи по актуальным проблемам исследования художественного и технического творчества, основным направлениям, оформившимся в следующие разделы издания: «История и теория науки», «Историко-теоретическая концепция и практика дизайна (дизайн-образование в современном мире)», «Культура и общество», «Этническая культура и ее интерпретация», «Эстетические ценности мировой художественной культуры в современном осмыслении», «Нарративные материалы, экспедиции и реконструкции».

Первй раздел «История и теория науки» шестого выпуска научного журнала посвящен знаменательной дате в области искусствоведения, 100-летниму юбилею авангардного объединения начала XX столетия УНОВИС (“Утвердители нового искусства”), в котором представлены исследования, проведенные на основе анализа архивных материалов. В 6-ом выпуске журнала введен раздел «Памяти ученого» с публикациями материалов о жизненом и творческом пути российских ученых С. В. Голынца и А. Г. Янбухтиной, их достижениях в области истории искусства и художественной критики.

Комплексные образовательные, теоретико-исторические и практические аспекты, затрагиваемые авторами статей, отражают основные социокультурные процессы, происходящие в мире и показывают основной вектор развития научной мысли в целом. Материалы опубликованных статей доказывают, что в современной системе образования, науки и практики различные дисциплины и отрасли активно взаимодействуют друг с другом, и этот процесс дает позитивные результаты.

Editorial Notes

Professionals, scientists and researchers from around the world (Bulgaria, Serbia, Azerbaijan, Turkey, Belarus, Russia and some Russian regions of Bashkortostan) are the participants in the thematic international collection of scientific articles «Design. Art. Industry», which is notable for a wide range of topics.

The main purpose of the publication is to provide the opportunity to change the results of research, experience and ideas between members in different spheres of humanities, social sciences and engineering. This journal scientific research on contains articles on contemporary issues of subject creativitystudy. The articles form the following sections in the collection: «The history of science and the practice of art and subject production», «Ethnic culture and its interpretation», «Culture and Society», «Historical and theoretical concept and practice of design», «Aesthetic values of world culture and folklore in the modern understanding», «Narrative materials, reconstruction and investigation». In the 6-th issue of the journal, the section "In Memory of the Scientist" is introduced, which presents materials on the life and career of Russian scientists, their achievements in the field of art history and art criticism.

The first section, "History and Theory of Science" of the sixth issue of the scientific journal, is dedicated to a significant date in the field of art history, the 100th anniversary of the avant-garde association of the beginning of the 20th century UNOVIS ("Validators of the new art"), which presents studies based on unpublished archival materials. In the 6-th issue of the journal, the section "In Memory of the Scientist" was introduced with the publication of materials on the life and career of Russian scientists S.V. Golynets and A.G. Yanbukhtina, their achievements in the field of art history and art criticism.

The authors of articles affect the theoretical, historical and practical aspects which reflect the main socio-cultural processes in the world, and the development of science itself. In the modern process of education, science and practice of various disciplines and sectors interacteffectively with each other.

История и теория науки

К 100-летию авангардного объединения УНОВИС (“Утвердители нового искусства”)

The History and Theory of Science

To the 100th anniversary of the avant-garde association UNOVIS (“Validators of the new art”)

УДК 7.038.14

Первый проект супрематистов в Витебске

© **А. Г. Лисов**

Приезд Казимира Малевича в Витебск, его активная творческая и педагогическая деятельность привели к созданию в Витебских свободных государственных художественных мастерских объединения педагогов и учащихся под названием Уновис («Утвердители нового искусства»). В статье рассматривается роль проекта оформления города Витебска ко второй годовщине Комитета по борьбе с безработицей (декабрь 1919) в деле объединения сторонников художественной концепции супрематизма. Проект включал оформление городского театра, в котором проводилось празднование события, здания Комитета, уличные декорации, украшение городского транспорта и шествия праздничных колонн. В них впервые широко использована супрематическая символика. Тема исследуется на основе документов Государственного архива Витебской области. Документы свидетельствуют, что у К.С. Малевича в Витебске очень скоро появились сторонники, которые понимали значимость его замыслов, стремились донести их до обывателя, сделать понятными, сохранить результаты творческого труда. В числе тех, кто прилагал усилия, направленные на сохранение супрематических плакатов, был и Марк Шагал. Юбилей Витебского Комитета по борьбе с безработицей стал тем событием, которое дало возможность реализовать первую, широко представленную акцию Малевича и его сторонников в городе. С нее началось утверждающее шествие коллектива за лидером, которое спустя месяц породило Уновис как силу, «партию супрематистов», способную отстаивать коллективную идею, идею коллективного творчества. Именно это обстоятельство дает основание и К. Малевичу и Л. Лисицкому в более поздних публикациях называть членов группы, работавших в декабре 1919 г. над оформлением праздника, уновисами, хотя, строго говоря, в тот момент Уновис как художественная организация формально еще не был создан.

Ключевые слова: Витебск; Малевич К.С.; супрематизм; Уновис (Утвердители нового искусства); художественные мастерские; уличное оформление.

Приезд основоположника супрематизма К.С. Малевича в Витебск биографы связывают с началом ноября 1919 года [1; 8; 13; 20–23]. Оказавшись в городе накануне празднования второй годовщины Октябрьского переворота, художник с первых дней пребывания в белорусской провинции активно включился в педагогическую и художественную деятельность. Оформительские работы к празднику Октября к тому времени завершались, все эскизы убранства Витебска были разработаны до его приезда. Подотделом изобразительного искусства губернского отдела образования была организована большая художественная выставка по преимуществу из тех произведений столичных и местных художников, которые были получены для создания городского музея [9]. На ней были представлены и работы самого К. Малевича, переданные для создания музея из Государственного музейного фонда. С первых дней появления К. Малевича в городе и в художественном училище его деятельности благоприятствовала поддержка Л. Лисицкого, который был руководителем мастерских архитекторы и графики в учебном заведении и стал инициатором его приезда в Витебск и к тому времени увлечен супрематизмом [1;13; 15–19].

Первый месяц, проведенный К. Малевичем в Витебске, отмечен неприятием его идей со стороны местной консервативно настроенной художественной элиты. Об этом можно судить по его переписке с М.О. Гершензоном [8]. В этой связи обсуждают негативные отношения К. Малевича с М. Шагалом, хотя переписка с Гершензоном свидетельствует, что главные оппоненты Малевича на этом этапе появились в губернском отделе образования.

© **Александр Геннадьевич Лисов**, кандидат искусствоведения, доцент, Витебская ордена «Знак Почета» государственная академия ветеринарной медицины; e-mail: allisov@mail.ru

Отношения с Шагалом в этот момент еще неоднозначные. В этой связи напомним, что приглашение художника для преподавания в Витебске не могло быть результатом лишь его собственной инициативы. Он выступал с позиции, получившей первоначальное одобрение и местного руководства и Шагала, который был директором Витебского народного художественного училища, но уже оставил пост губернского уполномоченного по делам искусств. Пост уполномоченного был передан А. Г. Ромму. Заметим, что к моменту появления Малевича в Витебске М. Шагал прошел через серьезный конфликт с группой коллег-педагогов и местным руководством. В этой группе Ромм оказался главной фигурой [11]. Положение и авторитет руководителя Шагала были шаткими. С весны (апреля-мая) вплоть до октября-ноября 1919 г. он вынашивал планы покинуть Витебск и перебраться в Москву. Первоначальное отношение Шагала к Малевичу не выглядит враждебным, наоборот, он относится к его устремлениям с любопытством. В той борьбе, которую повел глава супрематизма с носителями консервативных художественных воззрений, оноказалсяпротивником недавних обидчиков и «заклятых друзей» М. Шагала, что тоже должно было оказаться последнему на руку. Если обратиться к упомянутой переписке К. Малевича с М. Гершензоном и к более поздним письмам, адресованным П. Эттингеру, то они указывают на неприятие его в тот момент другими лицами, никак не М. Шагалом. В ряде случаев Малевич прямо называет главным своим оппонентом в Витебске П.Н. Медведева, занимавшего руководящие должности в губернском отделе образования и губернском профсоюзе работников искусств [8]. Указание на конфронтацию с Малевичем появляется в переписке М. Шагала лишь весной 1920 года, в частности, в известном письме Д. Эттингеру от 2 апреля [10, с.192].

В художественной среде Витебска в ноябре-декабре 1919 г. К. Малевич постепенно приобретал авторитет как педагог, лектор и автор оригинальной художественной концепции. В декабре 1919-го под руководством нового идеолога витебской творческой молодежи было осуществлено оформление праздника, посвященного юбилею Комитета по борьбе с безработицей. Эту работу можно считать первой совместной акцией группы витебских художников, отмеченной изобразительным языком супрематии, шагом к созданию объединения Уновис («Утвердители нового искусства»).

Созданный в декабре 1917 г. Витебский комитет по борьбе с безработицей явился общественно-производственной организацией, органом рабочего самоуправления, сыгравшим координационную роль среди производственных профсоюзов. Цели Комитета определены в уставе, утвержденном общим собранием 25 мая 1918 г.: уменьшение численности безработных, облегчение их положения путем влияния на рынок промышленного труда в городе. Для этого предполагалось организовать и содействовать организации общественных работ, создавать свои собственные предприятия, заводы, фабрики, мастерские, оказывать содействие артелям, способствовать организации кооперативов. Комитет организовывал также столовые, бани, народные дома, клубы, библиотеки, профессиональные училища. В числе культурных мероприятий, которые по уставу мог проводить Комитет, были выставки, лекции, экскурсии, исследовательские экспедиции, предполагался выпуск периодических изданий [4, оп. 2, д.1, л. 22]. Комитет образовывался по уставу из представителей правлений производственных профсоюзов пропорционально их численности, а также представителей Центрального бюро профсоюзов, горсовета депутатов и Витебской Больничной кассы и существовал на отчисления прибыли предприятий собственно Комитета,других предприятий, займов, пожертвований.

На пленарном заседании фабрично-заводских комитетов, президиума, исполнительного бюро и правления Комитета по борьбе с безработицей 13 ноября 1919 г. было принято предложение председателя правления Комитета А. Тарле о праздновании 2-хлетнего юбилея организации. Исполнительное бюро предложило следующий план: *«В 1-й вечер сделать доклад правления Комитета и представителей предприятий рабочим и служащим Комитета с учреждениями, непосредственно связанными с ним, в помещении городского театра. Во второй день устроить <…> в помещении городского театра 1-е вступительное слово, приветствия, спектакль, концертное отделение, дивертисмент и по возможности танцы. Устроить в помещении отдела сбыта Комитета выставку всех изделий предприятий Комитета. Для детей <…> устройство детского спектакля и изготовление из оставшегося материала костюмов и платьиц для детей»* [4, оп.3, д.1, л. 203].

Ноябрь-декабрь 1919 г. были временем роста авторитета К. Малевича, приехавшего в Витебск и занявшего пост руководителя творческой мастерской в народном художественном училище. Влияние Малевича распространилось не только в училище, но и в художественно-производственной сфере. Так, педагоги и учащиеся художественного училища работали над оформительскими заказами в уже существовавшей к тому времени государственной декоративно-художественной мастерской. Мастерская в соответствии с замыслом ее создателя М.З. Шагала должна была концентрировать все художественные работы в городе, что регулировалось специальным обязательным постановлением городских властей. Она принимала участие в оформлении праздничных демонстраций в городе: в ноябре 1918 г., мае и ноябре 1919 г. Здание, в котором была расположена мастерская, находилось на улице Канатной, недалеко от корпусов правления и предприятий Комитета по борьбе с безработицей. Уже в первые недели своего пребывания в Витебске Малевич выдвинул идею создания новой организации художественно-производственного характера. В ноябре 1919 г. он пишет проект устава «Государственной творческой артели». В нем сказано: *«Приступая к созданию Устава, комиссия находит, что творческая артель является ответственной организацией, и, принимая во внимание местные силы, могущие образовать таковую, находит, что первым ядром – основой артели – должны стать тов. Шагал, Лисицкий, Ермолаева, Якерсон, Коган и Малевич»* [5, с. 157]. Документ-черновик подписан К. Малевичем. В перечислении педагогов художественного училища, которые должны были стать ядром артели художественного труда, художник скромно ставит свою фамилию последней после М. Шагала, Л. Лисицкого, В. Ермолаевой, но вместе с тем, и после Д. Якерсона и Н. Коган: последние не занимали лидирующего положения в коллективе. Как предполагают исследователи А. Шатских и Т. Горячева, создававшаяся артель и выступила исполнительницей заказа, полученного на оформление городских объектов к годовщине образования Комитета по борьбе с безработицей.

Подготовка к празднованию юбилея Комитета по борьбе с безработицей проходила в достаточно сжатые сроки. Так, 9 декабря 1919 г. в письме отделу народногообразования Комитет просит предоставить на 19 и 20 декабря помещение городского театра [4, оп. 1, д. 16, л. 161]. В декабре специально учрежденная комиссия по организации празднования вела переписку с губотделом образования и городским театром по организационным вопросам проведения торжественного заседания и концерта, тогда же эта комиссия обратилась в городскую милицию и Витебский губернский пожарно-страховой отдел с просьбой взять на себя организацию общественного порядка всроки празднования [4, оп. 1, д. 16, лл. 235, 241, 242, 246, 250]. 13 декабря 1919 г. комиссия по организации празднования 2-хлетнего юбилея Комитета по борьбе с безработицей обратилась впрофессиональный союз работников искусств с просьбой разрешить участвовать в проведении праздничных мероприятий 19 и 20 декабря актерам Голубинскому, Нижней, Готарскому, Сумарокову, Ярославцеву, Вильямович, Драге, Ате, Шейдлеру и суфлеру Бенину [4, оп. 1, д. 16, л. 165]. Это дает основание полагать, что названные актеры, работавшие в городском театре, готовили под руководством А. А. Сумарокова (он был режиссером театра) постановку к празднику. Для организации детского праздника в дни юбилея комиссия по организации просила 15 декабря 1919 г. о предоставлении помещения Латышского клуба на Замковой улице [4, оп. 1, д. 16, л. 239]. 19 декабря Комитет по борьбе с безработицей обратился в отдел городского хозяйства с просьбой о предоставлении 20 декабря с 5 до 6 часов вечера вагона трамвая для перевозки детей рабочих в городской театр [4, оп. 1, д.16, л. 247].

В документах из фонда Витебского комитета по борьбе с безработицей, хранящихся в Государственном архиве Витебской области, характер художественно-оформительских работ не отражен. Имеются два письма Комитета в адрес городского продовольственного комитета с просьбой отпустить один раз 30 аршин, другой раз 50 аршин шелковой материи красного цвета «для изготовления знамен к празднованию». Учитывая, что оба эти письма датированы 13 декабря, а 19 декабря знамена были использованы в праздничном шествии, на их исполнение в материале было не более 5–6 дней.

Определенный интерес представляет документ – копия удостоверения, выданного витебскому фотографу А. Мещанинову. В документе сказано, что *«Правлением Комитета по борьбе с безработицей ему поручено осмотреть все предприятия Комитета на предмет составления фотографического альбома предприятий Комитета»*. Ему предлагалось оказывать «всяческое содействие по выполнению возложенного на него поручения» [4, оп. 1, д.

16, л. 231]. Документ дает основание предположить, что А. Мещанинов, фотоателькоторого располагалось на Вокзальной улице в Витебске, выполнял все фотографические работы к юбилею, в т.ч. и фотографии зданий, которые предполагалось оформлять. Официальное приглашение на печатном бланке позволяет окончательно установить дату празднования 2-хлетнего юбилея Витебского Комитета по борьбе с безработицей. В известных публикациях проведение праздника относят к 17 декабря, день, на который юбилей приходился, но фактически празднование и проведение юбилейных мероприятий было отнесено на 19 и 20 декабря, пятницу и субботу. Текст пригласительного билета, напечатанного на тонированной бумаге кремового цвета, гласит:

«Витебский Комитет по борьбе с безработицей. 1917. 4–17. XII. 1919 гг. Общее собрание членов Комитета по борьбе с безработицей сочло необходимым торжественно отпраздновать 2-хлетнее существование Комитета – общественно-производственной организации, созданной самодеятельностью Витебских рабочих масс. Комиссия по организации празднования просит Вас, уважаемые товарищи, присутствовать на публичном заседании и концерте, которыесостоятся 19 и 20 сего декабря в помещении городского театра. Начало в 6 час.вечера при сем прилагаем билет. Председатель Правления Комитета А. Тарле. Председатель Исполнительного бюро фаб. зав. к-тов З. Исьянов. г. Витебск» [4, оп. 1, д. 11, л. 134].

На следующий день после проведения праздника, 21 декабря 1919 г., в письме в Москву В. Степановой, которая руководила музейным бюро отдела изобразительных искусств Наркомпроса, К. Малевич пишет из Витебска: *«Жизнь кипит, вчера Вит[ебский]прол[етариат] шел сознаменами Супрематическими. О чем вышлем Вам отчетв отдел и всей реакции, чтобы знали, чтопрол[етариат] вовсе не думает, как реакция, которая обложила все двери как и с левой стороны, так и центра. Залтеатра был декор[ирован] Супрематизм[ом], где заседали Советы рабочих»* [8, с. 155]. Обратим еще раз внимание, что письмо датировано Малевичем 21-м декабря 1919 г., и он пишет о «вчерашнем» дне, на что комментаторы внимания не обращают и сообщают о том, что праздник в Витебске проходил 17 декабря.



Ил. 1. Лисицкий Л. М. Обложка «Брошюра Комитета по борьбе с безработицей».
Image 1. Lisitsky L. M. Cover of the “Committee on the fight against unemployment” brochure.

О масштабах оформительских работ позволяют судить другие, в т.ч. более поздние сообщения. Одним из них является текст «брошюры Комитета по борьбе с безработицей», обложка которого оформлена Л. Лисицким и выполнена литографской печатью (ил.3). В тексте брошюры сказано: *«Фасад здания белых казарм, в которых размещены главные предприятия комитета, городской театр, в котором было организовано празднование, здание выставки и дом правления комитета были декорированы встилесупремапляма художниками К. Маневичеми Лисицким»* [2] (в тексте опечатка, имя К. Малевича в Витебске пока еще новое, но уже все более и более на слуху – *А. Л.*) (ил.1).

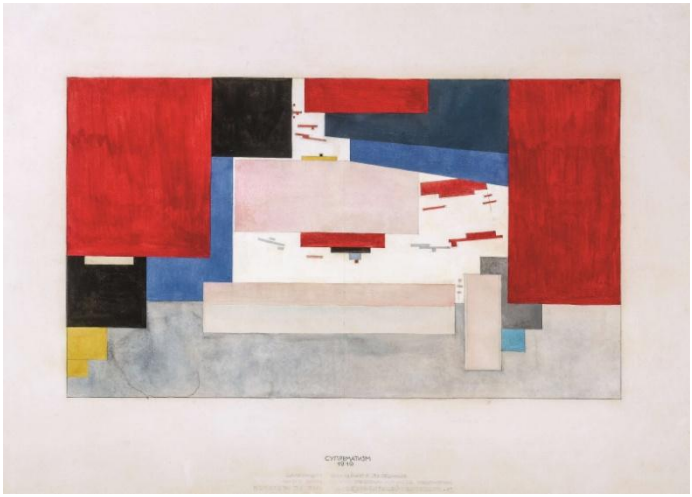
Еще одним текстом, который рассказывает об оформлении праздника, является статья из «Альманаха Уновис. № 1», созданного в пяти экземплярах на печатной машинке и оформленного вручную весной-летом 1920 г. Ее автор подчеркивает значение проведенной работы как первого крупного опыта художественно-оформительской деятельности группы, которая стала основой супрематической «партии» К. Малевича в Витебске*: «Первой большой показательной работой было декорирование фабричных и заводских предприятий Витебска. Комитет по борьбе с безработицей обратился к членам Уновиса с предложением декорировать все мастерские, склады, магазины к своему юбилею. Все декорации росписи были сделаны в супрематических формах (см. прилож/енный/ рисунок Белых казарм»* [1] (ил.2).

В тексте доклада Л. Лисицкого «Новое русское искусство», датированного 1922 г., с которым он выступал в Берлине, Амстердаме и Ганновере во время своей германской командировки, отмечено: *«…мы расписали 1500 кв. метров холста к заводскому празднику, оформили три здания и сцену в городском театре для торжественного заседания фабричного комитета»*[15, с. 57].

Обращает на себя внимание высказанный К. Малевичем в процитированном письме к В. Степановой тезис о том, что в отличие от чиновников и реакционеров от искусства, пролетариат принял и поддержал супрематические революционные эксперименты.

К. Малевич, таким образом, ведет полемику со своими идеологическими оппонентами. В упомянутой выше статье без авторской подписи в «Альманахе Уновис. № 1» вместе с описанием работы проходят два сюжета, в которых эта полемика продолжается. Один из этих сюжетов позднее повторяется. Это рассказ о споре рабочих с интеллигентом-закройщиком по поводу супрематических декораций. Исследователи А. Шатских и Т. Горячева уже обращали на него внимание. В «Альманахе» рассказывается: «Интерес рабочих к ним [к супрематическим декорациям] был большой. При работах приходилось пояснять, после чего уже сами рабочие передавали другим. Большой интерес вызвали супрематические знамена. Толпами приходили рабочие смотреть в мастерскую, где работницы вместе с художниками с увлечением шили цветные куски по шелку. Тут же происходили и лекции. Только один из старших, образованный закройщик-интеллигент, не мог найти никакого смысла в декорациях, но рабочие ему заявили, сказав, *«а какой, прежде всего, смысл в тебе»*. Были еще интересные замечания по поводу того, что супрематизм беспредметен, не изображает форм реального уже вида ни фабрик, ни молота, ни плуга, на что последовал весьма интересный ответ, что, когда рабочий идет в театр, он раздевается, причесывается, но не нацепливает эмблемы ни молота, ни плуга. Были закончены знамена, тысячи рабочих двинулись по городу. Одно из знамен было подарено Витебскому совету профсоюзов. Третьим заданием было декорирование Большого театра для торжественного заседания делегатов и рабочих комитета» [1]. Еще раз сюжет с закройщиком, который не понимает супрематизма, появляется в анонимной статье «Фронт художественного труда. Материалы к всероссийской конференции левых в искусстве. Как возник Уновизм» на страницах журнала «Эрмитаж»:

«Весь город был увешан новыми вывесками, трамваи были перекрашены в новые красочные формы, на которых писались лозунги. Декорировались фабрики и заводы, делались знамена. Уновисы вошли в портновские и швейные союзы. Рабочие с любопытством рассматривали эскизы и забрасывали вопросами, причем они лучше усваивали ответы, чем, например, их заведующий – закройщик из Варшавы» [1].



Ил.2. Малевич К.С., Лисицкий Л.М. Эскиз оформления сцены городского театра к торжественному заседанию годовщины Комитета по борьбе с безработицей.
Image 2. Malevich K.S., Lisitsky L.M. Design sketch of the stage of the city theater for the ceremonial meeting of the anniversary of the Committee on the fight against unemployment.

Вернемся, однако, к тексту «Альманаха Уновис. № 1», где в продолжение статьи «Уновис и его общественное творчество» делается еще один выпад против просвещенных оппонентов нового искусства, консерваторов от искусства: *«Когда устанавливали супрематические декорации, просвещенные артисты вишневых садов были возмущены, что рабочему классу преподносят такую белиберду, но, когда все было устроено и собрались рабочие, был дан соответствующий свет,в который вошли делегаты и представители рабочих коллективов. Декорации были рассчитаны на освещение в три цвета, что придало полноту, оказалось, что весь театр рабочих принял свосторгом декорации заседания, – то, что для артистов было белибердой. После торжественного заседания была поставлена живаякартина всех предприятий в декорациях супрематических. Тем и окончилось все задание нового выступления искусства»* [1].

Приведенные тексты Малевича являются для него способом аргументировать в пользу супрематизма как искусства, понятного пролетариату. Они обличают стереотипы старого, консервативного суждения о творчестве. Эти суждения, по мнению художника, представляются как псевдопросвещенные. Документы архива, вместе с тем,дают картину достаточно противоречивого отношения к супрематическому искусству со стороны как просвещенных, так и непросвещенных, художественно образованных и обывателей. Среди этих документов мы находим и следующий:

«В Комитет по борьбе с безработицейот культурно-просветительной комиссиишколы подростков металлистов

Заявление

Мы, рабочие подростки завода сельскохозяйственных машин и орудий Комитета по борьбе /с безработицей/, просим отпустить плакаты после празднования двухлетия завода, насколько возможно, так как они пойдут у нас для декораций в драматическийкружок, находящийся при нашей школе. Просим не отказать [в] нашей просьбе, если это возможно.

Члены культпросвета школы металлистов» [4, оп. 1, д. 16, л. 181].

Документ датирован 22 декабря 1919 г. по надписи-резолюции на нем: *«23. XII. 1919 г. Во Всероссийский Союз работников металлистовКультурно-просветительная комиссия технически-профессиональной школы подростков металлистов и печатников просит оказать ему содействие в доставке плакат[ов], которыми был убран завод Комитета по борьбе с безработицей, т.к. мы в них очень нуждаемся, а плакаты лежат* ***без употребления в снегу*** *[выделено мной – А.Л], то просим союз металлистов не отказать в нашей просьбе. Председатель культ.-просвет. комиссии. Секретарь».* В копии документа фамилии председателя культурно-просветительной комиссии и секретаря не указаны. Ниже напишущей машинке напечатана приписка:

«В Комитет по борьбе с безработицей Поддерживая ходатайство учкома школы рабочих металлистов, президиум Витебского отделения В[сероссийского] С[оюза] Р[еволюционной] М[олодежи] просит таковое удовлетворить/ Товарищ председателя [подпись неразборчива] Секретарь» [4, оп. 1, д. 16, л. 180].

В ответе руководства Комитета по борьбе с безработицей в просьбе отказано: *«Комитету учащихся технической профессиональной школы рабочих подростков металлистов и печатников.*

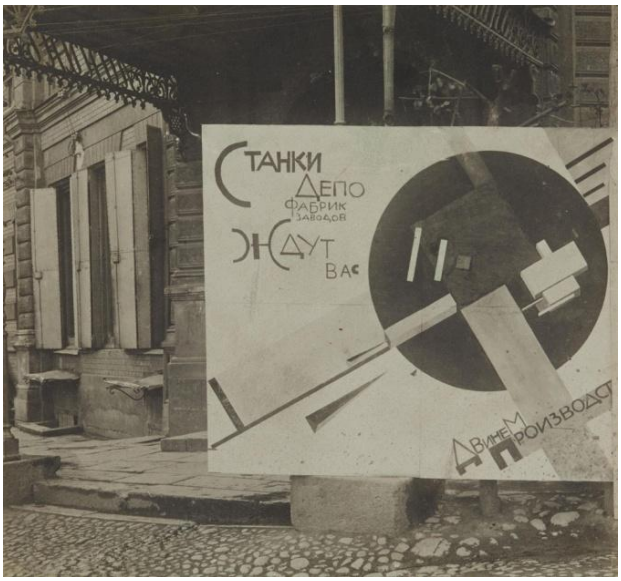
В ответ на Ваше отношение от 28 [?] сего декабря сообщает, что ввиду необходимости сохранения художественных плакатов для украшения мастерских, отпуск их не представляется возможным.

Председатель [комитета]. Секретарь» [Копия документа] [4, оп. 1, д. 16, л. 182].

С просьбой передать ему и тем самым сохранить плакаты, изготовленные к юбилею, от имени художественного училища обратился М. Шагал: *«24 декабря 1919 г. В Комитет по борьбе с безработицей*

№ 924. Президиум Витебского высшего народного художественного училища просит Комитет передать в распоряжение училища образцы декоративнх[ых] плакатов, исполненных к празднованию годовщины Комитета. Означенные образцы будут использованы училищем как учебно-показательные рисунки. Заведующий художеств. училищем Марк Шагал Делопроизводитель Р. И. Розенфельд» [4, оп. 1, д. 16, л. 190]. На документе, кроме углового штампа народного художественного училища, имеется штамп входящей корреспонденции Комитета по борьбе с безработицей с датой *«27. XII. 1919 г.»* На обороте документа – черновик ответного письма (см. следующий документ). В нем следовал отказ передать оригиналы и эскизы:

«29. XII. [19]19 г. В 1-ое высшее Вит.нар. художест. училище. № 924 Комитетом в В[аше] распоряжение могут быть предоставлены копии эскизов декоративных плакатов. Для снятия их Комитет просит командировать В[аших] представителей. Председатель [комитета] Секретарь» [Копия документа] [4, оп. 1, д. 16, л. 255] (ил. 3).



Ил. 3. Фото здания правления Комитета по борьбе с безработицей («Белых казарм»), декорированного супрематическими панно. Декабрь 1919 г. (Альманах Уновис, № 1).

Image 3. Photo of the building of the board of the Committee on the fight against unemployment ("White Barracks"), decorated with Suprematist panels. December 1919 (Almanac Unovis, No. 1).

Документы свидетельствуют, что у К. С. Малевича в Витебске очень скоро появились сторонники, которые понимали значимость его замыслов, стремились донести их до обывателя, сделать понятными, сохранить результаты творческого труда. В числе тех, кто прилагал усилия, направленные на сохранение супрематических плакатов, был и Марк Шагал. Юбилей Витебского Комитета по борьбе с безработицей стал тем событием, которое дало

возможность реализовать первую, широко представленную акцию Малевича и его сторонников в городе. С нее началось утверждающее шествие коллектива за лидером, которое спустя месяц породило Уновис как силу, «партию супрематистов», способную отстаивать коллективную идею, идеюколлективного творчества. Именно это обстоятельство дает основание и К. Малевичу и Л. Лисицкому в более поздних публикациях называть членов группы, работавших в декабре 1919 года над оформлением праздника, уновисами, хотя, строго говоря, в тот момент Уновис как художественная организация формально еще не был создан.

Список литературы и источников

1. Альманах Уновис. № 1: Факсимильное издание / Подготовка текста, публикация, вступ. статья, комментарии Т. В. Горячевой. – М.: СканРус, 2003.
2. Брошюра Комитета по борьбе с безработицей. – Витебск, 1919. Издана литографским способом. Государственная Третьяковская галерея. Отдел рукописей. Москва. Ф. 76.
3. Витебский гор. комитет по борьбе с безработицей. Отчет о деятельности [1917.4-17 – XII.1919]. – Витебск, 1919. – 27 с.
4. Государственный архив Витебской области. Ф. 238. Витебский комитет по борьбе с безработицей.
5. Малевич, К. С. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929: собр. соч. в пяти томах / общая ред., вступит. ст., сост., подготовка текстов и комментарии А. С. Шатских; Раздел «Статьи в газете «Анархия» (1918)»: публикация, сост., подготовка текстов и комментарии А. Д. Сарабьянов. – М.: Гилея, 1995. – Том 1. – 393 с.
6. Малевич, К. С. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой: с приложением писем К. С. Малевича к М. О. Гершензону (1918–1924) / сост., публикация, вступит. ст., подготовка текста, комментарии и примечания А. С. Шатских. – М.: Гилея, 2000. – Том 3. – 389 с.
7. Малевич, К. С. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки: Поэзия: Собр. Соч. в пяти томах. / сост., публикация, вступит. и заключит. ст.-и, подготовка текста, комментарии и примечания А. С. Шатских. – М.: Гилея, 2004. – Том 5. – 619 с.
8. Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма, документы, воспоминания, критика: В 2 т. / авт.- сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. – М.: RA, 2004. – Т. 1. – 584 с.
9. Первая государственная выставка картин местных и московских художников. Каталог выставки. – Витебск, 1919. – 12 с.
10. Письма Марка Шагала Павлу Эттингеру (1920–1948): Публикация А. С. Шатских / Сообщения Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. – М.: Советский художник, 1980. – Вып.6. – С. 191–218.
11. Разные роли Марка Шагала. Из воспоминаний Александра Ромма / вступ., публикация и примеч. А. С. Шатских // Независимая газета, 1992. – 30 декабря. – № 252. – С. 5.
12. Степанова, В. Ф. Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы / под ред. О. В. Мельникова; вступ. ст. А. Н. Лаврентьева. – М.: Сфера, 1994. – 303 с.
13. Шатских, А. С. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 256 с.
14. Фронт художественного труда. Материалы к всероссийской конференции левых в искусстве. Как возник Уновизм // Эрмитаж. – 1922. – № 10. – С. 3–4.
15. Канцедикас, А. С. Эль Лисицкий. Фильм жизни. Статьи и доклады Эль Лисицкого / сост. А. С. Канцедикас, З. Н. Яргина. – М.: Новый Эрмитаж-Один, 2004. – Т.6. – 171 с.
16. Канцедикас, А. С. Эль Лисицкий. Фильм жизни. Вглядываясь в старые зеркала / сост. А. С. Канцедикас, З. Н. Яргина. – М.: Новый Эрмитаж-Один, 2004. – Т. 1. – 101 с.
17. Канцедикас, А. С. Эль Лисицкий. Фильм жизни. Мировидение и мирореальность / сост. А. С. Канцедикас, З. Н. Яргина. – М.: Новый Эрмитаж-Один, 2004. – Т. 2. – 133 с.
18. Канцедикас, А. С. Эль Лисицкий. Фильм жизни. Художник – изобретатель. Таблицы / А. С. Канцедикас, З. Н. Яргина. – М.: Новый Эрмитаж-Один, 2004. – Т. 7. – 165 с.
19. Kantsedikas, A. El Lissitzky :TheJewishPeriod (1905-1923) A. Kantsedikas. London: Unicorn Publishing Group, 2017, 208 p.

20. Nakov, Andrei Boris. Kazimir Malewicz: le peintreabsolu / AndréiNakov.Paris: Thalia, 2006, Vol. 1, 463 p.
21. Nakov, Andrei Boris. Kazimir Malewicz: le peintreabsolu: Les voiescélestes / Andréi Nakov. Paris: Thalia, 2007, Vol. 2, 440 p.
22. Nakov, Andrei Boris. Kazimir Malewicz: le peintreabsolu / AndréiNakov. Paris: Thalia, 2007, Vol. 3, 385p.
23. Nakov, Andrei Boris. Kazimir Malewicz: le peintreabsolu: Documentation / AndréiNakov. Paris: Thalia, 2007, Vol. 4, 301 p.

Article Summary ***Design. Art. Industry*, 2019, Issue 6**

Pervyj proekt suprematistov v Vitebske [The first Draft of Suprematists in Vitebsk]

Abstract:

The arrival of Kazimir Malevich in Vitebsk, his active creative and pedagogical activities led to the creation in Vitebsk Free State Art Studios of Association of teachers and students called UNOVIS ("The Champions of the New Art"). The article deals with the role of the project of Vitebsk city design for the second anniversary of the Committee on combating unemployment (December 1919) in uniting supporters of the artistic concept of Suprematism. The project included the design of the city theater building, which held the celebration of the event, the Committee building, street decorations, decoration of public transport and the procession of festive columns. The first widely used Suprematist symbols. The topic is studied on the basis of documents of the state archive of Vitebsk region. The Documents show that K. S. Malevich got supporters in Vitebsk very soon. They understood the significance of his plans, sought to bring them to the average man, to make them understandable, to preserve the results of creative work. Marc Chagall was among those who made efforts to preserve the Suprematist posters. The anniversary of the Vitebsk Committee on Combating Unemployment became an event to the opportunity to realize the first widely represented action of Malevich and his supporters in the city. Approving the procession of the team after the leader began with this action began and led to the emergence of UNOVIS. UNOVIS became a force, a "party of suprematists," capable of defending an idea of collective creativity. This makes it possible for K. Malevich and L. Lisitsky to nominate in later publications the members of the group who worked in December 1919 on the decoration of the holiday, anUnovises. But the artistic organization UNOVIS was not yet formally created at that time.

Key words: art studios, Malevich K. S., street decoration, Suprematism, UNOVIS (the Champions of the new Art), Vitebsk

Author: **Alexander G. Lisov**, Ph.D, Associate Professor, Vitebsk Order "Badge of Honor" State Academy of Veterinary Medicine (Vitebsk, Belarus); e-mail: allisov@mail.ru

References and Sources

1. *Almanakh Unovis.* 1 [The UNOVIS Almanac. № 1: Facsimileedition] Faksimilnoe izdanie Moscow: SkanRus, 2003.
2. *Broshura Komiteta po borbe s bezraboticey* [Brochure of the Committee to combat unemployment] Vitebsk, 1919. Published by lithographic method. State Tretyakov Gallery. Department of manuscripts. Moscow. Found 76.
3. *Vitebskiy gorodskoy komitet po borbe s bezraboticey*. Otchiot o deiatelnosti [Vitebsk City Committee to combat unemployment. Activity report] 1917. 4-17/XII.1919. Vitebsk : 1919, 27 p.
4. *Gosudarstvennyi arkhiv Vitebskoy oblasti* [State archive of Vitebsk region]. Fond 238.Vitebskiykomitetpoborbe s bezraboticey
5. Malevich K.S. *Sobranie sochyneniy v piatitomah*. Tom 1 [Collected works in five volumes. Vol. 1]. Moscow: Gileia, 1995, 393 p.
6. Malevich K.S. *Sobranie sochyneniy v piatitomah*. Tom 3 [Collected works in five volumes. Vol.3]. Moscow: Gileia, 2000, 389 p.

7. Malevich K.S. *Sobranie sochyneniy v piatitomah*. Tom 5 [Collected works in five volumes. Vol.5]. Moscow, Gileia, 2004, 619 p.

8. Malevich o sebe. Sovremennikio Maleviche: *Pisma, dokumenty, vospominaniia, kritika*: V 2 tomah. T.1 [Malevich about himself. Contemporaries about Malevich: Letters, documents, memoirs, criticism: In 2 volumes Vol. 1]. Moscow: RA, 2004, 584 p.

9. Pervaia gosudarstvennaia vystavka kartin mestnykh I moskovskikh khudozhnikov *Katalog vystavki* [The first state exhibition of paintings by local and Moscow artists Exhibition catalogue]. Vitebsk, 1919, 12 p.

10. Pisma Marka Shagala Pavlu Ettingeru (1920–1948). Publikaciia A.S. Shatskikh *Soobshcheniia Gosudarstvennogo muzeia izobrazitelnykh iskusstv im. A.S. Pushkina.* Vyp.6 [The Letters of Marc Chagall to Paul Ettinger (1920–1948). Publication of A.S. Shatskikh *The Pushkin State Museum of Fine Arts*. Vol.6]. Moscow, Sovetskiykhudozhnik, 1980, pp. 191–218.

11. Raznye roli Marka Shagala. *Iz vospominaniy Aleksandra Romma,* publikaciia I primechaniia A.S. Shatskikh [The different Roles of Marc Chagall. From the memoirs of Alexander Romm / Intr., publication and notes by A. Shatskikh] Nezavisimaia gazeta, 1992, 30 dekabria № 252, p.5.

12. Stepanova V.F. Chelovek ne mozhet zhyt bez chuda. *Pisma. Poeticheskie opyty. Zapiski khudoshnicy* Pod. Red. O.V. Melnikova; vstup. st. A.N. Lavrentieva [Stepanova, V.F. A man cann't live without the Miracle. Letters. Poetic experiments. Artist's notes Ed. O. V. Melnikov; Intr.. A.N. Lavrentiev]. Moscow, Sfera, 1994, 303 p.

13. Shatskikh A.S. *Vitebsk. Zhyzniskusstva. 1917–1922* [Shatskikh, A.S. Vitebsk. The Life of Art. 1917-1922.] Moscow, Iazyki russkoy kultury, 2001, 256 p.

14. Front khudozhestvennogo truda. *Materialy k vserossiyskoy konferenciilevykh v iskusstve*. Kak voznik Unovizm [Front of the arts Work. The Materials for the All-russian Conference of the Left in Art. How did Unovizm] Hermitazh, 1922 № 10, p.3–4.

15. Kancedikas A.S. El Lisickiy. Film zhyzni. Tom 6. *Statii I doklady El Lissickogo* [El Lissitzky. The Film of the Life. Vol 6 The Articles and Presentations by Lissitzky] Iargina–Moscow Novy Hermitazh-1, 2004, 171 p.

16. Kancedikas A.S. El Lisickiy. Film zhyzni. Tom 1. *Vgliadyvaias v starye zerkala* [El Lissitzky. The Film of the Life. Vol 1 Peering into old mirrors] / A.S. Kancedikas, Z.N. Iargina– M.:NovyHermitazh-1, 2004, 101p.

17. Kancedikas A.S. El Lisickiy. Film zhyzni. Tom 2 *Mirovidenie i mirorealnost* [El Lissitzky. The Film of the Life. Vol 2.The World-view andWorld-reality] Moscow: NovyHermitazh-1, 2004, 133p.

18. Kancedikas A.S. El Lisickiy. Film zhyzni. Tom 7. *Khudozhnik-izobretatel. Tablicy* [El Lissitzky. The Film of the Life.Vol 7 The Artist an Inventor. The Tables] Moscow: NovyHermitazh-1, 2004, 165 p.

19. Kantsedikas A. El Lissitzky: *The Jewish Period (1905–1923)* London: Unicorn Publishing Group, 2017, 208 p.

20. Nakov Andrei. *Kazimir Malewicz: le peintreabsolu. Vol. 1*. Paris: Thalia, 2006, 463 p.

21. Nakov Andrei. *Kazimir Malewicz: le peintreabsolu. Vol. 2*. Paris: Thalia, 2007, 440 p.

22. Nakov Andrei. *Kazimir Malewicz: le peintreabsolu. Vol. 3*. Paris: Thalia, 2007, 385p.

23. Nakov A. *Kazimir Malewicz:le peintreabsolu.Vol.4.*Documentation. Paris: Thalia, 2007, 301 p.

For Citation

Lisov A. G. The first Draft of Suprematists in Vitebsk *Design. Art. Industry: International Journal of Scientific Research.* Editor in chief N M Shabalina. Chelyabinsk: Tekhne Publishing House, 2019. Issue 6, pp. 11–20.

Образец цитирования

Лисов А. Г. Первый проект супрематистов в Витебске // Дизайн. Искусство. Промышленность: Международный журнал научных исследований / гл. ред. д.-р. иск. Н. М. Шабалина. – Челябинск: Издательский Дом Технэ, 2019. – Выпуск 6. – С. 11–20.

УДК: 792.09

Общие тенденции художественного оформления спектаклей Оскара Шлеммера, Нины Коган, Лазаря Лисицкого в 1919–1922 гг.

© **К. Б. Черевко**

В статье рассматриваются общие тенденции в оформлении спектаклей и трактовки телесного в театре 1920-х гг. в России и Германии на примерах постановок Оскара Шлеммера, Нины Коган, Лазаря Лисицкого. Основой для анализа стали "Триадический балет" Оскара Шлеммера (1918–1922), "Супрематический балет" Н. Коган (1920) и "Победа над Солнцем" (проект оформления Л. Лисицкого 1920–1921 гг.). Автор анализирует отношение к пластике актера, мимике, цветографическому и пластическому решению костюма, декораций на основе статей Г. Крэга и современных исследователей сценического искусства данного периода. Уделяется внимание осмыслению феномена "разъятого" тела в 1910–1920-х гг. на фоне технологического прогресса в конкретный исторический период. Производится анализ феномена сценического пространства как модели мироздания, универсума в работах Крученых, итальянских футуристов (Ф. Маринетти, Э. Прамполини, Ф. Деперо), русских конструктивистов и супрематистов. Упоминается внимание создателей спектаклей к характеру оптического восприятия цветографического решения зрителем в рассматриваемых примерах, эффекту синестезии в работе М. Матюшина. В заключении делается вывод об общности образного языка и тектоничности театрального спектакля футуристов, конструктивистов, супрематистов в 1920-е гг.

Ключевые слова: Оскар Шлеммер; школа Баухауз; синестезия; Нина Коган; Лазарь Лисицкий; театр; супрематизм; конструктивизм; кубофутуризм.

В 1910–1920-х гг. в театре происходят изменения, которые хорошо описал Гордон Крэг: тело актера, "насыщенное" мимикой, правильно поставленной сценической речью, "воспроизводящее" литературные тексты, подсвеченное огнями рампы и "одетое" в костюм, содержащий свои культурные коды становится носителем и символом избыточности послания, направленного зрителям. В статье "Артисты театра будущего" Гордон Крэг пишет не только о главенстве режиссера в спектакле, но и об освобождении театра от догмата литературы, а в статья "Актер и сверхмарионетка" посвящена несовершенству актерской игры, когда телом актера управляет эмоция, которую ему делегирует драматург [13, сс. 187, 212]. Гордону Крэгу представляется, что если актеру и следует оставаться на сцене, то только в том случае, если его тело могло бы запомнить четко выверенную комбинацию движений, продуманную как идеальная композиция на холсте художника-абстракциониста, где каждой линии и пятну определено свое место. Театральный критик выступает против имитации жизни актером, а залогом истинности, соответствия высокому определению "искусство" видит доведение движений актера на сцене до механических в соответствии с направлениями и линиями в пространстве, заданными предварительно режиссером.

Трансформация духовного в человеке новой эпохи видится как сверхзадача для будетлян, Кандинского, Маяковского в 1913–1916 гг. [9; 4, с. 46; 1, с. 122].

Призыв Ф. Маринетти [9, с. 28] и А. Крученых [20, с. 57] к "оплодотворению" мира, созданию нового мускулинного тела мира, из которого изгоняется женское начало, сентиментальность обретает зримые черты через создание модели нового мира в чертежах и моделях архитектуры (Э. Прамполини) [5; с. 1, 2], в театральном пространстве [8, с. 5, 6], в графике К. Малевича и конструкциях В. Татлина [9, с. 24, 25]. Театр реализует, декларирует новую мифологему тела, иную телесную знаковость, в которой проявлены архаические корни. [16, с. 146] Распад старого тела мира, старой системы понятий, образов отражается в театре

© **Катерина Борисовна Черевко**, доцент, Балтийский Федеральный Университет имени И. Канта (Калининград, Россия); e-mail: katerina.cherevko@gmail.com

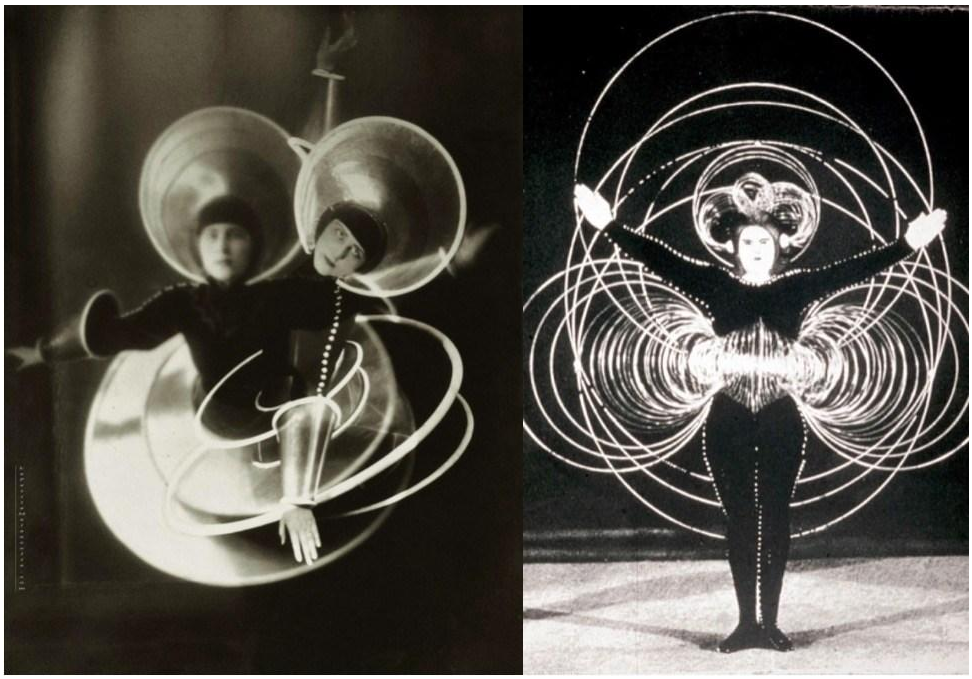
через образы “разъятого тела” художника, поэта, (трагедия “Владимир Маяковский”), обнаруживая тождество состояний микро- и макроуниверсума — Человека и Пространства [11, с. 1]. Феноменальное тело – цельное, завершенное, лишенное дихотомии телесного и духовного в более ранних социокультурных практиках здесь воспринимается как вещь, объект, ряда знаков или порядка феноменов. Андрогинное достраивается до техногенного [16, с. 146]. Разложение тела, как системы знаков, принадлежавшей старому миру на части для сборки в новом мире, мире нового чувствования, синестезии являлось идеей и Крученых, Хлебникова и обсуждалось летом 1913-го г. во время обсуждения постановки “Победа над Солнцем” [12, с. 48; 14, с. 1–3]. Традиции народного театра, балагана прослеживаются в “переворачивании” символического прочтения частей тела [1, с. 88]: андрогинный манекен, кукла-марионетка обретает связь с образом человека-машины. Возникает стратологическая или тектоническая модель [1] тела, которое определяется наложением стратов или слоев чувственности, архитектоническим скульптурным идеалом (по Ф. Гуссерлю) [1, с. 88].

В Германии творческий эксперимент в этом направлении наиболее ярко представлен театральными постановками Оскара Шлеммера, преподавателя школы дизайна и архитектуры Баухауз, открытой в 1919 г. в Дессау. Шлеммер вел отдельную дисциплину, связанную с освоением объемов первоэлементов (простых геометрических тел) относительно пропорций человеческого тела, изучением закономерностей построения пространства в согласии с механикой, моторикой тела [21, с. 102]. От первых опытов Сезанна на бумаге и холсте, предложившего обобщение формы частей тела до цилиндров, кубов, шаров и их производных, далее через опыт кубистов с их гротескной подачей геометрических форм, изломанными соединениями частей в живописи и скульптуре (Пикассо, Архипенко, Брак и др.) [4, с. 102, 106, 166] к человеку-скульптуре Шлеммера, Деперо [20, с. 99], Малевича [4, с. 45], – этот путь показывает прогресс четко обозначенной творческой задачи: 1) освобождения репрезентации человека от пластов, связанных с эмоциями, сознанием, наличием души, межличностными связями до уровня репрезентации формы в пространстве; 2) репрезентации телесного через механическое.

В связи с новой трактовкой актера меняется и сценография спектаклей: Оскар Шлеммер рисует схемы пространства сцены, определяя направление движения актера в четкой системе координат из горизонтальных, вертикальных и радиальных линий. Пропорционирование линий, деление их на сегменты задает ритм. Таким образом, исполнитель выполняет предписанные повороты, приседания, иные действия в указанных точках на сцене, выявляя своей пластикой ритм пространственной схемы. С точки зрения философии для Шлеммера человек в системе координат на сцене – это человек в кантиановском универсуме – он сам влияет на пространство в той же мере, что и пространство определяет его движения. Шлеммер старался достичь в каждом спектакле желаемого “механического эффекта”, и вопрошал о возможности настроить актеров подобно механическим, управляемым без их участия марионеткам [8, с.134].

Цветографическое решение спектакля и костюмов подчеркивает общую тенденцию кубистов и супрематистов к поиску контрастов открытых цветов, а также методику Василия Кандинского, провозглашенную им в ИНХУКе в 1919-м г. и получившую развитие уже в пору его работы в школе Баухауз, для которой характерно разложение цветов и форм на первоэлементы [10, с. 43], а значит, особое внимание обращено к цветовой триаде желтого-синего-красного, к которым добавляются ахроматические цвета. “Триадический балет” по своей композиции состоит из нескольких самостоятельных фрагментов с разными актерами и окружением. В одном из фрагментов девушка движется в черном пространстве вращаясь вокруг своей оси в черном костюме с ярко выделяющейся белой линией, закрученной спирально “юбки”. Ее лицо не выражает эмоций, оно предстоит окаменелым, благодаря чему внимание концентрируется на пластике тела, ритмически выверенному механистичному движению. Благодаря черно-белому контрастному решению можно говорить и о сведении воспосприятия тела до линии и пятна, как графического знака его присутствия (ил. 1).

[1] См.: статьи: И. М. Сахно. «Стратография тела» в футуристическом театре; Б. М. Галеев. Художники авангарда и светомузыкальный «Gesamtkunstwerk» в театре // Авангард и театр 1910–1920-х гг. / сб. статей, отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2008. 686 с.



Ил. 1. Оскар Шлеммер. Триадический балет. [Image 1. Oskar Schlemmer. Triadic ballet].
Источник: https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/nov/24/oskar-schlemmers-ballet-of-geometry-in-pictures

“Супрематический балет” Нины Коган, ученицы Казимира Малевича, был поставлен в 1920 г. в Витебске. Постановка была осуществлена только один раз. Балет представляет собой четко прописанную “партитуру” движения окрашенных цветных плоскостей, представляющих первоэлементы и их перемещения в пространстве [15, с. 128]. Автор спектакля – художник выступает режиссером, и драматургией спектакля становится движение света и цвета в пространстве.

Таким образом, сценическое пространство, как бы по замыслу Крэга, “освобождается” от необходимости пересказывать природу, жизнь, уже единожды сымитированную в литературном тексте, уходит от вторичности высказывания, его ре-интерпретации. Крэг считал, что чем меньше инструментария для презентации жизни, тем лучше. Уникальным образом Нина Коган смогла делегировать зрителю полномочия режиссера: наделять тот или иной квадрат или круг в зависимости от его местоположения на сцене, близости или поворота относительно других фигур, освещенности “индивидуальностью”, “голосом”, “характером”. Таким образом, “Супрематический балет” стал продолжением концепции супрематизма на сцене, а крупного формата цветовые пятна и их столкновения в пространстве воздействовали на зрителя, вызывая переживание синестезии из-за разного уровня освещенности и контраста ярких цветов триады. Подобный опыт синестезии был воспроизведен ранее М. Матюшиным и К. Малевичем в опере “Победа над Солнцем” в постановке 1913 г. [18, с. 56].

Версия постановки 1920–1921 гг. “Победа над Солнцем” может рассматриваться как дизайн-проект Л. Лисицкого, где роль художника, а скорее дизайнера спектакля становится ведущей, а актеров заменяют модели из металла и других материалов. Режиссеру отводилась роль игрока, перемещающего дистанционно с помощью пульта эти модели по горизонтальным уровням спирально закрученной конструкции декорации. Это футуристическое решение осталось эскизным проектом, однако было детально продумано, и отрисовано. Этот проект был точным воплощением театра мечты Г. Крэга с актерами -“сверхмарионетками”, и “кукловодом”- режиссером. В данном случае любые вольные интерпретации, случайные жесты и мимика были полностью исключены. Особое внимание Лисицкий уделяет прозрачности деталей фигур и конструкции декорации: видимые за фигурами фрагменты окружения становились визуально частью действа, как бы включались в него. Таким образом, достигалось взаимопроникновение сцены, “актеров” как иллюзорной реальности и естественной среды (ил. 2).



Ил. 2. Лисицкий Лазарь. Новый человек. Эскиз к опере "Победа над солнцем" А. Крученых. *[*Image 2. *El Lissitzky. New man. Scetch for the opera Victory over the sun by A. Kruchenych]*. Источник: *https://www.moma.org/collection/works/88312*

Подводя итог, можно сказать, что в Германии и России в 1920-х гг. были общие тенденции художественного оформления спектаклей. На работы художников театра повлияло искусство авангарда: абстрактное искусство, кубофутуризм, супрематизм. Во всех рассмотренных спектаклях роль режиссера берет на себя художник, определяя заранее выстроенной геометрической схемой поведение, пластику, ритм движения и драматургию в целом. По цветографическому решению постановки сходны: это обращение к цветовой триаде, черно-белой гамме, со вниманием к фактуре монохромных цветов, отражающей способности поверхностей, эффекту иррадиации.

В каждом из этих спектаклей отводится особенное значение визуальному восприятию, оптическим иллюзиям зрения, синестезии. Постановки Шлеммера и Коган объединяет и работа на стадии эскизов, где именно плоскость сцены при взгляде сверху тождественна плоскости холста либо графического листа, разбивка этой плоскости прямыми и радиальными линиями определяет тектонику пластических взаимодействий артистов либо объектов. Во всех случаях наблюдается уход от типичной для XIX в. сценической коробки: у Л. Лисицкого сама сцена превращается в конструктивистский объект, у Н. Коган задействуется только поверхность “пола”, а О. Шлеммер создает иллюзию вакуума, пространства существующего вне этого мира и его привычного измерения, что может быть соотнесено с мирозданием в целом, космосом, Вселенной.

Спектакль футуристов, конструктивистов и супрематистов 1920-х гг. является тектонической конструкцией, целостной в своей схематической простоте, как по тектонике оформления пространства, так и тектоники художественного решения фигур артистов. Стремление к опредмечиванию фигуры артиста, превращение его в "сверхмарионетку" находит свое крайнее выражение в замене исполнителя механической моделью (Лисицкий). Итогом максимальной схематизации идеи выступает замена и исполнителя, и механической модели цветной геометрической фигурой, плоскостью, движущейся в пространстве сцены (Коган).

Список литературы

1. Авангард и театр 1910–1920-х гг.: сб.ст. / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. – М.: Наука, 2008. – 686 с.

2. Бобринская, Е. А. Футуризм. – М., Галарт, 2000. – 192 с.

3. Герман, М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – СПб: Азбука-классика, 2003. – 480 с.

4. Губанова, Г. И. Театр русских футуристов: «Победа над Солнцем» (комплексный анализ): дисс. на соиск. уч. степ. к.-та иск. – М., 2000. – 211 с.

5. Гыбин, М. М. Энрико Прамполини как теоретик архитектурного футуризма первой и второй волны [Электронный ресурс]. URL: http://www.marhi.ru/AMIT/2012/3kvart12/index.php (дата обращения 24.03.2019).

6. Давыдова, М. В. Художник в театре начала XX в. – М., Наука, 1999. – 150 с.

7. Жирякова, А. Д., Назаров Ю. В. Мироздание и жизнеустройство в концепциях формообразования К. С. Малевича и В. Е. Татлина, статья [Электронный ресурс].

URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=23609700 (дата обращения 24.03.2019)

8. Роуз Голдберг. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Роуз Голдберг. – M. Ad Marginem, 2017. – 320 с.

9. Кандинский, В. В. Избранные труды по теории искусства, в 2-х т. – М.: Гилея, 2008. – 430 с.

10. Кандинский, В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 109 с.

11. Колмогорова, Е. Н. Образы разъятого тела в трагедии "Владимир Маяковский" В. Маяковского. Вестник КемГУ 2013 № 4 (56) Т. 2 [Электронный ресурс].

URL:https://elibrary.ru/contents.asp?issueid=1236270 (дата обращения 24.03.2019).

12. Крученых, А. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., Гилея, 2006 – 460 с.

13. Крэг, Э. Г. Воспоминания, статьи, письма / вступит. ст. А. Г. Образцовой, комментарии Ю. Г. Фридштейна, пер. с англ. – М.: Искусство, 1988. – 399 с.

14. Матюшин, М. В. Справочник по цвету. Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. – М.: Издатель Д. Аронов, 2007. –72 с.

15. «Перформанс в России. 1910–2010. Картография истории». Каталог выставки. – М.: изд-во Музея современного искусства "Гараж", 2014. – 280 с.

16. Подорога, В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. – М.: Ad Marginem, 1995. – 340 с.

17. Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917) / авт.-сост. И. С. Воробьев. – СПб.: Композитор, 2008. – 256 с.

18. Тильберг, М. Цветная Вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 512 с.

19. Футуризм. Новеченто. Абстракция. Итальянское искусство XX века / под рук. Г. Белли, А. Костеневича. – СПб., Государственный Эрмитаж. – 340 с.

20. Харджиев, Н. От Маяковского до Крученых. Избранные работы о русском футуризме. – М.: Гилея, 2006. – 557 с.

21. Bauhaus. 1919–1933. Magdalena Droste. Berlin, Taschen Gmbh, 2013, 256 p.

Article Summary ***Design. Art. Industry*, 2019, Issue 6**

Obshhie tendencii hudozhestvennogo oformlenija spektaklej Oskara Shlemmera, Niny Kogan, Lazarja Lisickogo v 1919–1922 gg. [General trends in the decoration of the performances of Oskar Schlemmer, Nina Kogan, Lazar Lissitzky in 1919–1922]

Abstract:

This article is devoted to the general trends in the design of performances and the interpretation of corporal in the theater of the 1920s in Russia and Germany with examples from Oskar Schlemmer, Nina Kogan, Lazar Lissitzky. The basis for the analysis was the "Triadic Ballet" by O. Schlemmer (1918–1922), "The Suprematist Ballet" by N. Kogan (1920), and "Victory over the Sun" (design project by L. Lisitsky 1920–21). The author analyzes the attitude to the plastic of the actor, facial expressions, color and plastic solution of the costume, scenery based on the articles of E.G. Craig and contemporary researchers of the performing arts of this period. Attention is paid to the comprehension of the phenomenon of the "disintegrated" body in the 1910s-1920s against the background of technological progress in a specific historical period. An analysis is made of the phenomenon of stage space as a model of the universe in the works of A. Kruchenykh, Italian futurists (F. Marinetti, E. Prampolini, F. Depero), Russian constructivists and suprematists. The attention of the creators of the performances to the nature of the optical perception of the colorographic solution by the viewer in the considered examples, the effect of synaesthesia in the work of M. Matyushin is mentioned. The conclusion is made about the common figurative language and tectonicity of theatrical performance of futurists, constructivists, suprematists in the 1920s.

Key words: Oskar Schlemmer, Bauhaus school, synesthesia, Nina Kogan, Lazar Lissitzky, theater, suprematism, constructivism, cubo-futurism

Author: **Katerina B. Cherevko**, Associate Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University (Kaliningrad, Russia); e-mail: katerina.cherevko@gmail.com

References

1. *Avangard i teatr 1910–1920-h godov.* Sbornik statej. Otv. red. Kovalenko G.F. Moscow: Nauka, 2008, 686 p.

2. Bobrinskaja E.A. Futurizm. Moscow, Galart, 2000–192 s.

3. German, M.Ju. *Modernizm. Iskusstvo pervoj poloviny XX veka*. SPb: Azbuka-klassika, 2003, 480 p.

4. Gubanova G.I. *Teatr russkih futuristov: «Pobeda nad Solncem» (kompleksnyj analiz).* Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. Moscow, 2000, 211 p.

5. Gybin M.M. *Jenriko Prampolini kak teoretik arhitekturnogo futurizma pervoj i vtoroj volny* [Electronic resource]. URL: http://www.marhi.ru/AMIT/2012/3kvart12/index.php (data obrashhenija 24.03.2019).

6. Davydova M. V. *Hudozhnik v teatre nachala XX veka.* Moscow: Nauka, 1999, 150 p.

7.Zhirjakova A.D., Nazarov Ju.V. *Mirozdanie i zhizneustrojstvo v koncepcijah formoobrazovanija K.S. Malevicha i V.E. Tatlina, stat'ja* [Electronic resource]. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=23609700 (data obrashhenija 24.03.2019).

8. *Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashih dnej.* Rouz Goldberg. Moscow, Ad Marginem, 2017, 320 p.

9. Kandinskij V. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva v 2-h t.* Moscow, Gileja, 2008, 430 p.

10. Kandinskij V. *O duhovnom v iskusstve*. Moscow, Arhimed, 1992, 109 p.

11.Kolmogorova E. N. Obrazy raz#jatogo tela v tragedii "Vladimir Majakovskij" V. Majakovskogo. Vestnik KemGU 2013 № 4 (56) T. 2 stat'ja [Electronic resource].

URL:https://elibrary.ru/contents.asp?issueid=1236270 (data obrashhenija 24.03.2019)

12. Kruchenyh A. *K istorii russkogo futurizma. Vospominanija i dokumenty*. Moscow Gileja, 2006, 460 p.

13. Krjeg Je. G. *Vospominanija, stat'i, pis'ma* Sost. i red. A. G. Obrazcova i Ju. G. Fridshtejn. Moscow: Iskusstvo, 1988, 399 p.

14. Matjushin M. V. *Spravochnik po cvetu. Zakonomernost' izmenjaemosti cvetovyh sochetanij* Moscow: Izdatel' D. Aronov, 2007, 72 p.

15. *Performans v Rossii. 1910–2010. Kartografija istorii Katalog vystavki*. Moscow, izd-vo Muzeja sovremennogo iskusstva "Garazh", 2014, 280 p.

16. Podoroga V. *Fenomenologija tela. Vvedenie v filosofskuju antropologiju*. Moscow, Ad Marginem, 1995, 340 p.

17. Russkij avangard. *Manifesty, deklaracii, programmnye stat'i (1908-1917)* Avt.-sost. I. S. Vorob'ev. SPb., Kompozitor, 2008, 256 p.

18. Til'berg M. *Cvetnaja Vselennaja: Mihail Matjushin ob iskusstve i zrenii*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008, 512 p.

19. *Futurizm. Novechento. Abstrakcija. Ital'janskoe iskusstvo XX veka* Pod rukovodstvom G.Belli, A.Kostenevicha. SPb., Gosudarstvennyj Jermitazh, 340 p.

20. Hardzhiev N. *Ot Majakovskogo do Kruchenyh. Izbrannye raboty o russkom futurizme*. Moscow, Gileja, 2006, 557 p.

21. *Bauhaus. 1919–1933.* Magdalena Droste. Berlin, Taschen Gmbh, 2013, 256 p.

For Citation

Cherevko K. B. General trends in the decoration of the performances of Oskar Schlemmer, Nina Kogan, Lazar Lissitzky in 1919–1922 *Art. Industry: International Journal of Scientific Research*. Editor in chief N M Shabalina. Chelyabinsk: Tekhne Publishing House, 2019. Issue 6, pp. 21–27.

Образец цитирования

Черевко К. Б. Общие тенденции художественного оформления спектаклей Оскара Шлеммера, Нины Коган, Лазаря Лисицкого в 1919–1922 гг. // Дизайн. Искусство. Промышленность: Международный журнал научных исследований / гл. ред. д.-р. иск. Н. М. Шабалина. – Челябинск: Издательский Дом Технэ, 2019. – Выпуск 6. – С. 21–27.

Историко-теоретическая концепция и практика дизайна
(дизайн-образование в современном мире)

Historical and the Oretical Concept and Practice of Design

УДК 621.798:659.128

Дизайнерское проектирование современной упаковки

© Т. В. Усатая, © Д. Ю. Усатый, © Л. В. Дерябина

Статья посвящена описанию процесса дизайнерского проектирования современной упаковки: рассматриваются современные тенденции в дизайне упаковки, этапы проектирования упаковки и современные методы проектирования упаковки как составляющие процесса проектирования. Этапы проектирования упаковки представлены в виде обобщенных процессов, для каждого из процессов приводятся собственные методы проектирования упаковки. Направления и тренды в дизайне упаковки описаны в контексте развития современного графического дизайна в целом, сегодня это: доминирующий яркий цвет упаковки, совмещение различных противоположных графических стилей в одной упаковке, использование сторителлинга в дизайне упаковки, многослойная упаковка; произведения искусства, как иллюстрация на упаковке и использование прямых обращений к покупателю. В дизайнерском проектировании упаковки сегодня актуально такое направление как дизайн формы (structural design). Основными средствами создания современного упаковочного дизайна сегодня выступают не только компьютерная графика и трехмерное моделирование упаковки, но и уникальные рисованные иллюстрации.

Ключевые слова: дизайнерское проектирование; графический дизайн; упаковка; направления современного дизайна; тренды в дизайне упаковки; компьютерная графика.

Главное в дизайне упаковки – это идентификация товара, чаще всего идентификация осуществляется благодаря форме упаковке. Сочетание формы упаковки и графики – вот что главное для продвижения товара и бренда в целом. Сегодня рынок насыщен самыми разнообразными упаковками, и успех дизайнера во многом определяется знанием целевой аудитории – дизайн должен обеспечивать (через эмоции, ассоциации, образы) связь идеи и целевой аудитории. Также в дизайне упаковки огромную роль играют новые технологии производства и материалы, проектировщик должен быть с ними знакомы, это и всевозможные пленки и полимерные «дышащие» материалы, биополимеры, вакуумная упаковка, мембранная упаковка, бесшовные вплавленные этикетки, съедобная упаковка, экологичные бумажные пакеты без клея и многое другое.

Проект по созданию упаковки начинается с технического задания. Далее дизайнеру нужно хорошо изучить целевую аудиторию, упаковку конкурентов и условия продажи товаров у конкурентов, выделить проблемы в упаковывании товара и предложить решения проблем. Далее проектную концепцию необходимо визуализировать в форме и графике упаковки. Важно: разрабатывать форму и графику упаковки вместе, также помнить про материал (форма упаковки часто определяется материалом), эффекты печати, которые вы хотите предложить. В этом случае помогут современные программы компьютерной графики. Для создания полноценного макета их необходимо знать несколько: графические программы Adobe Photoshop, CorelDraw и Adobe Illustrator помогут подготовить файлы для печати макета упаковки; в программе Компас 3D можно создать чертеж и развертку упаковки, а создать фотореалистичные трехмерные модели упаковок и анимацию к ним можно с помощью программы Autodesk 3dsMax. На завершающем этапе дизайнерского проектирования обычно создают презентацию своего проекта (по этапам работы) и оформляют проектную документацию [5].

© **Татьяна Владимировна Усатая**, кандидат педагогических наук, доцент, Магнитогорский государственный технический университет имени Г. И. Носова; e-mail: Usatayatv@gmail.com

© **Дмитрий Юрьевич Усатый**, кандидат технических наук, доцент, Магнитогорский государственный технический университет имени Г. И. Носова; e-mail: Usatiydu@gmail.com

© **Любовь Викторовна Дерябина**, кандидат педагогических наук, доцент, Магнитогорский государственный технический университет имени Г. И. Носова; e-mail: Savlv@mail.ru

Процесс от идеи упаковки до появления упакованного товара в магазине занимает не менее 6 месяцев, в Европе и США сроки более длительные, тенденция такова: чем крупнее предприятие производитель – тем более длительные сроки проектирования и ввода товара на рынок [10]. Приступая к проектированию упаковки, очень важно не упустить целей проекта [8, 9]. Процесс дизайнерского проектирования упаковки можно разделить на этапы, при этом, последовательность прохождения этапов зависит от конкретных проектных ситуаций и организации работы дизайнера. Рассмотрим этапы дизайн-проектирования упаковки [13].

1. Анализ проектной ситуации. Данный этап – это исследование по теме проекта. Поэтому анализ проектной ситуации начинается с изучения существующих упаковок и того, как они работают с точки зрения коммуникации с потребителем. Также следует достаточно подробно изучить потребителя, его визуальные и смысловые предпочтения. На данном этапе необходимо изучить существующие упаковки товара в своем регионе, в стране, в мире в целом. Также необходимо выявить все проблемы, связанные с упаковкой товара и ранжировать их – это поможет в определении первоочередных целей и задач проектирования.

2. *Выявление проблемы*. На основе информации, полученной на первом этапе, необходимо сформулировать основную проблему, которую решит новая упаковка, какова цель создания новой упаковки?

3. Разработка коммуникационной платформы. «Коммуникационная платформа — это совокупность социальных явлений, на которых основан информационный поток от марки к потребителям. Включает в себя: ценности, установки, информационные коды, ассоциации» [8, с. 90]. Коммуникационная платформа обычно разрабатывается рекламным агентством. Она помогает выстроить связи между брэндом (*брэнд* (англ. *brand,* — клеймо) — комплекс представлений, ассоциаций, эмоций, мнений, ценностных характеристик о продукте либо услуге в сознании потребителя) и целевой аудиторией, и в той или иной форме описывает сам бренд, его индивидуальность и основные характеристики [8]. Коммуникационная платформа содержит достаточно много информации, важной для проекта в целом и, особенно, для дизайна: цель создания упаковки, описание целевой группы потребителей, название и описание продукта, его основные свойства, включая цену и ассортиментный ряд, условия хранения, перечень товаров-конкурентов и описание их упаковок; описание возможной технологии производства упаковки. Основной раздел коммуникационной платформы – это портрет потребителя. На основе коммуникационной платформы формируется *техническое задание* для дизайнера – это основа для его работы.

4. Разработка дизайн-концепции – проектного решения, описание концепции, ее графическое представление. Концепция – это основная структурированная идея, смысловая направленность целей, задач и средств проектирования [4]. Концепция включает в себя разработку эскизного проекта и дизайнерского проекта. *Эскизный проект* представляет собой совокупность конструкторских документов, содержащих принципиальные конструктивные решения и разработки общих видов, дающих общие представления об устройстве и принципе работы разрабатываемой упаковки, ее основных параметрах и габаритных размерах. В эскизном проекте уточняются требования к изделию, установленные техническим заданием. *Дизайнерское проектирование в общем виде* – это соединение в целостной структуре и гармоничной форме будущего объекта всех общественно необходимых свойств и качеств проектируемого объекта [3]. *Проект* – описание объекта проектирования, зафиксированное в соответствующей художественно-конструкторской документации [4] – это художественный макет будущей упаковки, с цветографическим решением и эффектами печати.

5. Разработка вариантов упаковки. На данном этапе дизайнер создает несколько вариантов концепции упаковки на основе коммуникационной платформы и технического задания.

6. Презентация и тестирование. Этап презентации и тестирования – это этап критики и оценки проекта. Данный этап – промежуточный, так оценивают упаковку пока не потребители, а заинтересованные в проекте люди (их называют *стейкхолдерами* (stakeholder)) – заказчики, руководители отделов предприятия производителя, юристы, менеджеры.

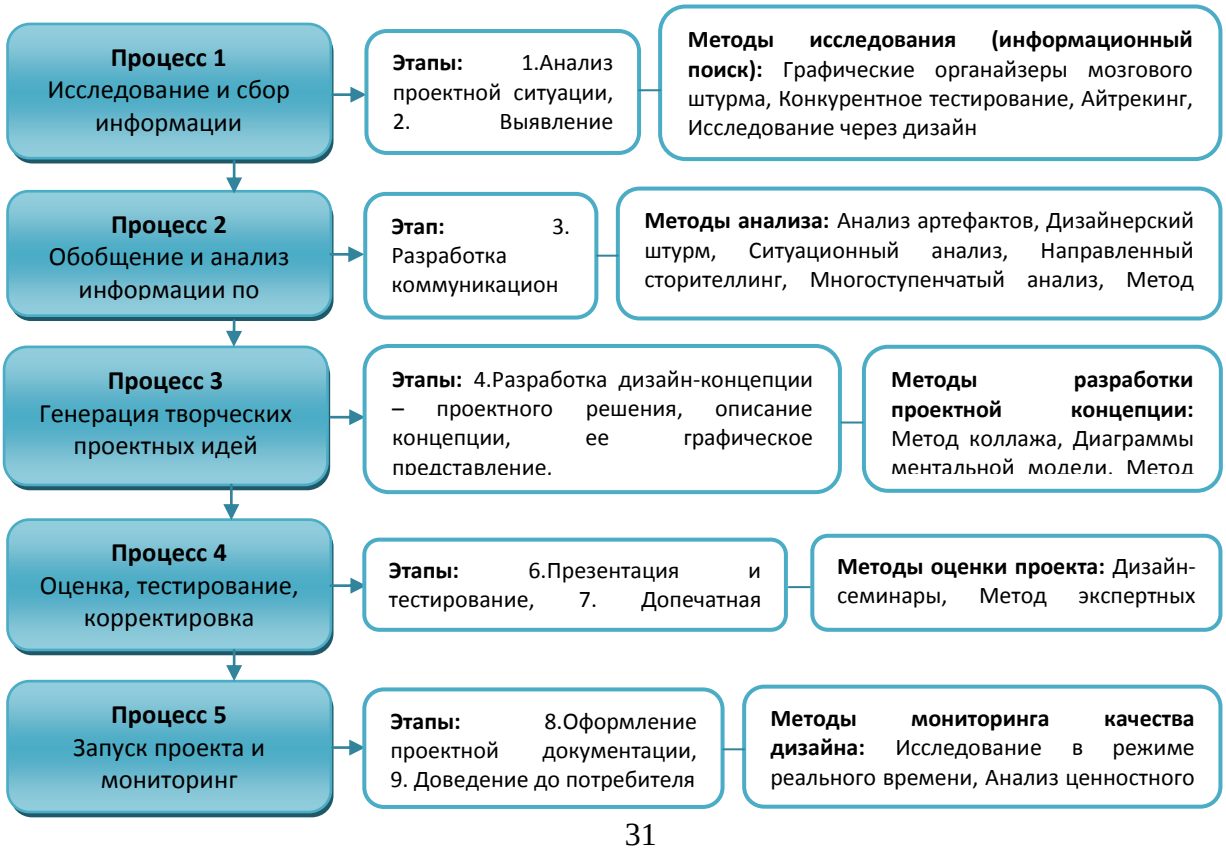
7. Допечатная подготовка и печать. В процессе подготовки к печати всего тиража упаковки проверяются и корректируются цвета, шрифты, готовятся файлы для печати. Печатаются пробные экземпляры упаковки, по возможности нужно попробовать упаковать товар. На данном этапе также допустимо вносить корректировки в проект.

8. Оформление проектной документации. Проектная документация – это совокупность документов, содержащих всю информацию по проекту: техническое задание, составленное на основе анализа проектной ситуации, выявленных проблем и коммуникационной платформы, согласованная и утвержденная дизайн-концепция и ее графическое представление, утвержденные цветные макеты и чертежи разверток с размерами.

9. Доведение до потребителя. На данном завершающем этапе дизайнер отслеживает путь упаковки непосредственно до потребителя, чтобы внести необходимые корректировки уже в следующий тираж или учесть недоработки в своих будущих проектах. Кроме того, упаковка чаще всего – это часть бренда и необходимо отследить, как она влияет на бренд производителя в целом как вписывается в общую концепцию бренда [11].

Рассматривая проектирование упаковки по этапам как процесс, необходимо отметить, что существенную роль при этом играют методы проектирования, которые напрямую влияют на эффективность всего дизайн-процесса. *Метод проектирования* – это пути и способы достижения целей и решения задач, наиболее актуальных в контексте данного проекта [7]. Методы проектирования делятся на группы в зависимости от этапов проектирования, то есть обобщенным процессам соответствуют названные выше этапы и определенные методы проектирования (процессы и этапы представлены в таблице 1). Если этапы проектирования представить в виде обобщенных процессов, то можно выделить несколько последовательных процессов в целостном процессе дизайнерского проектирования упаковки: *Процесс I* – исследование и сбор необходимой информации, этапы: 1. Анализ проектной ситуации, 2.Выявление проблемы. *Процесс II* – обобщение и анализ информации по проекту, этап: 3.Разработка коммуникационной платформы. *Процесс III* – генерация творческих проектных идей, этапы: 4. Разработка дизайн-концепции – проектного решения, ее графическое представление; 5.Разработка вариантов упаковки. *Процесс IV* – оценка, тестирование, корректировка, этапы: 6. Презентация и тестирование, 7. Допечатная подготовка и печать. *Процесс V* – запуск проекта и мониторинг, этапы: 8. Оформление проектной документации, 9. Доведение до потребителя. Для каждого из пяти процессов предлагаются свои методы проектирования, причем их можно ранжировать по значимости в зависимости от конкретной проектной ситуации. Рассмотрим основные методы (табл.1).

Табл. 1. Процессы, этапы и методы дизайнерского проектирования упаковки.
Table 1. Processes, stages and methods of packaging design



Процесс I. *Методы исследования (информационный поиск). Графические органайзеры мозгового штурма*. Метод мозгового штурма известен давно, еще с 1930 года и представляет собой стимулирование группового поиска для выработки концепций и идей решения какой-либо проблемы [17]. *Конкурентное тестирование*. Данный метод представляет собой исследование продуктов конкурентов, включая дизайн, во времени и с точки зрения потребителя [20]. Метод *айтрекинга* (отслеживание движений глаз при взаимодействии с продуктом с помощью специальной сенсорной техники) весьма актуален для дизайна упаковки, он позволяет определить, на что, прежде всего, обращается внимание, сколько это внимание удерживается и скорректировать соответственно дизайн [7]. Метод *«Исследование через дизайн»* рассматривает дизайн-процесс как исследовательскую деятельность, дизайн мышление и разработки дизайна (эскизы, рисунки, 3D-модели, прототипы) позволяют переосмыслить проблемы и найти пути их решения с помощью собственно дизайн процесса [18].

Процесс II. *Методы анализа. Анализ артефактов.* Метод представляет собой изучение визуального материала и объектов в области дизайна, с точки зрения их культурного контекста. *Дизайнерский штурм.* Это обеспечение коллективу дизайнеров пространства для обмена дизайнерскими идеями по группам, группы (2-3 чел.) меняют свой состав по мере обсуждения идей [7]. *Ситуационный анализ.* Данный метод – это углубленное изучение какой-либо области проекта в контексте конкретной проектной ситуации. *Направленный сторителлинг*, его цель собрать истории в интересуемой области со всех участников проекта, основанные на их личном опыте, с помощью вопросов и подсказок. Дизайнер получает ценный эмоционально-образный материал для работы [19]. *Многоступенчатый анализ* чаще всего используется в ходе интервью потребителя. Метод позволяет выделить связи между характеристиками дизайна и личными ценностями, предпочтениями потребителя. *Метод сценариев* применяется дизайнерами для изучения будущего объекта проектирования с точки зрения потребителя, помогает понять значение дизайна в жизни потребителя [7]. Сценарий – это рассказ, который дизайнер иллюстрирует в ходе своей работы.

Процесс III. *Методы разработки проектной концепции. Метод коллажа* позволяет визуализировать мысли, чувства, желания, столь важные для работы дизайнера и трудно описываемые словами. Использование метода *диаграмм ментальной модели* позволяет найти причины поведения людей и проиллюстрировать их для дизайна: мысли, чувства, мотивы, действия выстраиваются в диаграммы и наглядно показывают, что важно для потребителя. *Метод персонажей* помогает создавать дизайн, ориентированный на человека. Часто портрет потребителя достаточно обобщен (это же группа людей), что приводит к неточным дизайнерским решениям, так разработка персонажа позволяет этого избежать [7].

Процесс IV. *Методы оценки проекта. Дизайн-семинары*. Данный метод представляет собой обсуждение проекта группой дизайнеров по определенному плану, при этом каждому участнику отводится своя роль. *Метод экспертных оценок* предполагает составление ранжированного списка критериев, по которым следует оценить проект.

Процесс V. *Методы мониторинга качества дизайна.*

Исследование в режиме реального времени – это метод наблюдения за потребителем в процессе использования продукта. Данный метод применяется, когда продукт уже доведен до потребителя и позволяет внести корректировки в будущие дизайн-проекты. *Анализ ценностного потенциала* позволяет выяснить соответствие дизайна представлениям потребителей, их желаниям. Ценностный потенциал продукта разбивается на категории (эмоции, эстетика, эргономичность и др.) и ранжируется потребителями [7] . Для каждого из пяти процессов можно привести еще ряд методов, мы описали основные и наиболее применимые к практике дизайна упаковки в нашей стране. Все приведенные методы достаточно универсальны и конечно взаимосвязаны между собой, четкой привязки методов к этапам нет.

Применение современных методов проектирования направлено на повышение эффективности дизайнерского проектирования упаковки, сокращения сроков проектирования и затрат на проектные работы. Применение методов исследования и анализа (например, метод артефактов) позволяет ориентироваться в самых актуальных направлениях и трендах дизайна упаковки, предлагать потребителю новые виды дизайнерской упаковки с учетом всех современных потребительских и производственных требований [1].

Так, среди актуальных направлений в дизайне упаковки можно выделить: использование доминирующего среди всех элементов упаковки яркого цвета, совмещение различных противоположных стилей в одной упаковке; использование *сторителлинга* (метод влияния на аудиторию путем рассказывания истории с реальными или выдуманными персонажами) [11]. Сохраняет свою актуальность тренд экологичной и многоразовой упаковки, цитирование на упаковках произведений изобразительного искусства, привлекает своего потребителя, использование прямых обращений к покупателю; использование цифр и букв крупным планом, как главного элемента дизайна упаковки [12,14,15] (ил.1).



Ил. 1. Современные тренды в дизайне упаковки.
Image 1. Modern trends in packaging design.

Отдельно отметим такое направление в дизайнерском проектировании упаковки как *дизайн формы* (structural design) [8]. Часто форма упаковки определяется самим продуктом (например, шоколад), условиями транспортировки, хранения и экономическими факторами. Но необычная форма упаковки всегда привлекательна для потребителя и данное направление актуально уже длительный период времени с момента появления в 2002 году и по сегодняшний день [16].

Итак, современный дизайн упаковки подчеркивает особенности изделия, помогает эффективно раскладывать продукцию на полках, привлекает потребителя и, конечно, сохраняет продукт. Кроме того, дизайнер сегодня, используя средства компьютерной графики, трехмерного моделирования и соответствующие методы проектирования, создает новые виды упаковки и формирует современные тренды и направления в дизайне упаковки. Современный дизайн упаковки не только притягивает взгляд покупателя, но и формируют наше представление о графическом дизайне в целом.

Список литературы

1. Антоненко, Ю. С. Стилеобразование в дизайне: учебно-методическое пособие. – Электронное издание, № гос. регистрации: 0321693049. – М.: «Информрегистр», 2016.
2. Банникова, Л. Н., Боронина, Л. Н. Технология проектной деятельности: учебное пособие. Часть 1. – Екатеринбург: ГОУ ВПО УГТУ-УПИ, 2004. – 72 с.
3. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б. Минервин, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов и др.: под общей редакцией Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. – М.: «Архитектура-С», 2004, – 288 с.
4. Дерябин, А. А., Дерябина, Л. В., Решетникова, Е. С. Проектирование промышленных изделий в рамках проектно-процессного подхода. // Механическое оборудование металлургических заводов, 2017. № 1 (8). – С. 29–33.
5. Лауэр, Д., Пентак, С. Основы дизайна. – СПб.: Питер, 2017. – 304 с.
6. Луптон, Э. Графический дизайн от идеи до воплощения. – / пер. с англ. В. Иванов. – СПб.: Питер, 2013. – 184 с.
7. Мартин, Б., Ханингтон, Б. Универсальные методы дизайна. – СПб.: Питер, 2014. – 208 с.

8. Мирский, И. Упаковка работает 365 дней в году / Илья Мирский, Андрей Надеин // Рекламные Идеи. – 2002. – № 4. – С. 89– 116.

9. Попов, Н. Размышления дизайнера о дизайне упаковки [Электронный ресурс] / Николай Попов // AllAdvertising.ru: весь рекламный рынок России. – 2012. URL: http://thebestpackaging.ru/wp- content/uploads/2012/05/20120529.pdf (Дата обращения: 21.01.2018).

10. Ренд, П. Дизайн: форма и хаос [пер. с англ. И. Форонова]. – М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2017. – 244 с.

11. Сторителлинг. URL: http://dnevnyk-uspeha.com/psihologiya/storitelling-metod-donesenija-nuzhnoj-informacii.html (Дата обращения: 2.10.2018).

12. Тренды в дизайне упаковки 2018. URL: https://advertastudio.ru/blog/trendy-v-dizajne-upakovki-2018/ (Дата обращения 8.10.2018).

13. Усатая, Т.В., Усатый, Д.Ю. Основы дизайна и промышленная графика: учебное пособие. – Электронное издание, № гос. регистрации – 0321403751. – М.: «ИНФОРМРЕГИСТР», 2014.

14. Усатая, Т.В., Усатый, Д.Ю., Дерябина, Л.В. Современные направления и тренды в дизайне // Дизайн. Материалы. Технология. – Вып. 3 (51), 2018. – С. 25–30.

15. Хайн, Т. Тотальная упаковка: неизвестная история и скрытые смыслы завлекательных коробок, банок, бутылок и других емкостей / Томас Хайн; [перевод с англ. И. Форонова]. – М: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2017. – 429 с.

16. Эйри, Д. Логотип и фирменный стиль: руководство дизайнера / Д. Эйри. – Санкт-Петербург: Питер, 2011. – 208 с.

17. Osborn Alex F. *Applied Imagination: Principples and Procedures of Creative Problem-Solving*, 3rded. Buffalo, N.Y.: Creative Education Foundation, 1993, 417 p.

18. Burdick A. *Design Research: Methods and Perspectives.* Brenda Laurel, ed MA: MIT Press, 2003, 336 p.

19. Evenson Sh. *Directed Storytelling: Interpreting Experience for Design Design Studies: Theory and Research in Graphic Design*, New York: Princenton Architectural Press, 2006, 464 p.

20. Elizabeth Goodman, Mike Kuniavsky, Andrea Moed *Observing the User Experience*. San Francisko, CA: Morgan Kaufmann, 2003, 608 p.

Article Summary *Design. Art. Industry,* 2019 Issue 6

Dizajnerskoe proektirovanie sovremennoj upakovki [Modern packaging design – and – construction process]

Abstract:

This paper describes the process of designing contemporary packaging. The authors look at modern trends in packaging design, design stages and modern packaging design techniques as components of the design process. The packaging design stages are presented as generic processes, and descriptions of separate design techniques are given for each process. The packaging design trends are described in the context of modern graphic design trends, which include the following: predominant bright colours, different opposite graphic styles combined in one package, storytelling incorporated in the package design, multilayer package; works of art used as illustrations and direct appeal to the buyer. Structural design is an important area in contemporary packaging design. The main packaging design tools today do not only include computer graphics and 3D modelling but also unique painted pictures.

Key words: design; graphic design; packaging; modern design areas; trends in packaging design; computer graphics.

Authors: **Tat'yana V. Usataya**, Ph.D, Associate Professor, Magnitogorsk State Technical University named after G.I. Nosova; e-mail: Usatayatv@gmail.com; **Dmitry Yu. Usaty,** Ph.D, Associate Professor, Magnitogorsk State Technical University named after G.I. Nosova; e-mail: Usatiydu@gmail.com; **Lyubov V. Deryabina,** Ph.D, Associate Professor, Magnitogorsk State Technical University named after G.I. Nosova (Russia, Magnitogorsk); e-mail: Savlv@mail.ru

References

1. Antoneo Ju.S. *Stileobrazovanie v dizajne.* Moscow: «Informregistr» Publ, 2016. (In Russian).
2. Bannikova L.N. Boronina L.N. *Tehnologijaproektnojdejatel'nosti: uchebnoeposobie.* Chast' 1. Ekaterinburg: GOU VPO UGTU-UPI Publ, 2004. 72 p. (In Russian).
3. *Dizayn. Illyustrirovannyy slovar'-spravochnik* G.B. Minervin, V.T. Shimko, A.V. Yefimov i dr: Pod obshchey redaktsiyey G.B. Minervina i V.T. Shimko. Moscow: «Arkhitektura-S», 2004, 288 p. (In Russian).
4. Derjabin A.A., Derjabina L.V., Reshetnikova E.S. *Proektirovaniepromyshlennyhizdelij v ramkahproektno-processnogopodhoda. Mehanicheskoeoborudovaniemetallurgicheskihzavodov*, 2017, № 1 (8), pp. 29-33. (In Russian).
5. Laujer D., Pentak S. *Osnovy dizajna*. SPb.: Piter , 2017, 304 p. Publ. (In Russian).
6. Lupton Je. *Graficheskij dizajn o tidei do voploshhenija*. SPb.: PiterPubl, 2013, 184 p. (In Russian).
7. Martin B., Hanington B. *Universal'nye metody dizajna.* SPb.: PiterPubl, 2014, 208 p. (In Russian).
8. Mirskij I. *Upakovka rabotaet 365 dnej v godu.* Reklamnye Idei. 2002, № 4. pp. 89– 116.
9. Popov N. *Razmyshlenijadizajnera o dizajneupakovki*. AllAdvertising.ru: ves' reklamnyjrynokRossii, 2012. Available at: http: // thebestpackaging.ru/wp-content/uploads/2012/05/20120529.pdf (21.01.2018).
10. Rend P. *Dizajn: forma i haos*. Moscow: StudiiArtemijaLebedevaPubl, 2017, 244 p. (In Russian).
11. *Storitelling.* Available at: http://dnevnyk-uspeha.com/psihologiya/storitelling-metod-donesenija-nuzhnoj-informacii.html (accessed 2 october, 2018).
12. *Trendy v dizajne upakovki 2018.* Available at:https: //advertastudio.ru/blog/trendy-v-dizajne-upakovki-2018 (accessed 2 october, 2018).
13. Usataja T.V., Usatyj D. Ju. *Osnovydizajna i promyshlennajagrafika.* Moscow: «Informregistr» Publ, 2014. (In Russian).
14. Usataja T.V., Usatyj D. Ju., Derjabina L.V. Sovremennyenapravlenija i trendy v dizajne. *Dizajn. Materialy. Tehnologija*. Moscow, 3 (51) , 2018, pp. 25–30, (In Russian).
15. Hajn T. *Total'naja upakovka: neizvestnajaistorija i skrytye smysly zavlekatel'n yhkorobok, banok, butylok i drugih emkostej* . Moscow: StudiiArtemijaLebedevaPubl, 2017, 429 p.
16. Jejri D. *Logotip i firmennyjstil': rukovodstvodizajnera*. Sankt-Peterburg: PiterPubl, 2011, 208 p.
17. Osborn, Alex F. *Applied Imagination: Principples and Procedures of Creative Problem-Solving*, 3rd ed.Buffalo, N.Y.: Creative Education Foundation, 1993, 417 p.
18. Burdick, A. *Design Research: Methods and Perspectives*. Brenda Laurel, ed MA: MIT Press, 2003, 336 p.
19. Evenson, Sh. *Directed Storytelling: Interpreting Experience for Design*/ Design Studies: Theory and Research in Graphic Design, New York: Princenton Architectural Press, 2006, 464 p.
20. Elizabeth Goodman, Mike Kuniavsky, Andrea Moed *Observing the User Experience*. San Francisko, CA: Morgan Kaufmann, 2003, 608 p.

For Citation

Usatia T.V., Usatiy D.Yu., Deryabina L.V. Modern packaging design – and – construction process *Design. Art. Industry: International Journal of Scientific Research*. Editor in chief N M Shabalina. Chelyabinsk: Tekhne Publishing House, 2019. Issue 6, pp. 29–35.

Образец цитирования

Усатая, Т. В., Усатый Д. Ю., Дерябина, Л. В. Дизайнерское проектирование современной упаковки // Дизайн. Искусство. Промышленность: Международный журнал научных исследований / гл. ред. д.-р. иск. Н. М. Шабалина. – Челябинск: Издательский Дом Технэ, 2019. – Выпуск 6. – С. 29–35.

УДК 745/749+74.01/.09

Ассоциативно-синектический метод как творческий прием дизайнерской деятельности в специальной подготовке студентов-дизайнеров

© И. В. Лапчинская, © М. В. Кожевников

Предметом научного анализа в исследовании обозначена проблема совершенствования специальной подготовки студентов-дизайнеров. В статье рассматривается подготовка специалиста в области дизайна на базе освоения творческих технологий создания творческого продукта. Мы исходим из того, что в основе данных творческих технологий имеется определенный алгоритм действий при поиске решений, что противоречит воззрениям большинства психологов-исследователей творчества, которые убеждены, что наиважнейшим условием активизации творчества является свобода от стандартов, паттернов, внешних установок. Однако в любом виде творчества важно уметь привлечь бессознательное к выполнению сознательных действий. Этому способствует ассоциативно-синектический метод, разработанный доктором педагогических наук, профессором С. А. Новоселовым (г. Екатеринбург). Он синтезирует в себе основные подходы к использованию аналогий в синектике и активизации творчества посредством комбинирования свойств разнородных объектов. Ассоциативно-синектический метод лег в основу нового проекта автора – «Дизайн искусственных стихов», где этапы конструирования стихов дополняются этапом поиска решения новой технической задачи. В рамках исследования проблемы подготовки специалиста в области дизайна ассоциативно-синектическая технология представляет для нас особый интерес. На основе данного метода нами разработан алгоритм создания художественного образа, содержащего проектную идею автора.

Ключевые слова: дизайнерская деятельность, творчество, технологии дизайн-проектирования, художественный образ, алгоритм действий, синектика, комбинирование образов, ассоциативная основа.

Исследование проблемы совершенствования специальной подготовки студентов-дизайнеров является весьма актуальным на сегодняшний день. Учебные программы для их подготовки в вузах России продолжают разрабатываться и уточняться. Одна из особенностей деятельности дизайнера заключается в ее синтетическом характере, требующем от преподавателя изучения ее с самых разных точек зрения и применении этих знаний в процессе обучения. В России подобные исследования малочисленны по причине относительно ранней стадии развития. Отечественные научные разработки в основном строятся на основе западного опыта, лишь частично адаптированного к российской действительности. На этом фоне становятся актуальными любые научные разработки в области дизайна [15].

На наш взгляд, подготовку специалиста в области дизайна необходимо рассматривать на базе освоения творческих технологий дизайнерской деятельности, поскольку способности и знания дизайнера результируются лишь в его деятельности [14]. Процесс дизайнерской деятельности – сложное явление, фундаментом для которого являются: социально-экономические процессы, происходящие в обществе; степень развития научно-технического прогресса; эстетико-эмоциональные установки личности; способы восприятия и переработки информации; характер протекания мыслительной деятельности, творчества; владение способами воплощения проектной идеи и т.д. [16].

Анализ содержания дизайнерской деятельности и ее результатов позволил вычленить целый ряд ее особенностей. Во-первых, одна из особенностей дизайнерской деятельности состоит в том, что она охватывает широкий диапазон функциональных обязанностей, каждая из которых по своему содержанию предполагает наличие творчества. Во-вторых, дизайнерская

© **Ирина Викторовна Лапчинская,** Кандидат педагогических наук, доцент, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет; e-mail: il-aya@mail.ru

© **Михаил Васильевич Кожевников,** доктор филологических наук, профессор, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет; e-mail: mihvasko@mail.ru

деятельность требует от специалиста развитого художественного вкуса, способности к воображению, абстрактному мышлению, сопереживанию в отношении предмета дизайна – человеческой жизни, среды его обитания и т.д. В этой связи необходимо подчеркнуть значимость поиска творческих приемов создания как привлекательного творческого продукта, обладающего высокоэстетическими свойствами, так и придания привлекательности самой дизайнерской деятельности.

На сегодняшний день в области дизайна сложился целый ряд творческих приемов создания творческого продукта (фрагментарный, прием «внедрения», реконструкции, подражания, структурной имитации и другие). Данные методы раскрывают одну из сторон сложного процесса деятельности дизайнера. Для нашего исследования актуальной является проблема применения в дизайнерской деятельности методов поиска творческих решений изобретательских задач. За последние десятилетия отечественными и зарубежными учеными разработано более 20 методов активизации творчества (мозговой штурм, синектика, ассоциативные методы, метод фокальных объектов и многие другие). Эти методы часто называют «эвристическими» (так как в своей основе они содержат элемент архимедова озарения) [17].

Следует заметить, однако, что в основе данных творческих приемов имеется определенный алгоритм действий при поиске решений, что противоречит воззрениям большинства психологов-исследователей творчества, которые убеждены, что наиважнейшим условием активизации творчества является свобода от стандартов, паттернов, внешних установок. Однако в любом виде творчества важно уметь привлечь бессознательное к выполнению сознательных действий. Этому способствует разработанный доктором педагогических наук, профессором С. А. Новоселовым (г. Екатеринбург) ассоциативно-синектический метод активизации творческого мышления [18; 19]. Данный метод синтезирует в себе основные подходы к использованию аналогий в синектике и активизации творчества посредством комбинирования свойств разнородных объектов.

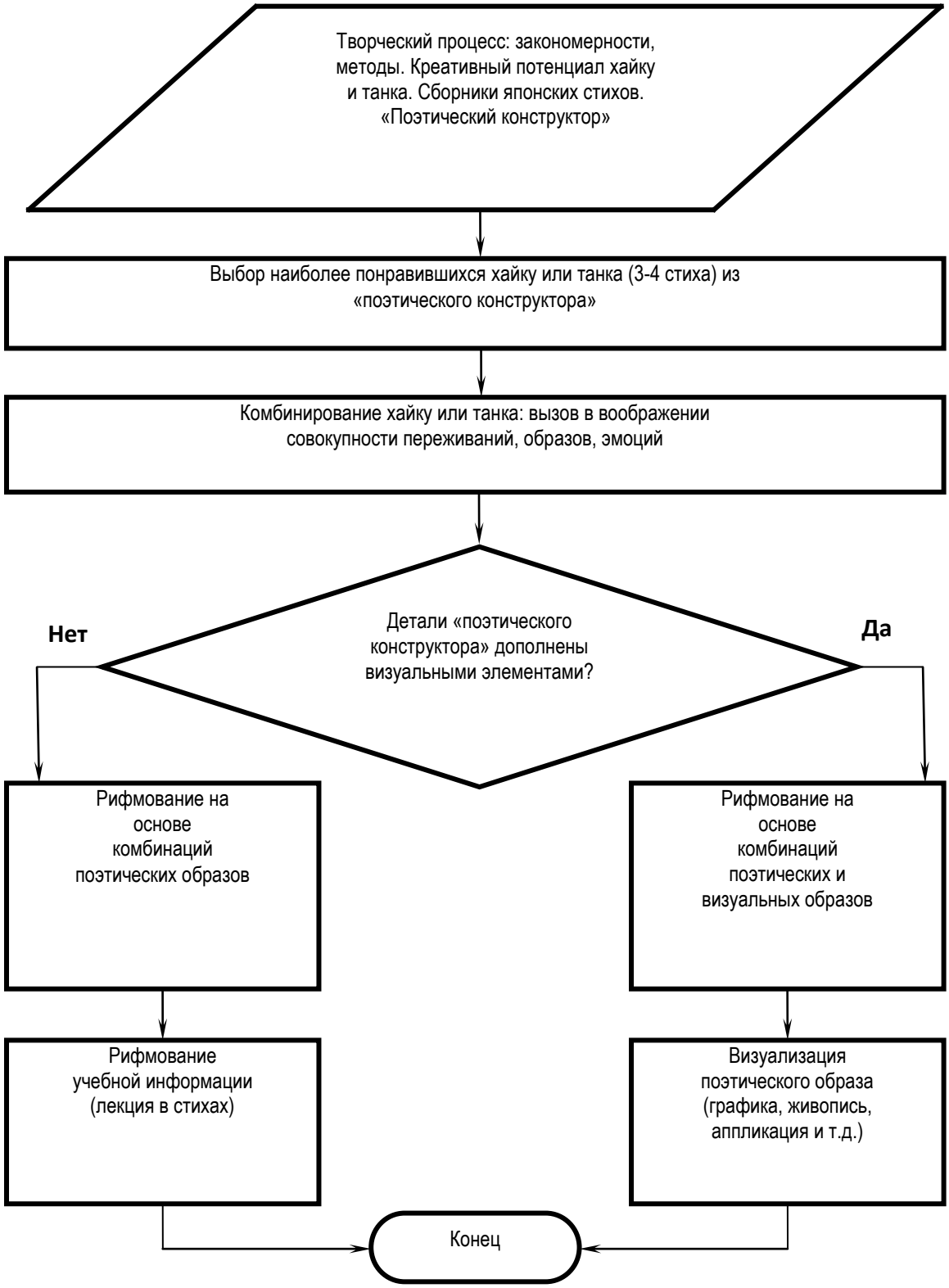
Ассоциативно-синектический метод лег в основу нового проекта автора – «Дизайн искусственных стихов», где этапы конструирования стихов, поиска и решения новой технической задачи дополняются этапом, направленным на визуальное проектирование содержащихся в стихах поэтических образов и смыслов [19]. В рамках исследования проблемы подготовки специалиста в области дизайна ассоциативно-синектическая технология представляет для нас особый интерес. Основой ее является формирующееся у обучающихся представление о возможностях эвристических методов (морфологический анализ, метод фокальных объектов, синектика и т.д.) и последовательность их применения в процессе создания художественного образа, несущего в себе проектную идею автора [13].

Мы полагаем, что метод фокальных объектов целесообразно применять при определении облика художественного образа в целом; метод морфологического анализа позволит выявить нюансы облика создаваемого объекта; метод контрольных вопросов позволит внести соответствующие коррективы в создаваемый образ с точки зрения повышения его художественной ценности и, наконец, ассоциативно-синектический метод позволит выразить в создаваемом образе те нюансы, которые не удалось отразить при применении вышеперечисленных методов [12]. Заметим, что создание художественного образа, содержащего проектную идею автора, возможно также с применением только лишь ассоциативно-синектического метода, в чем заключается одно из его достоинств.

На основе данного метода нами разработан алгоритм создания художественного образа [3]. Разработанный алгоритм создания художественного образа на основе ассоциативно-синектического метода состоит из определенной совокупности шагов (табл.1). Цель вводной части – рассказать обучающимся о закономерностях творческого процесса художника, подчеркивая при этом, что суть художественного творчества заключается в поиске новых образов и смыслов. Основная мысль, идея автора произведения искусства заключены в художественном образе, который придает главную ценность произведению [4].

Присутствие новизны – одно из главных качеств художественного образа. Поиск новых образов и смыслов предлагается осуществлять на основе технологии создания «искусственных стихов», в которых японские трехстишья (хайку) и пятистишья (танка), позволяют каждому субъекту творческой деятельности представить эскизно обозначенный в них поэтический образ [1] (табл.1).

Табл. 1. Алгоритм создания художественного образа.
Table 1. The algorithm for creating an artistic image.



Стихотворные миниатюры мы поместили в таблицу (морфологическую матрицу), что позволяет оптимизировать выбор соответствующих поэтических элементов. Стихи распределены по следующим разделам: времена года, стихия, любовь, настроение. В нашем подходе, выбранные учащимися стихи или их фрагменты являются, своего рода, деталями «поэтического конструктора», элементами будущего поэтического образа [5].

Каждому студенту предлагается выбрать для себя определенное количество хайку, танка или отдельных строк из них, которые задевают его душу, его чувства. На основе этого предлагается создать нерифмованную конструкцию из частей хайку, вызывая в себе тем самым состояние переживания скомбинированных образов. Эта деятельность по комбинированию образов и провокации эмоций активизирует работу правого полушария головного мозга. При этом работа правого полушария сочетается с работой левого полушария, так как процесс конструирования контролируется аналитическим мышлением [2].

Разработанный алгоритм предполагает два варианта создания художественного образа. Основной вариант предусматривает разработку визуального воплощения к каждой выбранной поэтической миниатюре, а дальнейшая работа ведется в направлении создания окончательного визуального образа (табл. 2).

Табл. 2. Вариант исполнения художественного образа.
Table 2. Variant of execution of the artistic image.

Притяжение звезд

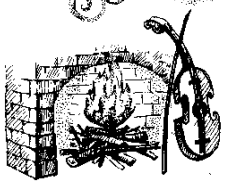
Летняя ночь.
Два маленьких домика смотрят
На цветущий луг…
Ранко



Звездная ночь.
Какие высокие звезды!
Какие большие!
Сехаку



У очага
Поет так самозабвенно
Знакомый сверчок!
Басе



Все сумрачней ночь.
В глубине заливного поля
Млечный Путь мерцает…
Идзэн



Ароматом цветущих лугов
Переполнено звездное небо.

Как прекрасно жилище богов!
Мне б подняться туда,
Где ни разу я не был!



Я по звездам наверх поднимусь.
Млечный путь мне укажет дорогу.
Погощу там и быстро вернусь,
Ведь хорошенького понемногу!

Я вернусь слушать песню сверчка.
Он споет мне ее непременно.
Когда слышу его – я волнуюсь слегка,
Ведь поет он так самозабвенно!

Лапчинская Ирина

Педагог ставит перед студентами задачу подчинить совокупность выбранных элементов «поэтического конструктора» ритму и рифме (естественно, что элементарные знания о ритме и рифме сообщаются учащимся заранее). Подчиняя конструкцию элементов-образов, элементов-чувств ритму и рифме, обучающиеся включают в работу подсознание. В психике формируется «след» ассоциированной целенаправленной деятельности сознания и подсознания, позволяющий решать следующие творческие задачи [10].

Созданное стихотворение является основой для создания окончательного визуального образа. При этом предварительно созданные визуальные детали к каждому японскому стиху являются своего рода «опорой», подсказкой, которая может войти полностью, частично или совсем не войти в окончательный визуальный образ [11]. Дополнительный вариант не требует визуального исполнения. Его промежуточная цель – создание рифмованного поэтического образа, в результате которого остается «след», позволяющий почувствовать и погрузиться в рифму и на этой основе создать поэтический образ, который способствует более оптимальному усвоению учебной информации [9].

Таким образом, ассоциативно-синектический метод следует двум основным принципам активизации мышления: 1) принцип циклического чередования левополушарного (формально-логического, рационального) и правополушарного (эмоционально-образного, иррационального) видов мыслительной деятельности; 2) принцип преднамеренной активизации взаимодействия осознанной и неосознанной информации.

Особенность данного метода заключается в представлении студентами будущего результата художественно-творческой деятельности в материале, с которым они собираются работать, будь то глина, или дерево, текстиль, металл, бумага и т.д., который благоприятствует более яркому проявлению художественного образа произведения. Этот метод помогает студентам продумать различные варианты своих действий, этапы художественно-творческой деятельности, результаты художественно-образного решения и технологического исполнения [7, 8]. Кроме того, полученные учащимися новые образы и смыслы, как поэтические, так и визуальные становятся ассоциативной основой для решения научной проблемы, для совершенствования технического или иного объекта, чьи скрытые смыслы развития пересекаются с найденными в искусственных поэтических и визуальных конструкциях новыми смыслами развития человеческой психики, человеческих потребностей, желаний, интересов и т.д. [5]. По нашему мнению, применение ассоциативно-синектической технологии в подготовке студентов – дизайнеров окажется действительно полезным, т.к. она способствует раскрытию идеи автора привлекательным, понятным и эффективным способом.

Список литературы

1. Андронов, О. В. и др. Профессиональная устойчивость бакалавров физкультурного профиля как фактор эффективности профессиональной подготовки в вузе / О. В. Андронов, В. А. Беликов, М. В. Кожевников, И. В. Лапчинская // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Образование. Педагогические науки. – Челябинск: 2018. – Т. 10. – № 4. – С. 48–56.

2. Беликов, В. А., Кожевников, М. В., Лапчинская, И. В. Коррекция дисграфии у учащихся с задержкой психического развития в условиях интегрированного обучения // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – Челябинск, 2018. – № 5. – С. 9–21.

3. Волошина, Л. Условия развития творческих способностей студентов // Дошкольное воспитание. – Москва, 2003. – №11. – С. 95–98.

4. Гончарова, Т. В. Педагогические условия развития интереса к декоративно-композиционной деятельности у студентов художественно-графического факультета: дис….канд. пед. наук. – Магнитогорск, 2003.

5. Дизайн искусственных стихов: Проект Сергея Новоселова. – Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2003. – 324 с.

6. Клег, Б. Интенсивный курс по развитию творческого мышления / пер. с англ. Б. Клег, П. Бич. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2004. – 392 с.

7. Кожевников, М. В., Алексеева, Л. А. Культура управления и эффективность деятельности образовательного учреждения // Южно-Уральский педагогический журнал. – Магнитогорск, 2015. – № 3. – С. 107–112.

8. Кожевников, М. В., Васева, О. Х. Формирование имиджа организации как условие эффективного управления // Южно-Уральский педагогический журнал. – Магнитогорск, 2015. – № 1 (2). – С. 106–111.

9. Кожевников, М. В., Лапчинская, И. В. Имидж и эффективное управление: точки соприкосновения // Фундаментальная и прикладная наука. – Челябинск, 2017. – № 1 (5). – С. 47-48.

10. Кожевников, М. В., Лапчинская, И. В. Шекспир и английская драматургия эпохи реставрации // Актуальные проблемы лингвистики, переводоведения и педагогики. – Самара, 2017. – № 1 (4). – С. 79–89.

11. Кожевников, М. В. Поликультурное образование как основа формирования готовности к межкультурной коммуникации // Вестник Академии энциклопедических наук. – Челябинск, 2017. – № 1 (26). – С. 25–28.

12. Кожевников, М. В., Лапчинская, И. В. Манипулятивный способ воздействия в профессиональной деятельности: морально-этический аспект использования // Профессиональное образование: методология, технологии, практика / сборник научных статей. – Челябинск, 2018. – С. 36–42.

13. Кожевников, М. В., Каляева, Ю. А., Лапчинская, И. В. Социальная значимость проблемы синдрома дефицита внимания у детей с гиперактивностью // Вестник Академии энциклопедических наук. – Челябинск, 2018. – № 3 (32). – С. 32–35.

14. Курушин, В. Графический дизайн и реклама / В. Курушин. – М.: ДМК Пресс, 2016. – 275 с.

15. Кожевников, М. В., Лапчинская, И. В. Оптимизация мотивации деятельности у подростков с тяжелыми нарушениями речи // Технологии социальной работы с молодежью. Материалы VI межрегиональной научно-практической интернет-конференции с международным участием / под науч.ред. Н.Ф. Басова. – Кострома, 2018. – С. 149–153.

16. Лапчинская, И. В., Каляева, Ю. А. Ассоциативно-синектический метод как творческий прием художественной деятельности в профессиональной подготовке художников декоративно-прикладного искусства // Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусств и дизайна / сб. статей ФГБОУ ВПО «НГПУ». – Новосибирск, 2015. – С. 124–127.

17. Лапчинская, И. В. Формирование познавательной активности учащихся информационными средствами обучения // Технологии социальной работы с молодежью материалы межрегиональной заочной науч.-практич. конф./ сост. О. Н. Веричева, науч. ред. Н. Ф. Басов. 2013. – С. 396–401.

18. Новоселов, С. А. Развитие технического творчества в учреждении профессионального образования: системный подход. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. проф.-пед. ун-та, 1997. – 371 с.

19. Проект Сергея Новоселова «Искусственные стихи»: сб. творческих работ, выполненных на занятиях по курсу «Техническое творчество». – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. проф.-пед. ун-та, 1999. – 73 с.

20. Романов, Е. В., Лапчинская, И. В. Технология художественного творчества. Учеб. пособие / Е. В. Романов, И. В. Лапчинская. Мин-во образования и науки Российской Федерации, Магнитогорский гос. ун-т. – Магнитогорск, 2005. – 160 с.

Article Summary ***Design. Art. Industry*, 2019, Issue 6**

Associativno-sinekticheskij metod kak tvorcheskij priem dizajnerskoj dejatel'nosti v special'noj podgotovke studentov-dizajnerov [Associative-sinectic method as creative way of designer activity in special preparation of design students]

Abstract:

The subject of scientific analysis in the study identified the problem of improving the special training of students-designers. The article discusses the training of a specialist in the field of design on the basis of the development of creative technologies to create a creative product. We proceed from the fact that these creative technologies are based on a certain algorithm of actions in the search for solutions, which contradicts the views of most psychologists-researchers of creativity, who are convinced that the most important condition for the activation of creativity is freedom from standards, patterns, external settings. However, in any kind of creativity it is important to be able to attract the unconscious to perform conscious actions. This contributes to associative-a synectic method, developed by doctor of pedagogical Sciences, Professor A. S. Novoselov (Ekaterinburg). He synthesizes the main approaches to the use of analogies in synectics and activation of creativity by combining the properties of heterogeneous objects. Associative-a synectic method formed the basis for a new project of the author – «Design of artificial verses» where the stages of constructing the poems are complemented by stage of finding solutions to new technical challenges. In the study of problems of training of specialists in the field of design of associative-a synectic technology is of particular interest to us. Based on this method, we have developed an algorithm for creating an artistic image containing the author's design idea.

Key words: designer activity, creation, creative technologies of desiner-projection, artistic image, algorithm of actions, sinectic, combination of images, associative foundation.

*Author*s: **Irina V. Lapchinskaya**, Ph.D, Associate Professor, South Ural State Humanitarian-Pedagogical University (Chelyabinsk, Russia); e-mail: il-aya@mail.ru; **Mikhail V. Kozhevnikov,** Doctor of Philology, Professor, South Ural State Humanitarian-Pedagogical University (Chelyabinsk, Russia); e-mail: mihvasko@mail.ru

References

1. Andronov O.V., Belikov V.A., Kozhevnikov M.V., Lapchinskaja I.V. Professional'naja ustojchivost' bakalavrov fizkul'turnogo profilja kak faktor jeffektivnosti professional'noj podgotovki v vuze *Vestnik Juzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta.* Serija: Obrazovanie. Pedagogicheskie nauki, 2018, t. 10, № 4. pp. 48–56.

2. Belikov V.A., Kozhevnikov M.V., Lapchinskaja I.V. Korrekcija disgrafii u uchashhihsja s zaderzhkoj psihicheskogo razvitija v uslovijah integrirovannogo obuchenija *Vestnik Cheljabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2018, № 5, pp. 9–21.

3. Voloshina L. Uslovija razvitija tvorcheskih sposobnostej studentov *Doshkol'noe vospitanie*, 2003, №11, pp. 95–98.

4. Goncharova T.V. Pedagogicheskie uslovija razvitija interesa k dekorativno-kompozicionnoj dejatel'nosti u studentov hudozhestvenno-graficheskogo fakul'teta: Dis….kand. ped. nauk. Magnitogorsk, 2003.

5. Dizajn iskusstvennyh stihov: *Proekt Sergeja Novoselova*. Ekaterinburg: Izd-vo Ros. gos. prof.-ped. un-ta, 2003, 324 p.

6. Kleg B. *Intensivnyj kurs po razvitiju tvorcheskogo myshlenija* Per. s angl. B. Kleg, P. Bich. Moscow: OOO «Izd-vo Astrel'», 2004, 392 p.

7. Kozhevnikov M.V., Alekseeva L.A. Kul'tura upravlenija i jeffektivnost' dejatel'nosti obrazovatel'nogo uchrezhdenija *Juzhno-Ural'skij pedagogicheskij zhurnal*. Magnitogorsk, 2015, № 3, pp. 107–112.

8. Kozhevnikov M.V., Vaseva O.H. Formirovanie imidzha organizacii kak uslovie jeffektivnogo upravlenija *Juzhno-Ural'skij pedagogicheskij zhurnal*. Magnitogorsk, 2015, № 1 (2), pp. 106–111.

9. Kozhevnikov M.V., Lapchinskaja I.V. Imidzh i jeffektivnoe upravlenie: tochki soprikosnovenija *Fundamental'naja i prikladnaja nauka*. Cheljabinsk, 2017, № 1 (5), pp. 47–48.

10. Kozhevnikov M.V., Lapchinskaja I.V. Shekspir i anglijskaja dramaturgija jepohi restavracii *Aktual'nye problemy lingvistiki, perevodovedenija i pedagogiki*. Samara, 2017, № 1 (4), pp. 79–89.

11. Kozhevnikov M.V. Polikul'turnoe obrazovanie kak osnova formirovanija gotovnosti k mezhkul'turnoj kommunikacii *Vestnik Akademii jenciklopedicheskih nauk*. Cheljabinsk, 2017, № 1 (26), pp. 25–28.

12. Kozhevnikov M.V., Lapchinskaja I.V. Manipuljativnyj sposob vozdejstvija v professional'noj dejatel'nosti: moral'no-jeticheskij aspekt ispol'zovanija *Professional'noe obrazovanie: metodologija, tehnologii, praktika*. Sbornik nauchnyh statej. Cheljabinsk, 2018, pp. 36–42.

13. Kozhevnikov M.V., Kaljaeva Ju.A., Lapchinskaja I.V. Social'naja znachimost' problemy sindroma deficita vnimanija u detej s giperaktivnost'ju *Vestnik Akademii jenciklopedicheskih nauk*. Cheljabinsk, 2018, № 3 (32), pp. 32–35.

15. Kozhevnikov M.V., Lapchinskaja I.V. Optimizacija motivacii dejatel'nosti u podrostkov s tjazhelymi narushenijami rechi *Tehnologii social'noj raboty s molodezh'ju*. Materialy VI mezhregional'noj nauchno-prakticheskoj internet-konferencii s mezhdunarodnym uchastiem. Pod nauchnoj redakciej N.F. Basova. Kostroma, 2018, pp. 149–153.

16. Lapchinskaja I.V., Kaljaeva Ju.A. Associativno-sinekticheskij metod kak tvorcheskij priem hudozhestvennoj dejatel'nosti v professional'noj podgotovke hudozhnikov dekorativno-prikladnogo iskusstva *Sovremennye tendencii razvitija izobrazitel'nogo, dekorativno-prikladnogo iskusstv i dizajna* Sbornik statej. FGBOU VPO «NGPU», 2015, pp. 124–127.

17. Lapchinskaja *Tehnologii social'noj raboty s molodezh'ju materialy mezhregional'noj zaochnoj nauchno-prakticheskoj konferencii*. Sostavitel' O. N. Vericheva, nauchnyj redaktor N. F. Basov, 2013, pp. 396–401.

18. Novoselov S.A. *Razvitie tehnicheskogo tvorchestva v uchrezhdenii professional'nogo obrazovanija: sistemnyj podhod.* Ekaterinburg: Izd-vo Ural. gos. prof.-ped. un-ta, 1997, 371 p.

19. *Proekt Sergeja Novoselova «Iskusstvennye stihi»:* Sbornik tvorcheskih rabot, vypolnennyh na zanjatijah po kursu «Tehnicheskoe tvorchestvo». Ekaterinburg: Izd-vo Ural. gos. prof.-ped. un-ta, 1999. 73 p.

20. Romanov E.V., Lapchinskaja I.V. *Tehnologija hudozhestvennogo tvorchestva*. Uchebnoe posobie E. V. Romanov, I. V. Lapchinskaja; M-vo obrazovanija i nauki Rossijskoj Federacii, Magnitogorskij gos. un-t. Magnitogorsk, 2005, 160 p.

For Citation

Lapchinskaya I. V., Kozhevnikov M. V. Associative-sinectic method as creative way of designer activity in special preparation of design students *Art. Industry: International Journal of Scientific Research*. Editor in chief N M Shabalina. Chelyabinsk: Tekhne Publishing House, 2019. Issue 6, pp. 36–43.

Образец цитирования

Лапчинская, И. В., Кожевников, М. В. Ассоциативно-синектический метод как творческий прием дизайнерской деятельности в специальной подготовке студентов-дизайнеров // Дизайн. Искусство. Промышленность: Международный журнал научных исследований / гл. ред. д.-р. иск. Н. М. Шабалина. – Челябинск: Издательский Дом Технэ, 2019. – Выпуск 6. – С. 36–43.

Эстетические ценности мировой художественной культуры в современном осмыслении

Aesthetic Values of World Culture in the Modern Understanding

УДК 7.012

Народные художественные промыслы как основа развития художественной промышленности в XX в.

© **Н. М. Шабалина**

В исторической динамике на материале Уральского региона России рассматривается проблема надомного труда и кустарного производства как основы для развития промышленного искусства в XX в. Динамика промышленного производства зависела от уровня научно-технических достижений общества, его социально-экономического положения и общекультурных запросов. В этот период продолжало сохраняться ручное кустарное ремесло, но на смену ему приходило механизированное фабрично-заводское производство, продукция которого становилась для масс предпочтительнее. Генетические, геоисторические факторы способствовали усовершенствованию и развитию многих традиционных форм художественно-ремесленной культуры, позже закрепившихся в индустриальной фабрично-заводской форме организации труда. Комплекс природно-географических, социо-экономических и культурно-исторических факторов сопутствовал необратимому процессу развития промысловых и промышленных производств, отвечая насущным потребностям экономического и культурного обмена между различными регионами России. Из поступательных шагов государственной программы в области культурно-экономических преобразований страны следует, что становление художественной промышленности в России опиралось на систему развитых центров народных промыслов. В художественных отраслях промышленности расширялась структурная единица творческой экспериментальной лаборатории, имевшая непосредственное значение в определении качественных и количественных показателей. В результате рассмотрения проблемы надомного труда и кустарного производства как основы развития промышленного искусства в XX в. приходим к выводу плодотворного динамичного взаимодействия организационной социально-экономической и художественной структур различных форм производств.

Ключевые слова: художественная промышленность; народные промыслы; художественные ремесла; традиции; XX век.

Гуманитарное и социально-экономическое изучение отдельных отраслей художественной промышленности позволяет поставить задачу исторической закономерности и обусловленности перехода форм производственной художественной деятельности от ручного надомного труда к мануфактурному, и далее индустриальному и постиндустриальному производству. В индустриальном художественном производстве ручной труд рассматривается как основа развития и дальнейшего совершенствования отрасли, ее эстетизации с обязательным и необходимым применением техники. Рассмотрение проблемы надомного труда и кустарного производства как основы развития промышленного искусства в XX в. взаимосвязано с вопросом динамики социальной структуры экономического производства и встроенной в нее художественной отрасли [1].

На первых этапах исторического развития обработки натурального материала отмечалось использование подручных инструментов. Вначале это были простейшие элементы, облегчающие и ускоряющие ручной труд, а затем – и более совершенные механизированные формы (например, в текстильной промышленности применялся горизонтальный или вертикальный стан; в керамическом производстве – ножной или ручной круг, позднее приводимый в действие электричеством). Динамика промышленного производства зависела от уровня научно-технических достижений общества, его социально-экономического положения и общекультурных запросов.

© **Наталья Михайловна Шабалина**, доктор искусствоведения, профессор, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет (Челябинск, Россия); e-mail: nat.shabalina@mail.ru

В годы гражданской войны и экономической нестабильности в стране возобновлялись мелкие артельные производства. После 1917 г. прекращают свою деятельность губернские и уездные земства, – на смену им приходит кооперативное движение. С 1919 г. на Южном Урале организуются кустарно-промысловые союзы, в которых объединяются мастера различных специальностей, союзы потребительских кооперативов, городское общество ремесленников. Кооперация становилась формой организации ремесел и промыслов, но не все ремесленники в нее входили, оставалось много кустарей-одиночек (некоторые из них состояли в городском обществе кустарей и ремесленников, существовавшем в Челябинске в период с 1926 по 1932 г.).

В 1920–30-е гг. продолжал сохраняться спрос на кустарные изделия из дерева, глины, металла, из которых производились предметы первой необходимости. Государство проявляло инициативу в поддержке развития промыслов: в 1918-ом г. был создан Всероссийский союз по производству и сбыту кустарных и артельных товаров (Кустарьсбыт), а на местах созданы его отделы. В конце 1920-х гг. был налажен экспорт ремесленных изделий. Из продукции уральских промыслов на иностранные рынки поступали изделия Канашинской ковроткацкой фабрики, гранильного и камнерезного промысла, а также златоустовские художественные изделия из стали, каслинское чугунное художественное литье. В послевоенное, тяжелое для отечества время (конец 1940–50-х гг.) сохранялась потребность в кустарных изделиях. В уральских деревнях и городах продолжали работать плотницкие артели, гончарные, ткацкие мастерские, однако в меньшем количестве, чем в довоенное время. С другой стороны, с развитием заводской промышленности обозначилась тенденция оттока рабочей силы из деревни, села в город. Число ремесленников значительно сокращалось. Поэтому в середине XX в. сохранялось ручное кустарное ремесленное производство, но на смену ему приходило механизированное фабрично-заводское производство, продукция которого становилась для масс предпочтительнее. Генетические, геоисторические факторы способствовали усовершенствованию и развитию многих традиционных форм художественно-ремесленной культуры, позже закрепившихся в индустриальной фабрично-заводской форме организации труда. Природно-географические условия Южного Урала, развитие путей сообщения (сухопутного и водного транспорта) – комплекс факторов, которые сопутствовали необратимому процессу развития промысловых и промышленных производств, отвечая потребностям экономического и культурного обмена между различными регионами России. А. В. Луначарский, как государственный деятель и политик, верил в силу и качество машинной индустрии и считал, что она всегда была в состоянии производить тонкие художественные вещи, отмечая, что *«...Машинное производство не принижало, а подымало вкус человеческой массы, и человеческая масса, перестав быть толпой, сделается требовательней в этом отношении»* [2, с. 107]. С экономической стороны политик также предвидел преимущество развития художественной промышленности: *«художественные изделия являются почти единственным товаром-фабрикатом, выдерживающим сейчас конкуренцию на международном рынке, что художественное кустарничество может быть в течение 2–3 месяцев пущено в ход и меньше, чем через полгода может дать валютную прибыль, что, наконец, кустарная работа, которая всегда была неизбежным средством для сведения крестьянского бюджета, может быть использована как могучее орудие для немедленной и действенной борьбы с голодом. Интересы населения России властно требуют возрождения и насаждения художественного кустарного производства»* [2, с. 92]. Правительством была подготовлена целевая программа восстановления и развития художественного производства, осуществление которой Луначарский видел в проведении в стране ряда мероприятий, направленных на: а) привлечение и укрепление художественного руководства производством; б) организацию производственного рынка (распределение заказов, сырья и т. д.); в) установление потребностей внутреннего и внешнего рынков. Из поступательных шагов государственной программы в области культурно-экономических преобразований страны следует, что становление художественной промышленности в России опиралось на систему развитых центров народных промыслов. Традиции художественной обработки природных материалов совершенствовались с вводом новых технических механизмов, облегчавших труд ремесленника. Неслучайно в образовательном процессе первых технических мастерских ВХУТЕМАСе–ВХУТЕИНе, готовивших профессиональных художников-конструкторов для отечественной

промышленности, уделялось внимание изучению специфики традиционных художественных ремесел и промыслов.

Поставленная перед обществом гигантская, по определению Луначарского, художественно-промышленная задача разрешалась уже следующим поколением людей послевоенного периода развития советской экономики. С конца 1950 по начало 1970-х гг. страна была охвачена новой волной заводских новостроек. В различных городах Советского Союза строились предприятия востребованного в народном хозяйстве профиля: фарфорофаянсовые, стекольные, текстильные и другие предприятия, имеющие художественную направленность.

В экономической политике середины 1950-х гг. в условиях общей демократизации общества, наметился курс на изменение жесткой структуры централизованного управления промышленностью [3, 4]. В 1953 г. произошло объединение ряда министерств и ведомств РСФСР, осуществлена ликвидация многих местных снабженческих организаций, мелких структурных подразделений, сократилась доля предприятий союзного подчинения. Децентрализация промышленности была позитивным процессом. В числе организационно-хозяйственных перестроек 1950-х гг. также была осуществлена *реорганизация промысловой кооперации,* которая в послевоенный период претерпела значительные изменения. Многие ее предприятия, связанные с обработкой металла, дерева, волокна, по уровню технической оснащенности, квалификации кадров, объему производства, сложности выпускаемой продукции и другим показателям, перестали носить характер кустарно-кооперативного производства и, мало чем отличались от предприятий государственной промышленности.

В 1956 г. наиболее крупные предприятия промышленной кооперации были включены в государственную промышленность. Ликвидация промкооперации завершилась вначале 1960-х, когда было организовано Управление бытового обслуживания и легкой промышленности при Совете Министров СССР. Центральное место среди экономических перестроек второй половины 1950–начала 1960-х гг. заняла реформа управления промышленностью 1957 г., которая предполагала переход от отраслевого принципа к территориальному. На первых порах реорганизация управленческих механизмов способствовала кооперации и специализации промышленности, более комплексному ее развитию в конкретных территориальных границах. Но территориальный принцип администрирования себя не оправдал, и в 1960-х гг. начался обратный многоступенчатый процесс восстановления ведомственно-отраслевой системы хозяйствования уже внутри территориальной (были возвращены промышленные министерства, построенные по отраслевому принципу). Пришедшая на смену реформе 1957 г. хозяйственная реформа 1965 г. была обусловлена ростом масштабов производства, что вызвало необходимость повышения его эффективности. Народно-хозяйственная реформа осуществлялась в трех главных направлениях: повышение научного уровня государственного планирования и расширение хозяйственной самостоятельности предприятий на основе полного хозрасчета; усиление экономического стимулирования производства; повышение материальной заинтересованности работников в улучшении работы предприятий. В художественных отраслях расширялась структурная единица творческой экспериментальной лаборатории, имевшая непосредственное значение в определении производственных показателей. Реформа усилила роль прибыли и дала приоритет стоимостным показателям. Оценку работы предприятий предполагалось осуществлять по реализованной продукции, уровню рентабельности и выполнению планов по поставкам, что подтверждается соответствующей документацией Каслинского художественного производства и Южноуральского фарфорового завода. Благодаря государственной политике углубились специализация и кооперирование предприятий в пределах экономических административных районов. Указом Президиума Верховного Совета РСФСР от 25 декабря 1962 г. на территории Российской Федерации были образованы новые экономические административные районы, среди которых был Южно-Уральский регион, с включением в него Курганского, Оренбургского и Челябинского районов. Деятельность предприятий оставалась жестко регламентированной; сохранялись планирование по валу, корректировка планов; производство и стимулирование труда продолжали ориентироваться на количественные показатели. Направленность на прибыль при сохранении директивного порядка определения оптовых цен на продукцию вынуждало предприятия идти по самому легкому пути – повышению цен вместо снижения себестоимости продукции, что, в свою очередь, затрудняло внедрение

технических новшеств и освоение новых видов продукции. Но при этом каждое предприятие Уральского региона находило пути выхода из создавшейся ситуации.

В 1950–1960-е гг. было положено начало внедрению поточных и автоматических линий, автоматического и полуавтоматического оборудования, электронно-вычислительных машин и другой техники. Большое внимание уделялось электрификации производственных процессов. Проблему ускорения научно-технического прогресса пытались решить и с помощью организационной формы соцсоревнований в различных структурных художественно-производственных подразделениях.

Одновременно на фоне введения промышленной системы однотипных стандартов художественных изделий продолжала существовать организационная форма надомного труда, сохраняющая историческую ценность аутентичной рукотворности изделий из натуральных материалов. Так, по состоянию Карталинского коврового цеха на 1963 г., около десяти человек из семидесяти составляли сдельщицы, чья готовая продукция принималась предприятием и включалась в общие показатели коврового производства [5]. Дальнейшая поддержка народных художественных промыслов со стороны государства закрепилась историческим постановлением 1975 г., в котором было записано: *«Расширить привлечение народных мастеров к изготовлению художественных изделий на дому, усилить внимание к ним, организовать доставку им материалов и приемку готовых изделий, содействовать развитию традиционных промыслов»* [6].

Таким образом, рассмотрение проблемы надомного труда и кустарного производства как основы развития промышленного искусства в XX столетии связано с вопросом динамики социальной структуры экономического производства и встроенной в нее художественной отрасли. Мастера надомного труда, как правило, являлись представителями крестьянского слоя населения. Народные мастера в деревне занимались творчеством в свободное от сельскохозяйственных работ время, в то время как мастера кустарного производства объединялись в артели и свое производство считали основным.

На новом историческом этапе художники индустриального производства представляли собой некую профессиональную групповую общность. Художники-производственники тесно взаимодействовали друг с другом, с представителями технических специальностей, а с другой стороны, с массовым потребителем. Индустриальное художественное производство имело форму массового воспроизводства разработанного по стандартам образца, – процесса, в котором был задействован коллектив узких специалистов. В народном промысле же форма художественного труда предусматривала сохранение «целостного труда»: изделие, от замысла до его поэтапного воплощения в материале, было сосредоточено в руках одного мастера, отвечавшего и за целостность конечного результата. По мере включения в производственный процесс организационной формы разделения труда шло расширение квалифицированных кадров, направленное, в свою очередь, на увеличение масштабов воспроизводства и тиражирования художественной продукции. На предприятии в целях оптимизации производственного труда использовались все более совершенные, прогрессивные методы индустриальной технологии. В этом случае организационная форма промысловой, кустарной структуры переходила в более масштабную форму индустриальной культуры, что происходило в отраслях художественной обработки металла или ковроделия. Центры художественной промышленности формировались на базе народной промысловой культуры региона и со временем выделялись в самостоятельную область искусства.

В результате рассмотрения вопроса взаимодействия надомного труда и кустарного производства, приходим к следующим выводам: 1) принципы их взаимосвязи проявлялись в синкретизме структурно-содержательных основ творческой деятельности с учетом принадлежности к определенному типу художественной деятельности (народной или профессиональной); 2) важно учитывать условие синергии в обосновании свойств основных форм организации художественного производства (ремесленное, мануфактурное, промышленное); 3) функциональное значение вещи и предопределение ее социального статуса как регионального художественно-образного феномена наиболее полно сфокусировались во взаимоотношениях социального и экономического, социального и эстетического компонентов. Народные традиционные промыслы явились основой для развития художественной промышленности в условиях индустриальной культуры XX века. Кустарные производства

ансформировались и перешли в новые формы развивающихся производственных экономических и художественных систем Новейшего времени.

Список литературы и источников

1. Шабалина, Н. М. Народные художественные ремесла Южного Урала в системе развития кустарной промышленности России // Возрождение культуры народов Челябинской области (К 70-летию Челябинской области посвящается). Мат-лы науч.-практич. конф. – Челябинск, 2003. – С.145–148.

2. Шабалина, Н. М. К вопросу о взаимосвязях народного традиционного искусства и художественной промышленности Урала. Проблемы терминологии // Вторые Бушуевские чтения: сб. мат.-лов науч.-практич.конф. /под ред. к.т.н., проф. В. И. Чуманова.– Челябинск: изд-во ЮУрГУ, 2004. – С. 256–257.

3. Луначарский, А. В. Статьи об изобразительном искусстве / А. В. Луначарский. – Т. II. – М.: Советский художник, 1967.

4. Попытки реформирования экономики в 1950–1960-х гг. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://welcome-karelia.ru/kareliya-vo-vtoroy-polovine-1940-ch-v-1960-e-gg (дата обращения 21.02.11).

5. Логинов, В. Т. Проблема регионализации СССР после XX съезда [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gorby.ru (дата обращения 21.02.11).

6. Объединенный государственный архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. Р–1009. Оп. 5. Д. 91. Л. 1–10. Акт приема передачи Коврового цеха Карталинского комбината бытового обслуживания Карталинскому горпромкомбинату облместпрома, 1963.

7. Постановление Совмина РСФСР от 22.10.1975, № 570 «О развитии народных художественных промыслов в РСФСР». [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://russia.bestpravo.ru/ussr/data03/tex14354.htm (дата обращения 21.02.11).

Article Summary ***Design. Art. Industry*, 2019, Issue 6**

Narodnye hudozhestvennye promysly kak osnova razvitija hudozhestvennoj promyshlennosti v XX veke [Folk art crafts as the basis development of the art industry in the XX century]

Abstract:

In the historical dynamics on the material of the Ural region of Russia, the problem of home-based labor and handicraft production is considered as the basis for the development of industrial art in the 20th century. The dynamics of industrial production depended on the level of scientific and technical achievements of society, its socio-economic status and general cultural needs. During this period, handicrafts continued to be preserved, but it was replaced by mechanized factory production, the production of which became more preferable for the masses. Genetic, geohistorical factors contributed to the improvement and development of many traditional forms of artistic and craft culture, later consolidated in the industrial factory form of work organization. The complex of natural-geographical, socio-economic and cultural-historical factors accompanied the irreversible process of development of commercial and industrial production, responding to the urgent needs of economic and cultural exchange between different regions of Russia. From the progressive steps of the state program in the field of cultural and economic transformations of the country, it follows that the development of the art industry in Russia was based on a system of developed centers of folk crafts. In the artistic industries, the structural unit of the creative experimental laboratory was expanded, which was of direct importance in determining qualitative and quantitative indicators. As a result of consideration of the problem of home-based work and handicraft production as the basis for the development of industrial art in the XX-th century, we conclude a fruitful dynamic interaction of organizational socio-economic and artistic structures of various forms of production.

Key words: art industry; folk crafts; art crafts; traditions; XX century.

Author: **Natalia M. Shabalina**, Doctor of Arts, Professor, South Ural State Humanitarian-Pedagogical University (Chelyabinsk, Russia); e-mail: nat.shabalina@mail.ru

References and Sources

1. Shabalina N.M. Narodnye hudozhestvennye remesla Juzhnogo Urala v sisteme razvitija kustarnoj promyshlennosti Rossii [Folk arts and crafts of the Southern Urals in the development of handicraft industry in Russia] *Vozrozhdenie kul'tury narodov Cheljabinskoj oblasti (K 70-letiju Cheljabinskoj oblasti posvjashhaetsja)* [Revival of the culture of the peoples of the Chelyabinsk region (dedicated to the 70th anniversary of the Chelyabinsk region)]. Mat-ly nauch.-praktich. konf. Cheljabinsk, 2003, p. 145–148.

2. Shabalina N.M. K voprosu o vzaimosvjazjah narodnogo tradicionnogo iskusstva i hudozhestvennoj promyshlennosti Urala. Problemy terminologii [On the question of the relationship of traditional folk art and the art industry of the Urals. Terminology problems] *Vtorye Bushuevskie chtenija*: sb. mat.-lov nauch.-praktich.konf. / pod red. k.t.n., prof. V.I. Chumanova. Cheljabinsk: izd-vo JuUrGU, 2004, p. 256–257.

3. Lunacharskij A. V. *Stat'i ob izobrazitel'nom iskusstve* [Fine Art Articles], t. II. Moscow: Sovetskij hudozhnik, 1967.

4. Popytki reformirovanija jekonomiki v 1950—1960-h gg. *(Electronic resource).* Rezhim dostupa: http://welcome-karelia.ru/kareliya-vo-vtoroy-polovine-1940-ch-v-1960-e-gg (data obrashhenija 21.02.11).

5. Loginov V.T. Problema regionalizacii SSSR posle HH s#ezda *(Electronic resource).* Rezhim dostupa: http://www.gorby.ru (data obrashhenija 21.02.11).

6. Ob#edinennyj gosudarstvennyj arhiv Cheljabinskoj oblasti (OGAChO). F. R–1009. Op. 5. D. 91. L. 1–10. Akt priema peredachi Kovrovogo ceha Kartalinskogo kombinata bytovogo obsluzhivanija Kartalinskomu gorpromkombinatu oblmestproma, 1963.

7. Postanovlenie Sovmina RSFSR ot 22.10.1975 № 570 «O razvitii narodnyh hudozhestvennyh promyslov v RSFSR». *(Electronic resource).* Rezhim dostupa: http://russia.bestpravo.ru/ussr/data03/tex14354.htm (data obrashhenija 21.02.11).

For Citation

Shabalina N. M. Folk art crafts as the basis development of the art industry in the XX century *Design. Art. Industry: International Journal of Scientific Research* Editor in chief N M Shabalina. Chelyabinsk: Tekhne Publishing House, 2019, Issue 6, pp. 45–50.

Образец цитирования

Шабалина, Н. М. Народные художественные промыслы как основа развития художественной промышленности в XX веке // Дизайн. Искусство. Промышленность: Международный журнал научных исследований / гл. ред. д.-р. иск. Н. М. Шабалина. – Челябинск: Издательский Дом Технэ, 2019. – Выпуск 6. – С. 45–50.

УДК 747.012.1 + 745.03 + 7.067.4

Станковизм в нижнетагильской лаковой росписи 1990-х–2010-х гг.

© **Г. В. Голынец,** © **А. А. Толстова**

Станковизм как явление связано с принципиальными вопросами развития художественной культуры, что подтверждается повторяемостью периодов станковизации в истории искусств. Существуя внутри художественной системы и проявляясь в переходные моменты – в периоды кризиса господствующего стиля и поиска новых выразительных средств, он констатирует, прежде всего, утрату единства искусств – их синтеза. Но в каждом случае станковизм имеет свои стилистические допущения и особенности проявления. В статье на основе избранных произведений рассматривается проблема проявления черт станкового искусства («станковизма») в нижнетагильской лаковой росписи по металлу. Сопоставляя характер структурной организации декора изделий разных эпох, авторы отмечают во многом поверхностное стремление современных художников следовать принципам трансформации фигуративного мотива, заимствуемого из станкового произведения и переносимого на плоскость подноса (его «зеркало»). Это определяется как одно из основных проявлений художественного кризиса в нижнетагильском лаковом искусстве, поскольку обнажает игнорирование современными мастерами росписи ее единства с предметной формой. Актуальность статьи обусловлена обращением к проблеме, прежде не подвергавшейся рассмотрению и подробному анализу.

Ключевые слова: нижнетагильская лаковая роспись; народный промысел; декоративно-прикладное искусство; поднос; станковизм; стиль; копийное направление.

Нижнетагильская лаковая роспись по металлу представляет собой уникальное явление в культуре уральского региона. Как отмечал В. А. Барадулин, «горнозаводская декоративная роспись в целом и тагильская роспись по металлу в частности были для Урала и Сибири тем же, чем стали для Центральной России и Поволжья <...> произведения таких всемирно известных художественных промыслов, как Жостово, Федоскино и Хохлома» [3, с. 4]. Сегодня в условиях проведения кампании популяризации промысла по всей стране, продвижению образцов его изделий на рынок в качестве регионального бренда, художники, дабы скорее отыскать для себя новые композиционные решения и тем самым повысить популярность своей продукции, нередко прибегают к «форсированному» освоению старинных приёмов лаковой живописи. Однако зачастую это приводит к лишь поверхностному пониманию её базовых художественных принципов, проистекающих, в свою очередь, из сущностной специфики декоративно-прикладного искусства, в основу которого заложен всеобъемлющий принцип архитектоники – структурного взаимодействия всех элементов художественного произведения[2]. Следствием тому становится нарастание проявлений т.н. «станковизма», характеризующегося преобладанием в произведениях прикладного искусства подражательного натуре изобразительного начала, подменяющего собой основополагающий для данного вида искусств, принцип единства формы и росписи как основы художественного синтеза.

©**Галина Владимировна Голынец**, член-корреспондент Российской Академии художеств, кандидат искусствоведения, профессор, Федеральный Уральский государственный университет им. Б. Н. Ельцина (национальный исследовательский университет) (Екатеринбург, Россия); e-mail: gvgolynets@gmail.com

©**Александра Андреевна Толстова,** магистрант, Федеральный Уральский государственный университет им. Б. Н. Ельцина (национальный исследовательский университет) (Екатеринбург, Россия); e-mail: fessneia@yandex.ru

[2]Не случайно один из известных специалистов в области эстетики, М. С. Каган, предлагал ввести для наименования прикладных видов искусств термин «архитектонические искусства» – по мнению теоретика, такое определение способно наиболее полно отразить основной для данного семейства пространственных искусств принцип формообразования (см.: Каган М. С. Морфология искусства:

Именно по причине отсутствия полноценного осмысления функции изображения на различного рода бытовых изделиях, многие произведения современных мастеров нижнетагильской лаковой живописи теряют свои художественные качества, обнаруживая в той или иной степени черты эклектики, китча, что особенно заметно в сюжетной росписи – направлении, по своему содержанию наиболее близкому к станковому искусству. В современных условиях об актуальности рассматриваемой проблемы позволяет заявить тот факт, что его результаты могут помочь более чётко обозначить пути дальнейшего развития нижнетагильского лакового промысла, избежать утраты нём творческой, истинно новаторской составляющей при сохранении практики обращения к достижениям прошлых эпох. Важно отметить, что проблема станковизма в произведениях уральского лакового искусства, к сожалению, до сих пор не получила достаточного освещения в литературе, однако тезис о нарастающей станковизации изделий нижнетагильского промысла был озвучен В. А. Барадулиным ещё в 1996 году в рамках его доклада на проходившей в Нижнем Тагиле международной конференции «Россия и Западная Европа: взаимодействие индустриальных культур 1700–1950 гг.» [5, с. 160].

Одним из основных направлений творческих поисков тагильских художников кон. XX–нач. XXI в. стало обращение к технике «многослойной живописи» – лессировочного письма, позволяющего создавать на подносах сложные композиции – «картины на металле», как нередко называют подобные изделия исследователи промысла и сами мастера. Оно апеллирует к художественному явлению, связываемому с эпохой расцвета нижнетагильской росписи – 30–40-м гг. XIX в. Эстетика доминирующего в тот момент стиля – классицизма – диктовала использование ясных, динамически устойчивых композиционных схем, что и было воплощено нижнетагильскими мастерами в их изделиях. Среди наиболее известных примеров – датируемый 1830-ми годами поднос «Отъезд детей Типпу-Саида из зенаны» (ил. 1), выполненный братьями Сидором и Василием Дубасниковыми в мастерской Естифея Осиповича Голованова (клеймо «Заведение Евстафия О. Голованова») [11]. Источником изображения послужила гравюра из серии, посвящённой событиям в колониальной Индии, ныне получившим название Третьей англо-майсурской войны (1790–1792). Сцены отъезда сыновей индийского князя из зенаны [англ. thezenana] – женской части дворца, где, по мусульманской традиции, дети в раннем возрасте пребывали на воспитании у матери, и прибытия их в качестве заложников в Мадрас – британский форпост, – стали сюжетами для ряда живописных полотен, в т.ч. двух работ североамериканского художника Матера Брауна [MatherBrown] 1793 г., воспроизведённых Ф. Бартолоции в технике пунктира. Ныне образцы этих гравюр представлены в собраниях Европы (музей Метрополитен, Британский музей, Лондон) и России (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) [1, 2, 9].

В сопоставлении с гравюрным «оригиналом» становятся видны изменения, внесённые мастерами-расписчиками в исходное изображение при переносе его на подносное зеркало. Фигуры главных персонажей и связанных с ними композиционных элементов сдвигаются влево[3], совмещаясь с геометрическим центром плоскости подноса, отмеченным вертикалью колонны. Жесты, очертания теней и направления складок драпировок упорядочиваются, складываясь в композиционные диагонали, на пересечении которых находятся ярко освещённые фигуры женщины и ребёнка. Будучи незримо продолжены далее, за границы сюжетной композиции, они связывают изображение с ритмом сходящихся к нему орнаментальных рам, фрактально повторяющих пропорции подноса и перекликающихся с ажурными очертаниями его просечного борта. Контраст двух ритмов – ступенчатого, сводящегося к центру, и сквозного, исходящего «изнутри» композиции – выявляет внутреннюю динамику предметной формы, подчёркивая, с одной стороны, её целостность, и тем самым локализуя её в окружающем пространстве, и с другой – открывая её для взаимодействия с ним.

Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. I, II, III. Л., 1972. С. 293).

[3] Необходимо отметить, однако, и вызванное этими преобразованиями изменение образной структуры: перемещение в центр композиции фигуры женщины (очевидно, матери) выдвигает её образ на доминирующие позиции в сюжете, в гравюре занимаемые образами детей. По-видимому, именно эта трансформация, которую вполне можно истолковать как особое видение сюжета тагильским мастерами,



Ил. 1. Сидор и Василий Дубасниковы, мастерская Естифея Осиповича Голованова (Клеймо «Заведение Естифея О. Голованова»), Н.Тагил. Поднос с сюжетной росписью «Отъезд детей Типпо-Саида и Зенаны». Копия с картины английского художника Броуна[4]. Первая половина XIX в. 62 х 81. Металл, масло, лак. Ручная ковка, просечка, клепка, кистевая роспись, трафарет. Нижнетагильский музей-заповедник (НТМЗ) «Горнозаводской Урал»: музей истории подносного промысла «Дом Худояровых».

Image 1. Sidor and Vasily Dubasnikov, workshop of Estifey Osipovich Golovanov (Stamp "Institution of Estifey O. Golovanov"), N. Tagil. Tray with the plot painting "Departure of Sons of Tippoo from the Zenana". Copy from the picture of the English artist Brown. The first half of the XIX century. 62 x 81. Metal, oil, lacquer. Hand forging, punching, riveting, brush painting, stencil. The Nizhny Tagil Museum-Reserve.

Применённые средства позволяют ритмически организовать композицию, внести в неё черты орнаментальности, дающие возможность реализовать неотъемлемый от изделий прикладного искусства принцип ансамблевости – тесной структурной взаимосвязи предмета с окружающей его средой[5].

Картина А. П. Лосенко «Прощание Гектора с Андромахой» (точнее, её гравюрное воспроизведение, выполненное выпускником Академии художеств С. Ф. Галактионовым)

и позволила исследователям поначалу допустить неточность в трактовке темы: в ранних описаниях присутствовало наименование «... и Зенаны», которое, учитывая использованный в гравюре англоязычный вариант его написания – «The Departureof the Sonsof Tippoofromthe Zenana» могло быть понято как личное имя матери братьев (впоследствии, при дальнейшем уточнении, и как топоним – «... из Зенаны»). См.: «Уральская лаковая живопись по металлу» из коллекции Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». Каталог уральской лаковой живописи подносного промысла. Нижний Тагил, 2006. С. 13.; Трошина Т. М. Мотивы западноевропейского искусства в творчестве нижнетагильских мастеров первой половины XIX века // Россия и Западная Европа: взаимодействие двух индустриальных культур. 1700–1950 гг. Доклады участников Международной научной конференции, г. Нижний Тагил, 15–18 августа 1996 г. в 2 т. Т. 2. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1996. С. 180; Силонова О.Н. Крепостные художники Демидовых. Училище живописи. Худояровы. XVIII–XIX века. Из истории подготовки специалистов художественных и художественно-ремесленных профессий Демидовыми / О. Н. Силонова. Екатеринбург: Баско, 2007. С. 180.

[4]Данные приводятся по каталогу НТМЗ «Горнозаводской Урал»: Музей подносного промысла «Дом Худояровых». URL: http://museum.umiks.su/catalog/2/9/ (дата обращения: 04.05.2018).

[5]В целом же, структура декора подноса «Отъезд детей Типпу-Саида из зенаны», по замечанию Т. М. Трошиной, отчасти схожа с принципами организации композиций шпалер, выстраиваемых на основе приёма алентуры, см.: Трошина Т. М. Мотивы западноевропейского искусства в творчестве нижнетагильских мастеров первой половины XIX века // Россия и Западная Европа: взаимодействие двух индустриальных культур. 1700–1950 гг. Доклады участников Международной научной конференции, г. Нижний Тагил, 15–18 августа 1996 г. в 2 т. Т. 2. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1996. С. 180.

послужила образцом для создания другого подноса с сюжетной росписью [20, с. 177]. Однако, в отличие от работы «Отъезд детей Типпу-Саида из зенаны», здесь структура исходного изображения претерпела более значительные изменения. Придвинутые к зрителю укрупненные фигуры главных героев, приподнятые подножием холма, образуют компактную группу, выстроенную в соответствии с принципами академической композиции, вписанную в условный треугольник. В то же время её внешние очертания вторят форме овала – классицистического овоида – подноса. Таким образом, в структуре декоративной сюжетной композиции, основанной на переработанном мотиве станкового произведения, отражена идея динамического развития предметной формы.

Рассмотренные примеры ярко иллюстрируют основной художественный принцип, применяемый нижнетагильским мастерами при создании росписей изделий в первой половине – середине XIX в.: система их декора предполагает трансформацию заимствованных мотивов станковых произведений для выполнения собственной эстетической задачи – выявления образно-конструктивных характеристик предмета, архитектоники его формы. Описанные в фундаментальных исследованиях уральского прикладного искусства, трудах Б. В. Павловского и В. А. Барадулина, – эти изделия стали своеобразным эталоном для тагильских мастеров периода возрождения практики художественной росписи в 1970–1980-х гг., а возвращение к сюжетным композициям в тот период начало рассматриваться исследователями и художниками как одна из возможных перспектив развития нижнетагильской росписи в последние десятилетия XX – начала XXI в. В научной литературе одни из первых упоминаний о возможности обращения к технике многослойной живописи относятся к 1981 г. [18, с. 181]. Как правило, речь идёт о конкурсных и выставочных образцах – пейзажах или сюжетах на заданную тематику: региональную (уральскую) или предложенную художникам в свете близящейся памятной даты: 150-летие первого русского паровоза Черепановых, 40-летие Победы и т.д. [14, с. 28]. В изделиях подобного характера впервые начинает проявляться смешение многослойной техникии приёмов традиционного махового письма.

Развитие «чистого» сюжетно-пейзажного направления отчасти связано с влиянием мстёрской и федоскинской школ лаковой миниатюры. В 1986 г. группа тагильских мастеров была направлена на предприятия Федоскино в целях совершенствования техники многослойной живописи [24, с. 250]. Подобные «попытки совершенствовать живописное мастерство серьезным успехом не увенчались. Создаваемые образы несли на себе печать станковой живописи, характерной для федоскинской школы. <...> Вместо контрастных цветовых комбинаций создавались тональные этюды, разработанные обычными станковыми средствами» [8, с. 66]. Тем не менее, частичное заимствование некоторых черт федоскинской миниатюры (принципов моделировки форм, детализации, повышенного внимания к тональной разработке изобразительного мотива) сформировали особую «линию» в развитии многослойной нижнетагильской росписи, представленную в творчестве О. Ю. Ивановой (Гавриловой) – одной из художниц, обучавшейся в Федоскино, и И. В. Решетовой, пришедшей в промысел в 1987 г., т.е. одновременно с возвращением группы мастеров в Нижний Тагил.

Работы О. Ю. Гавриловой 1987 г. сочетают характерный для росписей Урала приём двухцветного мазка со свойственными лакам центральной России техниками лессировочного письма и «плави». В подносе «Сказочный лес» (Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»: Музей подносного промысла «Дом Худояровых») кроны деревьев созданы в технике «маховой» росписи, выполненной посредством не густого, пастозного, а лёгкого полупрозрачного мазка, что придаёт изображению воздушность, создаёт мягкую игру тональных переходов. Однако, взятая в овал тенью, роспись взаимодействует лишь с частью пространства подносного зеркала, не выявляя формы предмета. Подобное наблюдается и в работах 1988 года, где отмечается возвращение мастера к более традиционной для росписей Урала пастозной манере «махового» письма. Это, в совокупности с региональным характером избранной темы, изображением Лисьей горы, одной из ключевых достопримечательностей Нижнего Тагила и символа города, – можно охарактеризовать как стремление к поиску собственно уральской (тагильской) специфики лаковой живописи. Однако композиции, создаваемые Гавриловой и работавшей параллельно с ней И. В. Кварталовой носили, в основном, станковый характер (ил. 2). Подобное, сопряжённое со «станковистским» видением формы понимание декоративности присуще и большинству мастеров следующего периода – 1990–начала 2000-х гг.



Ил. 2. И.В. Кварталова. Поднос «Осенний». 1987. Металл, масло, лак; штамповка, роспись. Д. 19. Нижнетагильский музей-заповедник (НТМЗ) «Горнозаводской Урал»: Музей истории подносного промысла «Дом Худояровых».

Image 2. I.V. Kvartalova. Tray “Autumn”. 1987. Metal, oil, lacquer; stamping, painting. Diameter 19. The Nizhny Tagil Museum-Reserve of the Mountain-factory industry of the Middle Urals: a museum of the history of the trays craft “House of the Hudoyarov”.

В последнее десятилетие XX в. специфика выпускаемых тагильским мастерами изделий определялась изменением рынка сбыта: ориентацию на массовое производство, задаваемую плановой системой советской экономики, сменило доминирование единичного частного заказа, как правило, крупных организаций на юбилейные и деловые подарки [12, с. 74].

Изготовление подобных предметов диктовало обращение к техникам, подчёркивающим статусность изделий, и неудивительно, что многослойная живопись, требующая кропотливого, порой длительного исполнения и позволяющая создавать сложные, насыщенные деталями композиции, стала одной из ведущих, что стимулировало художников к скорейшему её освоению. Так, в произведениях уральской лаковой росписи 1990 – начала 2000-х гг. набирают силу станковистские тенденции, зародившиеся в «сюжетно-пейзажном» направлении ещё в конце 1980-х гг. Одним из крупнейших по объёму выпускаемой продукции в новейшей истории тагильского лакового промысла (середина 1990-х – начала 2000-х гг.) стало копийное направление, получившее значительное распространение преимущественно в среде художников творческого коллектива ООО «Метальная лавка» (преемник цеха художественной росписи завода «Эмальпосуда»). Уральские мастера обратились к воспроизведению на подносах полотен европейских художников – в особенности, натюрмортов голландских живописцев XVII века из собрания Государственного Эрмитажа: Яна Девидса де Хема, Виллема ванАлста, Питера Класа, Балтазараван дер Аста и др. Подобным примером может послужить «Завтрак с ветчиной» А. Ю. Калининой (по репродукции с одноимённой картины Питера Класа (1647), 1995 г., Нижнетагильский музей изобразительных искусств (ил. 3).



Ил. 3. А. Ю. Калинина. «Завтрак с ветчиной»[6] (с оригинала Питера Класа). 1995. 41,1 х 55,0 х 1,0. Металл, масло, лак, золотая паста. Нижнетагильский музей изобразительных искусств.
Image 3. A. Yu. Kalinina. “Breakfast with ham” (from the original by Peter Claes). 1995 41.1 x 55.0 x 1.0. Metal, oil, lacquer, gold paste. Nizhny Tagil Museum of Art.

В нём попытка преобразовать станковый мотив в соответствии с требованиями декоративности выразилась в стремлении мастера придать композиции симметрию: группа предметов на столе сдвигается вправо, а между центральными из них: окороком на блюде и небольшим кувшином, – увеличивается пространственная пауза, отмечающая новый, совмещённый с геометрическим центром плоскости подноса композиционный центр, подчёркнутый указывающим на него острием ножа. Оба предмета, таким образом, противопоставляются друг другу, располагаясь по разные стороны вертикальной композиционной оси, а «дуга», проходящая через их крайние точки, по-видимому, призвана перекликаться с ритмом овальных очертаний подноса. Однако чрезмерная приближенность изображения к границе подносного зеркала как, например, верхнего края бокала-рёмера, вызывает ощущение фрагментарности, «вырезанности» мотива из некоего исходного произведения.

Значительное место в копийном направлении лаковой росписи занял и пейзаж, где оригиналами выступают, в основном, картины русских живописцев, чаще всего второй половины XIX в., прежде всего, передвижников, реже – представителей более ранних периодов отечественного искусства. Среди работ тагильских художников – подносы с росписью по мотивам картин А. К. Саврасова – «Грачи прилетели», (художник С. Н. Соседкова, 2000; Екатеринбургский музей изобразительных искусств), «Вечер» (Т. Д. Бинас, 2014; Нижнетагильский музей изобразительных искусств), И. И. Шишкина – «Сосновый бор» (Ж. Р. Овчинникова, 2006), «Дебри» (А. Ю. Шебанин, 2000) и др. (ил. 4).

[6]Данные приводятся по каталогу: Творение как дар. Тагильский расписной поднос конца XX – начала XXI века / сост. Л. А. Хайдукова. Нижний Тагил, 2013. 220 с.; изображение – по материалам: Подносный промысел с Урала презентовали в Южно-Сахалинске / Новости Южно-Сахалинска // Южно-Сахалинск. URL: https://ys.sakh.com/news/ys/97681/?rlogin=registration&rlogin=login&rlogin=registration (дата обращения: 04.05.2018).



Ил. 4. Т. Д. Бинас. Вечер (с оригинала одноименной картины А.К.Саврасова). Диаметр 38. Металл, масло, лак, золотая паста. Нижнетагильский музей изобразительных искусств
Image 4. T. D. Binas. Evening (from the original of the same named picture by AK Savrasov). Diameter 38. Metal, oil, lacquer, gold paste. Nizhny Tagil Museum of Arts

В них авторы практически без изменений перенесли изображения с полотен на подносное зеркало. Живописное оформление этих изделий нивелирует саму сущность предметной формы, сводя её, по сути, к имитации картины в раме, роль которой выполняет тёмный с золотым орнаментом подносный борт. Такой принцип затем был применён многими тагильскими мастерами и в создании собственных, авторских композиций в только что рассмотренных нами жанрах.

Одновременно в середине 1990-х–начале 2000-х гг. проводились опыты и по введению в живопись на подносе портрета. Среди примеров «Пётр I» (А. К. Храмков, 1994, Нижнетагильский музей изобразительных искусств) – полуметровая копия с барочной картины Неллера и «Никита Антуфьев» (А. Ю. Шебанин, 2006) – с парсуны XVIII в. В последнее десятилетие (с 2010-х гг.) встречаются единичные случаи портретного жанра и в авторской росписи. Одним из творческих источников портрета (как, впрочем, и пейзажа) становится порой цифровая фотография.

Поднос «Анютка» С. Н. Поповой (2014) был представлен на выставке в 2016 г. «Тагильский поднос: традиции и рефлексии» в рамках проекта «Тагильский поднос начала XXI века» в Нижнетагильском музее изобразительных искусств[7]. В «Анютке» художница смогла воплотить образ самого лета – солнечного, радостного, полного жизни. Девичье лицо с задорной улыбкой глядит на зрителя из роскошного, сливающегося с прядями волос венка полевых цветов, заполняющего круглую плоскость, которую завершает волнистый край борта. Созвучие, со-ритмичность его очертаний движениям листьев и трав призвано подчеркнуть единство, целостность предметной формы. Тем не менее, «форсированное» преодоление строгой границы подносного зеркала, пренебрежение рельефом борта – при исключительном

[7]«Тагильский поднос: традиции и рефлексии» (10.03–17.04.2016) – выставка, приуроченная к 270-летию уральской маховой росписи по дереву, бересте и металлу, ставшая завершающей в проекте «Тагильский поднос начала XXI века» Нижнетагильского музея изобразительных искусств (проект включал в себя также пять выставок 2010–2015 гг.: «Природы вечной круговерть», «Сохраняя розу», «Плодов и фруктов дивный сад», «Вспоминая прошлое», «Музей на зеркале подноса»).

внимании к его абрису, – вносит дисбаланс в зрительское восприятие, порождая ощущение некоторой отчуждённости предмета и его декора.

Среди авторских подносов пейзажного жанра 1990-х–начала 2000-х гг. можно отметить «Лесное озеро» И. В. Решетовой (2004, Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»: Музей подносного промысла «Дом Худояровых»). В его композиции ощущается исходящее из центра лёгкое вихреобразное движение, задаваемое изгибом ствола и ветвей ивы. Элементы изображения складываются в некое подобие подвижного ритма, охватывающего весь «диск» подносного зеркала и способного, будучи продолженным за его пределы, плавно «вплетаться» в окружность борта[8]. Развивая этот мотив, автор стремится выявить структурное единство формы и декора, однако его стилистика (принципы моделировки, тональной разработки) остается в плену федоскинской лаковой миниатюры. Для 1990-х–2000-х годов характерны поиски новой тектоники, индивидуализм авторской позиции. Пример, уже упоминаемое ранее творчество талантливого мастера А. Ю. Шебанина, еще с начала 1990-х обратившегося к созданию экспериментальных работ: от «по мотивам Врубеля» до «по мотивам авангарда» («Песня Севера», «Холодное уральское лето», «Сеть»; 2002 г.). В декоре подноса «Рыба» (варианты 2003–2005 гг. (ил. 5)), динамично осваивающем плоскость, не вычленен борт – естественная граница предметной формы. Это рождает ощущение ее «продолженности», а вкупе с обратной перспективой изображения, – экспансии в окружающее реальное пространство, но, в то же время остается впечатление и ее незавершенности, «растворения» в нем.



Ил. 5. А. Ю. Шебанин. Рыба. 2003. 69 х 48. Металл, масло, лак; штамповка, роспись. Нижнетагильский музей-заповедник (НТМЗ) «Горнозаводской Урал»: Музей истории подносного промысла«Дом Худояровых».

Image 5. A.Yu. Shebanin. Fish. 2003. 69 x 48. Metal, oil, lacquer; stamping, painting. The Nizhny Tagil Museum-Reserve of the Mountain-factory industry of the Middle Urals

[8]Подобную, ритмически менее выраженную композиционную структуру, основанную на динамике цвета, можно наблюдать в подносе О. Ю. Ивановой (Гавриловой) «Фея» 1987 года, с которой И. В. Решетова в конце 1980-х выполнила ряд совместных работ. В декоре этого изделия не прослеживается отчётливо различимой линейной орнаментальной структуры, тем не менее, присутствует вихреобразное движение: «поток» цветков стремится заполнить всё пространство металлического листа. Группируясь у его края, он формирует своеобразное «кольцо» из краснеющих бутонов, обрамляющее композицию, которое, в свою очередь, ритмически перекликаясь с очертаниями окружности подносного борта, призвано подчеркнуть целостность предметной формы.

В серийных подносах «Настроение» (ил. 6) пейзаж развивается на трех дисках: инсталляция захватывает, «приращивает территорию» стены. Мастер, работая с плоскостью подноса, хранит ее самоценное начало, возвращает к жизни выразительные возможности открытого локального цвета, организует энергичный ритм обобщенных пятен, словно снимая оковы мимезиса и банального копирования (безусловно, художнику была известна композиция подноса 1920-х гг. артели «Пролетарий» (ил. 7), вероятно, и послужившая источником вдохновения). Однако подобная тенденция в творчестве тагильских мастеров не освобождает лаковый промысел от многоликого станковизма.





Ил. 6. А. Ю. Шебанин. Серия «Настроение». 2003. Диаметр 25 см. Металл, масло, лак; штамповка, роспись. Собственностьавтора.
Image 6. A.Yu. Shebanin. Fish. 2003. 69 x 48. Metal, oil, lacquer; stamping, painting. The Nizhny Tagil Museum-Reserve of the Mountain-factory industry of the Middle Urals: a museum of the history of the trays craft “House of the Hudoyarov”.

Ил. 7. Поднос. Артель «Пролетарий». 1920-е гг. Металл, масло, лак. Нижнетагильский музей-заповедник (НТМЗ) «Горнозаводской Урал»: Музей истории подносного промысла «Дом Худояровых»
Image 7. Tray. Artel “Proletarian”. 1920s. Metal, oil, lacquer. The Nizhny Tagil Museum-Reserve of the Mountain-factory industry of the Middle Urals: a museum of the history of the trays craft “House of the Hudoyarov”.

Станковизм как явление связано с принципиальными вопросами развития художественной культуры, что подтверждается повторяемостью периодов станковизации в истории искусств. Существуя внутри художественной системы и проявляясь в переходные моменты – в периоды кризиса господствующего стиля и поиска новых выразительных средств, он констатирует прежде всего утрату единства искусств – их синтеза. Но в каждом случае станковизм имеет свои стилистические допущения и особенности проявления. В конце XVIII – начале XIX в. перенос изображений живописных полотен (или их графических воспроизведений) на металл был художественно и функционально оправдан. С одной стороны, картина на подносе выполняла задачу своеобразного репродуцирования и служила для восполнения недостатка оригинальной живописи, что актуально для культуры Урала того времени. С другой, «ампирный станковизм» изделий кустарных промыслов оказывался погруженным в общую систему антикизированного интерьера, заполненного гобеленами, фарфором, скульптурой, инкрустированной резной мебелью, – в актуальный «большой стиль эпохи». Парадоксально, но в конце XX – начале XXI в. обращение нижнетагильских художников как к копированию старых мастеров отечественного и зарубежного искусства, так и к созданию авторских композиций («от Шишкина до Малевича»), лишённое подоплёки приобщения к некоему «единству стиля», тоже способствовало включению изделий уральской лаковой росписи в современный культурный контекст. Его к тому времени определило направление постмодернизма, базирующееся на идеях индивидуализма, стирания границ и специфики искусств, принципе деконструктивизма, автономности конструкции и оформления интерьера в архитектурном проектировании, провоцирующих появление «вещи вне стиля».

Свойственная этому направлению эклектика позволяет провести параллели с периодами второй половины XIX в., конца XIX–начала XX вв., когда в нижнетагильской лаковой росписи можно было наблюдать схожие процессы разрушения единства декора и формы.

Длительный период кризиса, углубившийся в результате событий революции 1917 г. и Гражданской войны, едва не привел к полному угасанию промысла. Нельзя не упомянуть здесь и станковизма в отечественном прикладном искусстве 1930–50-х гг., проявившемся и в нижнетагильских лаках. Однако к началу XXI в. экономическая и культурная обстановка в России, миновавшей сложный период 1990-х гг., как будто не предполагает препятствий для дальнейших художественных поисков, а потому хочется верить, что современное состояние уральского лакового промысла является лишь звеном на пути формирования нового периода в его развитии.

Список литературы

1. The Departure of the Sons of Tippoo Sultan from the Zenana / Collection [Электронный ресурс] The Metropolitan Museum of Art. Режим доступа: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343496 (дата обращения: 04.05.2018)
2. The Departure of the Sons of Tippoo from the Zenana / Collection online [Электронный ресурс] British Museum. Режим доступа: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3134099&partId=1 (дата обращения: 04.05.2018).
3. Барадулин, В. А. Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала / В. А. Барадулин. – Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1987. – 126 с.
4. Барадулин, В. А. Возрождение и защита традиционного художественного промысла (роспись по металлу Урала) / В. А. Барадулин // Россия и Западная Европа: взаимодействие двух индустриальных культур. 1700–1950 гг. Доклады учю-ов Междун. науч. конф., г. Нижний Тагил, 15–18 августа 1996 г., в 2 т. Т. 1 / под. ред. С. В. Устьянцева, Е. В. Логунова, И. Г. Семёнова; Независимый ин-т истории материальной культуры; Нижнетагильский музей-заповедник горнозаводского дела Среднего Урала. – Екатеринбург,1996. – С. 160–161.
5. Барадулин, В. А. Возрождение и защита традиционного художественного промысла (роспись по металлу Урала) / В. А. Барадулин // Россия и Западная Европа: взаимодействие двух индустриальных культур. 1700–1950 гг. Доклады уч.ов Междун. науч. конф., г. Нижний Тагил, 15–18 августа 1996 г., в 2 т. Т. 2 / под. ред. С. В. Устьянцева, Е. В. Логунова, И. Г. Семёнова. Независимый ин-т истории материальной культуры; Нижнетагильский музей-заповедник горнозаводского дела Среднего Урала. – Екатеринбург, 1996. – С. 147–160.
6. Голынец, Г. В. Противоречивые 90-е и «нулевые»: традиция, эклектика и индивидуальное творчество // Голынец Г.В, Торкотюк Г.И. Нижнетагильский расписной поднос: Общие закономерности композиции. Екатеринбург, 2012. – С. 15–20.
7. Декоративно-прикладное искусство / Коллекция музея [Электронный ресурс] // Нижнетагильский Муниципальный Музей Изобразительных Искусств. Режим доступа: http://artmnt.ru/collection.php?clt=5 (дата обращения: 07.05.2018).
8. Дмитриев, А. В. Тагильская роза: История «лакирного дела» на Урале / А. В. Дмитриев, А.С. Максяшин. – Екатеринбург: Старт, 2000. – 140 с.
9. Историческая сцена: Отъезд в Англию двух индийских принцев (сыновей Типу Султана) / Коллекции [Электронный ресурс] // Государственный Эрмитаж. Режим доступа: http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/04.+engraving/912579 (дата обращения: 04.05.2018).
10. Каган, М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. I, II, III / М. С. Каган. – Ленинград: Искусство, 1972. – 440 с.
11. Каталог. Музей истории подносного промысла (Дом Худояровых). [Электронный ресурс] Режим доступа: http://museum.umiks.su/ (дата обращения: 04.05.2018)
12. Козак, О. Простите нас, баба Груша! («Тагилка». 2010, 17 июня) // Хроника основных событий в истории нижнетагильской лаковой росписи по металлу по материалам периодических изданий (1974–2014) / авт.-сост. А. С. Максяшин. – Екатеринбург: Издательский дом Уральского государственного юридического университета, 2014. – С. 74–75.

13. Максяшин, А. С. Тагильский букет / Тагильский рабочий. 14.08.1985 // Хроника основных событий в истории нижнетагильской лаковой росписи по металлу по материалам периодических изданий (1974–2014) / авт.-сост. А.С. Максяшин. – Екатеринбург: Издательский дом Уральского государственного юридического университета, 2014. – С. 28–29.

14. Павловский, Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала / Б. В. Павловский. – Москва: Искусство, 1975. – 131 с.

15. Разина, Т. М. О профессионализме народного искусства. – Москва, 1985. – 192 с., ил.

16. Разина, Т. М. О художественных системах в искусстве традиционных промыслов // Эстетические основы народного искусства и художественных промыслов: сб.-к статей / отв. ред. Н.В. Черкасова, сост. Т. М. Разина. – Москва,1992. – С.11–30.

17. Рождественская, С. Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе. Архитектурный декор и художественные промыслы / С. Б. Рождественская. – Москва: 1981. – 205 с.

18. Семенова, Т. С. Народное искусство и его проблемы: очерки. – Москва, 1977. – 246 с.

19. Силонова, О. Н. Крепостные художники Демидовых. Училище живописи. Худояровы. XVIII–XIX века. Из истории подготовки специалистов художественных и художественно-ремесленных профессий Демидовыми / О.Н. Силонова. – Екатеринбург, 2007. – 416 с.

20. Творение как дар. Тагильский расписной поднос конца XX– начала XXI века / сост. Л.А. Хайдукова. – Нижний Тагил, 2013. – 220 с.

21. Трошина, Т. М. Мотивы западноевропейского искусства в творчестве нижнетагильских мастеров первой половины XIX века // Россия и Западная Европа: взаимодействие двух индустриальных культур. 1700–1950 гг. Доклады уч.-ков Междун. науч.конф., г. Нижний Тагил, 15–18 августа 1996 г., в 2 т. Т. 2 / под. ред. С. В. Устьянцева, Е. В. Логунова, И. Г. Семёнова. Независимый ин-т истории материальной культуры; Нижнетагильский музей-заповедник горнозаводского дела Среднего Урала. – Екатеринбург, 1996. – С. 179–182.

22. «Уральская лаковая живопись по металлу» из коллекции Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». Каталог уральской лаковой живописи подносного промысла / под ред. В. А. Барадулина, А. Х. Фахретденовой. – Нижний Тагил: Издательский дом «Медиа-Принт», 2006. – 116 с.

23. Хайдукова, Л. А. Тагильский подносный промысел: мастера сюжетной росписи, тенденции, технические приёмы // Четвёртые Худояровские чтения: научное издание. Доклады и сообщения. 21–22 октября 2009 г. / Уральское училище прикладного искусства; Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал» / ред. Л.А. Павленко, А.Х. Фахретденова. – Нижний Тагил, 2009. – С. 247–258.

Article Summary *Design. Art. Industry*, 2019, Issue 6

Stankovizm v nizhnetagil'skoj lakovoj rospisi 1990-h–2010-h gg.
[Stankovizm in the lacquer painting of Nizhny Tagil in the late 1990–2010s]

Abstract:

Stankovizm as a phenomenon associated with the fundamental issues of the development of artistic culture, as evidenced by the frequency of periods of stankization in the history of art. Existing within the artistic system and manifesting itself in transitional moments - during periods of crisis of the dominant style and the search for new means of expression, first of all, stankovizm states the loss of the unity of the arts - their synthesis. But in each case it has its own stylistic assumptions and features of manifestation. In the article the problem of manifesting the features of easel art (the so-called «stankovizm») in Nizhny Tagil lacquer painting on metal is considered on the basis of selected works. By comparing the structural principles of the decorations from different periods, the authors note the superficial desire of modern artists to follow the principles of transformation of the figurative motive borrowed from easel art and transported to the tray's surface. This tendency is defined as one of the main manifestations of the artistic crisis in Nizhniy Tagil lacquer art, so far as it reveals the disregard of its unity with the objective form by modern masters of the painting. Originality of the research is defined by the appeal to the problem, never before explored in scientific literature.

Key words: NizhniTagil’slaquer art; natonal craft; decorative and applied arts; tray; stankovizm; style; copying tendency.

*Author*s: **Galina V. Golynets,** Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Ph. D. of Art Criticism, Prof., Federal Ural State University named after B.N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia); e-mail: gvgolynets@gmail.com; **Alexandra A. Tolstova,** miogistrant, Federal Ural State University named after B.N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia); e-mail: fessneia@yandex.ru

References

1. The Departure of the Sons of Tippoo Sultan from the Zenana. Collection of The Metropolitan Museum of Art *(Electronic resource)* Available from: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343496 (accessed 4 May 2018).

2. The Departure of the Sons of Tippoo from the Zenana. Collection online of British Museum. *(Electronic resource)* Available from: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3134099&partId=1 (accessed 4 May 2018).

3. Baradulin V.A. *Ural'skii buket Narodnaia rospis' gornozavodskogo Urala* [Ural bouquet. Folk painting of the Mountain-factory industry of Ural]. Sverdlovsk, 1987, p. 126.

4. Baradulin V.A. *Vozrozhdenie i zashchita traditsionnogo khudozhestvennogo promysla (rospis' po metallu Urala)* [Revival and protection of traditional art craft (Ural painting on metal)] *Rossiiai Zapadnaia Evropa: vzaimodeistviedvukhindustrial'nykhkul'tur. 1700–1950 gg. Doklady uhastnikov Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, g. Nizhnii Tagil, 15–18 avgusta 1996, pod. red. S V Ust'iantseva, E V Logunova, I G Semenova; Nezavisimyi in-t istorii material'noi kul'tury; Nizhnetagil'skii muzei-zapovednik gornozavodskogo dela SrednegoUrala* [Russia and Western Europe: the interaction of two industrial cultures. 1700–1950s. Reports of the participants of the international scientific conference. Nizhny Tagil, August 15–18, 1996. Executive Editors S. V. Ustyantseva, E. V. Logunova, I. G. Semenova; Independent Institute of Material Culture History; The Nizhny Tagil Museum-Reserve of the Mountain-factory industry of the Middle Urals]. Ekaterinburg, 1996, vol. 1, pp. 160–161.

5. Baradulin V.A. *Vozrozhdenie i zashchita traditsionnogo khudozhestvennogo promysla (rospis' po metallu Urala)* [Revival and protection of traditional art craft (Ural painting on metal)] *Rossiiai Zapadnaia Evropa: vzaimodeistvie dvukh industrial'ny khkul'tur. 1700–1950 gg. Doklady uchastnikov Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, g. Nizhnii Tagil, 15–18 avgusta 1996, pod. red. S V Ust'iantseva, E V Logunova, I G Semenova; Nezavisimyi in-t istorii material'noi kul'tury; Nizhnetagil'skii muzei-zapovednik gornozavodskogo dela Srednego Urala* [Russia and Western Europe: the interaction of two industrial cultures. 1700–1950 s. Reports of the participants of the international scientific conference. Nizhny Tagil, August 15–18, 1996. Executive Editors S. V. Ustyantseva, E. V. Logunova, I. G. Semenova; Independent Institute of Material Culture History; The Nizhny Tagil Museum-Reserve of the Gornozavodsky Case of the Middle Urals]. Ekaterinburg, 1996. vol. 2, pp. 147–160.

6. Golynets G.V. Torkotjuk G.I. *Protivorechivye 90-e i «nulevye»: traditsiia, eklektika i individual'noe tvorchestvo* [The controversial 90s and 2000s: tradition, eclecticism and individual creativity] *Nizhnetagil'skiiraspisnoipodnos: Obshchiezakonomernostikompozitsii* [Nizhny Tagil painted tray: General patterns of composition]. Ekaterinburg, 2012. pp. 15–20.

7. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo. Kollektsiia Nizhnetagil'skogo municipal'nogo muzeja izobrazitel'nyh iskusstv* [Decorative arts. Collection of Nizhny Tagil Municipal Museum of Fine Arts]. Available from: http://artmnt.ru/collection.php?clt=5 (accessed 7 May 2018).

8. Dmitriev A.V., Maksiashin A.S. *Tagil'skaiaroza: Istoriia «lakirnogodela» na Urale* [Tagil Rose: The story of “varnishing” in the Urals]. Ekaterinburg: Start, 2000, p. 140.

9. *Istoricheskaia stsena: Ot"ezd v Angliiu dvukh indiskikh printsev (synovei Tippoo Sultana). Kollektsii Gosudarstvennogo Jermitazha* [The Plate representating: Departure of Sons of Tippoo from the Zenana. Collection of The State Hermitage Museum]. Available from: http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/04.+engraving/912579 (accessed 4 May 2018).

10. Kagan M.S. *Morfologiiaiskusstva: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniia mira iskusstv.* Ch. I, II, III [Morphology of art: Historical and theoretical study of the internal structure of the art world. Parts I, II, III]. Leningrad : Iskusstvo, 1972, p. 440.

11. *Katalog kollektsii Muzeja istorii podnosnogo promysla (Doma Hudojarovyh)* [Catalog of the collection of the Museum of the history the Painted Tray (House Hudoyarovyh)]. Available from: http://museum.umiks.su/ (accessed 4 May 2018).

12. Kozak O. *Prostitenas, baba Grusha! («Tagilka». 2010, 17avgusta)* [Forgive us, Baba Grusha! (Newspaper "Tagilka". 2010, August 17)] *Khronika osnovnykh sobytii v istorii nizhnetagil'skoi lakovoi rospisi po metallu po materialam periodicheskikh izdanii (1974–2014) Avt.-sost. A.S. Maksiashin* [Chronicle of the main events in the history of Nizhny Tagil lacquer painting on metal based on materials of periodicals (1974–2014) Editor and compiler A.S. Maksyashin]. Ekaterinburg, 2014. pp. 74–75.

13. Maksiashin A.S. *Tagil'skii buket. («Tagil'skii rabochii». 1985, 14 ijulja)* [Tagil bouquet (Newspaper "Tagil worker" 1985 August 14)]. *Khronikaosnovnykhsobytii v istoriinizhnetagil'skoilakovoirospisi po metallu po materialamperiodicheskikhizdanii (1974–2014). Avt.-sost. A.S. Maksiashin.* [Chronicle of the main events in the history of Nizhny Tagil lacquer painting on metal based on materials of periodicals (1974–2014)]. Ekaterinburg, 2014, pp. 28–29.

14. Pavlovskii B.V. *Dekorativno-prikladnoeisk usstvo promyshlennogo Urala* [Decorative arts of indastrial Urals]. Moscow: Iskusstvo, 1975, p. 131.

15. Razina T.M. *O professionalizme narodnogo iskusstva* [About the professionalism of folk art]. Moscow,1985, p. 192.

16. Razina T.M. *O khudozhestvennykh sistemakh v iskusstvtraditsionnykh promyslov* [About the art systems in the art of traditional crafts] *Esteticheskie osnovy narodnogo iskusstva i khudozhestvennykh promyslov Sbornik statei* Otv. red. N V Cherkasova, sost. T.M. Razina [Aesthetic foundations of folk art and crafts. Collection of articles Editor N.V. Cherkasova, compiler T.M. Razina]. Moscow, 1992, pp.11–30.

17. Rozhdestvenskaia S.B. *Russkaia narodnaia khudozhestvennaia traditsiia v sovremennom obshchestve. Arkhitekturnyi dekor i khudozhestvennye promysly* [Russian folk art tradition in modern society. Architectural decor and art crafts]. Moscow, 1981, p. 205.

18. Semenova T.S. *Narodnoe iskusstvo i ego problemy: ocherki* [Folk art and its problems: essays]. Moscow, 1977, p. 246.

19. Silonova O.N. *Krepostnye khudozhniki Demidovykh. Uchilishche zhivopisi. Khudoiarovy. XVIII–XIX veka. Iz istorii podgotovki spetsialistov khudozhestvennykh i khudozhestvenno-remeslennykh professii Demidovymi* [The serf artists of the Demidovs. School of painting. Hudoyarovy. XVIII – XIX century. From the history of the training of specialists in artistic and artistic-craft professions by the Demidovs]. Ekaterinburg, 2007, p. 416.

20. *Tvorenie kak dar. Tagil'skii raspisnoi podnoskontsa XX – nachala XXI veka Sost. L.A. Khaidukova* [Creation as a gift. Tagil painted tray of the end of the XX – beginning of the XXI century]. NizhniiTagil, 2013, p. 220.

21. Troshina T.M. *Motivy zapadno evropeiskogo iskusstva v tvorchestve nizhnetagil'skikh masterov pervoi poloviny XIX veka* [The motives of Western European art in the works of Nizhny Tagil masters of the first half of the XIX century] *Rossiiai Zapadnaia Evropa: vzaimodeistvie dvukh industrial'nykh kul'tur. 1700–1950 gg.* Doklady uchastnikov Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, g. NizhniiTagil, 15–18 avgusta 1996, pod. red. S V Ust'iantseva, E V Logunova, I G Semenova [Russia and Western Europe: the interaction of two industrial cultures. 1700–1950. Reports of the participants of the international scientific conference. Nizhny Tagil, August 15–18, 1996. Executive Editors S. V. Ustyantseva, E. V. Logunova, I. G. Semenova; Independent Institute of Material Culture History; The Nizhny Tagil Museum-Reserve of the Mountain-factory industry of the Middle Urals]. Ekaterinburg, 1996. vol. 2, pp. 179–182.

22. *«Ural'skaia lakovaia zhivopis' po metallu» iz kollektsii Nizhnetagil'skogo muzeia-zapovednika «Gornozavodskoi Ural». Katalog ural'skoi lakovoi zhivopisi podnosnogo promysla Pod. red. V.A. Baradulina, A. Kh. Fakhretdenovoi* ["Ural lacquer painting on metal" from the collection of the Nizhny Tagil Museum-Reserve of the Mountain-factory industry of the Middle Urals. Catalog of Ural lacquer painting trays craft. Executive Editors V.A. Baradulin, A. Kh. Fakhretdenova]. Nizhnii Tagil: Media Print Publishing House, 2006, p. 116.

23. Khaidukova L.A. *Tagil'skii podnosnyi promysel: mastera siuzhetnoi rospisi, tendentsii, tekhnicheskie priemy* [Tagil trays craft: masters of plot painting, trends, techniques] *Chetvertye Khudoiarovskie chteniia: nauchnoe izdanie.* Doklady i soobshcheniia 21–22 oktiabria 2009 g. Ural'skoe uchilishche prikladnogo iskusstva; Nizhne tagil'skiimuzei-zapovednik «Gornozavodskoi Ural»; red. L.A. Pavlenko, A.Kh. Fakhretdenova [The fourth Khudoyarov readings: a scientific publication. Reports and messages. 2009, October 21–22. Ural School of Applied Arts; The Nizhny Tagil Museum-Reserve of the Mountain-factory industry of the Middle Urals; Editors L.A. Pavlenko, A.Kh. Fahretdenova]. NizhniiTagil, 2009, pp. 247–258.

For Citation

Golynets Galina V., Tolstova Alexandra A. Stankovizm in the lacquer painting of Nizhny Tagil in the late 1990s–2010s *Design. Art. Industry: International Journal of Scientific Research* Editor in chief N M Shabalina. Chelyabinsk: Tekhne Publishing House, 2019, Issue 6, pp. 51–64.

Образец цитирования

Голынец, Г. В., Толстова, А. А. Станковизм в нижнетагильской лаковой росписи 1990-х–2010-х гг. // Дизайн. Искусство. Промышленность: Международный журнал научных исследований / гл. ред. д.-р. иск. Н. М. Шабалина. – Челябинск: Издательский Дом Технэ, 2019. – Выпуск 6. – С. 51–64.

UDK 728.4

Article

Color in Urbarchitecture of Public Stairs in the World

© **Nikola Cekic**

Abstract:

There are many urban agglomerations in the world with stepped outdoor communications that characterize the micro-ambient environment. They are mostly exclusively functional, utilitarian, with little artistic decoration and as such unnoticed by users. In this paper, the issue of aesthetic and artistic coloring interventions is being discussed with the aim of visualizing and beautifying the environment. Staircases from different cities in the world where interesting artists, colorful ceramic tiles, mosaics, sprays, warm colors, refreshing tones have created interesting and inspiring compositions of very attractive, fairytale stairs for the stay. Through the ten selected examples in the most diverse locations, great possibilities of artistic activity in the ecourbarchitectural space have been shown. The risers and often the treads of the steps are in the focus of the artist's colorful work. The author emphasizes a skillful combination of colors in surfaces that recovered the spirit of staircase places that had unjustly fallen into oblivion, whose iconological and symbolic value in the image of the city is very significant. It is necessary to give the position of painting of staircase surfaces and generally free areas in cities to artists for creative and artistic repair and planned renovation of existing conditions in the public space.

Key words: staircase; color; art; painting; the spirit of the city.

Author: **Nikola Cekic,** Academician, Professor, Doctor of Architecture, Building and Architecture Faculty of the University of Nis (Nis, Serbia). E-mail: ncekic@yahoo.com

The staircase with 70 steps, Scalinata Rakoczi in the city of Targu Mures, in Romania, connects Revoluției street and "Parco Cittadella Medievale" park. It was built in 1902 by Soosa Pal. The name originates from the prince of Transylvania Rakoczi II, who among 1703–1711 pull the strings of the Hungarian revolution against the Habsburg domination. Its vertical surfaces are painted with traditional folk motifs of Transylvania, in July 2014. It is extremely popular and attractive for foreign and domestic tourists for its specific, artistic and visual, ethno beauty. The impression is that the spectacular staircase is covered with a colorful carpet which completes the impression of its non-globalist urbarchitecture, of tradition and spirit of the place of a Transylvanian villager. The stairs are painted in white, black and red color, and they are based on the embroidery of popular costumes and traditional Transylvanian towels. The original water colors in the visual composition faded in time so it was necessary to intervene on the Rakoczi staircase, using stable and resistant colors (Fig. 1, 2).



Fig. 1 Scalinata Rakoczi – Targu Mures, Romania
http://www.tirgumureseanul.ro/uploads/pics/none27__700.jpg
https://www.facebook.com/DigitalTransilvania/photos/pcb.311146545714289/311146432380967/?type=1&theater http://thevandallist.com/digital-transilvania-urban-traditional-street-art/

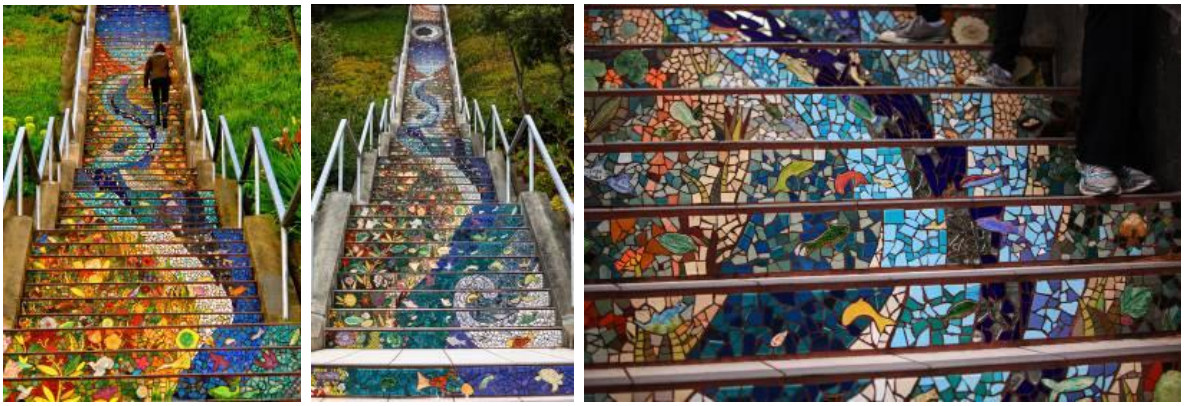


Fig. 2. 16th Avenue Tiled Steps, San Francisco. Creative-stairs-street-art-4-1, San Francisco, California. The Most Beautiful Steps Around The World
https://thegoldenscopeit.files.wordpress.com/2014/05/san-francisco.jpg
http://fc05.deviantart.net/fs71/f/2012/206/6/c/16th_avenue_tiled_step_project_4957_by_cpleblowphotography-d58li7m.jpg

The mosaic composition with 163 steps, in the 16th Avenue in the Golden Gate Heights district in u San Francisco, is the biggest in the world, and contains the contemporary philosophical relation of stars and the sea. The project for realization was initiated in 2003, to connect the neighborhoods of Jessie Audette and Alice Lee Xavier and make them unique, in esthetic terms. The selected artists Aileen Barr and Colette Crutcher, did a visual design which softens the rigid-angled urbarchitecture of the staircase. The mosaic tiles were manually modeled in the form animals, fish and shellfish, and all the neighborhood residents could participate in their installation. The staircase opening ceremony was held on 27th of August 2005, when this communication was pronounced the "16th Avenue of tiled steps". In addition to the attractive coloration, on the left and the right side of the staircase, there are gardens with the diverse flora having also intensive colors, which synthetically complements the impression of this micro-ambient entity. For its extraordinary appearance, it is very attractive to numerous visitors (Fig. 3).



Fig. 3. Images for Stairs Angers, France
http://www.viralnova.com/amazing-steps/
https://unartemaestra.wordpress.com/2014/03/30/la-street-art-di-mademoiselle-maurice/
https://c2.staticflickr.com/6/5548/10817867096_fcd910d220_h.jpg

In the framework of the ARTAQ festival in Angers, France in 2013, a large artistic-urbarchitectonic project in the sphere of cultural mediation was realized. The artistic action of the installation was entrusted to the French artist Mademoiselle Maurice who had a great experience in designing the streets of Hong Kong, Lyon and Marseilles and Paris. There was a great focus on spatial design and visual remodeling of staircase communication leading towards the cathedral, but also to other buildings in the city: school, kindergarten, riverside walls, entrance to the cathedral. A total of 30.000 origami, folded and wrinkled elements in various colors and sizes was used. This design emphasized this very long communication, where the idea of artistic decoration is in agreement with the harmony of the installation with the historical context of the city. The large staircase is covered with multiple elements of floral design, with an impressive range of warm colors, which create an impression of a huge "flower land" where a visitor can feel naturally and relaxed. This attenuated the impression of domination of artifact structures in space (Fig. 4).



Fig. 4. Piano stairs in Valparaíso, Chile. Â More Street from Chile
http://www.tuxboard.com/photos/2012/12/piano-escalier-Street-Art.jpeg
https://shoefry.files.wordpress.com/2012/03/img_0838.jpg
http://www.timetravelturtle.com/wp-content/uploads/2012/03/Chile-2012-164_web-lrg.jpg
http://digthisdesign.net/photography/street-art-that-inspires/

The staircase with 29 steps in Beethoven street in u Valparaiso, Chile, is a global attraction and a very valuable urbarhitectonic-iconic symbol of the city. The risers of each step were painted by an inspired and creative unknown artist in black and white invoking a piano keyboard so that they are visually extremely attractive to the users. This artistically significant communication connects two level-separated urban surfaces, but its function has a special meaning. It attracts attention and produces pleasure of the movement in all the passers-by, with its appearance and practicability. It is non-stereotypical, and appears as picturesque and impressive. In the framework of urban architecture, this rustic physical structure has an important cultural-historical position because it retained its original material value. It preserved the formal meaning of the urbarchitecture of the place and brought about a different interaction of the utilitarian and artistic-esthetic which can be interpreted from the variation of the visual essence of the urban image and colors. The authenticity of coloration and the artistic symbiotic expression belongs to the same authorship and same authentic philosophy of preservation of inherited structures in the urban space (Fig. 5).



Fig. 5. The Rainbow Colored Stairs Wuppertal, Germany
http://blog.fridayflats.com/wp-content/uploads/2014/08/wuppertal.jpg
http://livedoor.blogimg.jp/sizen_go/imgs/a/9/a9162208.jpg
https://twistedsifter.files.wordpress.com/2012/07/rainbow-colored-steps-wuppertal-germany-horst-glaesker.jpg?w=800

In the city of Wuppertal, Germany, in Northern Rhine-Westphalia, there is a so called "Holstein staircase", with 112 steps. In the period 2006/2008, German artist Horst Glaesker painted each step using different acrylic colors, which augmented the urban ambient in terms of the exterior quality and unique spatial form. Old street staircase physical structure was converted into a tourist attraction through a successful intervention of the artist. Except for the various colors on the vertical risers of the steps, there are inscriptions of numerous human emotions which inspire the users to visit this micro-ambient and move through different levels. The atmosphere in this space is essentially different. It is more humane and integrative in material terms. The identity of the place is changed by an interpolation of the colored composition. A new expression of functional-esthetic and cultural-historical symbiosis of a modern city is created. The color has become a new tool for a metamorphosis in the urban space, the most complex element in the design of a built-up environment (Fig. 6).



Fig. 6. Scalinata di Santa Maria del Monte - Caltagirone (Catania), Sicilia
https://unescosicilia.files.wordpress.com/2014/02/caltagirone.jpg
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Scalinata_caltagirone.JPG
http://www.comune.caltagirone.ct.it/comune.caltagirone.ct.it/images/stories/fotosangiacomo/DSC_4226_1.jpg
http://www.siciliain.it/wp-content/uploads/2014/03/caltagirone-Scala-di-S-Maria-del-Monte.jpg

The staircase Santa Maria del Monte, with 142 steps and the length exceeding 130 metrs, was built in 1606 in the city of Caltagirone, to connect the old and the new city. Since 1954 the vertical faces of the steps have been decorated with polychrome ceramic tiles produced by Maioliche Artigianali Caltagironesi. Every step has polychrome coating of majolica of the same quality as the one which made this city famous in centuries. The motifs on the tiles are from the period from 10th to 20th centuries, with decorative, elegant figures. Each year in July, for the celebration of Saint Jacob, according to tradition, the staircase is in the evening hours illuminated by the impressive flame of several thousands of torches – "a fiery snake" and of 4000 lanterns, which is an extremely important ceremony with a spectacular effect. In spring, in May and June, the staircase is covered in flowers. Thousands of pots are placed on it. A similar concept of organization of staircase was conducted in Rio De Janeiro by the beginning of 90's by a Chilean painter and ceramic artist Jorgea Selarona called Scalinata Selaron (Fig. 7).



Fig. 7. Beirut Residents Revolt Against Plan to Destroy Iconic Massad Stairs, Lebanon
http://thevandallist.com/the-most-beautiful-steps-around-the-world/
http://2famous.tv/wp-content/uploads/2012/12/trappa-1-of-1.jpg
http://www.tuttogreen.it/wp-content/uploads/2014/06/Dihzahyners2.jpg

Denizens of Beirut were perplexed when an idea of demolition of an iconic symbol, "Massada" staircase emerged, with the purpose of establishing a new communication on that location. For the local population, this popular destination has a great importance. It is also important to tourists and artists, including the Dihzahyners group which painted the stairs in sequence of beautiful, vibrant colors and geometrical forms. The staircase is also important for circulation of pedestrian traffic and for a respite from noise and pollution in the city streets. It is the main landmark and amenity of Beirut which needs to be imperatively preserved for the sake of historicity and memory of the city. The staircase was created in the early years of the 20th century. It was built from the sea rocks, only to be reconstructed by the mid 20th century and built of solid material. In 2012 another transformation took place, when a group of street artists decorated each step with color. The media and population accepted this artistic-visual transformation with great pride. In 2015, the faded colors on the stairs were renewed (Fig. 8).



Fig. 8. Stairs "Escadaria Selaron" are located in Rio de Janeiro, Brazil
http://www.gogorio.it/wp-content/gallery/selaron/scala-selaron-lapa-rio.jpg
https://portodososlados.files.wordpress.com/2011/07/escada-da-lapa-1.jpg
http://www.tuttogreen.it/scale-piu-belle-del-mondo/

This attractive, mosaic staircase with 215 steps, 125 meters long, was created by the Chilean artist Jorge Selaron, during his everyday work across the span of several years. The staircase "Escadaria Selaron" is located between the female monastery Santa Teresa and the city neighborhood of Lapa. It is covered with more than 2000 donated ceramic and mirror tiles coming from around the world. More than 300 tiles were painted by Selaron himself. The artist lived next to the stairs. He realized this for his love of the city of Rio de Janeiro. He favored tiles with blue, yellow and green colors from the Brazilian flag. In 1990, the artist started to restore the dilapidated stairs by selling a lot of his painting to be able to obsessively invest and complete his long and exhausting work on the staircase. This worthwhile, artistic, famous creation was noted by numerous journals, advertisements, documentary films, musical clips etc. In 2009, the staircase was included in the Olympic games marketing of RIO 2016 with the motto „Passion unites us"(Fig. 9).



Fig. 9. Colorful Stairs in Rhodes Island. Blue geotagged thevillage steps Greece Symi Islands, Blue Step, Web Design, Blue Stairs, Colors, Greece, Travel, Places, Greek Islands. Symi island colour greece. Colorful Stairs in Rhodes Island. Greek Stairs, Santorini
http://media-cache-ec0.pinimg.com/736x/06/56/ca/0656cae3e308c685ed1119ff5237ac05.jpg
https://farm4.staticflickr.com/3025/2778486635_ba343d1f95.jpg
http://media-cache-ec0.pinimg.com/736x/ae/af/b9/aeafb96538fbd841b91fbe7672772718.jpg
http://www.patrasevents.gr/imgsrv/f/full/973189.jpg

The staircase, artistic coloration compositions on Greek islands belong to the most attractive ones in the world. They are decorated with very vivid colors, with colorful flowers in the pots. Favorable climate of the Mediterranean allowed creation of outstanding micro-ambient entities with beautiful stone and other natural textures. They represent a beautiful cultural-identity addition to nature and to the Mediterranean, authentic, man-scaled urbarchitecture in general. In the examples from the islands of Symi and Rhodes, the exterior images of narrow and multi-leveled streets characteristic of these areas stand prominent. They bring closer the charm of the art in a public urban space, making it personal with a higher level of integration of structures in the scale of cultural and architectonic-design values. It is a kind of serious cultural capital in one community. Coloration of Greek islands demonstrates how treatment of a location as a phenomenological, organic process, with clear contextual-historic and traditional building reflections is a good message (Fig. 10).

In 2013, a retired engineer of forestry, Huseiin Cetinel, spent four days in colorful Istanbul. With some investment and 40 kilograms of paint, the large concrete staircase was transformed, with the help of volonteers, into an outstanding color-rich, attractive comostion with rainbow colors. He successfully remodeled shapeless staircase, in the dilapidated state, into a challenging tourist attraction. When it was all over, Huseiin said that he wanted to „get the smiles back on the people's faces"... „it was time for a rainbow color revolution...". Rainbow Steps, with 145 steps is located in the bohemian district, at the locaiton of Sali Pazari, connecting the Findikli and Cihangir neighborhoods. Soon, after this intervention in the public urban space, there was rainbow color revolution in Turkey in the public sace of many cities. By adding visual quality to the built-up envirnment, the images of the city areas were essentially improved and the action strategy in the synthetic improvement of art and landscape architectue was improved.



Fig. 10. Tophane, Istanbul, Turkey. One set of colorful rainbow stairs in Istanbul
https://photobyismailbirdal.files.wordpress.com/2013/09/img_3756.jpg
http://4.bp.blogspot.com/-Gr3JP8lEDDc/VI7Y3nnV_vI/AAAAAAAAA5c/H4Kw5XyMlfE/s1600/CIMG3321.jpg
https://reclaimistanbul.files.wordpress.com/2014/01/5.jpg

Conclusion

Based on the ten examples from around the world of design of staircase physical structures in the public urban space, it can be concluded:

1. Public art in the public space, made through cooperation of artists and town planning architects and city administration can be of great importance for the total development and innovation, necessary for the renovation of the image of the city.
2. By adding a visual quality to the existing urban physical structures, using color elements, the contemporary art is brought closer to users.
3. In the uses is generated a feeling of pride and belonging to the groups which use public space, by memorizing the events from the collective history, or by creation of a particular image of the community.
4. The examples from around the world indicate how the everyday art leaves the institutional boundaries and goes out to the public to facilitate a general access to the amenities introduced into the cultural sphere and presented to both professional and general.
5. Interpolation of a work of art into a non-conflicting spatial assembly should evolve to the public art, in the form of an intervention in the general public sphere using various artistic forms and contents.
6. Coloration-artistic interventions in the public space can restore and improve esthetic identity of a place in a scenic city space.

Refernces

1.Bernard Rudofsky, *Streets for People*: A Primer for Americans, ISBN-10: 0385042310, ISBN-13: 978-0385042314. Publisher: Doubleday & Company, New York City; 1st edition, March 1969.

2.F.W. *Devoe and Company, Exterior Decoration:* A Treatise on the Artistic Use of Colors in the Ornamentation of Buildings, and a Series of Designs, Illustrating the Effects of ... Styles of Architecture (Classic Reprint), ISBN-10: 0366709151, ISBN-13: 978-0366709151. Publisher: Forgotten Books, October 10, 2018.

3.Gerhard Meerwein, *Color - Communication in Architectural Space*, Publisher: University of Texas Press; y First printing edition, ISBN-10: 0292787421, ISBN-13: 978-0292787421. Austin TX, May 15, 2000

4.Haike Falkenberg, Staircases: Treppen, Escaliers, Escaleras (Multilingual Edition), Publisher: Te Neues Publishing Group, Kempen, Germany, ISBN-10: 3823855727, ISBN-13: 978-3823855729. May 1, 2002.

5.Harold Linton, *Color in Architecture: Design Methods for Buildings*, Interiors, and Urban Spaces, Publisher: McGraw-Hill, New York, ISBN-10: 0071411739, ISBN-13: 978-0071411738. January 1, 2003.

6.Jean Wells, Intuitive Color & Design: *Adventures in Art, Publisher*: C&T Publishing, Concord CA; Updated 2nd edition, ISBN-10: 1617455245, ISBN-13: 978-1617455247. July 1, 2017.

7.John Salminen, *Master of the Urban Landscape:* From realism to abstractions in watercolor, Publisher: North Light Books, George Town, ISBN-10: 1440348227, ISBN-13: 978-1440348228. October 27, 2016.

8.Julian A. Jester, *Street Artist Sketchbook* - Street Stairs, Publisher: CreateSpace Independent Publishing Platform, Scotts Valley, California, ISBN-10: 1724268376, ISBN-13: 978-1724268372. July 31, 2018

9.Mary Burk, Adah Bakalinsky, *Stairway Walks in San Francisco*: The Joy of Urban Exploring. Publisher: Wilderness Press; 9 edition. ISBN-10: 0899978541, ISBN-13: 978-0899978543. Birmingham AL, October 16, 2018.

10. Matthew Carmona, Tim Heath, Taner Oc, Steve Tiesdell, Public Places Urban Spaces, Second Edition: *The Dimensions of Urban Design, Publisher: Architectural Press*; 2 edition, Kidlington, Oxford UK, ISBN-10: 1856178277, ISBN-13: 978-1856178273. September 8, 2010.

Article Summary *Design. Art. Industry*, 2019 Issue 6

Color in Urbarchitecture of Public Stairs in the World [Цвет в мировой городской архитектуре общественных лестниц]

Аннотация:

Приведены примеры из десяти агломераций мира. В мире существует множество городских агломераций с поэтапными коммуникациями на открытом воздухе, которые характеризуют микросреду. Они в основном исключительно функциональные, утилитарные, с небольшим художественным оформлением и поэтому незаметные для пользователей. В этой статье обсуждается вопрос об эстетических и художественных цветовых вмешательствах с целью визуализации и украшения окружающей среды. Лестницы из разных городов мира, где интересные художники, красочные керамические плитки, мозаики, брызги, теплые тона, освежающие тона создали интересные и вдохновляющие композиции очень привлекательных сказочных лестниц для отдыха. Через десять отобранных примеров в самых разных местах были показаны большие возможности художественной деятельности в экобархитектурном пространстве. Подъемники и часто ступени ступеней находятся в центре красочных работ художника. Автор подчеркивает умелое сочетание цветов на поверхностях, которое воссоздает дух лестничных площадок, незаслуженно заброшенных в забвение, чья иконологическая и символическая ценность в образе города очень значительна. Художникам необходимо предоставить возможность покраски лестничных поверхностей и вообще свободных площадей в городах для творческого и художественного ремонта и планового обновления существующих условий в общественных местах.

Автор: **Никола Цекич**, академик, профессор, доктор архитектуры, Строительно-архитектурный факультет Нишского университета (Ниш, Сербия); e-mail: ncekic@yahoo.com

Ключевые слова: лестница; цвет; искусство; живопись; дух города.

For Citation

Nikola Cekic. Color in Urbarchitecture of Public Stairs in the World *Design. Art. Industry: International Journal of Scientific Research* Editor in chief N M Shabalina. Chelyabinsk: Tekhne Publishing House, 2019, Issue 6, pp. 65–72. (In English).

Памяти ученого

In memory of the scientist

УДК 75(470.57)

Визитная карточка башкирского искусствоведения. Памяти А. Г. Янбухтиной (1938–2018)



©**Э. В. Хасанова**

Статья посвящена жизни и творчеству Альмиры Гайнулловны Янбухтиной, ушедшей от нас 20 ноября 2018 г. Доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан, член Международной ассоциации историков и критиков искусства (AICA), руководитель башкирского отделения Ассоциации искусствоведов (АИС), Янбухтина была поистине легендарной личностью. В годы учебы Альмира Янбухтина явилась одним из организаторов студенческого бунта в стенах института им. И. Е. Репина. Принципиальность в отстаивании творческих взглядов, убеждений станут ее чертой. Путь в искусствоведении у Янбухтиной будет сложен и тернист, но преданность своему делу, профессионализм и последовательность в реализации своих замыслов, помогут ей стать известным далеко за пределами республики исследователем традиционного башкирского творчества. Помимо народного искусства, впервые рассмотренного ею не только как этнографический фактор, но и как феномен искусства, она отдавала много сил изучению истории становления и развития современной башкирской живописи. Смело писала о болевых точках в современном искусстве, вскрывала слабые стороны в развитии искусствоведения в республике. Несмотря на проблемы со здоровьем Альмира Гайнулловна бессменно возглавляла региональное отделение Ассоциации искусствоведов Республики Башкортостан. В последние месяцы своей жизни она завершала работу над монографией, посвященной замечательному башкирскому художнику Алексею Кузнецову. Под ее научным руководством писались и защищались магистерские диссертации на кафедре дизайна и искусствоведения Института экономики и сервиса Уфимского государственного нефтяного технического университета (УГНТУ), профессором которого она оставалась до последних дней.

Ключевые слова: А. Г. Янбухтина; доктор искусствоведения; башкирское народное искусство; современное искусство Башкортостана; профессор кафедры дизайна и искусствоведения.

©**Элеонора Венеровна Хасанова**, кандидат искусствоведения, доцент, Башкирский государственный педагогический университет имени М. Акмуллы (Уфа, Башкортостан); e-mail eleonora-hasanova@mail.ru

Двадцатого ноября ушла от нас Альмира Гайнулловна Янбухтина[9]…

Доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РБ, член Международной ассоциации историков и критиков искусства (AICA), руководитель башкирского отделения Ассоциации искусствоведов (АИС), Альмира Гайнулловна была уникальной личностью. Весомость её профессиональных достижений, насыщенная интересными событиями судьба вызывает желание представить на страницах журнала очерк[10] её жизненного пути и научной биографии. Она относилась к плеяде отечественных искусствоведов, сформировавшихся в легендарные 1960-е гг. [1–5; 7–8]. Это относительно короткое время «хрущевской оттепели», отмеченное духом свободы, является важным для понимания творческой природы Янбухтиной, чьи научные статьи, доклады, монографии, художественные концепции музейных и выставочных экспозиций неизменно выделялись смелостью, независимостью, остротой суждений.

Принципиальность в отстаивании творческих взглядов, убеждений проявились у Янбухтиной рано. В 1965 г., в период учебы в Ленинграде, в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Академии художеств, она вместе с однокурсницей и близкой подругой Галей Кругловой[11] стала одним из основных инициаторов студенческого протеста против присвоения тогдашнему президенту Академии Художеств СССР В. А. Серову ученой степени доктора искусствоведения. Вместо диссертации Ученому совету Серовым были представлены отнюдь не исследовательские работы, а тексты докладов, прочитанные им в разные годы на съездах художников. Было известно, что даже эти доклады писал неон сам, а специально приглашенные для этой цели искусствоведы[12]. Протест подхватили более двухсот студентов во главе с руководителями профкома, комскомитета института. Это возымело действие: защита псевдо диссертации «всесильного» Серова была отложена, а потом и вовсе отклонена. В выпускной год искусствоведческий курс, где завершала учебу Альмира Янбухтина, вновь отличился, на этот раз выступив против академического догматизма и диктата в учебном и творческом процессе, отказавшись писать дипломные работы на заданные академические, в основе своей уже давно рассмотренные темы [13] . Выпускники искусствоведческого отделения заявили о своём желании исследовать творчество ряда все еще закрытых, забытых, неугодных советскому искусству отечественных художников начала XX в. Такой темой для студентки из Башкирии стало исследование[14] творчества А. Э. Тюлькина, чьи произведения раннего периода можно отнести к искусству эпохи Серебряного века. Смелый поступок едва ли не стоил студентам – участникам протеста исключения из учебного заведения. Лишь поддержка ряда профессоров с кафедры искусствознания, а также письма в защиту опальных студентов, присланные такими выдающимися личностями, как К. Чуковский, К. Паустовского, Б. Полевой помогли остаться в институте и успешно защитить диплом, хотя и с задержкой его получения на один год. Сказать, что этим все благополучно закончилось, было

[9] На фото – Альмира Ганулловна Янбухтина, 2006 год. Фотограф Николай Марочкин.

[10] В основу настоящего очерка положена автобиография А.Г. Янбухтиной.

[11] Галина Круглова (впоследствии Г. Л. Дайн), кандидат искусствоведения, известна как автор более десятка книг – научных изданий по вопросам детской культуры и традиционной игрушки в России. После окончания института им. И.Е. Репина вместе с А. Г. Янбухтиной продолжила учёбу в Москве, в аспирантуре у выдающегося искусствоведа – профессора М.А. Ильина. В 1987 г. подруги организовали совместную экспедицию в Башкирию: «Москва. НИИХП – Уфа. «Агидель» в поисках материалов по народной игрушке.

[12] Пастернак Я. Бунт 254-х. Противостояние // Искусство Ленинграда. Л.: Аврора, № 8, 1990. С. 53–63.

[13] Подобное выступление студентов в стенах Императорской Академии Художеств произошло, как известно, еще 100 лет тому назад, в 1863 г. Тогда студенты-живописцы в знак протеста против заданной академической темы, никак «не связанной с русской жизнью», покинули Академию, организовав сначала Артель художников, а затем и Товарищество передвижных художественных выставок.

[14] Через десять лет ее работа, отмеченная комиссией на защите, как одна из лучших, была опубликована в виде небольшой монографии в известном ленинградском издательстве «Художник РСФСР». Скромное издание, не утратившее своей актуальности, до сих пор остаётся единственной монографической разработкой по творчеству художника, оказавшего в прошлом столетии решающее влияние на формирование уфимской школы живописи.

бы неправдой: шлейф «неблагонадежности» тянулся за А. Г. Янбухтиной долгие годы. Её путь в искусствоведении был достаточно сложен и тернист, но преданность своему делу и увлеченность, профессионализм и последовательность в реализации своих художественных идей и замыслов, помогли ей не только достойно выстоять, но и стать известным далеко за пределами республики исследователем традиционного башкирского творчества, искусства народов Южного Урала, пронизанных едиными историческими корнями древнетюркской культуры. Сегодня имя и творчество А. Г. Янбухтиной можно назвать визитной карточкой башкирского искусствоведения. Именно её в первую очередь вспоминают в Москве, Петербурге, других крупных городах России, когда речь заходит об искусствоведении Башкирии. Автору этих строк доводилось слышать от крупнейших историков искусства, таких, как Ц. Г. Ниссельштраус, Д. В. Сарабьянов, А. К. Якимович, С. В. Голынец, Ю. Я. Герчук и многих других, самые высокие отзывы о профессионально исследовательских и человеческих качествах Янбухтиной. Наша героиня родилась 28 июля 1938 г. в Уфе. Но предки ее еще в Х1Х веке обосновались в селении Иске Буздяк близ стации Буздяк Самаро – Златоустовской железной дороги. За год до рождения Альмиры её семья пережила большую трагедию: дед по отцовской линии – Давлетша Янбухтин был дважды репрессирован, а в 1937 г. расстрелян (реабилитирован посмертно). Его сын Гайнулла, отец Альмиры, тяжело больной туберкулёзом, не смог пережить это потрясение и вскоре, в 1939 г., ушел из жизни. Потом началась война – годы лихолетья. Мама отвезла малышку к бабушке (родственники по материнской линии носили фамилию Сабитовы) в соседнюю степную деревню Каран того же Буздякского района, поразительного по красоте природных мест. «Здесь тянется цепочка татарских деревень: Буздяк, Амирово, Ишмэн, Байраш, Каран, Ак Тау, сюда в 1916–1917-е гг., находясь в Башкирии, наезжал, подолгу бывал знаменитый Д. Бурлюк, наблюдая и вникая в особенности жизни местных татар», – рассказывала Альмира Гайнулловна и продолжала: «Одна из известных работ знаменитого футуриста – картина «Красный полдень» и была написана в деревне Каран (в ней узнается до сих сохранившаяся планировка улиц). Взглядом, чутьем художника Бурлюк ощутил здесь выразительный национальный татарский колорит, которого еще не коснулась цивилизация. Давлетша Янбухтин был из крестьян, главой большой трудолюбивой семьи (три взрослых сына и три дочери). Это была высококультурная деревенская семья, в которой поддерживались грамотность, образованность, приверженность культуре Ислама. У родственников и близких осталось в памяти, что в доме Янбухтиных был клавесин, здесь также играли на скрипке, мандолине, гармонике. Особо всем запомнилось, что именно у Янбухтиных была редкая для того времени швейная ножная машина «Зингер». Рассказывали, что в деревне, именно в доме Давлетши Янбухтина собиралась молодежь, устраивая раз в неделю музыкально-поэтические вечера. Известно, что Давид Бурлюк в свои приезды охотно посещал эти вечера. Этот факт отразился в протоколах обвинения Давлетши Янбухтина, где не осталось без внимания следователей НКВД присутствие некогда в его доме художника Бурлюка, эмигрировавшего к тому времени в Америку. Эмиграция тогда квалифицировалась и приравнивалась как «измена родине», и факт, что изменник родины неоднократно бывал в доме Д. Янбухтина, сыграл не последнюю роль в обвинении и последовавшем за ним расстреле». В 1947 г., подросшая Альмира, говорившая только по-татарски, пошла в русско-язычную уфимскую школу. Для деревенской девочки адаптация к городской, русскоговорящей среде была первым серьезным испытанием, которое она преодолела на удивление быстро и легко. В городе всё было интересно, каждый день она узнавала что-то новое, только всё равно сердце продолжало тосковать по деревне. «Каждое лето, – вспоминала Альмира Гайнулловна, – с началом летних каникул, я стрелой летела в родной степной простор, на волю, в деревню, к бабушке, к тетушкам – милым маминым сестрам». Мама Альмиры – Рашида, в девичестве Сабитова, по специальности была лесоводом, работала в питомнике, в Непейцевской лесной опытной станции, возле Черниковки. Благодаря маминой работе Альмира теперь жила в замечательном садово-парковом хозяйстве, принадлежавшем до революции, знатному уфимскому семейству Базилевских. «Здесь росли экзотические, редкие породы деревьев, кустарников, чудные цветы и травы. Теперь, за прошедшие полвека, все это варварски, начисто уничтожено. В моей памяти этот удивительный сад остался только как волшебный сон», – вспоминала А. Г. Янбухтина. В детстве, в ранней юности ярких впечатлений бывает много, бездна. Самое сильное, как оказалось впоследствии, радикально определившее ее жизненный путь, стало, уже в старших

классах, знакомство и посещение Художественного музея им. М. В. Нестерова. Хранителем, научным сотрудником музея была тогда Л. В. Казанская, приходившаяся Альмире тетей, после второго замужества мамы. Людмила Васильевна Казанская, первый искусствовед в Уфе, получивший специальное образование в Ленинградском университете, в истории художественной жизни Уфы занимает особое место. Она проработала в музее всю жизнь – с 1937 по 1961 гг. Следуя ее советам, Альмира начала впервые знакомиться с музеем, по ее рекомендациям читать первые книги по искусству. Одной из таких книг стали воспоминания М. В. Нестерова «Давние дни», изданные еще при жизни художника и глубоко запавшие в душу впечатлительной девочке. Вместе с Альмирой, во многом благодаря ее стараниям, стала разделять увлечение историей искусства её близкая школьная подруга Валя Теребилова (ныне главный хранитель БГХМ им. М. В. Нестерова В. М. Сорокина). Уезжая на учебу в Ленинград, Альмира, посоветовавшись с Л. В. Казанской, рекомендовала ее вместо себя для работы в музее. Валя тоже через год поступила в Репинский Художественный институт, только на заочное отделение. «Я, уже освоившись в институте, неплохо ориентируясь в Ленинграде, как могла, старалась ей помочь и в учебе, и в ее бытовом обустройстве во время сессий. После учебы, Валя уже долгие годы работает в нестеровском музее. О своей музейной работе она как-то написала в одной из статей: «Я не хочу судьбу иную». Так, в середине прошлого века начиналась судьба двух молодых уфимских искусствоведов, за которыми пришло новое поколение. В провинции профессия искусствоведа – редкая, слабо востребованная, но очень нужная в деле воспитания, развития культуры».

В 1960 г. Альмиру постигло большое горе – смерть мамы. Детство кончилось. После школы проработав в Художественном музее два года, в том же, 1960-м она едет в Ленинград и поступает в Академию художеств, в Институт им. И. Е. Репина, на очное отделение факультета теории и истории искусств. Очная учеба, разумеется, имеет преимущества в подготовке специалиста по музейному делу. Сам Ленинград – город музей с великолепной исторической архитектурой. В процессе самой учебы бесценный опыт давали лекции замечательных педагогов Академии, выполнение курсовых заданий под их руководством, занятия в знаменитой академической библиотеке – одной из лучших в стране – всё это вместе помогало получить полные, добротные знания в области искусствоведения. Вспоминая свою студенческую жизнь, Янбухтина писала: «Встречи, общения с яркими, талантливыми людьми, происходившие в стенах института, посещение театров, музеев (тогда, в 1961 г., в Эрмитаже впервые, после долгих лет, была восстановлена экспозиция произведений импрессионистов и постимпрессионистов). В калейдоскопе запомнившихся событий: спектакли режиссера Г. Товстоногова в БДТ, гастроли Театра на Таганке Ю. Любимова, произошедшее тогда же личное знакомство с ним, а также с известной актрисой Зинаидой Славиной, с молодым талантом Владимиром Высоцким, памятная встреча с О. Бергольц, где она сама читала стихи, выступления замечательной плеяды поэтов – шестидесятников, тогда еще совсем молодых: А. Вознесенского, Е. Евтушенко, С. Юрского, В. Сосноры, просмотр фильма шведского режиссера И. Бергмана «Земляничная поляна», знакомство в клубе института с фильмами 1920-х гг., редко появляющимися на экранах города, фильмами Чаплина, а то и вовсе запрещенными, как кинолента «Обломок империи» или с потрясающей правдой фильмом М. Ромма «Обыкновенный фашизм». Это лишь беглый перечень имен, событий, оставивших глубокие впечатления, духовно озаривших, наполнивших мои студенческие годы». На фотографиях того времени Альмира (ее больше называли Алей – Аленький цветочек) предстает обаятельной, улыбчивой девушкой, в больших глазах которой таится печаль. Рано осиротев, она быстро взрослеет, живя в общежитии на единственную стипендию. Старательная, прилежная, творчески увлеченная, Альмира с третьего курса учится только на «отлично», получая чуть повышенную, чем обычная, стипендию. «Посильно поддерживали мамины сестры, живущие все в той же деревне Каран, особенно помогала Мусфиряпа, всей теплотой сердца любившая меня. Замечательная портниха, мастерица на все руки, к несчастью парализованная, обезноженная с детства, она жалела меня, одевала, обшивала. А родной институтский профком иногда давал студентам-сиротам бесплатные талоны на питание. Тогда, экспериментируя на себе, я однажды сделала важное открытие: оказывается, если в обед, с дух

до трех потерпеть, то потом есть и вовсе не хочется. Мой младший братишка Володя[15], который вскоре потерял и отца, воспитывался в Уфе, у бабушки и тети Маргариты Васильевны – сестры Л. В. Казанской. После окончания учебы, в 1966 г. вернувшись в родную Уфу, Янбухтина приходит на работу в художественный музей им. М.В. Нестерова. Вот как она сама вспоминала это время: «У меня тогда уже была семья, ребенок, жить было негде. Директор музея Г. Р. Пикунова тут же определила меня на пароход «Уфа – Москва» с просветительской целью: на две недели читать лекции по искусству для судовой команды и пассажиров. Отдельная каюта, судовая кухня и посильная работа – отличная практика для начинающего музейного работника. А через полгода, та же Габриэль Раймондовна, с большим трудом выходила для меня, молодого сотрудника музея однокомнатную квартиру. Такое отношение, конечно, окрыляло. «При поддержке той же Габриэль Раймондовны я с энтузиазмом взялась за изучение и пополнение коллекции башкирского народного искусства, продолжив работу, начатую еще в 1920–30-е гг. художниками Ю. Ю. Блюменталем, К. С. Девлеткильдеевым, В. С. Сыромятниковым. В сложные военные и послевоенные годы, на протяжении тридцати лет, работа была приостановлена. Все внимание было переключено и сконцентрировано на развитие современного изобразительного искусства, в основном живописи». Молодой искусствовед Альмира Янбухтина вскоре набирается опыта в музейной работе. В 1967 г., вчерашняя студентка, лёгкая на подъем, неприхотливая в быту, на попутках, на лошадях, а то и пешком, в слякоть, дождь бесстрашно добирается до самых глухих, отдаленных башкирских деревень в поисках немногих мастеров традиционного творчества и сохранившихся предметов народного искусства (ил. 2). Альмира свободно владела и татарским, и башкирским языком, что помогало общению с деревенскими жителями, давая возможность объяснить им доступно непростую цель её приезда. Янбухтина умела расположить к себе деревенских жителей, с пониманием и сердечным вниманием вникая в их проблемы. «Они думали, что я газетный работник», – вспоминала она и продолжала: «Находя нужную вещь, просила продать ее, конечно, за символическую цену, оставляя договор – обязательство об оплате за подписью министра культуры, тогда К. Г. Тухватуллиной. Деньги из министерства аккуратно переводились адресату. Понятно, что люди очень неохотно расставались с дорогой их сердцу семейной реликвией. Их надо было убедить». Кроме этих необходимых качеств в полевой экспедиционной работе, она демонстрировала безупречный художественный вкус. Так, благодаря усилиям Альмиры Янбухтиной, коллекция нестеровского музея за короткое время, с 1966 по 1969 гг. ощутимо пополнилась высокохудожественными изделиями народных мастеров.



Ил. 2. А. Янбухтина в деревне Каран, 1960-е гг.
Image 1. A. Yanbukhtin in the village of Karan, the 1960s.

[15] Брат Володя вырос, стал врачом-нейрохирургом, давно живет и работает в США в одном из престижных госпиталей в Балтиморе.

По итогам первой экспедиции Янбухтиной на север Башкирии, в Белакатайский район, в одном из залов музея была организована небольшая, но очень интересная экспозиция из привезенных экспонатов. Оказавшаяся в это время в Уфе московская комиссия из министерства культуры РСФСР, в лице Н. Н. Голованова, знакомившаяся с работой художественного музея, обратила внимание на экспозицию выставки башкирского народного искусства и оценила работу молодого сотрудника музея. Альмире Янбухтиной было поручено подготовить доклад и представить его на всесоюзной конференции по вопросам народного искусства в Академии художеств СССР. Выступление молодого уфимского искусствоведа прошло настолько успешно, что его отметили и предложили участвовать в работе всесоюзного семинара искусствоведов в Доме творчества на Сенеже, под Москвой. Затем, такие семинары с 1970 по 1991 гг. стали проводиться ежегодно, в курортном городе Паланга, в Литве [6]. А. Янбухтина неоднократно приглашалась на эти семинары, как перспективный, подающий надежды исследователь. В работе семинара, как правило, участвовало 25–30 человек, достаточно известных искусствоведов и среди них было несколько молодых авторов. Эти семинары явились настоящей, углубленной школой профессионального мастерства особенно для молодого поколения. Материалы семинаров ежегодно публиковались в сборнике «Советское искусствознание». В 2013 г., уже в постсоветское время, они были обобщены и подготовлены к изданию руководителем семинаров доктором искусствоведения, профессором В. П. Толстым[16]. «Присутствие цензуры в работе семинара на самом деле, было формальным, дискутировали жарко, свободно, не задумываясь о возможных последствиях», – вспоминала Альмира Гайнулловна. В 1969-ом А. Янбухтина поступает в очную аспирантуру в Московском научно-исследовательском институте художественной промышленности (НИИ ХП). Она начинает увлеченно работать над кандидатской диссертацией под научным руководством профессора, видного специалиста в области фольклора, народного творчества Э. В. Померанцевой. Внимательность и благосклонность к теме исследования Янбухтиной проявлял доктор искусствоведения, профессор Московского государственного университета М. А. Ильин. Он вел семинарские занятия аспирантов. Вслед за трудами башкирских этнографов Н. В. Бикбулатова, С. Н. Шитовой, ее работа становится первым, по методике разработке темы, искусствоведческим исследованием в области башкирского народного искусства. В диссертации Янбухтина предложила свой метод изучения и анализа произведений народного искусства, рассматривая их в едином ансамбле, во взаимосвязи с архитектурой крестьянского жилища – средой бытования традиционно-национальной культуры. Основные тезисы её исследования были опубликованы на страницах ежегодника «Советское искусствознание – 76», а также в книге «Критерии и суждения в искусствознании (Москва, 1989). Предложенный Янбухтиной метод системного, комплексного изучения произведений народного искусства и ныне сохраняет свою актуальность. Наделенная от природы проницательным умом, Альмира Янбухтина сочетала редкостную широту зрения и свободу суждений, проникая в суть художественных явлений, в сложное сплетение взаимосвязей, недоступных поверхностному взгляду, и умела изложить результаты анализа ясно, запоминаемо и поэтично. В качестве примера приведем небольшой отрывок из её книги: «Язык самого древнего вида искусства – орнамента – это не что иное, как магические ритмы, знаки, цветовые, звуковые, пластические ощущения и переживания, полученные от природы, от самой жизни. Действительно, в музыке курая, кубыза – древних музыкальных инструментов кочевников мы чувствуем голоса и звуки степи, ветра, звон цикад, пение птиц, топот коней, вздох-испуг овечьего стада и как бы над всем этим – голос поющего путника. Поэтические образы, сложившиеся в культуре народа с древности в музыкальном или устном фольклоре, в убранстве юрты или праздничном наряде невесты – все результат взаимодействия души человека с Природой, Вселенной»[17]. Так трепетно, красиво, глубоко, соединяя философию, поэзию и искусствоведение, может писать только ученый, влюбленный в предмет своего исследования! В исследованиях А. Янбухтиной постепенно обозначаются две линии ее

[16] В 2013 году в Москве, издательством Галарт была выпущена книга «Очаг свободомыслия», посвященная всесоюзным искусствоведческим семинарам в Паланге 1970-1991. В книге отведены страницы, отразившие участие А. Янбухтиной в семинарах.

[17] Янбухтина А. Г. Народные традиции в убранстве народного дома. Уфа: Китап, 1993. С.38.

научных интересов: башкирское народное творчество, впервые рассмотренное не только как этнографический фактор, но и как феномен искусства, нашедший преломление, преображение в современном декоративном творчестве тюрко-язычных народов исламского мира. Вторая тема: становление, развитие искусства живописи Башкортостана в XX столетии. Последнюю тему представляют статьи к монографическим альбомам, посвященным творчеству А. Э. Тюлькина (1975), А. Ф. Лутфуллина (1975), Б. Ф. Домашникова (1985), Ф. Р. Ергалиева (1997), М. Д. Кузнецова (2009), М. Р. Гатауллиной (2015). В каждой из них творчество художников рассмотрено Янбухтиной в хронологии со временем, в контексте происходивших тогда художественных явлений. Статьи Альмиры Гайнулловны, даже научно-популярные, отличались беспристрастностью, логикой анализа, вкупе с бережным, внимательным отношением к творчеству автора в целом и к его отдельным произведениям в частности.

В 1967–1970 гг. Янбухтина становилась участником этнографических экспедиций Института истории, языка и литературы, организуемых Н. В. Бикбулатовым и С. Н. Шитовой. В русле научных интересов оказалась и предложенная ей в качестве искусствоведа-консультанта работа в Художественном объединении «Агидель». Вместе с художниками и мастерами этого предприятия, в его экспериментально-художественной лаборатории (ЭХЛ) в 1981–1988 гг. она обсуждала, анализировала новые изделия в процессе их разработки. Замечания, предложения Янбухтиной были чрезвычайно ценными, заметно влияли на улучшение качества и ассортимента выпускаемой продукции. В 1986 г., работая в «Агидели» Янбухтина совершила путешествие с группой художников по таджикским дорогам, посетив Самарканд, Среднюю Азию, Узбекско–Таджикское Припамирье, Исфару, Куляб. Вспоминая об этой поездке, она писала: «Никогда не забыть остановку на несколько дней в кишлаке Чорку. Помнится, как там дети играли у быстрого, шумного, с гор стекающего ручья. И буйно цвело возле калитки высокое дерево урюка. Как точно выражен этот поэтический образ у Ахматовой: «Своё бормотали арыки и Азией пахли гвоздики». Все осталось, не уходит из памяти, словно было вчера, совсем недавно». Диапазон творческих, научных интересов, сфера их приложения у Янбухтиной был невероятно разнообразен и широк. С началом постсоветского времени, в 1990-е гг., в Уфе, в системе первого коммерческого банка «Восток», она формирует банковскую коллекцию произведений традиционного народного и современного искусства. Она, как профессионал, смело объединяет в целостное, единое художественное собрание произведения разновременных, стилистических разных видов искусства, обнаруживая в них общие точки соприкосновения, черты преемственности. Через десять лет, частично на базе банковского собрания, А. Янбухтина формирует другую художественную галерею – Академия. На этот раз – в стенах Уфимского института экономики и сервиса, ныне влившегося в систему Нефтяного университета (УГНТУ).

В 1993 г. выходит книга Янбухтиной «Народные традиции в убранстве башкирского дома», быстро ставшая библиографической редкостью. В школьной учебной программе она рекомендуется как учебник. Многолетнюю плодотворную работу по собиранию и изучению народного искусства А. Г. Янбухтина дополнила, обобщила и представила в виде научного доклада на Ученом совете в Москве, в ВНИИ искусствознания и, по совокупности трудов защитив в 2003 г. докторскую диссертацию. Несколько переработанная в жанре научно популярной литературы, она была издана в виде монографии «Декоративное искусство Башкортостана. XX век» в Уфе, в 2006 г. к юбилею республики. «Поиск истины, изучение коллективного народного творчества – сложный, кропотливый, медленный труд, но настолько увлекательный, что пути – дороги неудержимо зовут в дальние края», – признавалась Альмира Гайнулловна и добавляла: «внедрение в тему происходит не только через книжные, музейные источники. Необходимо близко соприкоснуться с живой подлинной жизнью самого народа, прочувствовать, пережить, увидев ее своими глазами, быть в душе художником, неутомимым путешественником – Миклухо Маклаем. Я это поняла ещё в студенческие годы, когда мне довелось побывать в Мурманске – стране оленей, у лопарей, самоедов на празднике народов Севера. После первого курса во время прохождения практики участвовала в археологических раскопках в Сибири, в Минусинской долине, где познакомилась с маленьким исчезающим народом – телеутами. Поэтому я осознанно, с 1967 г. исходила почти всю восточную часть Башкирии с севера (Белакатайский, Кигинский, Учалинский районы) до Хайбуллинского, до Оренбуржья. И вот, через сорок с лишним лет, в 2013 г., весьма в преклонном возрасте снова отправилась в экспедицию по северным районам Башкортостана со своим магистрантом

Флоридой Имангуловой, чтобы ее ознакомить с особенностями полевой работы в сборе научного материала. А еще хотелось увидеть своими глазами, как изменилась жизнь и творчество народа за прошедшие четыре десятилетия». Помимо напряженной научной деятельности А. Г. Янбухтина всегда много сил и времени отдавала преподавательской работе. По её собственному признанию «читала не строго академические лекции по книгам, а как бы живо делилась со студентами своими знаниями об искусстве, полученными и в уединении с книгами, в тиши библиотек, и личными впечатлениями, размышлениями, пришедшими в живом познании искусства в поездках, путешествиях, неожиданно случившихся встречах. Её интересные лекции с благодарностью вспоминают в Уфимском училище искусств, Уфимском государственном институте искусств (1973–1975), на кафедре архитектуры Уфимского нефтяного института (1976–1981). В последние месяцы своей жизни она завершала работу над монографией, посвященной замечательному башкирскому художнику Алексею Кузнецову. Под её научным руководством писались и защищались магистерские диссертации на кафедре дизайна и искусствоведения Института экономики и сервиса (УГНТУ), профессором которого она оставалась до последних дней.

Несмотря на проблемы со здоровьем Альмира Гайнулловна бессменно возглавляла региональное отделение Ассоциации искусствоведов Республики Башколртостан – общественную, некоммерческую, внебюджетную, волонтерскую организацию. С 2011 г. под ее руководством периодически готовился и издавался сборник научных статей «Искусство Евразии» – на перекрестках культур. Проблемы регионального искусствознания». В этом году осуществился выпуск четвертого сборника, включившего в себя материалы не только местных искусствоведов, но и исследователей из других регионов страны.

Альмира Гайнулловна Янбухтина всегда делала то, что считала нужным и справедливым. Во многих ее публикациях затрагивались сложные проблемы, сложившиеся в искусствознании республики. «В провинциальной, слабо развитой искусствоведческой мысли, происходившие и уже давно оставленные без внимания художественные проблемы, так остаются не рассмотренными. Сфера приложения сил ограничивается в основном составлением выставочных каталогов. Между тем, сквозной каталог собрания Башкирского государственного художественного музея им. М. В. Нестерова не составлен. Вековая история становления, эволюция развития башкирского изобразительного искусства документально не изучена и не рассмотрена, как не написана история самого Художественного музея. Искусствознание – научная дисциплина в системе гуманитарных наук и развивается оно более двух столетий. В республике она выпала из своей же системы, что говорит о состоянии умов в обществе»[18], – с горечью констатировала в одной из своих статей Янбухтина. Она смело писала о болевых точках в современном искусстве Башкортостана, вскрывала слабые стороны в развитии искусствоведения в республике, даже если этим рисковала испортить отношения с «влиятельными» людьми (часто ее оценки достоинств или недостатков какой-либо личности, творческой работы не совпадали с официальным мнением). Пример тому – статья об установленном в сквере Уфимского художественного музея памятнике М. В. Нестерову[19]. Если писала Янбухтина, можно было не сомневаться, что разговор пойдет по делу и без обиняков. Её позиция оставалась всегда принципиальной, а замечания были обоснованными. Независимость взглядов и поведения были присущи Альмире Гайнулловне. Мы учились у нее духовно – нравственному постижению основ искусства, красоте искусствоведческого анализа, широте мышления, равно как и этике отношения к человеку, бескорыстию, принципиальности – качествам столь необходимым для выживания в этом сложном современном мире.

В завершение хочется отметить человеческие качества Янбухтиной. Альмира Гайнулловна была абсолютно лишена черт конформизма и представляла собой тип человека открытого, общительного, исключительно доброжелательного. Умела дружить, ценить людей, была всегда готова протянуть руку помощи, утверждая, что получает от этого душевное

[18] Янбухтина А. Ни школ, ни традиций // Советская культура, 26 мая, 1987. С. 4.

[19] Янбухтина А. Г. О памятнике М. В. Нестерова в Уфе // Искусство Евразии – на перекрестках культур. Проблемы регионального искусствознания». Сборник материалов IV Всероссийской научной конференции. Уфа: УГНТУ, 2018. С.73–77.

удовольствие. Она сохранится в нашей памяти как удивительно позитивный, солнечный человек, рядом с которым было светло и радостно.

Список литературы

1. Григорьева, А. Е. Янбухтина Альмира Гайнулловна [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://башкирская-энциклопедия.рф (дата обращения 30 марта 2019).
2. Даутова, Р. А., Скачкова, Э. М. Альмира Гайнулловна Янбухтина / Библиографический указатель. – Уфа, 1998. – С. 1–10.
3. Доктору искусствоведения, профессору УГНТУ Альмире Гайнулловны Янбухтиной – 80 лет Региональное отделение Общероссийский организации "Ассоциация искусствоведов России" по Республике Башкортостан // Искусство Евразии – на перекрестке культур (проблемы регионального искусствознания) // сборник материалов IV Всероссийской научной конференции 15 октября 2017 г. – Уфа, 2018. – С.4–6.
4. Кудоярова, Лариса. К юбилею А. Г. Янбухтиной. Пути и поиски историка искусства [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ais-aica.ru (дата обращения 30 марта 2019).
5. Пастернак, Я. Бунт 254-х. Противостояние // Искусство Ленинграда. – Л., 1990, № 8. – С. 53–63.
6. Конечна, Г. Н., Пивень, М. Г., Толстой, В. П., Холмогорова, О. В. Свободомыслия очаг… Всесоюзный семинар искусствоведов в Паланге 1970–1991. – М., 2013. – С.10, 50, 52, 115, 119-120, 122, 126, 189, 194, 197.
7. Янбухтина, А. Г. Анкета // Справочник членов АИС. – М., 2011. – С. 436–437.
8. Хасанова, Элеонора. Искусство искусствоведения. К 80-летию А.Г. Янбухтиной // Бельские просторы. Ежемесячный общественно-политический и литературно-художественный журнал. – Уфа, 2018, № 11. https://bp.rbsmi.ru/articles/kultura/11-2018-khasanova-eleonora-iskusstvo-iskusstvovedeniya-pamyati-almiry-yanbukhtinoy/(дата обращения 30 марта 2019).

In memory of the scientist ***Design. Art. Industry*, 2019, Issue 6**

Vizitnaja kartochka bashkirskogo iskusstvovedenija. Pamjati A.G. Janbuhtinoj (1938–2018) [The Face of the Bashkir Art Criticism. In Commemoration of AlmiraYanbukhtina (1938–2018)]

Abstract:

This article is devoted to the life and creative activity of AlmiraYanbukhtina who left us on November 20, 2018. Professor AlmiraYanbukhtina, Advanced Doctor in Art Criticism, Honoured Art Worker of the Republic of Bashkortostan, Member of the International Association of Art Critics (AICA), Head of the Bashkir Branch of the Association of Art Critics, was really a legendary person. In her student years, AlmiraYanbukhtina was one of the organizers of the youth's protest at the Repin St. Petersburg Academic Institute of Fine Arts. Adherence to principles in upholding the creative views and convictions would become one of her most characteristic features. The way in art criticism was difficult and thorny, but her professionalism, dedication and consistency in implementing art plans would help her to become known far beyond the Republic of Bashkortostan. Besides the fact that for the first time she considered folk art not only as an ethnographic factor, but also as a global-scale artistic phenomenon, AlmiraYanbukhtina made much effort to study the history of formation and development of painting in Bashkortostan. She wrote boldly about hotspots in the contemporary art of Bashkortostan and disclosed weak points in the development of art criticism in the republic. Despite health problems, AlmiraYanbukhtina continued to head up the regional branch of the Association of Art Critics of the Republic of Bashkortostan. During the last months of her life she finished the monograph devoted to Aleksey Kuznetsov, a remarkable Bashkir artist. Under her scientific guidance Ph D theses were prepared and defended at the Department of Design and Art Criticism of the Institute of Economics and Service under the Ufa State Petroleum Technical University where she held a professor position until the final day.

Key words: Almira Yanbukhtina; Advanced Doctor in Art Criticism; Bashkir folk art s and crafts; sontemporary art of Bashkortostan; Professor of the Department of Design and Art Criticism; Ufa State Petroleum Technical University.

Author: **Eleonora V. Khasanova**, Ph.D. in Art History, Associate Professor, M. Akmulla Bashkir State Pedagogical University (Ufa, Bashkortostan); e-mail eleonora-hasanova@mail.ru

References

1. Grigorieva A.E. *Yanbuxtina Al`mira Gajnullovna* [Yanbukhtina Almira Gaynullovna]. Available at: http://Bashkir-entsiklopediya.rf (Accessed 30 march 2019) (in Russian).
2. Dautova R.A., Skachkov E.M. Almira Gaynullovna Yanbukhtina. *Bibliograficheskij ukazatel`*[Bibliographic index]. Ufa, 1998, 1–10 pp. (in Russian).
3. Art of Eurasia – at the intersection of cultures (a problem of regional Art Studies). *Sbornikmaterialov IV Vserossijsko jnauchnoj konferencii* [The Compilation of materials IV of the All-Russian scientific conference on 15 october 2017].Ufa, 2018, 4-6 pp. (in Russian).
4. Kudoyarova Larisa.*K yubileyu A.G. Yanbuxtinoj. Puti i poiski istorika iskusstva* [To the anniversary of A.G. Yanbukhtina.Ways and searches of the art historian]. Available at: http://www.ais-aica.ru (Accessed 30 march 2019) (in Russian).
5. Parsnip I. Revolt of the 254th. Opposition / *IskusstvoLeningrada* [Art of Leningrad]. Leningrad, 1990, no 8, 53–63 pp. (in Russian).
6. Konechna G. N., PivenM. G., TolstoyV. P., Kholmogorova O. V. *Svobodomy`sliyaochag… Vsesoyuzny`j seminar iskusstvovedov v Palange 1970-1991* [Free-thinking center … An all-Union seminar of art critics in Palange 1970-1991]. Moscow, 2013.10, 50, 52, 115, 119-120, 122, 126, 189, 194, 197 pp. (in Russian).
7. Yanbukhtina A. G. *Anketa.Spravochnikchlenov AIS* [Application form.Directory of members of AIS]. Moscow, 2011, 436-437 pp. (in Russian).

For Citation

Khasanova Eleonora V. The Face of the Bashkir Art Criticism. In Commemoration of AlmiraYanbukhtina (1938–2018) *Design. Art. Industry: International Journal of Scientific Research* Editor in chief N M Shabalina. Chelyabinsk: Tekhne Publishing House, 2019, Issue 6, pp. 74–83.

Образец цитирования

Хасанова, Э. В. Визитная карточка башкирского искусствоведения. Памяти А. Г. Янбухтиной (1938–2018) // Дизайн. Искусство. Промышленность: Международный журнал научных исследований / гл. ред. д.-р. иск. Н. М. Шабалина. – Челябинск: Издательский Дом Технэ, 2019. – Выпуск 6. – С. 74–83.

УДК 75(470.57)

Памяти академика: К 80-летию Сергея Васильевича Голынца (1939–2018)



©**А. Н. Филинкова**

Статья посвящена памяти известного екатеринбургского искусствоведа, академика Российской академии художеств, исследователя «Серебряного века» и художественной культуры Урала Сергея Васильевича Голынца. Автором статьи (ученицей и коллегой Александрой Филенковой) отражен жизненный и творческий путь ученого, его вклад в научную и педагогическую деятельность. Статья сопровождается списком научных публикаций С. В. Голынца и фотографиями из личного архива автора.

Ключевые слова: С. В. Голынец; Екатеринбург; Пермь; Российская академия художеств; «Серебряный век»; художественная культура Урала; педагогика.

Сергея Васильевича Голынца я впервые увидела на дне открытых дверей факультета искусствоведения и культурологии Уральского государственного университета им. А. М. Горького [20] (Екатеринбург). Элегантный, с серебристой шевелюрой волос, он произвел впечатление человека из другого мира. Так оно и оказалось. В ходе беседы с абитуриентами Сергей Васильевич рассказал о возглавляемой им кафедре истории искусств и своих научных интересах, в частности о русской художественной культуре рубежа XIX–XX вв. – краткой, многогранной, противоречивой, но неизменно пленительной эпохе.

30 апреля 2019 г. Сергею Васильевичу Голынцу, известному не только в России, но и за рубежом исследователю искусства Серебряного века и художественной культуры Урала, академику Российской академии художеств, много лет заведовавшему кафедрой истории искусств Уральского университета исполнилось бы восемьдесят лет [1–13]. Увы, ученики и коллеги отметили эту дату без него, ушедшего из жизни 20 февраля 2018 г. Сергей Васильевич не любил помпезности и официоза. Его предшествующие юбилеи были праздником для коллег, выпускников и студентов, которых он объединял вокруг себя человеческим обаянием, юмором (как правило, ироничным) и теплотой.

©**Александра Николаевна Филинкова,** кандидат искусствоведения, заместитель директора музейно-выставочного комплекса университета, Федеральный Уральский государственный университет имени Б.Н. Ельцина (национальный исследовательский университет) (Екатеринбург, Россия); e-mail: afilinkova2006@yandex.ru

[20] Ныне Уральский федеральный университет имени Первого президента России Б. Н. Ельцина.

Первые годы жизни Сергея Васильевича совпали с тяжелыми испытаниями, выпавшими на долю нашего отечества – сталинский режим, война. Пострадали ближайшие родственники (за не пролетарское происхождение и некоторое вольнодумие). Но вернулся с фронта отец. Началась хоть и не сладкая, но мирная жизнь. В школе (№ 17, г. Свердловск), благодаря талантливому педагогу Борису Федоровичу Заксу, с которым еще посчастливилось общаться и в студенческие годы, у Сергея Васильевича закрепилась поддерживаемая семейной традицией любовь к литературе. Как вспоминал сам Сергей Васильевич: «Я начал посещать руководимые Заксом занятия литературоведческого кружка. Они не были систематичными и регулярными. Но для формирования взглядов молодого человека иногда достаточно несколько замечаний мудрого наставника…»[21].

Окончив школу, Сергей Васильевич поступил на историко-филологический факультет Пермского университета. Выбор был не случайным: влекла родина предков, друживших с семьей Дягилевых, желание самостоятельности [22] . Но по некоторым идеологическим разногласиям с комсомольской организацией увлекшемуся диссидентскими настроениями студенту пришлось вернуться в Свердловск.

В 1958 г. «пермский изгнанник» стал научным сотрудником Свердловской картинной галереи (ныне Екатеринбургский музей изобразительных искусств), где, проявив понимание искусства, дар красноречия, был благосклонно принят директором Альмой Мартыновной Кастра. Пятилетняя работа в галерее определила не только творческую, но и личную судьбу Сергея Васильевича. Здесь он познакомился со своим наставником – основоположником научного искусствознания на Урале Борисом Васильевичем Павловским и с будущей спутницей жизни, помощником и соавтором Галиной Владимировной, оказавшейся однажды среди экскурсантов начинающего искусствоведа.

Окончив в 1963 г. филологический факультет Уральского университета, Сергей Васильевич, уже имевший к этому времени опыт общения с искусством, решил продолжить образование как искусствовед. Он получил направление в аспирантуру Репинского института. Там его научным руководителем стал племянник известного художника Иосиф Анатольевич Бродский. Интересы молодого исследователя определились сами собой – искусство Серебряного века. К этому располагала и атмосфера северной столицы: еще живы были люди, не только помнившие Серебряный век, казавшийся из советской действительности «золотым», но и бывшие его непосредственными творцами; и личное мировосприятие: так же, как мирискусников, Сергея Васильевича привлекала не глубокая древность, а эпоха, до которой, казалось, можно дотянуться рукой. Для мирискусников таковыми были XVII–XVIII вв., для Сергея Васильевича – эпоха рубежа XIX–XX в. Притягательным был, конечно, не только конкретный период времени, но и художественные и жизненные принципы: изящество, артистизм, игра, театрализация в искусстве и в жизни, ирония ко всему, ко всем и к самим себе, и при этом искренняя увлеченность творчеством. В людях Серебряного века Сергей Васильевич видел идеал служения искусству, научной деятельности без занудного наукообразия, самой жизни, наконец. Этому идеалу он и следовал.

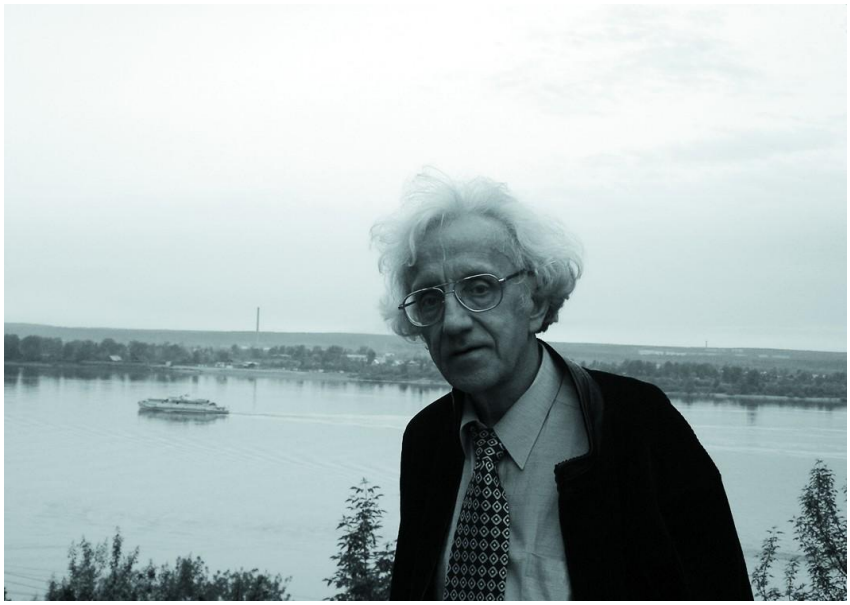
Первая научна работа Сергея Васильевич, посвященная Ивану Билибину, вышла в свет в 1970 г.[23]. А потом были опубликованы книги и статьи о «Мире искусства», Льве Баксте, Сергее Чехонине, Сергее Дягилеве, Василии Денисове, Леонарде Туржанском. В 1968 г. Сергей Васильевич возвратился в alma mater на организованную в 1960 г. Б. В. Павловским первую в России за пределами Москвы и Ленинграда выпускающую кафедру истории искусств, на которой он прошел путь от ассистента до заведующего, став преемником своего наставника.

[21] Голынец С. В. «В начале жизни школу помню я …» // Магия личности: Воспоминания о Борисе Фёдоровиче Заксе. Екатеринбург, 2010. С. 123.

[22] См.: Голынец С. В. «Но каждой весной меня тянет туда» // Далекие – близкие. Страницы из жизни выпускников филологического факультета Пермского университета / сост. Н. Е. Васильева. Пермь, 2015. С. 141–147.

[23] Иван Яковлевич Билибин: Статьи. Письма. Воспоминания о художнике / ред.-сост., авт. вступ. ст. и коммент. С. В. Голынец. Л.: Художник РСФСР, 1970. 376 с.: ил.

За долгие годы служения искусству Сергей Васильевич стал признанным исследователем русской художественной культуры рубежа XIX–XX веков, продолжил начатое Б. В. Павловским изучение искусства Урала и его связей со столичным, прежде всего академическим искусством, что отражено в многочисленных публикациях; написал немало статей об уральских художниках Виталии Воловиче, Геннадии Мосине, Германе Метелеве и др.; участвовал в работе областных и государственных комиссий по премиям в области литературы и искусства, входил в редколлегии научных журналов в том числе журнала «Искусствознание», возглавлял экспертный совет Екатеринбургского художественного фонда; выступил организатором множества выставок и научных мероприятий, в их числе искусствоведческие чтения памяти Б. В. Павловского в Екатеринбурге, Первые Дягилевские чтения 1987 г. в Перми, вскоре переросшие в Международный фестиваль «Дягилевские сезоны: Пермь – Петербург – Париж» (ил. 2). В разные годы в Дягилевских чтениях приняли участие известные отечественные и зарубежные исследователи художественной культуры: Д. В. Сарабьянов, Ю. Я. Герчук, Г. Ю. Стернин, В. М. Гаевский, Э. В. Пастон, Н. Л. Приймак, А. В. Парин, К. Сабгир, Е. А. Теркель, А. С. Ласкин, Е. Я. Суриц, Л. П. Быков, О. А. Петров, Джон Болт (США), Схейн Шенг (Нидерланды), Алстей Стейн (Франция), Джордан Стефании, Притчард Джейн (Великобритания), Янсен Вернер (Германия) и др.



Ил. 2. С. В. Голынец на берегу р. Камы, Пермь, 2005. Фото А. Филинковой.
Image 1. S.V. Golynets on the banks of the Kama River, Perm 2005. Photo by A. Filinkova.

Особые отношения у Сергея Васильевича были со студентами. Будучи молодым преподавателем, он очень любил организовывать и ездить на музейные учебные практики, продумывал маршруты, договаривался о наиболее комфортных бытовых условиях, проводил встречи с известными специалистами и художниками, устраивал занятия на музейных экспозициях. Выпускники кафедры, которым посчастливилось путешествовать с Сергеем Васильевичем, с благодарностью и теплотой вспоминают эти поездки.

В процессе работы с дипломниками, магистрантами, аспирантами первым делом для Сергея Васильевича было накормить, напоить чаем, а уж потом наука (хороший студент – сытый студент). Очень переживал, когда у кого-то возникали учебные или личные проблемы. Всегда старался помочь добрым словом, делом и помогал. Как преподаватель Сергей Васильевич олицетворял собой классический образ профессора-интеллигента. Его блестящие лекции требовали определенного уровня эрудиции. В них не было скучной догматики, это были личностно окрашенные эссе об искусстве, рассчитанные на восприимчивого слушателя. Однако при этом экзаменатором он был строгим.

Мне посчастливилось быть студенткой, затем аспиранткой и ассистенткой Сергея Васильевича. Поражало его знание и понимание эпохи Серебряного века и века двадцатого, понимание художественной сути того или иного произведения. Многое из того, что говорил Сергей Василевич, порой вызывало несогласие («мудрых преподавателей слушал я не внимательно…»). Только теперь, когда не с кем спорить, начинаю понимать правоту, мудрость и проницательность учителя. Ушла эпоха утраченных ныне традиций интеллигентности, научной этики, не только в исследовательском, но и в общекультурном смысле.

Итогом творческого пути Сергея Васильевича стала обобщающая монография о творчестве Льва Бакста, в тексте которой раскрывается эпоха, художественные и личностные качества одного из самых ярких представителей Серебряного века. В этой работе, как и во всех трудах Сергея Васильевича, неизменным помощником была Галина Владимировна с присущей ей исключительной чуткостью искусствоведческого видения.

У Сергея Васильевича было много творческих планов, которым, увы, не суждено сбыться. Но его вклад в научную и педагогическую деятельность неоспорим. Все, кто читал его работы, слушал его лекции или просто общался с ним, несомненно, согласятся с этим. Многочисленные воспитанники Сергея Васильевича, среди которых кандидаты и доктора наук, продолжают дело служения искусству в разных городах нашей страны и за рубежом. Все они чтут память своего учителя.

Приложение. Список публикаций С. В. Голынца (избранное)

1. Иван Яковлевич Билибин: Статьи. Письма. Воспоминания о художнике / Ред.-сост., авт. вступ. ст. и коммент. С. В. Голынец. Л.: Художник РСФСР, 1970. 376 с.: ил.
2. Иван Яковлевич Билибин. Москва: Изобразительное искусство, 1972. 224 с.: ил. (соавтор Г. В. Голынец).
3. Сказки А. С. Пушкина в русском изобразительном искусстве XIX — начала XX века // Искусство. 1976. № 5. С. 53–59 (соавт. Г. В. Голынец).
4. Иван Яковлевич Билибин. Александра Васильевна Щекатихина-Потоцкая: Каталог выставки / Авт. вступ. ст., сост. Г. В. Голынец, С. В. Голынец. Л.: Худож. РСФСР, 1977. 80 с.: ил.
5. Герман Метелев // Советская живопись’ 78. М., 1980. С. 194–201.
6. Л. С. Бакст. Л.: Художник РСФСР, 1981. 80 с.: ил.
7. От «искусства в книге» к искусству книги: Графика И. Я. Билибина // Искусство книги. Вып. 10. 1972—1980. М., 1987. С. 187–204.
8. Иван Билибин. Л.: Аврора, 1981, 1982, 1988. На рус., англ., фр., нем., фин. яз. 228 с.: ил.
9. Сергей Дягилев и русская книжная графика // Сергей Дягилев и художественная культура XIX—XX вв.: Материалы Первых Дягилевских чтений. Пермь, 1989. С. 97–109.
10. «Сергей Дягилев и художественная культура XIX–XX вв.»: Заметки с выставки // Музей’ 10: Худож. собрания СССР. М., 1989. С. 174–182.
11. Библейский цикл М. Брусиловского // Искусство. 1990. № 2. С. 44–45.
12. Практический идеалист: [о С. П. Дягилеве] // Наше наследие. 1990. № 1. С. 142–145.
13. «Упадок или возрождение?»: Интервью с С. В. Голынцом // Урал. рабочий. 1990. 15 апр.
14. Лев Бакст: Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. М.: Изобраз. искусство, 1992. Резюме на фр. яз. 240 с.: ил.
15. Пять углов: Выставка петербургской живописи 1960–1990-хх.: Каталог / Ред. и авт. вступ. ст. С. В. Голынец; Галерея «Малый Исток». Екатеринбург, 1992. 25 с.: ил.
16. Прощайте, Мастер!: [памяти Л. Н. Головницкого] // Урал. рабочий. 1994. 6 мая.
17. Сергей Чехонин: Серп и Молот и Тараканище // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 285–299.
18. Геннадий Мосин: Живопись. Графика / Авт. ст. Г. В. Голынец, С. В. Голынец, А. Г. Мосин. М.: Изд. журнала «Наше наследие», 1995. 80 с.: ил.
19. Бакст Л. С., Билибин И. Я., Чехонин С. В., Щекатихина-Потоцкая А. В. // Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции: Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. М., 1997. С. 60–62, 84–87, 695–698, 725–727.

20. «Мир искусства»: этапы истории и историографии // Два рубежа: Материалы науч.-практ. конф. Пермь, 1998. С. 8–14.

21. Сергей Малютин и Суриков // Суриковские чтения: Науч.-практ. конф. Красноярск, 1998. С. 16—22 (соавт. Г. В. Голынец).

22. Три «Мира искусства» // Пинакотека. 1998. № 6–7. С. 15–21.

23. Василий Денисов: Живопись и графика из собрания Евгения Ройзмана. Современники о художнике / Сост. кн., авт. вступ. ст. и коммент. С. В. Голынец; Сост. кат. М. Г. Сергеева и С. В. Голынец; РАХ. Отделение «Урал, Сибирь и Дальний Восток»; Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького; Екатеринбург. музей изобр. искусств. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. Рез. на фр. яз. 104 с.: ил.

24. Сергей Дягилев: Пермь — Петербург — Париж: Альбом-каталог / Проект, науч. ред., вступ. ст. С. В. Голынца; Сост. Н. Н. Барминская, С. В. Голынец, Е. И. Егорова, О. Г. Клименская, Н. В. Науменко; Отв. за вып. Ф. А. Еремеев; РАХ. Отделение «Урал, Сибирь и Дальний Восток»; РАН. Урал. отд-ние. Ин-т истории и археологии; Перм. гос. худож. галерея; Екатеринбург. музей изобр. искусств; Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького. Ин-т рус. Культуры. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та; Академкнига, 1999. Рез. на фр. яз. 184 с.: ил.

25. Художественные традиции индустриального края // Развитие и культура мира: стратегии и программы: Культурное наследие: Тез. выступл.-й участ.-ов «круглого стола» на V Всемир. конгр. Всемир. федерации ассоциаций, центров и клубов ЮНЕСКО «На стыке континентов, на рубеже тысячелетий». Екатеринбург, 1999. С. 16–17 (на рус., англ., фр., исп. яз.).

26. Головницкий Л. Н.; Дягилев С. П. (в соавт. с Е. П. Субботиным); Залькалн (Гринберг) Т. Э.; Искусство изобразительное и декоративно прикладное (соавт. Г. В. Голынец); Михайлов С. А.; Нестеров М. В.; Павловский Б. В.; Туржанский Л. В. // Уральская историческая энциклопедия. Изд. 2-е, испр. и доп. Екатеринбург, 2000. С. 151, 191, 210, 235–238, 342–343, 365, 397, 533.

27. Искусство Урала в социокультурном контексте XX века // Урал на пороге третьего тысячелетия: Материалы всерос. науч. конф. Екатеринбург, 2000. С. 6–12 (соавт. Л. А. Закс).

28. Леонард Туржанский, его окружение, его время: Каталог выставки. Летопись жизни и творчества Л. В. Туржанского: 1874–1945 / Авт. проекта, вступ. ст., науч. ред. С. В. Голынец; Сост. Л. И. Зорина, О. К. Пичугина, В. С. Булавин, С. В. Голынец; РАХ. Отд-ние «Урал, Сибирь и Дальний Восток»; Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького; Екатеринбург. музей изобр. искусств; Свердл. обл. краевед. музей; Белая галерея. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999; Изд. 2-е., 2000. 84 с.

29. Суриков и неорусский стиль: Науч.-практ. конф. Красноярск, 2000. С. 56–60.

30. Брусиловский М. Ш.; Еремеев А. Ф.; Залькалн (Гринберг) Т. Э.; Искусство изобразительное и декоративно-прикладное (соавт. Г. В. Голынец); Метелев Г. С.; Михайлов С. М.; Павловский Б. В.; Туржанский Л. В.; Ярков С. П.; Важнейшие даты истории Екатеринбурга (соавт. В. В. Запарий, А. В. Иванченко, С. П. Постников) // Екатеринбург: Энциклопедия. Екатеринбург, 2002. С. 66–67, 218, 230, 258–261, 358, 361, 417, 562–563, 677, 680–701.

31. Виталий Волович: Графика / Авт. вступ. ст. и сост. Г. В. Голынец, С. В. Голынец. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. 344 с.: ил.

32. Уральская школа искусствоведения: Кафедра истории искусств факультета искусствоведения и культурологии Уральского университета / Науч. ред., авт. вступ. ст. и летописи каф. С. В. Голынец; Сост. списка диплом. работ выпускников каф. С. П. Ярков; М-во образования РФ. Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького; РАХ. Отд-ние «Урал, Сибирь и Дальний Восток». Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. Рез. на англ. яз. 332 с.: ил.

33. «Чем могла бы быть Академия художеств?»: Вариации на тему Александра Бенуа // Палитра (Красноярск). 2002. № 1. С. 10–11.

34. Памяти Нины Александровны Дмитриевой (1917–2003) // Известия Уральского государственного университета. 2004. № 33. Сер. 2, Гуманитарные науки. Вып. 8. С. 303—304.

35. Сергей Дягилев и национальный романтизм // Русское искусство. 2004. № 4. С. 31—39.

36. Уральское искусствоведение на рубеже XX–XXI веков: Каталог. выст. искусствовед. публ. / Авт. проекта, вступит. ст., науч. ред. С. В. Голынец; Сост. А. Н. Филинкова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. 128 с.: ил.

37. Академия художеств и Урал // Декоративное искусство. Москва, 2005. № 3. С. 28–35. (соавт. Г. В. Голынец).

38. Академия художеств и искусство Урала // Изв. Урал. гос. ун-та. 2005. № 35. С. 188–203 (соавт.Г. В. Голынец).

39. Художник русской сказки и былины И. Я. Билибин // Знаменитые универсанты: Очерки о питомцах Санкт-Петербургского университета. СПб., 2005. Т. 3. С. 285–303.

40. Город мастеров, ученых, художников // Признание. Екатеринбург: Издание Библиотеки Главы города, 2006. С. 78–80.

41. О региональных особенностях уральского искусства // Литература Урала: история и современность: Сб. статей. Екатеринбург, 2006. С. 48–53 (соав. Г. В. Голынец).

42. Талант и школа // Ольга Царева. Графика: Каталог. Барнаул, 2006. 12 с.: ил.

43. Московский екатеринбуржец или екатеринбургский москвич. Живопись Леонарда Туржанского// Образ Урала в изобразительном искусстве. Екатеринбург, 2008.

44. Урал и Российская академия художеств: путеводитель по выставке / Авторы вступ. статьи Г. В. Голынец, С. В. Голынец. Екатеринбург, 2008.

45. К 20-летию Дягилевских чтений: заметки инициатора // Изв. Урал. гос. ун-та. 2008. №55. С. 308–314.

46. Виталий Волович. 100 иллюстраций к произведениям классической художественной литературы / Авт. вступ. ст. Г. В. Голынец, С. В. Голынец. Екатеринбург: 2008.

47. Пути развития искусства Урала: от XVIII к началу XX века // С. П. Дягилев и современная культура: Мат-лы междунар. симпозиума «VII Дягилевские чтения». Пермь, 2009. С. 241–266 (в соавт. с Г. В. Голынец).

48. «В начале жизни школу помню я…» // Магия личности: Воспоминания о Б. Ф. Заксе. Екатеринбург, 2010.

49. Российская академия художеств на Урале // Культура. Медиа. Образование. Екатеринбург. 2014. С. 184–185.

50. «Пою мою эстетику…» // «Спасибо Вам, Вы хорошо горели…» Аркадий Федорович Еремеев в воспоминаниях коллег и учеников. Екатеринбург, 2015. С. 32–37.

51. Лев Самойлович Бакст. Графика. Живопись. Театр. Москва, 2018.

Список литературы

1. Российская академия художеств: 10 лет отделению «Урал, Сибирь и Дальний Восток». – Красноярск, 1997.
2. Голынец С. В. [Текст: Г. Хайдукова] // Кто есть кто на Среднем Урале. – Екатеринбург, 1995. – С. 48.
3. Три книги об искусстве Серебряного века // Уральский университет, Екатеринбург, 1999, 28 декабря.
4. Главацкий, М.Е. Лауреаты премии губернатора Свердловской области за выдающиеся достижения в области литературы и искусства. – Екатеринбург, 2000. – С. 11.
5. Искусствовед в академической мантии // Большой Урал. – Екатеринбург, 2001, № 2. – С. 368.
6. Голынец Сергей Васильевич [Текст: М. Е. Главацкий] // Екатеринбург: Энциклопедия / Российская академия наук, Уральское отделение институт истории и археологии. – Екатеринбург: Академкнига, 2002. – С. 127.
7. Ласкин, А. С. «Мир искусства» выше всего земного, у звёзд…/ Нева, 2002, № 2. – С. 208─210.
8. Уральская школа искусствоведов. – Екатеринбург. 2002. – С. 73.
9. 250 лет Российской академии художеств: Каталог выставки. – Москва, 2007. – С. 730, 731.
10. Отделение «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств. – Красноярск. 2008. – С. 28, 29.
11. Признание: 2001─2007. – Екатеринбург, 2008. – С. 100, 101.
12. Юбилей учителя: к 70-летию С. В. Голынца // Известия Уральского государственного университета. – Екатеринбург, 2009, № 3 (65). – С. 317, 318.
13. Быков, Л. П. В своём кругу. – Екатеринбург, 2010. – С. 200.

In memory of the scientist ***Design. Art. Industry*, 2019, Issue 6**

In memory of the academician: K 80-letiju Sergeja Vasil'evicha Golynca (1939–2018) [On the 80th anniversary of Sergey Golynets (1939–2018)]

Abstract:

The article is dedicated to the memory of the famous Ekaterinburg art historian, academician of the Russian Academy of arts, researcher of the "Silver age" and the artistic culture of the Urals Sergei Vasilyevich Galanza. The text reflects the life and career of S. V. Golynets, his contribution to scientific and pedagogical activity. The article is accompanied by a list of scientific publications of S. V. Golynets and photos from the personal archive of the author.

Key words: S. V. Golynets; Yekaterinburg; Perm; Russian Academy of arts; "Silver age"; Ural art culture; pedagogy.

Author: **Alexandra Nikolaevna Filinkova**, Ph. D. in Art History, Deputy Director of the University Museum and Exhibition Complex, Federal Ural State University named after B. N. Yeltsin (National Research University) (Ekaterinburg, Russia); e-mail: afilinkova2006@yandex.ru

References

1. *Rossijskaja akademija hudozhestv: 10 let otdeleniju «Ural, Sibir' i Dal'nij Vostok»* [Russian Academy of Arts: 10 years of the department "Ural, Siberia and the Far East."]. Krasnojarsk, 1997.
2. Golynec S.V. [Tekst: G. Hajdukova] *Kto est' kto na Srednem Urale*. Ekaterinburg, 1995, p. 48.
3. Tri knigi ob iskusstve Serebrjanogo veka // Ural'skij universitet, Ekaterinburg, 1999, 28 dekabrja.
4. Glavackij M.E. *Laureaty premii gubernatora Sverdlovskoj oblasti za vydajushhiesja dostizhenija v oblasti literatury i iskusstva.* Ekaterinburg, 2000, p. 11.
5. Iskusstvoved v akademicheskoj mantii *Bol'shoj Ural.* Ekaterinburg, 2001, № 2, p. 368.
6. Golynec Sergej Vasil'evich [Tekst] / M. E. Glavackij *Ekaterinburg: Jenciklopedija* Rossijskaja akademija nauk, Ural'skoe otdelenie institut istorii i arheologii. Ekaterinburg: Akademkniga, 2002, p. 127.
7. Laskin A. S. «Mir iskusstva» vyshe vsego zemnogo, u zvjozd…*Neva*, 2002, № 2, p. 208─210.
8. *Ural'skaja shkola iskusstvovedov.* Ekaterinburg. 2002, p. 73.
9. 250 let Rossijskoj akademii hudozhestv: *Katalog vystavki.* Moscwa, 2007, pp. 730, 731.
10. *Otdelenie «Ural, Sibir' i Dal'nij Vostok»* Rossijskoj akademii hudozhestv. Krasnojarsk, 2008, pp. 28, 29.
11. *Priznanie: 2001─2007.* Ekaterinburg, 2008, pp. 100, 101.
12. Jubilej uchitelja: k 70-letiju S. V. Golynca *Izvestija Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta.* Ekaterinburg, 2009, № 3 (65), pp. 317, 318.
13. Bykov L. P. *V svojom krugu*. Ekaterinburg, 2010, p. 200

For Citation

Filinkova Alexandra N. On the 80th anniversary of Sergey Golynets (1939–2018) *Design. Art. Industry: International Journal of Scientific Research* Editor in chief N M Shabalina. Chelyabinsk: Tekhne Publishing House, 2019, Issue 6, pp. 84–90.

Образец цитирования

Филинкова, А.Н. Памяти академика: К 80-летию Сергея Васильевича Голынца (1939–2018) // Дизайн. Искусство. Промышленность: Международный журнал научных исследований / гл. ред. д.-р. иск. Н. М. Шабалина. – Челябинск: Издательский Дом Технэ, 2019. – Выпуск 6. – С. 84–90.

Приложение 1

Правила оформления статей

(статья высылается по электронной почте отдельным файлом
с названием «Фамилия Текст» [Family Article])

Для публикации принимается статья на русском или английском языках с краткой Аннотацией/Abstract *(не менее 200-250 слов)*, Ключевыми словами/ Key words *(6–8 слов),* Списком литературы / References на русском и английском языках *(не менее 20 наименований).*

Для набора статьи использовать текстовый редактор Microsoft Word.

1. Параметры страницы: формат А–4, ориентация книжная, без простановки страниц, без переносов; все поля – 2см, без колонтитулов, шрифт – Times New Roman, 14; межстрочный интервал – 1,5; выравнивание по ширине, красная строка – 1,25. В тексте статьи возможны графики, таблицы, фотографии. Текст статьи – выравнивание по ширине.

2. Оформление статьи:

Текст рукописи начинается с индекса **УДК** – Индекс библиотечно-библиографической классификации (Универсальная десятичная классификация) – по международному классификатору.

Первая строка по левому краю – название статьи строчными буквами.

Вторая строка по левому краю – имя, отчество и фамилия автора(ов).

Третья строка: Текст аннотации / *Abstract Text (200-250 слов),* шрифт – Times New Roman, 12; межстрочный интервал – 1,0. Авторское резюме (аннотация) должно быть понятным без обращения к самой публикации. Резюме отражает научное содержание статьи, включает сведения о решаемой задаче, методах решения, результатах и выводах.

Четвертая строка: Ключевые слова / *Key words (6–8* words).

Далее: Название статьи, ФИО автора(ов), Аннотация и Ключевые слова – на английском языке.

Текст статьи объемом не менее 6-ти страниц (без проставления нумерации страниц) – Times New Roman, 14; межстрочный интервал – 1,5.

Список литературы [Reference] прилагается после основного текста – объем не менее 20 наименований. **Источники [Sources**] оформляется отдельно, после списка литературы.

Работы печатаются в алфавитном порядке по фамилиям авторов (или названиям изданий, например, справочников, энциклопедий и т. д.), работы одного автора – в хронологическом порядке. Список литературы дается на языке оригинала издания. Библиографические ссылки в тексте статьи оформляются следующим образом: [1; 2, с. 105; 3, с. 54] – см. образец. При прямом цитировании текста необходимо в ссылке указывать номер страницы. *В тексте статьи возможны постраничные сноски в сквозной нумерации*.

Фото представляются в формате «JPG» отдельными файлами, а также размещаются в тексте автором. Разрешение для черно-белых рисунков не менее 200 dpi, цветных – не менее 300 dpi. ***Список фото [List of illustration]*** обязательно приложить отдельным файлом. В тексте должна быть указана нумерация иллюстраций соответствующая нумерации общего списка иллюстраций, в тексте допускаются таблицы, схемы с подрисуночными подписями.

Материалы для публикации (статья объемом не менее 6-ти страниц) принимаются статьи на русском и английском языках и высылаются на адрес электронной почты, e-mail: folk.art2012@mail.ru

Приложение 2

Форма заявки

заполняется на каждого соавтора и высылается электронной почтой отдельным файлом с названием «Фамилия Заяка» [Family Submission]

Регистрационная карта автора статьи международного журнала научных исследований
Дизайн. Искусство. Промышленность [Design. Art. Industry (DAI)] ISSN 2312-6116

1. Ф.И.О. (полностью)
2. Ученая степень
3. Ученое звание
4. Полное название представляемой организации (вуза), должность
5. Область научных интересов
6. Почтовый адрес для связи с указанием индекса
7. Город
8. Страна
9. Контактный телефон
10. Телефон/факс
11. E-mail
12. Название статьи

ISSN 2312–6116

ДИЗАЙН. ИСКУССТВО. ПРОМЫШЛЕННОСТЬ
Международный журнал научных исследований. Выпуск 6

Главный редактор – доктор искусствоведения Н. М. Шабалина

Design. Art. Industry (DAI)
The International Journal of Scientific Research. Issue 6
Editor in chief – Doctor of Arts N. M. Shabalina.
Chelyabinsk, Publishing House Techne, 2019, 93 p.

Редактор перевода	Я. В. Полякова
Дизайн обложки	А. О. Салиш
Ответственный за выпуск	К. А. Жижилева

Translation Editor	A.V. Polyakova
Cover Design	A.O. Salish
Responsible for Release	K.A. Zhizhileva

ISSN 2312–6116

При использовании материалов ссылка на научное издание «Дизайн. Искусство. Промышленность» [Design. Art. Industry (DAI)] ISSN 2312–6116 обязательна.
Вопросы, связанные с публикацией научных материалов, редакция просит направлять на электронный адрес: folk.art2012@mail.ru

Подписано в печать 31.07.2019. Формат 60 х 84/8. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 11,58. Тираж 300 экз. Заказ 218. Издательский Дом Технэ. Адрес редакции: Университетская набережная, 36-а, Челябинск. Отпечатано в типографии ООО «Премиум КОПИ», тел.: 8-908-051-48-26