

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

_____ Н.П. Кошцева

«___» _____ 2018 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

КАЛЛИГРАФУТУРИЗМ КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Руководитель _____ канд. философ. наук, доцент К.В. Резникова

Соруководитель _____ канд. философ. наук, доцент Н.Н. Пименова

Выпускник _____ В.С. Никитина

Красноярск 2018

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Каллиграфутизм как феномен современного искусства».

Нормоконтролер

А. Е. Худоногова

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Каллиграфутизм как феномен современного искусства» содержит 46 страниц текстового документа, 2 приложения и 71 источник литературы.

КАЛЛИГРАФУТИЗМ, СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО, ПОКРАС ЛАМПАС, КАЛЛИГРАФИЯ, ФУТИРИЗМ, МАНИФЕСТ.

Цель данного исследования – выявить свойства и признаки каллиграфутизма и раскрыть его потенциал в контексте современного искусства.

Задачи, решаемые в процессе работы:

- сделать обзор литературы и исследований, посвященных искусству каллиграфии;
- ознакомиться с идеями художников-авангардистов, повлиявших на формирование каллиграфутизма;
- провести анализ произведений представителя каллиграфутизма Покраса Лампаса (Арсений Пыженков);
- охарактеризовать свойства и признаки данного феномена в контексте современного искусства и выявить его роль.

В результате проведенного исследования проанализировано творчество художника и каллиграфа Арсения Пыженкова, работающего под псевдонимом Покрас Лампас, выявлены особенности каллиграфутизма как феномена современного искусства.

Результаты исследования могут быть использованы при дальнейшем изучении данного художественного течения в современном искусстве.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
1. Теоретическое рассмотрение основы каллиграфутизма.....	10
1.1 Историко-теоретические аспекты искусства каллиграфии.....	10
1.2 Авангардные манифесты как источники революционных идей в искусстве: специфика футуризма.....	18
1.3 Творчество каллиграфа Арсения Пыженкова (Покрас Лампас) в качестве предмета исследования.....	27
2. Особенности проявления феномена каллиграфутизма в современном искусстве.....	31
2.1 Анализ арт-объекта художника и каллиграфа Покраса Лампаса «18 слов о Василии Верещагине»	31
2.2 Характеристика каллиграфутизма, выявление его свойств, признаков и роли в контексте современного искусства.....	42
Заключение	45
Список литературы.....	47
Приложение А.....	53
Приложение Б.....	59

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Современная культура развивается с невероятной скоростью. Она претерпевает изменения, интеграции, преобразования и с каждым днем предстает перед нами в новом виде, появляются иные формы, жанры, стили. Одним из таких совершенно новых явлений является каллиграфутизм – одна из современных интерпретаций каллиграфии российского художника и каллиграфа Арсения Пыженкова, известного под псевдонимом Покрас Лампас.

Нынешнему миру характерно постоянное движение, изменение, поскольку человек находится в огромном потоке информации, которая по большей части максимально доступна, что позволяет ему потреблять большое количество данных и знаний. Многие традиции разных народов переплетаются, смешиваются стили, и тем самым мы оказываемся очевидцами создания общей культуры. Этим тенденциям и отвечает каллиграфутизм. Например, в его работах на место классической разновидности готических шрифтов «Бастарды» приходят новые уникальные шрифты со своими новыми усложненными буквенными элементами, вбирающие в себя кириллические и латинские составляющие, арабские и даже восточные иероглифы. За счет активного смешения компонентов разных шрифтов работы Покраса доступны к прочтению не каждому, однако это и побуждает к более глубокому изучению каллиграфутизма, к знакомству с письменными элементами других культур и тем самым наращивает знаточеское качество человека и образовывает его.

Как утверждает сам Покрас Лампас, главным образом он опирается на работы художников-авангардистов, таких как Казимир Северинович Малевич и Василий Васильевич Кандинский, которые своей иной подачей выдвигали протест классическому искусству и призывали к революции в восприятии действительности. Покрас перенял их идеи, и именно главная

мысль протеста против всего традиционного позволило ему обрести свой стиль и оформить целое направление¹.

Актуальность данной работы заключается в исследовании такого нового феномена как каллиграфутуризм, в возможном переосмыслении понятия каллиграфии и письменности в целом.

Степень изученности. Изучение каллиграфутуризма в качестве феномена современного искусства – абсолютно новый курс изысканий в рамках гуманитарных наук. На данном этапе не существует литературных источников на эту тему, всю информацию о данном явлении можно извлечь из многочисленных интервью и лекций художника, работающего в этом направлении, Покраса Лампаса (Арсений Пыженков).

Однако данный феномен имеет свою прочную основу, в первую очередь, это каллиграфия и письменность. Большое количество литературных источников посвящено технике письменного искусства. К таким трудам относят работы И.Т. Богдеско², Л.И. Проненко³, В. Тоотс⁴, Н.Н. Таранов⁵, М. Кауч⁶. Также Николай Николаевич Таранов в своей монографии «Художественно-образная выразительность шрифтов»⁷ дал не только общую информацию о видах каллиграфии и технике, а описал особенности восприятия буквенного материала, орнамента, шрифтов, раскрыл всевозможные варианты сочетания шрифта и изображений и описал факторы, объединяющие каждый элемент в единое целое.

Также каллиграфии, ее идеям и будущему посвящено несколько статей, опубликованных в работе Германа Цапфа «Философия дизайна». В них

¹Давыдов А. Каллиграфутуризм Покраса Лампаса. Режим доступа: <https://vk.com/@lvcai-kalligrafuturizm-rokраса-lampasa>

²Богдеско И.Т. Каллиграфия. СПб.: Агат, 2005. — 167 с.

³Проненко Л. И. Каллиграфия для всех. М.: Книга, 1990. – 248 с.

⁴Тоотс В. Современный шрифт. М.: Книга, 1966. – 265 с.

⁵Таранов Н.Н. Рукописный шрифт. Волгоград: Перемена, 1986. – 159 с.

⁶Кауч М. Творческая каллиграфия. Искусство красивого письма. М.: Белфакс, 1998. – 128 с.

⁷Таранов Н.Н. Художественно-образная выразительность шрифтов: Монография. – Волгоград: Перемена, 2000. – 168 с.

представлены размышления автора о каллиграфии и ее месте в современном мире⁸.

Однако существует подход к письменности не только как к технике, но и как к явлению. В книге В.В. Фещенко и О.В. Коваль «Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства»⁹ проводится исследование языка и искусства и предоставляются его результаты. В этой работе осуществляется анализ проблемы вербально-визуального синтеза в языках современного искусства.

При изучении феномена каллиграфутизма стоит обратиться к манифестам советских авангардистов: текст русских представителей авангардного направления «Пощечина общественному вкусу», Казимир Малевич «От кубизма и футуризма к супрематизму», программный труд Василия Кандинского «О духовном в искусстве», а также первый манифест футуризма итальянского поэта Филиппо Маринетти.

Проблема исследования. Существует большое количество источников для знакомства с каллиграфутизмом, однако само творчество Покраса Лампаса и его художественное направление не исследовано, и вклад в дальнейшее развитие этой темы предполагает данная исследовательская работа.

Объектом исследования выступает каллиграфутизм как феномен современного искусства.

В качестве **предмета исследования** рассматривается творчество русского художника и каллиграфа Арсения Пыженкова, работающего под псевдонимом Покрас Лампас.

Цель данного исследования – выявить свойства и признаки каллиграфутизма и раскрыть его потенциал в контексте современного искусства.

⁸ Zapf H. Hermann Zapf & His Design Philosophy Selected Articles and Lectures on Calligraphy and Contemporary Developments in Type Design, with Illustrations and Bibliographical Notes, and Complete List of His Typefaces. Chicago: Society of Typographic Arts, 1987. – 265 p.

⁹ Фещенко В.В., Коваль О.В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 640 с. – (Язык. Семиотика. Культура)

Для достижения указанной цели поставлены следующие **задачи**:

- 1) Провести обзор литературы и исследований, посвященных искусству каллиграфии;
- 2) Ознакомиться с идеями художников-авангардистов, повлиявших на формирование каллиграфутизма;
- 3) Провести анализ произведений представителя каллиграфутизма Покраса Лампаса (Арсений Пыженков);
- 4) Охарактеризовать свойства и признаки каллиграфутизма в контексте современного искусства и выявить его роль.

Методология. При проведении исследования феномена каллиграфутизма в современном искусстве будут использованы общие положения современной теории изобразительного искусства, метод философско-искусствоведческого анализа¹⁰ и герменевтический метод для максимально детального и всестороннего изучения предмета исследования.

Гипотеза. Каллиграфутизм представляет собой эксперимент в искусстве, когда письменность в визуальном и смысловом плане является способом разговора на актуальные темы.

Апробация результатов исследования. Данное исследование может быть полезно в качестве материала при изучении такого направления в искусстве как каллиграфутизм и творчества художника Покраса Лампаса (Арсения Пыженкова). Также результаты исследования могут быть использованы в качестве расширения к существующему материалу в рамках курса «История изобразительных искусств XIX-XXI вв.».

Структура работы. Исследование включает введение, две главы, четыре параграфа, заключение, список источников и приложения. Первая глава посвящена ознакомлению и разбору феномена каллиграфутизма, в частности, его традиционной основы. Во второй главе представлено практическое исследование произведений представителя каллиграфутизма

¹⁰ Тарасова М.В., Коммуникативные основы художественной культуры / М.В.Тарасова, В.И. Жуковский. Красноярск: СФУ, 2012. – 360 с.

художника Покраса Лампаса (Арсения Пыженкова). В заключении подводятся основные итоги проделанной работы на основе поставленных задач и цели. Библиографический список содержит 71 наименование.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ РАССМОТРЕНИЕ ОСНОВЫ КАЛЛИГРАФУТУРИЗМА

Настоящая глава раскрывает историко-теоретические аспекты исследования. Внимание обращено к истокам понятия каллиграфии, истории ее развития и трансформации. Кроме того, исследуются авангардные манифесты и их роль в формировании революционных настроений в искусстве. А также уделено внимание творчеству художника и каллиграфа Покраса Лампаса как представителя художественного направления каллиграфутизма, являющееся предметом данного исследования.

1.1. Историко-теоретические аспекты искусства каллиграфии

В параграфе рассматриваются исторические предпосылки возникновения и формирования каллиграфии. Также внимание сконцентрировано на теоретических концепциях направления и рассмотрены виды и особенности искусства письма.

Каллиграфия является одной из областей изобразительного искусства. Ее название происходит от сочетания двух греческих слов «kallos» и «graphen», что в переводе означает «красивое письмо». Сейчас же о каллиграфии говорят, как об «искусстве оформления знаков в экспрессивной, гармоничной и искусной манере»¹¹.

История красивого письма – это длительный процесс эволюции понятий эстетики каллиграфии, который протекал в рамках развития навыков в технике письма в скорости передачи информации и т.д.

Изначально письменность сформировалась для сохранения и передачи каких-либо сведений и сообщений. В процессе возникновения и становления выделялось три вида письменности: рисунчатый (пиктографический),

¹¹ Mediavilla C. Calligraphie. – Imprimerie Natiolane, 1996. – 336 p.

символический (идеографический) и звуковой (буквенный)¹². Самый древний вид письма начал формироваться еще в палеолите – пиктографическое письмо, которое представляло собой «рассказ в картинках». Затем рисунчатый характер символов со временем начал терять свои формы и приобрел вид иероглифов. С течением длительного времени большое количество сложносоставных знаков и символов в процессе общения и дальнейшего смешения культур развивалось и совершенствовалось, что в результате привело к трансформации в буквенные формы¹³.

Начало латинскому и славянскому алфавитам положил алфавит финикийский. С южных и восточных берегов Средиземного моря алфавит распространялся в населенные пункты, которые были заселены греками. Письмо в Греции формировалось в эпоху гомеровской Греции и греческой архаики с VIII века до н.э. Взяв за основу финикийский алфавит, который состоял из 22 согласных и полусогласных знаков, они трансформировали его, ввели новые буквенные знаки для более верной и точной трансляции особенностей греческого языка. В итоге греческий алфавит имел в основе 26 знаков, без гласных, их начали вводить позже, что знаменовало очень важный этап в формировании письменности.¹⁴ Основной техникой написания на тот момент являлось нанесение знаков тростниковым пером на папирус, деревянные дощечки или камень. Направление письма изначально было справа налево, затем с IV в. До н.э. греки перешли на написание текста слева в следствие чего многие буквы, взятые из финикийского алфавита, начали писаться перевернутом виде.

С течением времени греческое письмо претерпевало изменения, разделялось на несколько разновидностей в соответствии с регионами, где оно использовалось (восточногреческое, западногреческое). Письменные композиции наносились на памятные стелы, мраморные плиты.

¹²Лопатин В.В. От рисунка к современным алфавитам [Электронный ресурс] - <http://www.knowledge.matrixplus.ru/index707.htm>

¹³ Богдеско И.Т. Каллиграфия. СПб.: Агат, 2005. — 167 с.

¹⁴Шрифты. История возникновения и развития шрифтов: методические указания к курсовому проектированию / И.В. Куликова. – Томск: ТГАСУ, 2009. – 47 с.

Греческий алфавит распространялся и дальше по территориям и во II в. до н.э. оказался в Риме – в центре мировой державы, которая стремительно развивается. И такой мощной империи был необходим свой собственный алфавит. Первоначально его буквы были идентичны греческому алфавиту, но со временем их начертание трансформировалось. И отличительной особенностью латинского минускула от греческого стала разная ширина буквенных знаков¹⁵.

На территории Рима большое внимание уделялось монументальному письму за счет популярности масштабных архитектурных сооружений. Во многих крупных городах воздвигались базилики, театр триумфальные арки, в детали которых удачно вписывались надписи. В наиболее законченный вид латинский алфавит пришел к II веку н.э.¹⁶

Далее появление письма было зафиксировано в Ирландии. После принятия христианства в V веке, ирландцы развивали свою письменность, опираясь на латинские традиции, в частности на религиозные произведения. Далее письменность и ее влияние на каноны местного письма распространилось в Германии, Франции, Италии и многих других европейских странах. Каждая страна нуждалась в своем языке письма в связи с большой разницей между канонической латынью и повседневным языком общения. При формировании в европейских странах письменности прослеживались большие совпадения в силу единства романской речи Поздней Античности и Средневековья раннего периода в качестве опорного материала и общих тенденций звукового развития.¹⁷

Славянскому же языку по звучанию не подходили ни латинский, ни греческий алфавиты, т.к. существовало множество слов, которые не передавались буквами этих алфавитов. Но с принятием христианства на Руси

¹⁵ Citroni M. The Concept of the Classical and the Canons of Model Authors in Roman Literature // Porter J. I. The Classical Tradition of Greece and Rome. — Princeton: Princeton University Press, 2006. — 450 p.

¹⁶ Белов А. М. Ars grammatica. Книга о латинском языке. - М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2007. – 488с.

¹⁷ Кашевский, П.А. Шрифты. – Минск: «Літаратура і Мастацтва», 2012. – 192 с.

Кириллом и Мефодием была сформирована азбука и старославянский язык, созданный на основе диалекта древнеболгарского языка.

Старославянский книжный язык был перенят Киевской Русью и видоизменен согласно с фонетикой древнерусского языка. С течением времени кириллический алфавит видоизменялся и сокращался – из 43 букв осталось 33. Письмо же глаголицей не было столь популярно, лишь в книжном искусстве¹⁸.

При написании текста с IX века использовалась береста, для книг – пергамент из специально обработанной кожи. Для придания красоты рукописям в средние века начали писать необычным декоративным шрифтом – вязью. Буквы имели вытянутые вверх элементы, которыми они переплетались между собой, создавая орнаментальный текст. Писался такой текст гусиным пером и бурыми чернилами, пером лебединым или павлиньим мог писать только царь.¹⁹

Само понятие «каллиграфия» появилось в Европе только в XVI веке. И все формы европейского письма появились на основе заимствования способов организации алфавита и графических правил, которые складывались в греческом и латинском письме.

В эпоху Ренессанса популярность каллиграфии была огромной. В начале XVI века происходило внимательное изучение римского монументального письма. При организации шрифтовых форм пытались максимально приблизиться к пропорциям античных букв. Первыми, кто заинтересовался изучением римского письма, были каллиграфы Феличе Феличиано²⁰ и Д. да-Мойле.

Исследования показали, что многие трактаты, посвященные шрифтовой технике, основывались на труде Леонардо да Винчи, в котором было описано построение и методика графического анализа шрифтовой

¹⁸ Селезнев П.С., Трофимова Р.П. Культурология: теория и практика: учебное пособие. – М.: Проспект, 2014. – 368 с.

¹⁹ Таранов Н.Н. Рукописный шрифт. Волгоград: Перемена, 1986. – 159 с.

²⁰ Verlag B. Felice Feliciano. Alphabetum Romanum, 1985. – 42 pp.

формы. В 1509 году Лука Пачоли издал труд «О Божественной пропорции», в котором описывалось построение знаков на основе круга и квадрата, их отличало совершенство пропорций и порядка элементов²¹.

В 1525 году Альбрехт Дюрер опубликовал свой трактат «Правила измерения», в котором большая часть материала была посвящена организации шрифтов на основе квадрата и овала²².

В 30-е годы XVI века вышел труд Жоффруа Тори «Цветущий луг», в котором пропорции букв латинского алфавита сопоставлялись с пропорциями тела человека на основе квадрата и круга²³.

Формы букв определялись способом их написания. До изобретения книгопечатания тесты наносились по разным технологиям: вырезались на твердом основании, например, дереве или камне; наносились на глиняные таблички специально изготовленной лопаточкой; чертились пером на папирусе, пергаменте и даже шелке. Таким образом, все письменные знаки обретали свои новые формы, но при этом сохраняли графему знака. И тем самым формировалась разная технология нанесения букв – глифталевая и дуктальная²⁴.

Также до появления книгопечатания письмо разделялось на жанры: запись наиболее важных текстов, которые нуждались в долгосрочном сохранении (религиозные тексты); делопроизводство; моментальные записи, не требующие качественного написания. Такие жанры сформировали два стилевых течения – разборчивое письмо и скоропись, характеры которых жестко канонизировались под влиянием письменной технологий и визуальным языком своего времени. Например, римский капитальный шрифт

²¹ Щетников А.И. Лука Пачоли и его трактат «О божественной пропорции», Матем. обр., 2007, № 1(41), 33–44

²² Егорова М.В. Теория пропорций Альбрехта Дюрера, СПб., 2004, - 162 с.

²³ Кудрявцев А.И. Шрифт. История, теория, практика: учебно-методическое пособие / .И.Кудрявцев. – М. : Университет Натальи Нестеровой, 2002. – 248 с

²⁴ Наумова С.В. Стилеобразующие факторы каллиграфии // Архитектон: известия вузов, № 34, 2011. – С. 4

обладал сходством с римской архитектурой своим стремлением к пропорции и ритмичности²⁵.

В скорописи тоже существовали свои правила, однако ее не было принято относить к искусству. Только в XX веке искусствоведы и теоретики в области шрифта и каллиграфии обнаружили прямое влияние скорописного письма на каллиграфические правила. В восточной культуре же к быстрому письму существовало иное отношение. «Каллиграфия – тело, мысль и знак, сплетенные в едины процесс»²⁶. Здесь важным элементом был эмоциональный импульс, с которым писал автор текста, т.к. за ним скрывались личные мысли и чувства, которые в свою очередь и должны оказывать воздействие на зрителя, быть заразительными.

С XV по XX постепенно уходили от дуктальных шрифтов к глифталый, и такое изменение может говорить о предельной консервативности каллиграфической системы. Владимир Кричевский²⁷ считает, что каллиграфическая основа по сей день видна в формировании каждого шрифта, как антикв, так и гротесков.

С развитием технологий (печатные машинки, электронные устройства) увеличивалось количество типов шрифтов. В начале XX века, когда становились актуальными идеи конструктивизма, каллиграфия не интересовала мастеров-дизайнеров, для которых были важны чистота формы и геометрия. Однако она активно появлялась в рекламных вывесках, логотипах и упаковках, чем постепенно привлекала к себе внимание и показывала свои скрытые возможности в создании неповторимых композиций и форм для уникальной организации графических пространств²⁸.

²⁵ Дубина Н. Шрифт в оформлении книги и другой печатной продукции / Н. Дубина // КомпьюАрт – 2000 - №4 – С. 13

²⁶ Као-Генри Ш.Р. Шуфа: китайское каллиграфическое письмо (ККП) для физической и поведенческой терапии [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://calligraphy-expo.com/participants/Henry_S_R_Kao/shufa-kitayskoe-kalligraficheskoe-pis_mo-kkp-dlya-fizicheskoy-i-povedencheskoy-terapii

²⁷ Кричевский В. Типографика в терминах и образах: в 2-х т. Т. 1 / В.Кричевский. – М.: Слово, 2000.

²⁸ Каллиграфия [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://uh.ru/a/309467>

С приходом цифровых технологий каллиграфия теряет свои бытовые функции, обосновывается на новом для себя уровне в сфере искусства и актуализируется как жанр, пополняя свой инструментарий. Появляется новый термин – цифровая (диджитальная) каллиграфия. Каллиграф Альбарасин Хайме²⁹ разделяет каллиграфию на два направления: традиционная «чистая» каллиграфия, в арсенале которой бумага и чернила; цифровая каллиграфия, использующая компьютер и графический планшет в качестве инструментов.

Однако определение термина «цифровая каллиграфия» на данный момент проблематично, т.к. границы между «чистой» каллиграфией и цифровой неявные: если принимать главным фактором отличия технологию создания текста с помощью планшета, то из нее исключается векторизация композиции, выполненная в традиционной технике и просканированная, а также цифровая обработка письменных композиций. Векторизация и пластическая обработка каллиграфического текста определяют каллиграфический продукт на уровень каллиграфии и леттерига, и только уровень вмешательства в саму структуру созданного текста определяет, насколько он является продуктом каллиграфии или леттеринга, который также становится популярным явлением на данный момент.³⁰

Преимущество каллиграфии в том, что с ее помощью можно организовать уникальную композицию, решив задачи композиционной организации любого типа пространства.

Каллиграфическое сообщение в первую очередь невербально, несет за собой реакцию на визуальную форму, в том числе эмоцию, и лишь во вторую очередь доносит вербальную информацию, которая может даже не скрываться за этим текстом. Способность каллиграфического текста передавать интонацию связана с фактором ручного письма, когда эмоции

²⁹ Альбарасин Х. Каллиграфия: написанное искусство или искусное написание / Х. Альбарасин // Международная выставка каллиграфии [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://calligraphy-expo.com/rus/Personalities/Participants/Jaime_de_Albaracin

³⁰ Наумова С.В., Наумова П.М. Границы цифровой каллиграфии // Архитектон: известия вузов, № 46, 2014. – С. 187-192.

прочитываются на невербальном уровне в движении линий элементов и символов, в их динамике.

Каллиграфическое сообщение всегда персонифицировано. Как утверждает известный еврейский каллиграф Авраам Борщевский: «Каллиграфия – это как интонация, с которой мы не говорим, а пишем слова»³¹. Под персонификацией следует понимать уникальность композиции графического пространства. Также каллиграфия дает возможность освоения пространства совершенно любого формата, сообщив ему разные параметры ритма и фактуры. Каллиграфический продукт является и явлением, и процессом, т.к. на него воздействует такой фактор, как время, которое присутствует в тех самых ритмах и фактурах, заданных пишущей рукой.

Эти особенности каллиграфии расширяют возможности искусства, что объясняет активное обращение к ней дизайнеров. Благодаря современным технологиям, разные программы позволяют обогащать каллиграфическую композицию введением различных фактур и эффектов, буквенных 3D моделей и анимированной каллиграфией. Таким образом, каллиграфия становится не только изысканным искусством, но и областью вдохновения в поиске гармоничных форм для дизайнеров.

Также искусство каллиграфии проявляется в работах современных художников, которые удостоиваются внимания на различных выставках. Одной из популярных является Международная выставка каллиграфов, которую проводит Современный музей каллиграфии с целью популяризации данного вида искусства. В ней принимают участие каллиграфы из более 40 стран. Своей целью проект ставит сохранение такого редкого искусства, как каллиграфия для будущих поколений. Различные фестивали и выставки каллиграфии проходят в Англии при поддержке «The Calligraphy and Lettering Arts Society». Одной из их выставок является «Искусство и Письмо», которая проходит в Британской библиотеке. Также под их

³¹Современный музей каллиграфии [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.calligraphy-museum.com>

руководством проходит летний шестидневный ежегодный «фестиваль Каллиграфии».³²

Таким образом, проведя обзор литературы, посвященной истокам каллиграфии, истории ее развития и трансформации, можно сделать следующий вывод. Каллиграфия уходит от своего классического понимания, когда она воспринимается как красиво оформленное вербальное сообщение. Сейчас перед ней стоит несколько иная цель – формирование ассоциативной и эмоциональной реакции на визуальную форму, которая возникает при считывании движения линий и штрихов, их ритмики. Через визуальную организацию буквенной композиции повышается информативность изображаемого.

1.2. Авангардные манифесты как источники революционных идей в искусстве: специфика футуризма

В данном параграфе будут рассматриваться манифесты и особенности их структуры. Анализ революционных текстов направлен на выявление способов их влияния на общественность. А также будет дана характеристика футуризма и выявлена его специфика.

Авангард (в переводе с французского «avant-garde» – «передовой отряд») – собирательное название течений в мировом искусстве, которое сформировалось и активно продвигалось на рубеже XIX и XX веков. Изначально это понятие использовалось только в военной области, но во время Французской революции трансформировалось в некую метафору революционного характера³³. В искусстве же термин «авангард» появился в текстах социалистических утопистов. Так, Анри Сен-Симон в своей публикации «Художник, ученый и рабочий»³⁴ определяет роль художника

³² The British Library [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.bl.uk/>

³³ Саруханян А. П. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» // Авангард в культуре XX века (1900—1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / Под ред. Ю. Н. Гирина. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — Т. 1. — С. 15.

³⁴ Saint-Simon H. de. Opinions litteraires, philosophiques et industrielles. — P., 1825.

как ведущую, объясняя это тем, что именно он обладает воображением и имеет возможность использовать искусство в качестве популяризации передовых идей: «Это мы, художники, будем служить вам авангардом». Именно такое происхождение термина четко определяет настроение художников-новаторов.

Сформировавшись в Европе, авангард как система эстетических норм и правил развивался очень активно и так же активно распространялся по странам, образуя в каждом новом месте общую культурную ситуацию. На территорию России авангардизм также проникает, оказывает свое влияние на развитие масскультуры, мировоззрение, революционные настроения и тем самым утверждается как самое влиятельное течение в искусстве³⁵.

Организовываясь на новом месте, новое авангардное движение приобретало тот вид, который предполагался исторически и национально. Каждая культура, в которую постепенно входил авангард, предполагала в себе подходящие исторические и идеологические основания для ценностей нового художественного направления. В России же за то время своего развития авангард вбирает в себя творчество нескольких поколений представителей культуры, что располагает к более легкому восприятию авангардных идей последующих поколений. Популярность мероприятий, проводимых авангардистами, открытие кружков и культурных обществ наибольшим образом доказывали динамику развития направления и его актуальность в целом.

Русский авангардизм обретает статус ведущего течения в культуре лишь в 10-е годы XX века, но характерные и формирующие его черты просматриваются в искусстве и раньше. Это идеи об отказе от реалистичной эстетики, эпатажность и социальная патетика, поиск новых альтернатив для восприятия и т.д. Таким образом, некоторыми исследователями искусства

³⁵ Троицкий С.А. Революционный смех русского авангарда // *Studia Culturae*. Выпуск 12. Альманах кафедры культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2011. – С. 38-48.

принято считать «модернизм» как раннюю стадию развития авангарда. В рамках русской авангардной сферы искусства не было в рядах какого-либо общего единства как на протяжении формирования в качестве течения в искусстве (1890-1990-е гг.), так и в 1910-е. И отсутствие некоей общей идеологии и позволяло относить самые разнообразные течения в искусстве к авангарду.

Одной из значительных характеристик авангардизма является рациональный подход. Каждое произведение искусства предполагало определение его в заранее сформулированные и установленные идеологические границы. И одним из таких видов мировоззренческой декларации являлись манифесты, которые непременно создавались наравне с произведениями и считались не меньшим компонентом искусства, чем само творчество³⁶.

Трансляция конкретной гражданской позиции – одна из главных задач манифеста. И эта функция такого авангардного произведения продолжает тенденцию русской демократической литературы XX века и передвижнического искусства. Однако отличительной чертой авангардистского текста заключается в том, что автор не скрывается за образом лирического героя, а предстает как определенный «герой-человек-гражданин», который проносит свою идеологическую позицию через все свои произведения, тем самым стираются границы между личной жизнью автора и его творчеством. Создатели манифестов еще до того, как закончат свои произведения, уже объявляют их творением искусства, а понятие искусства увеличивают за счет своих иных свежих трактовок, предвосхищая актуальное искусство. И на смену написаний манифестов как формы творческих художественных предписаний приходит профессиональная

³⁶ Карасик И.Н. Манифест в культуре русского авангарда // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. – М., 2000. С. 129-138.

критическая работа теоретиков, что является свидетельством того, что авангард есть полноценное независимое течение в искусстве.³⁷

Кроме того, мировоззренческие тексты авангардистов работают на обращение внимания потенциального зрителя, поэтому манифесты часто отличались эпатажностью. Однако привлечение интереса зрителя является не единственной целью эпатажа. Дело в том, что привычные художественные приёмы уже не имели большой силы воздействия на аудиторию, поэтому появилась необходимость в обращении к новым формам влияния на публику, таким как эпатаж.

Со временем тенденция направленности на зрителя и эффекта воздействия на него выводит авангардистов-творцов за пределы искусственности. Стираются рамки между будничностью и творческим процессом. Также мировоззренческий контекст культурной ситуации 1920-х способствовал утилитаризации искусства. В конечно счете для авангардистов массовое искусство становится прямой целью, т.к. оно оказывается менее всего доступным и ясным массам. Стирание рамок приводит к тому, что искусство начинает нести прикладную и пропагандистскую направленность, а из своих художественных мастерских уходит на предприятия большое количество молодых художников, чтобы обозначить искусство как «часть жизни народа».³⁸

В стремлении догнать или даже опередить историю авангардисты скептически относились к современности, что доходило до отрицания ее исторического и культурного контекста. Такой нигилизм характерен в призыве манифеста «Пощечина общественному вкусу»: «Только мы – лицо нашего Времени», «Прошлое тесно. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода Современности»³⁹. Его авторы считали

³⁷ Серяков А.В. Искусство авангардизма как выражение смены типов культуры / А.В. Серяков // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств, 2011. 4 с.

³⁸ Симян Т.С. К проблеме манифеста как жанра: генезис, понимание, функция / Т.С. Симян // Критика и семиотика, 2013. – С. 130-148.

³⁹ Бурлюк Д.Д., Бурлюк Н.Д., Кандинский В.В., Крученых А.Е., Лившиц Б.К., Маяковский В.В., Хлебников В. Пощечина общественному вкусу. – М., 1912.

своей главной целью – формирование таких условий, в которых свободно может формироваться некое новое искусство, актуальное на данный момент. Обращение к культурным традициям было уже неоправданно, т.к. история не считалась чем-то актуальным и тем самым подвергалась отрицанию, как и сама культура в целом. Авангардизм, будучи антиподом академизма, отвергает традиции, которые по своей сути считаются основой культуры. Русские представители этого нового течения в искусстве видели своей целью не учреждение новой культуры, а уничтожение старых представлений о ней. В своей установке на будущее некоторые представители высказывали свою готовность использовать накопленные знания как средство для реализации «новой эстетики». Но движущей идеей авангардистов являлся отказ от отражения физического мира, вместо этого они стремились разработать новый язык для описания мира метафизического, используя новые выразительные средства, материалы, образы.

Манифесты в качестве литературного жанра начали набирать популярность в конце XIX века. К нему обращались футуристы, авангардисты, дадаисты и многие другие. Отличительной чертой таких текстов было то, что они сопровождалась ранее рассчитанными скандалами, что являлось неотъемлемой частью эстетики авангардизма.

Футуристы активно использовали манифесты в качестве выражения своих идеи и принципов. И благодаря этим текстам данное течение распространилось по более чем 15 странам мира. С написанием 20 февраля 1909 года «Манифеста футуристов», а затем «Технического манифеста футуристической литературы», текста «Воображение без границ. Деструкция языка. Слова на свободе» и т.д., футуризм прогремел на весь мир. На манифест делали акцент как на форму изложения творческий правил и принципов. По структуре представлял собой завершенный текст в качестве

теоретических положений, позволяющих взглянуть на деятельность представителей группы.⁴⁰

В то время манифесты несли рекламный характер в силу того, что авангард представлял собой собрание многих течений (футуризм, кубизм, дадаизм и т.д.), и по своей природе он отвергал устоявшиеся способы коммуникации и традиционные виды демонстрации действительности, поэтому его представители находились в поиске альтернативных способов сотворения мира, нашедшие свое отражение в таких революционных текстах как манифесты, стихи, статьи и т.д.

С 1909 г. футуристы из Италии активно совершенствовали свое направление, издавая большое количество разнообразных манифестов. Такое изложение творческих положений являлось главным способом распространения футуристических принципов. Посредством манифестов футуристы сосредотачивали внимание общества на их идеях и моделях, которые служат основой для создания футуристического общества⁴¹.

У манифестов была специфическая манера представления. Часто проводились вечера, на которых непосредственно зачитывались положения манифестов. Заканчивались такие мероприятия громкими спорами с аудиторией. Однако с помощью такого необычного способа течение приобретало скандальную огласку и популяризацию. Равнодушие публики для представителей футуризма было неприемлемым. Лучшее условие для существования футуристического направления – атмосфера скандала. Манифесты имели две составляющие: теоретическое и практическое выражение, когда идеи не просто изложены на бумаге, но и когда они в яркой форме преподносились публике

Манифесты по-разному трактовали то, каким следует быть искусству. И каждая художественная группа авангардного течения выступала за свои

⁴⁰ Степанов Ю.С. Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. Под общ. Ред. Ю.С. Степанова. — М.: Академический Проект; Культура, 2006. — 1168 с.

⁴¹ Бычков В. Футуризм // В. Бычков Эстетика: Учебник. — М.: Гардарики, 2004. — 556 с.

идеи, чем определяла свою обособленность от всех и противоборствующее настроения по отношению к ним. В 1910-е появляется огромное количество манифестов: «Да-манифест» и «Манифест футуристов: «Почему мы раскрашиваемся» (Илья Зданевич, Михаил Ларионов); «Футуризм без маски» (Вадим Шершеневич); «Театр кинематограф, футуризм» и «Идите к черту» (Владимир Маяковский) и т.д. Через свои тексты каждый автор старался подать концепции и идеи по изменениям в каждой сферы жизни человека.⁴²

Ранние манифесты-листовки, написанные Д.Д. Бурлюком, обращенные против критической оценки творчества молодых творцов, по форме напоминали статьи. В последствии материал манифестов становился более лаконичным, но афористичным, неся за собой призыв к действию. Так в первом авангардном сборнике «Пощечина общественному вкусу» раскрывается революционная устремленность футуристов касательно желания создать новый язык литературы. И в первую очередь они призывают к уходу от устоявшихся литературных традиций, а также высказывают «непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку». Таким образом в этом небольшом революционном тексте авторы концентрируют внимание на полном разрыве традиций культуры. А также для данного манифеста характерен плюрализм, т.е. авторы предлагают принятие новой единицы литературы – «слово-новшество», которое позволяет увеличивать словарь автора и дает свободу в преобразовании слов и их использовании.⁴³

В следующем своем революционном тексте, утвержденном на «Первом Всероссийском съезде баячей будущего»⁴⁴ (1913 г.), Михаил Матюшин, Алексей Крученых и Казимир Малевич еще более жестко озвучивают свои требования: «уничтожить чистый, ясный, честный, звучный Русский язык». Они призывают к отказу от привычных правил организации художественных

⁴²Манифесты русских футуристов [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://a-pesni.org/zona/avangard/manifesty.php>

⁴³ Энциклопедия русского авангарда [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://rusavangard.ru/>

⁴⁴ Матюшин М.В., Крученых А.Е., Малевич К.С. Первый Всероссийский съезд баячей будущего [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index3.html>

произведений. В целом самим текстом демонстрируют уход от норм построения литературного произведения ошибками и красноречиями.

Также манифесты своими революционными настроениями становились основой для оформления целых художественно-философских систем. Так текст Казимира Малевича «От кубизма и футуризма к супрематизму» стал теоретической базой для супрематизма.

В своей работе он призывает к освобождению от предметности, вещиности. По его мнению, в искусстве появляются новые понятия – «ноль творчества» и «ноль формы», в которых происходит преобразование художника. Ноль – это точка отсчета современного искусства, т.е. академическое традиционное искусства «не выходило за рамки нуля», а супрематизм, будучи наивысшей точкой развития искусства, выходит за пределы этого нуля. С измерением за нулем он связывает процесс творчества, который является «чистым действием», в котором сосредоточено всеобщее возбуждение мира, в котором нет представлений о времени и пространстве как о предмете.

В другой своей работе⁴⁵ Малевич утверждает, что культура находится на том уровне, когда нет места свободному творчеству, и не обходим выход на новую ступень ее развития. «Стройность нашей культуры построена на обывательских состояниях утилитаризма... культура форм связана с приспособляемостью к вопросу харчевому». Освобождение же культуры он видит в движении к супрематическому, или беспредметному, неутилитарному состоянию: «Освобождение произошло в беспредметности. Только в ней возможны все свершения взаимодействий. К этим воздействиям отвлеченных явлений должна вдвинуться культура».

Характерная черта работ Малевича – побудительный мотив его идей и размышлений, который и предполагал формирование новой картины мира, где творчество является аналогом мироустройства. Подобным образом

⁴⁵ Малевич К. Собр. Соч. Казимира Малевича. В 5 т. Т. 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой: С приложением писем К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918-1924). М.: Галея, 2000. 392 с.

Василий Кандинский говорил в своих работах о мире, который сравнивал с пространством, которое разрезает некий духовный маятник, который в свою очередь раскачивается с большой скоростью в разные стороны, унося за собой стремления эпохи. Стремительные изменения, происходящие во внешнем мире, заставляли искать нечто устойчивое во внутреннем мире.

Манифест является продуктом авангардизма. В нем четко формулировался протест, и содержалась особая доля «критики-оскорбления». Его главной характеристикой можно называть точность, мощь и твердость. Точность в манифесте означала потребность доведения до минимума разночтений, мощь определялась воздействием на аудиторию (через яркие метафоры, например), а твердость определялась жесткостью продвижения поставленной цели.

Представляя целое направление, манифесты несли за собой его характеристику. В пространстве футуризма формировались такие ценности как отрицание «застывшего буржуазного прошлого» и направление взгляда на будущее, перспективное и развивающееся. Сознательное экспериментирование, приводящее к разрушению устаревших привычных форм, расширяло рамки и содействовало формированию новых приемов и содержания в искусстве с целью активного воздействия на мир.⁴⁶ За разрушением обязательно шло обновление. Футуризм воспринимался как идеология созидания искусства будущего, которое модифицирует жизнь человека и его самого. Главные художественные принципы футуризма – это скорость, динамика, энергия, передаваемые самыми простыми художественными способами. Представители данного направления своими опытами в искусстве, изображая движение и ритм жизни, стремились максимально активизировать зрителя и вовлечь его в участие в изображенном событии⁴⁷

⁴⁶ Сироткин Н. Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм / Н. Сироткин // Филологические науки, №4, 2001. 9 с.

⁴⁷ Бобринская Е.А., Футуризм. – М.: Галарт, 2000. – 192 с.

Таким образом, для футуристической эстетики важным моментом были эффект, мгновенная вспышка эмоций, взрыв и этого они добивались с помощью своих революционных текстов – манифестов. Посредством этих текстов они вводили понятия и стратегии о революции в будущем, о том, как оно должно развиваться, об экспериментах. Для футуризма основным признаком являлся разрыв с традиционной культурой и приход к эстетике современного урбанизированного мира, в котором преобладает скорость и динамика, основой которых являлось стремление предвосхитить и осознать через искусство «грядущий мировой переворот».

1.3. Творчество каллиграфа Арсения Пыженкова (Покрас Лампас) в качестве предмета исследования

Арсений Пыженков, работающий под псевдонимом Покрас Лампас – художник и каллиграф, формирующий авторское направление каллиграфутизм, в котором показывает свое видение будущего письменности и искусства в целом.

Художественного образования Покрас Лампас не имеет. Его школьное увлечение граффити переросло в практику в области каллиграфии. В поисках собственного оригинального стиля он старался оградить себя от лишнего влияния академических правил и стандартов. Его принцип работы заключается в постоянной импровизации, а затем подробном анализе результата и запоминания интересных моментов и образов. Он считает, что эскизы и разлиновки ограничивают художника в своем творчестве, поэтому импровизация очень важна в генерации необычного оригинального образа⁴⁸.

Работая с каллиграфией, он стремится к созданию своего характерного и запоминающегося образа, который будет знаком и узнаваем даже при беглом взгляде зрителя. Буквы дают ему широкое поле для творчества, так

⁴⁸ Покрас Лампас: от первого лица [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.vltramarine.ru/mag/design/calligraphy/2839>

как помимо каллиграфии существуют техники леттеринга, типографики, множество всевозможных инструментов и стилистик. В письме можно использовать и познания в области графического дизайна, верстки, компьютерные технологии и программы, прикладные материалы, мурализм. Плоскостью холста и бумаги Покрас Лампас не ограничивается.

Его стиль каллиграфутизм представляет собой эксперименты на тему того, к какому виду придут в будущем каллиграфия и письменность. Вводя странные и непривычные формы букв, символы азиатских, европейских, славянских алфавитов, Покрас Лампас организует «манящий деструктивизм»⁴⁹, нечитаемые шрифты, которые привлекают зрительское внимание своей неправильностью и предлагают поразмышлять вместе с ним на тему будущего. Для себя неисчерпаемым источником творческих идей и нового опыта он нашел в изучении других культур. «Я заметил, что чем глубже я погружаюсь в какую-либо из культур, тем сильнее трансформируется мое творчество»⁵⁰ – говорит Покрас Лампас. Он считает, что в процессе знакомства и погружения в новую для него культуру и ее традиции, он знакомится с информацией, техниками, и именно эти новые знания «шлифуют» его философию. «Наличие персональной философии – самое важное в искусстве и в жизни. Это твой внутренний каркас, который позволяет тебе сохранить свое уникальное видение».⁵¹

Когда он только начал заниматься каллиграфией, он сразу же отказался от ее традиционных форм. Покрас не стал следовать тем правилам, а стал искать пути для собственного развития. Например, погружаясь в особенности работ восточных мастеров, он вбирал элементы символов, организации букв в пространстве, композиционные приемы и применял эти знания при создании собственных работ.

⁴⁹ Каллиграфутизм [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://apriori.life/ru/read/5/>

⁵⁰ Покрас Лампас. Каллиграф, художник [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://the-strangers.ru/pokras-lampas/>

⁵¹ Вам Пишу. Покрас Лампас [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.of-md.com/pokrlmp/>

Он успел поработать над проектами Nike, Fendi, Lamborghini, создавал принты и логотипы для многих брендов, писал холсты для выставки в Сеуле, а также презентовал полотна в экспозиции под названием «Calligrafuturism – Chapter 1.0» в галерее Opera Gallery в Дубае. Однако одним из самых значимых проектов, созданных Покрасом Лампасом и подарившим ему широкую известность, является самая большая (1625 квадратных метров) на Земле каллиграфическая роспись на крыше завода «Красный Октябрь» в Москве. Текст работы посвящен моментам, которые вдохновляют каллиграфа в его творчестве. А также проект-инсталляция, посвященный росписи тоннеля Атриума до Курского вокзала в Москве, где художник собрал цитаты Малевича, Родченко, Маяковского и перенес весь условный авангард XX века в пространство Атриума как мощную отсылку к нашей культуре и современному искусству для осмысления того, что происходит сейчас⁵². Также, используя цитаты русских авангардистов, Покрас Лампас отдает дань их творчеству за идейное вдохновение и направление в собственном стиле.

Многие его проекты временные, таким образом он обозначает актуальность произведений, что в данном контексте и в данном промежутке времени важно поговорить именно об этом. Одним из таких объектов является «18 слов о Василии Верещагине», где на 18 полотнах написаны слова, касающиеся личности и творчества выдающегося художника Василия Верещагина. Данным арт-объектом Покрас Лампас заводит разговор со зрителем и предлагает ему осмыслить как творчество художника второй половины XIX века, так и его собственное⁵³.

Таким образом, Арсений Пыженков, работающий под псевдонимом Покрас Лампас – заслуживающий внимания современный художник и каллиграф. Не имея за спиной академического образования, он вбирает в свое творчество особенности множества культур и создает собственный язык для

⁵² Новая Россия: The Natters, Аксенова, Покрас Лампас, Пязок / вДудь [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=x7Ilf1mAZCk&t=3559s>

⁵³ LIFE | Новости [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=CHC8PVHfun8>

разговора в контексте современности. Сотрудничество с современными модными брендами лишь расширяет зрительскую аудиторию и позволяет познакомить большее количество людей с новым художественным стилем, его философией и идеями.

Подводя итог данной главы, можно сформулировать определение каллиграфутуризма как совокупность двух явлений: каллиграфии и футуризма. Каллиграфутуризм представляет собой течение, переосмысляющее письменность в уходе от ее традиционного понимания и вида. И в конечном счете все работы, выполненные в данном направлении, являются своеобразным рассуждением о форме письма будущего, которое представлено синтезом особенностей всех письменных культур. При осваивании новых форм путем воспроизведения буквенных элементов данное направление приобретает большую силу и значимость. А главным и репрезентативным представителем данного течения является Покрас Лампас, который непосредственно вдохновляет на поиски и эксперименты в письменности посредством своего творчества.

2. ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ ФЕНОМЕНА КАЛЛИГРАФУТУРИЗМА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

В настоящей главе выделяются особенности проявления феномена каллиграфутуризма в современном искусстве посредством подробного анализа арт-объекта «18 слов о Василии Верещагине» художника и каллиграфа Арсения Пыженкова, работающего под псевдонимом Покрас Лампас.

2.1. Анализ арт-объекта художника и каллиграфа Покраса Лампаса «18 слов о Василии Верещагине».

В данном параграфе проведен анализ арт-объекта «18 слов о Василии Верещагине» художника и каллиграфа Покраса Лампаса как репрезентанта его художественного направления каллиграфутуризма в контексте современного искусства.

При проведении детального исследования арт-объекта использован метод философско-искусствоведческого анализа, включающий наблюдение, измерение, формализацию, идеализацию, аналогию, экстраполяцию, анализ, синтез, дедукцию, индукцию, интерпретацию. А также для анализа был использован герменевтический метод.

«18 слов о Василии Верещагине» – инсталляция, открывшаяся 19 мая 2018 года в рамках «Ночи в музее» Третьяковской галереи. Она установлена на фасаде здания, посвящена творчеству Василия Верещагина и представляет собой личное осмысление творчества этого художника в контексте поиска и слияния различных культур⁵⁴ современным каллиграфом Арсением Пыженковым (Покрас Лампас).

⁵⁴ LIFE | Новости [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=CHC8PVHfun8>

Каждое из 22 панно написано на баннерной ткани. Размеры полотен составляют 340 x 270 см. В целом 170-метровая инсталляция украшает вход в Галерею с Крымской набережной. Она приурочена к выставке Василия Верещагина, которая проходит в Третьяковской галерее, и создает некие ворота, портал, которые приглашают и погружают в творчество выдающегося русского живописца, историка, исследователя-этнографа, путешественника и офицера Василия Верещагина.

Целью данной масштабной ретроспективы лучших живописных и графических работ Василия Верещагина является раскрытие публике уникальной личности этого мастера, исследователя новых культур, стран и людей, которому в своих работах удалось коренным образом преобразовать жанр батальной картины в изобразительном искусстве⁵⁵. Одна из актуальных теоретических проблем, которую ставит выставка – это размышления о границах реализма на примере творчества Верещагина. В составе выставки около 500 экспонатов: 180 живописных, 120 работ, выполненных в графике, 97 произведений декоративно-прикладного искусства, документы и фото из архивов. В залах они представлены сериями, посвященными его путешествиям: Туркестанская, Балканская, Индийская серии, «Русский Север», Японская серия, цикл «Трилогия казней», Палестинская серия. Такая организация выставки обусловлена особенностью творчества художника, так как в его правилах было создавать именно серии работ, и даже продавать он мог их только вместе.

Особенностью творчества Верещагина является то, что многие его работы отражали изнанку войны – ее безжалостность и жестокость, страдания и геройство солдат. Верещагин считал, что переносить на полотна можно лишь то, что проживал непосредственно на своем опыте, поэтому, будучи участником нескольких войн (русско-турецкая 1877 г., русско-японская 1904 г.), он смог отразить настоящую боль, грязь, страх и смерть

⁵⁵ Сайт Третьяковской галереи [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.tretyakovgallery.ru/exhibitions/vasiliy-vereshchagin/>

военных действий, всю бесчеловечность войны; путешествуя, Василия Верещагин знакомился с новыми культурами и также с детальностью и точностью показывал иные народы, их костюмы, утварь и т.д. в своих художественных произведениях.⁵⁶

Также он обладал замечательными литературными способностями и часто создавал тексты и комментарии к своим полотнам с историческими разъяснениями.

Покрас Лампас для прочтения своего арт-объекта «18 слов о Василии Верещагине» предлагает в первую очередь посетить саму выставку, проходящую в Галерее, а затем ознакомиться с его работами. Так данная инсталляция в начале своего вступления в диалог со зрителем предстает в виде 170-метрового вытянутого по горизонтали темного козырька, «нависающего» на него и организующего вход в пространство музея и выставки, в частности (Рисунок А.1 Приложения А). Козырек имеет сегментарную структуру, каждый участок определяет свои границы переплетающимися и перекрывающимися между собой элементами и формами, выполненные белым и золотым цветами, которые сливаются в единое целое, трудно отделяются друг от друга, сложно артикулируются.

Наряду с размерами козырька, произведение посылает зрителю и сообщение, составленное из знаков контраста цветов. Белое и золотое на фоне темного полотна вступают во взаимодействие, и написанные элементы начинают приобретать более очерченные и ясные формы, напоминающие буквы.

С продолжительным всматриванием в произведение становится ясно, что по своей сути козырек является составленным из нескольких секций-полотен, которые вместе создают единую композицию – арт-объект. Однако каждый сегмент в свою очередь обладает индивидуальным строением, в каждом из них заключен свой посыл. Зонированность, выделение собственных границ определяет их самостоятельность и независимость.

⁵⁶ Жизнь и смерть Василия Верещагина [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://veresh.ru/veresh18.php>

Козырек имеет симметричную структуру, и ось данного художественного произведения задает наиболее читаемое слово «Верещагин» (Рисунок А.7 Приложения А), написанное на четырех полотнах в центре инсталляции. Данная композиция знаменует тематику всей инсталляции, а именно – творчество Василия Верещагина.

По сторонам центральной композиции расположено по 9 панно, на которых, по словам автора, создавшего данную художественную работу, Покраса Лампаса, написаны слова, непосредственно связанные с личностью художника Верещагина. Его целью была организация культурного просвещения посредством современной каллиграфии. Написанные слова не являются целостным предложением или высказыванием, что позволяет читать полотна удобным для зрителя способом.

Цвета, участвующие в формировании цветового сообщения материальных знаков арт-объекта «18 слов о Василии Верещагине»: черный, белый и золотой. Черный здесь воплощает собой идею космоса и бесконечности и тем самым помещает творчество Верещагина в актуальный контекст вневременности. Белый несет в себе смыслы тотальности, будучи «королем» цветов, в котором заключены все другие цвета спектра. В нем заключаются все потенции цветов, как и возможности творчества, определенного в бесконечном временном пространстве. Золотой же цвет в свою очередь знаменует собой мудрость и опытность, которые потенциально заложены в творчестве мастера. Тем самым Покрас Лампас уже на уровне цветового решения заявляет о Василии Верещагине как о художнике, чье художественное творение всегда актуально и готово к осознанному разговору со зрителем.

Поскольку направление считывания информации с каждого панно не конкретизировано, для анализа был выбран классический метод чтения слева-направо. Данный способ обусловлен также тем, что разговор посредством инсталляции заводится русским мастером о русском живописце,

поэтому это очевидный и более привычный порядок восприятия художественного текста для большинства наблюдателей.

Серию полотен открывает панно № 1 (Рисунок А.2 Приложения А), на котором большую часть пространства занимают две круговые формы, вместе создающие элемент «восьмерки», далее обращают на себя внимание извивающиеся между собой золотые линии и ясно считывающееся имя «Покрас». Наличие четко понятного слова побуждает к поиску в остальных линиях и элементах знакомых буквенных форм. Так предстающая перед зрителем композиция из штриховых засечек и контуров обретает вид кириллических букв, а вместе составляют целое слово – «Великий» (Рисунок Б.1 Приложения Б). Говоря о творчестве Василия Верещагина, Покрас Лампас подчеркивает выдающиеся качества художника, величие, а масштабы его вклада в искусство акцентирует символом «восьмерки» как знаком бесконечности. Также, вводя свое имя в контекст посыла данного полотна, Покрас заявляет о схожей миссии и своего творчества, однако соотношение размеров слов на полотне говорит о том, что сам Арсений еще не достиг своих максимальных успехов, и впереди у него еще большой творческий путь. А масштабы творчества Верещагина в свою очередь укрепляется количеством еще написанных панно в данном арт-объекте.

Следующее каллиграфическое произведение инсталляции «18 слов о Василии Верещагине», которое предстает перед зрителем – панно №2 (Рисунок А.3 Приложения А). Обладая знанием, что здесь зашифрованы слова, зритель начинает поиск знакомых буквенных элементов. Определяет на полотне по опыту с предыдущим панно буквицу «К» и среди четких длинных и коротких линий, переплетающихся между собой, проявляется слово «Культура» (Рисунок Б.2 Приложения Б). При написании данного слова соединены особенности русской вязи, арабской, корейской и японской каллиграфии: характерные формы штрихов и линий, диакритические точки, приемы подчинения и соподчинения. Выводя на полотно слово «Культура», Покрас Лампас заводит разговор о художнике как о носителе культур,

причем самых различных. Благодаря работам Василия Верещагина предоставляется возможность знакомства с традициями и особенностями быта, убранств, одежды представителей разных народов («Туркестанская серия», «Индийская серия», «Японская серия» и т.д.). Разнообразие культурных элементов письменности в полотне Покраса Лампаса подчеркивает разносторонний интерес Верещагина в своем творчестве.

Следующим перед зрителем предстает полотно №3 (Рисунок А.3 Приложения А), на котором аналогичным способом выделяется первая заглавная буква «В». В остальных переплетающихся штриховых элементах можно заметить лигатуру, образованную путем слияния букв «А» и «Н». Таким образом в сочетании всех элементов данного панно считывается слово «Война» (Рисунок Б.2 Приложения Б). Война была неотъемлемой частью жизни Василия Верещагина: он являлся участником русско-турецкой войны 1877 г., русско-японской 1904 г., и свой опыт он переносил на свои холсты. Помимо участия в военных действиях ему приходилось противостоять желаниям отца, чтобы сын шел по его стопам и служил отечеству. Все его творчество – воплощение войны, как внутренней, так и внешней. Когда приходилось идти против слов семьи, а также принимать негативные отзывы художников-критиков, которые считали его искусство настолько скучным, что требовало поясняющих надписей, или со стороны власти, обвиняющей его в антипатриотизме и умышленной компрометации представителей русского генерального штаба.

Далее в диалог со зрителем вступает панно №4 с отчетливо просматривающейся буквицей «Т» (Рисунок А.4 Приложения А). В символах, напоминающих хангыль, а также элементы японских азбук хираганы и катаканы, просматриваются русские буквы, а вместе и слово «Творец» (Рисунок Б.3 Приложения Б). Верещагин – это абсолютный творец и создатель иного жанра батальной живописи, в котором первостепенным становится не просто яркий исторический момент, а именно его безжалостность и жестокость. Выполненная в золотом цвете первая буква

посылает информацию о мудром подходе художника в своем творчестве, в процессе той борьбы, которая заявляется в предыдущем полотне.

На следующем панно №5 (Рисунок А.4 Приложения А) обнаруживается буквица «С» с характерными штрихами из славянской письменности, остальные символы имеют формы готического и восточного письма и несут в себе слово «Смерть» (Рисунок Б.3 Приложения Б). Это то, что пронесли в себе многие работы Василия Верещагина («Дорога военнопленных», «Шипка-Шейново», «После атаки» и т.д.), это то, что происходило непосредственно на его глазах и оставляло след на самой личности, а также само его творчество – это своеобразная смерть, т.к. оно его привело на Дальний Восток, где он погиб на броненосце «Петропавловск», который был взорван вражеской миной в 1904 году.

Далее перед зрителем предстает панно №6 (Рисунок А.5 Приложения А) с очередным сочетанием славянской письменности и восточных элементов. Переплетающиеся между собой линии букв, находящиеся вокруг большой буквы «И», собираются и в сумме дают слово «Индия» (Рисунок Б.4 Приложения Б). Это была та страна, которая очень сильно покорила русского художника своим колоритом и самобытной культурой. Он был одним из первых художников из России, побывавших в Индии. Из своего двухгодичного путешествия Верещагин привез более 150 зарисовок, которые стали основным материалом в создании будущей художественной серии. Так творчество Василия Верещагина приобретает форму культурного проводника в индийский колорит глазами русского художника. И тот результат, который вышел в этом сочетании «Индия глазами русского человека», Покрас Лампас показывает теми интересными формами буквенных элементов, посредством которых складывается слово «Индия».

Следующей работой, вступающей в диалог со зрителем, является панно №7 (Рисунок А.5 Приложения А). В ней четко просматривается крупный инициал «М», лигатура, образованная из «О» и «Т», напоминающая по форме анх, и, собираясь вместе, данные буквенные формы образуют слово «Мотив»

(Рисунок Б.4 Приложения Б). Во многих своих произведениях («У дверей мечети», «Храм в Токио», «Три главных божества в буддийском монастыре Чингачелинг в Сиккиме» и т.д.) Василий Верещагин очень тонко передавал этнографические мотивы. Вводя такой знак как анх, Покрас Лампас подчеркивает мудрость, которую приобретаешь в результате общения с работами Верещагина через культурные особенности народов.

Далее перед зрителем предстает панно №8 (Рисунок А.6 Приложения А). Снова переплетение штрихов и линий создает композицию из букв, которая составляет слово «Баталист» (Рисунок Б.5 Приложения Б). Василий Верещагин вывел на новый уровень батальный жанр своими работами. Он подошел к батальной тематике не как хроникер, а как художник-очевидец и непосредственный участник событий, а также как художник-мыслитель, как передовой представитель своего времени («В штыки! Ура! Ура!», «Нападают врасплох», «В покоренной Москве» и т.д.).

Следом зритель видит панно №9 (Рисунок А.6 Приложения А) со знакомым символом «восьмерки» – элементом хангыля, несущим за собой букву «В». По аналогичной схеме изучающий полотна Покраса Лампаса ищет в остальных знаках знакомые кириллические буквы, и в итоге перед ним предстает слово «Видел» (Рисунок Б.5 Приложения Б). Это характерный принцип работы Верещагина над своими произведениями – он переносил на холст то, что видел непосредственно своими глазами: от повседневностей дней простых людей до тяжелых и сложных мгновений жизни.

После столь сложного прочтения слов, составленных из непривычных и нетрадиционных буквенных форм, зрительскому глазу предоставляется возможность немного отдохнуть, и перед наблюдающим раскрывается композиция из 4 панно (Рисунок А.7 Приложения А), на которой наиболее знакомыми русскими буквами, с элементами вязи и ее характерными орнаментальными мотивами (завиток, ветка) и приемами (подчинение, соподчинение) является слово «Верещагин». Это – центр анализируемого арт-объекта, заявляющий о тематике предмета инсталляции, а именно

творчество великого русского художника-баталиста, для которого важным принципом работы над собственными произведениями было непосредственное переживание изображаемых моментов для точного перенесения эмоций, культурных особенностей и событийных точностей. На следующем панно №10 в уже знакомой «восьмерке» читается буква «В» и рядом с ней имя «Василий» (Рисунок Б.7 Приложения Б). И вместе с предыдущей композицией полотен они создают полное имя данного художника.

На панно №11 (Рисунок А.8 Приложения А) буквица «Р» в сочетании со знакомыми узорами вязи образуют слово «Россия» (Рисунок Б.7 Приложения Б). Верещагин является достоянием нашей страны, поэтому это слово выводится на одно из полотен арт-объекта Покраса Лампаса.

На следующем панно №12 зрителю удастся увидеть среди уже привычных линий, штрихов и орнаментов слово «Пацифист» (Рисунок Б.8 Приложения Б). Верещагин был ярким противником войны в любом ее проявлении, поэтому, изображая весь ужас военных действий, их трагизм и масштабы последствий, призывал к отказу от насилия, жестокости и бесчеловечности («Апофеоз войны», «После атаки. Перевязочный пункт под Плевной» и т.д.).

При анализе панно №13 перед зрителем является слово «Удивлял», и, действительно, Верещагин всегда удивлял своим творческим подходом и результатом, как простых наблюдателей, так и художников. Например, Иван Николаевич Крамской в своем письме к Репину делился своими впечатлениями после выставки туркестанских картин: «... вещи Верещагина – вещи действительно оригинальные и удивительные во многих отношениях... «У дверей мечети», все в натуральную величину, резные деревянные двери в каменной стене, и по бокам две фигуры тоже в натуральную величину, только. Никакого содержания, но это – историческая картина, и будь она на волос ниже по техническом отношении, – и исторической картины не существует. Эти тяжелые, страшно старые двери с

удивительной орнаментацией, эти фигуры, сонные, неподвижные, как пуговицы к дверям, как мебель какая-нибудь, как тот же орнамент, так переносят в Среднюю Азию, в это отжившую и неподвижную цивилизацию, что напишите книг сколько хотите, не вызовите такого впечатления, как одна такая картина»⁵⁷. Он удивлял своим стремлением творить в трудных условиях, запечатлеть мгновение и переносить его на холсты. Все его творчество – сплошное удивление.

На панно № 14 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине» в узорах и буквицы «В» зритель находит слово «Восток». Восток являлся также одним из предметов изучения в своем творчестве. Он отражал на своих полотнах тонкости восточной культуры: мечети («Город Самарканд», «Мавзолей Шах-и-Зинда», «Мавзолей Гур-Эмир. Самарканд»), образы восточного человека («Богатый киргизский охотник с соколом», «Уличный музыкант», «Евнух у дверей гарема»).

Панно № 15 своими сложными линиями и орнаментными элементами несет слово «Жизнь» (Рисунок Б. 9 Приложения Б). Василий Верещагин посвятил целую жизнь своему художественному творчеству, а также изображал ее на своих холстах. Чувственная достоверность, правдивость, веризм – это то, что характеризует его реалистичные полотна.

Следующим перед зрителем предстает панно №16 с характерными и уже знакомыми символами из арабской, корейской каллиграфии. Синтезируясь, они создают слово «Сценограф» (Рисунок Б.9 Приложения Б). Василий Верещагин всегда самостоятельно организовывал выставки, продумывал расстановку света, музыкальное сопровождение, составлял аннотации и каталоги, а также сам занимался продажами своих работ.

Далее на полотне №17 зритель считывает слово «Журналист» (Рисунок Б.9 Приложения Б). Его работы с военных событий в Туркестанском крае и русско-турецкой войне (1877 г.), Балканская серия и многие другие

⁵⁷ Письмо И.Н. Крамского И.Е.Репину от 7/V-1874 г. И.Н. Крамской. «Письма», г. I, Изогиз, 1937, стр. 263-264.

напоминают журналистские репортажи. Так посредством его творчества фиксировался происходящий момент («Побежденные. Панихида», «После неудачи»).

Завершающим инсталляцию «18 слов о Василии Верещагине» является панно №18, на котором проявляется слово «Азия» и аббревиатура Н.Т.Г. – Новая Третьяковская галерея. Азия также являлась источником интересов Верещагина, и после путешествия в тех краях он написал Туркестанскую серию, в которой показал все: от внутреннего убранства до живописной природы тех мест и военных событий. А заявленная в полотне Покраса Лампаса аббревиатура Галереи говорит о том, то все это можно увидеть на выставке, проходящей в стенах Третьяковки.

Таким образом, анализ арт-объекта «18 слов о Василии Верещагине» художника Покраса Лампаса в нескольких полотнах раскрывает всю художественную деятельность выдающегося русского художника. Он делает акценты на ключевых и важных словах, которые в полной мере говорят о деятельности Василия Верещагина, о его вкладе в русскую живопись и о том, как его опыт бесценен. Вбирая в себя культурные особенности каждой страны, в которой он побывал, Верещагин транслирует их зрителю и ведет с ним своеобразный диалог.

Аналогичным способом заводит разговор о Верещагине и сам Покрас Лампас. Используя свои знания многих культур письменности, он выводит на свои полотна интересные формы, которые побуждают зрителя на поиск расшифровок этих знаков, призывает к его образованию и дальнейшему просвещению. Его арт-объект представляет собой систему, которая состоит из собственно самих полотен и среды художественной галереи, в которой он существует. Эта система генерирует процесс взаимодействия между художником и зрителем, провоцируя его на активную позицию по отношению к продукту творчества, включая зрителя в творческий процесс, приглашая его к сотворчеству и коммуникации. Связывая себя с художником прошлой эпохи, Покрас Лампас обретает аналогичный статус просветителя, а

его инсталляция «18 слов о Василии Верещагине» получает вневременный характер разговора о культуре.

Покрас Лампас, работая над арт-объектом «18 слов о Василии Верещагине», демонстрирует потенциал направления каллиграфутизма как феномена современного искусства, то, как может формироваться диалог со зрителем о творчестве Верещагина выводящимися на полотна ключевыми понятиями и словами: великий, культура, война, творец, смерть, Индия, мотив, баталист, видел, Верещагин, Василий В., Россия, пацифист, удивлял, Восток, жизнь, сценограф, журналист, Азия. Важно, что осью симметрии всей композиции является имя художника, что позволяет наглядно представить его собирающим эти уникальные качества, позиции, достижения и темы, увидеть центральное место В. Верещагина в истории русской художественной культуры.

2.2. Характеристика каллиграфутизма, выявление его свойств, признаков и роли в контексте современного искусства.

Проанализировав один из крупных проектов художника Покраса Лампаса «18 слов о Василии Верещагине» и выделив его роль, можно определить особенности направления каллиграфутизма.

Современное искусство, в контексте которого рассматривается данное направление, всегда поднимает вопросы о формах его существования. Оно с самого начала формировалось в противоречии модернизму, поэтому всегда происходил поиск новых образов, средств, материалов выражения и т.д. Поэтому, вступая в пространство современного искусства, каллиграфутизм Покраса Лампаса оказывается своевременным явлением.

Специфика нового эстетического языка каллиграфутизма заключается в том, что оно обращается к неподготовленному зрителю с целью его активизации и дальнейшего образования. Своим творчеством Покрас Лампас словно бросает вызов: сможет ли зритель обрести в своем

сознании образ, который создается из хаоса незнакомых письменных элементов, линий и т.д. Автор предоставляет доступную систему – письменность, которая готова вступить в диалог и быть интерпретируемой. Аккумулируя в своем творчестве особенности различных культур письма, он переосмысляет их через призму человека иной культуры и в результате своих поисков и экспериментов складывается разговор со зрителем, а затем и его рефлексия. Зритель вовлекается в эту беседу, путешествуя по созданному автором пространству смыслов и форм.

Его творчество выхватывает зрителя из области привычных и стереотипных форм письменности и искусства и переносит в пространство поиска смыслов. Но для того, чтобы их постичь, зрителю следует преодолевать этот односторонний взгляд на искусство, развиваться и искать новые знания. Каллиграфутизм подразумевает активную позицию зрителя для раскрытия потенциала произведений. В результате же зритель получает обогащение своего внутреннего мира визуальными образами, а также раскрытие способностей к созданию собственных зримых объектов. Развивается способность анализировать, оценивать, сопоставлять, создавать на этой основе индивидуальные художественные образы.

Каллиграфутизм предлагает новый эстетический опыт в искусстве, который требует новых методов подходов, изучения, познания и осмысления. Он обладает отличительной спецификой, которая основывается на трансформации и преломлении изначальных письменных приемов и синтеза традиций разных культур.

Проявляясь очень ярко в инсталляции «18 слов о Василии Верещагине», каллиграфутизм демонстрирует взаимодействие традиций не только во в заимствовании традиций техники письма, но и в связи представителя реализма и современного художника. Осмысляя опыт Верещагина как носителя других эстетических ценностей, Покрас Лампас перерабатывает эти знания и преподносит его в новой форме. Связь современных процессов с изучением давних традиций утверждает и

укрепляет в целом традиционные принципы в контексте разговора о развитии культуры, т.е. о создании нечто нового, приращении культурного богатства в процессе творческого созидания. А созидание нового становится носителем культурных ценностей в том случае, когда оно несет в себе всеобщее содержание, а также уникальность. Посредством каллиграфутуризма Покрас Лампас включает свои работы в процесс исторического развития культуросозидающей деятельности человека.

Каллиграфутуризм – это разговор о том, как традиции аккумулируют в себе совокупности образцов и норм, и являются базой для развития культуры в будущем. И как важно знать контекст и время для того, чтобы вести размышления о культурных перспективах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящая исследовательская работа имела своей целью выявление свойств и признаков каллиграфутизма и раскрытие его потенциала в контексте современного искусства.

Для достижения данной цели были выполнены следующие задачи:

Во-первых, был сделан обзор литературы и исследований, посвященных искусству каллиграфии, рассмотрена история его развития.

Во-вторых, рассмотрена специфика футуризма и авангардных текстов.

В-третьих, проведено ознакомление с творчеством художника и каллиграфа Арсения Пыженкова, работающего под псевдонимом Покрас Лампас.

В-четвертых, проведен анализ его инсталляции «18 слов о Василии Верещагине», который выступает репрезентантом его художественного направления каллиграфутизма.

И, в-пятых, были сделаны выводы о проявлении феномена каллиграфутизма в контексте современного искусства.

Таким образом, в результате исследования было выявлено, что каллиграфутизм формирует стремление понимать художественный образ, открывать возможность его воспринимать и анализировать посредством привычной формы диалога – буквы и слова. Способность понимать визуальные образы, образуемые в рамках данного течения, повышает уровень культуры наблюдаемого. При рассматривании произведений искусства Покраса Лампаса зрительское восприятие строится на внутренней эмоциональной реакции, что характерно для одной из составляющих каллиграфутизма – каллиграфии. Через зрение произведение вводится в систему имеющихся ценностей и знаний, в процессе рассматривания оно усиливается ассоциативными связями. Футуристическая же составляющая данного направления говорит о его устремленности на разработке универсальной формы для диалога, когда происходит уход от привычных

представлений языка и создается один универсальный способ для разговора – искусство каллиграфуризма. И анализируемый арт-объект «18 слов о Василии Верещагине» представляет собой пример именно такого общения, где заводится разговор о традициях и их месте сейчас, спустя огромный промежуток времени.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Альбарасин Х. Каллиграфия: написанное искусство или искусное написание / Х. Альбарасин // Международная выставка каллиграфии – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://calligraphy-expo.com/rus/Personalities/Participants/Jaime_de_Albarasin
2. Белов А. М. *Ars grammatica*. Книга о латинском языке. - М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2007. – 488с.
3. Бобринская Е.А. Футуризм. – М.: Галарт, 1999. 192 с
4. Бурлюк Д.Д., Бурлюк Н.Д., Кандинский В.В., Крученых А.Е., Лившиц Б.К., Маяковский В.В., Хлебников В. Пощечина общественному вкусу. – М., 1912.
5. Бхаскаран Л. Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре. М.: Арт-Родник, 2007. – 256 с.
6. Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. – М., 2011. – 230 с.
7. Вам Пишу. Покрас Лампас [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.of-md.com/pokrlmp/>
8. Верещагин В.В. Избранные письма. М.: Изобразительное искусство, 1981.
9. Воробьева В. Актуальное искусство: зритель в поисках смысла [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://artkurator.com/articles/Vera_ru.html
10. Богдеско И.Т. Каллиграфия. СПб.: Агат, 2005. — 167 с.
11. Бычков В. Футуризм // В. Бычков Эстетика: Учебник. М.: Гардарики, 2004. – 556 с.
12. Верещагин В.В. Очерки, наброски, воспоминания. – СПб.: Лениздат, 2014. – 320 с.
13. Володарский В. Василий Верещагин. – М.: Белый город. – 2000

14. Давыдов А. Каллиграфутуризм Покраса Лампаса [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://vk.com/@lvcai-kalligrafuturizm-pokrasa-lampasa>
15. Демпси Э. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству. – М.: Искусство XXI век, 2017. – 304 с.
16. Дёмин Л.М. С мольбертом по земному шару. Мир глазами Верещагина. – М.: Мысль, 1991. – 376 с.
17. Дубина Н. Шрифт в оформлении книги и другой печатной продукции / Н. Дубина // КомпьюАрт – 2000 - №4 – С. 13
18. Егорова М.В. Теория пропорций Альбрехта Дюрера, СПб., 2004, - 162 с.
19. Каллиграфия [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://uh.ru/a/309467>
20. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Л., 1989. – 68 с.
21. Карасик И.Н. Манифест в культуре русского авангарда // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И, Харджиева. – М., 2000. С. 129-138.
22. Као-Генри Ш.Р. Шуфа: китайское каллиграфическое письмо (ККП) для физической и поведенческой терапии [Электронный ресурс] – http://calligraphy-expo.com/participants/Henry_S_R_Kao/shufa-kitayskoe-kalligraficheskoe-pis_mo-kkp-dlya-fizicheskoy-i-povedencheskoy-terapii
23. Кауч М. Творческая каллиграфия. Искусство красивого письма. М.: Белфакс, 1998. – 128 с.
24. Кашевский, П.А. Шрифты. – Минск: «Літаратура і Мастацтва», 2012. – 192 с.
25. Кричевский В. Типографика в терминах и образах: в 2-х т. Т. 1 / В.Кричевский. – М.: Слово, 2000.
26. Кудрявцев А.И. Шрифт. История, теория, практика: учебно-методическое пособие / И.Кудрявцев. – М.: Университет Натальи Нестеровой, 2002. – 248 с.

27. Крылов В. Современный авангард и определение искусства [Электронный ресурс] / В. Крылов // Наш современник. – 2002. – №7-
Режим доступа: <http://www.nash-sovremennik.ru/main.php?m=archive>
28. Лопатин В.В. От рисунка к современным алфавитам [Электронный ресурс] - <http://www.knowledge.matrixplus.ru/index707.htm>
29. Письмо И.Н. Крамского И.Е. Репину от 7/V-1874 г. И.Н. Крамской. «Письма», г. I, Изогиз, 1937, стр. 263-264.
30. Малевич К.С. От кубизма и футуризма к супрематизму. М., 1916. – 34 с.
31. Малевич К. Собр. Соч. Казимира Малевича. В 5 т. Т. 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой: С приложением писем К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918-1924). М.: Галея, 2000. 392 с.
32. Малевич К.С. Черный Квадрат. СПб., 2014. – 288 с.
33. Манифесты русских футуристов [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://a-pesni.org/zona/avangard/manifesty.php>
34. Матюшин М.В., Крученых А.Е., Малевич К.С. Первый Всероссийский съезд баячей будущего [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index3.html>
35. Маяковский В., Бурлюк Д. и др. Поощрина общественному вкусу. Москва, Издание Г. Л. Кузьмина, 1912 Проненко Л. И. Каллиграфия для всех. М.: Книга, 1990. – 248 с.
36. Наумова С.В. Стилеобразующие факторы каллиграфии // Архитектон: известия вузов, № 34, 2011. – С. 4
37. Наумова С.В., Наумова П.М. Границы цифровой каллиграфии // Архитектон: известия вузов, № 46, 2014. – С. 187-192.
38. Новая Россия: The Hatters, Аксенова, Покрас Лампас, Пязок / вДудь [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=x7IIflmAZCk&t=3559s>
39. Останина Е. А. Мастера авангарда. — М.: Вече, 2003. — 304 с.

- 40.Покрас Лампас. Каллиграф, художник [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://the-strangers.ru/pokras-lampas/>
- 41.Покрас Лампас: от первого лица [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.vltramarine.ru/mag/design/calligraphy/2839>
- 42.Садовень В.В. Русские художники баталисты. XVIII - XIX веков. Москва: Искусство, 1955. 370 с.
- 43.Саруханян А. П. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» // Авангард в культуре XX века (1900—1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / Под ред. Ю. Н. Гирина — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — Т. 1. — С. 15.
- 44.Сарычев В.А. Кубофутуризм и кубофутуристы. Липецк, 2000. – 256 с.
- 45.Сайт Третьяковской галереи [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.tretyakovgallery.ru/exhibitions/vasiliy-vereshchagin/>
- 46.Селезнев П.С., Трофимова Р.П. Культурология: теория и практика: учебное пособие. – М.: Проспект, 2014. – 368 с.
- 47.Серяков А.В. Искусство авангардизма как выражение смены типов культуры / А.В. Серяков // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств, 2011. 4 с.
- 48.Симян Т.С. К проблеме манифеста как жанра: генезис, понимание, функция / Т.С. Симян // Критика и семиотика, 2013. – С. 130-148.
- 49.Современный музей каллиграфии [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.calligraphy-museum.com>
- 50.Стасов В.В. Мастерская Верещагина // Стасов В. В. Избранные сочинения. Т. I. Москва: Искусство, 1950. С. 325-336.
- 51.Степанов Ю.С. Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. Под общ. Ред. Ю.С. Степанова. — М.: Академический Проект; Культура, 2006. — 1168 с.
- 52.Таранов Н.Н. Рукописный шрифт. Волгоград: Перемена, 1986. – 159 с.

53. Таранов Н.Н. Художественно-образная выразительность шрифтов: Монография. – Волгоград: Перемена, 2000. – 168 с.
54. Тарасова М.В., Коммуникативные основы художественной культуры / М.В.Тарасова, В.И. Жуковский. Красноярск: СФУ, 2012. – 360 с.
55. Тарасова М.В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства: монография. Красноярск: Сибир. федер. ун-т, 2015 – 236 с.
56. Тоотс. В. Современный шрифт. М.: Книга, 1966. – 265 с.
57. Троицкий С.А. Революционный смех русского авангарда // *Studia Culturae*. Выпуск 12. Альманах кафедры культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2011. – С. 38-48.
58. Турчин В.С. Образ двадцатого в прошлом и настоящем: Художники и их концепции. Произведения и теории — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — 648 с.
59. Фещенко В.В., Коваль О.В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 640 с. – (Язык. Семиотика. Культура)
60. Фридрих И. История письма. М., Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1979. 463 с.
61. Шрифты. История возникновения и развития шрифтов: методические указания к курсовому проектированию / И.В. Куликова. – Томск: ТГАСУ, 2009. – 47 с.
62. Щетников А.И. «Лука Пачоли и его трактат «О божественной пропорции», Матем. обр., 2007, № 1(41), 33–44
63. Энциклопедия русского авангарда [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://rusavangard.ru/>
64. Citroni M. The Concept of the Classical and the Canons of Model Authors in Roman Literature // Porter J. I. The Classical Tradition of Greece and Rome. — Princeton: Princeton University Press, 2006. — 450 p.

- 65.LIFE | Новости [Электронный ресурс] – Режим доступа:
<https://www.youtube.com/watch?v=CHC8PVHfun8>
- 66.Mediavilla C. Calligraphie. – Imprimerie Natiolane, 1996. – 336 p.
- 67.Pokras Lampas [Электронный ресурс] – Режим доступа:
<http://pokraslampas.com>
- 68.Saint-Simon H. de. Opinions litteraires, philosophiques et industrielles. —
P., 1825.
- 69.The British Library [Электронный ресурс] – Режим доступа:
<https://www.bl.uk>
- 70.Verlag B. Felice Feliciano. Alphabetum Romanum, 1985. – 42 pp.
- 71.Zapf H. Hermann Zapf & His Design Philosophy Selected Articles and
Lectures on Calligraphy and Contemporary Developments in Type Design,
with Illustrations and Bibliographical Notes, and Complete List of His
Typefaces. Chicago: Society of Typographic Arts, 1987. – 265 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рис. А.1 – Фасад Третьяковской галереи с Крымской набережной.
Инсталляция «18 слов о Василии Верещагине»



Рис. А.2 – Панно №1 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рис. А.3 – Панно №2 и №3 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»



Рис. А.4 – Панно №4 и №5 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рис. А.5 – Панно №6 и №7 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»



Рис. А.6 – Панно №8 и №9 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рис. А.7 – Композиция из нескольких панно из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»



Рис. А.8 – Панно №10 и №11 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рис. А.9 – Панно №12, №13 и №14 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»

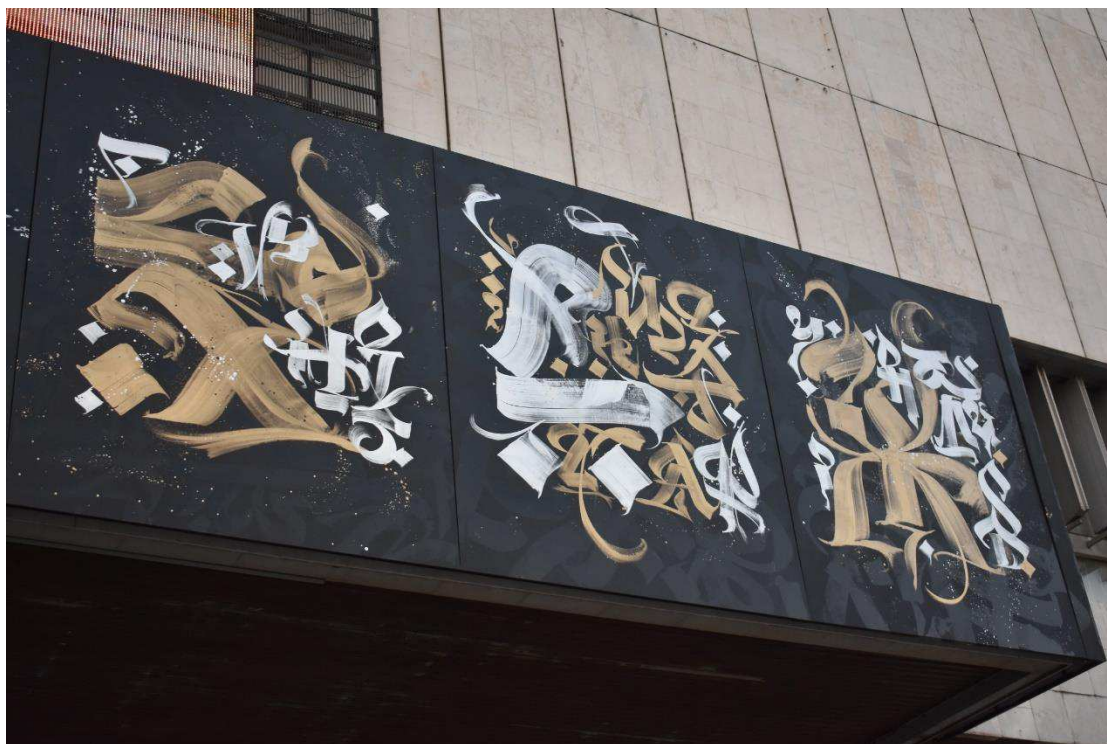


Рис. А.10 – Панно №15, №16 и №17 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рис. А.11 – Панно №18 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

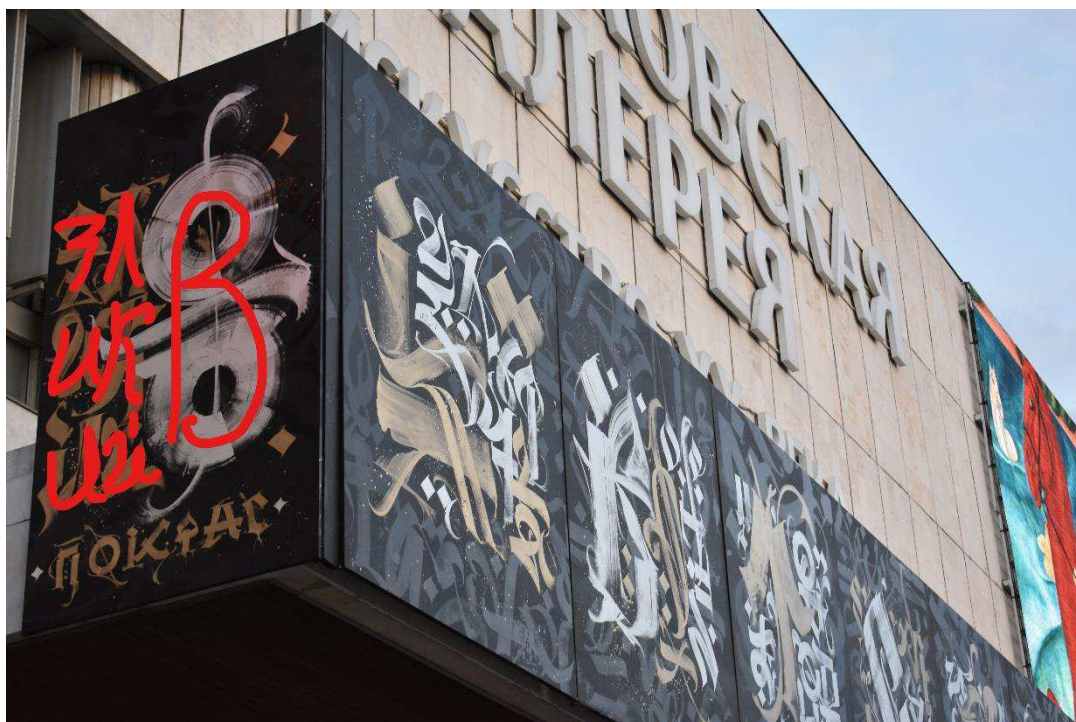


Рис. Б.1 – Расшифровка панно №1 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»



Рис. Б.2 – Расшифровка панно №2 и №3 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ Б



Рис. Б.3 – Расшифровка панно №4 и №5 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»



Рис. Б.4 – Расшифровка панно №6 и №7 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ Б

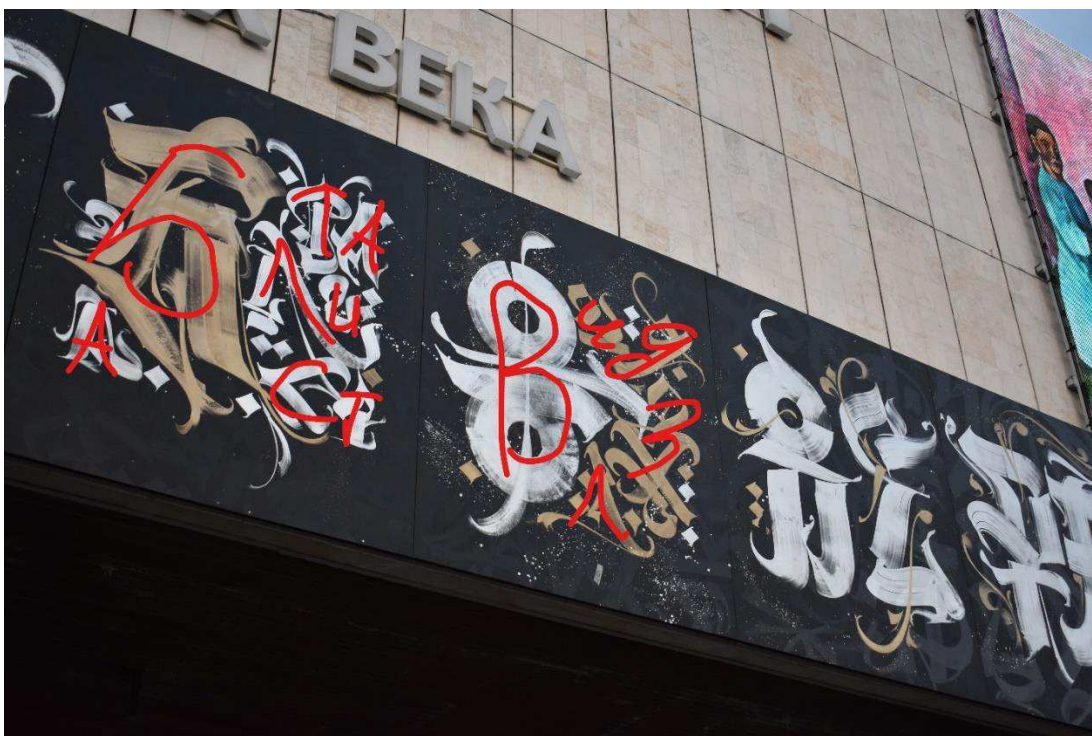


Рис. Б.5 – Расшифровка панно №8 и №9 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»



Рис. Б.6 – Расшифровка композиции панно из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ Б

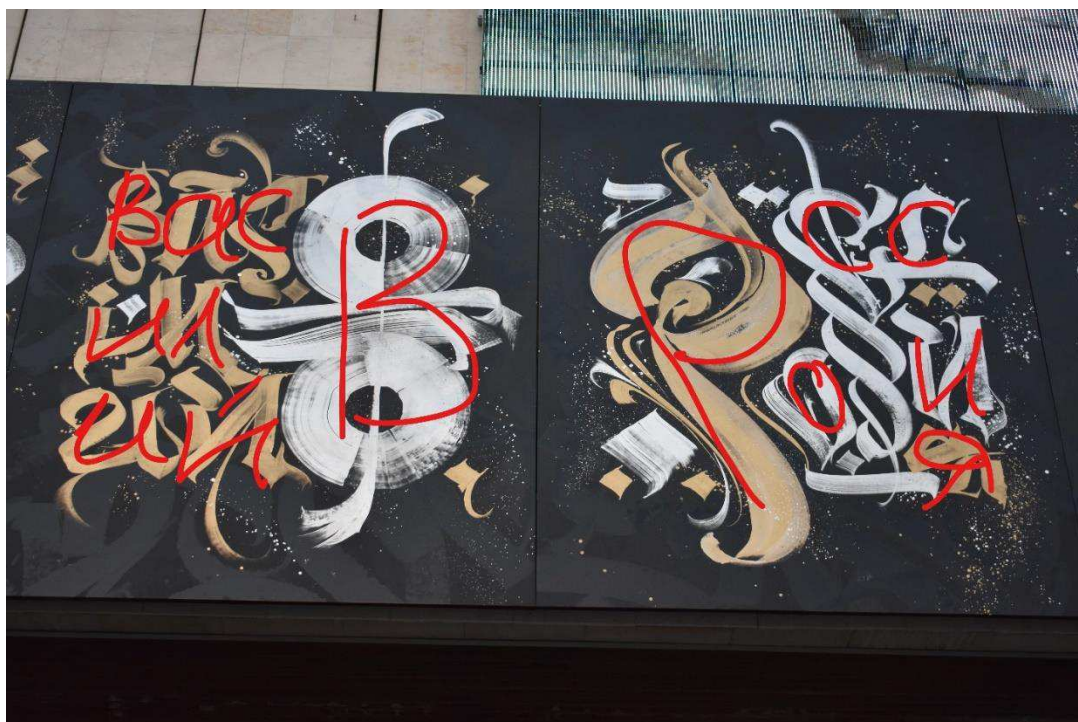


Рис. Б.7 – Расшифровка панно №10 и №11 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»



Рис. Б.8 – Расшифровка панно №12, №13 и №14 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ Б

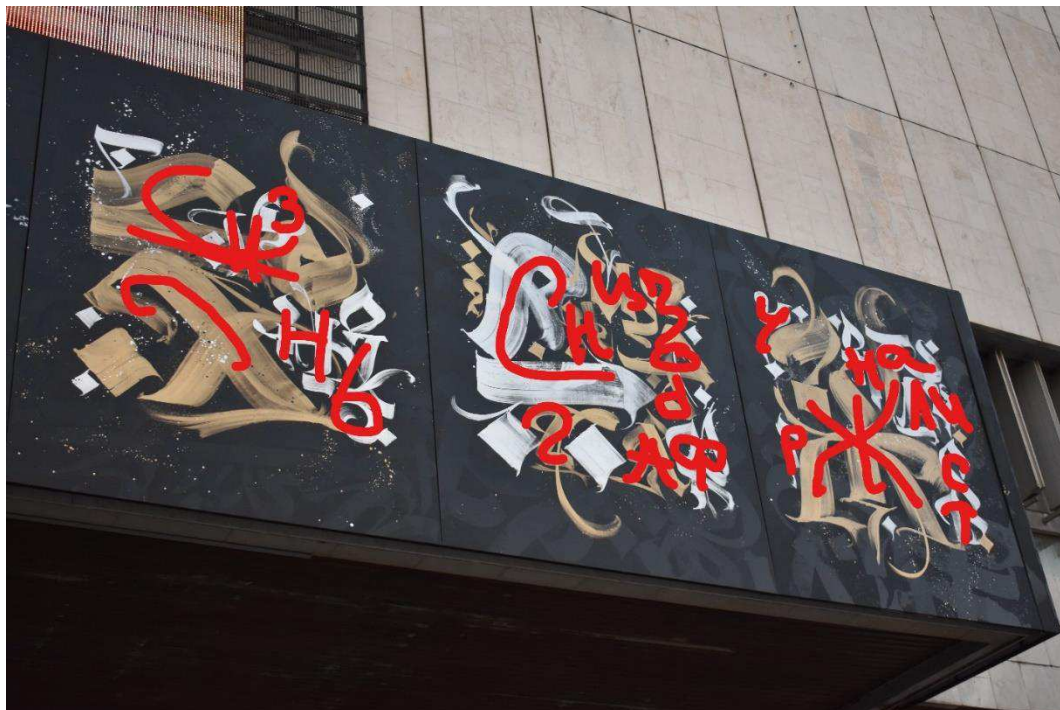


Рис. Б.9 – Расшифровка панно №15, №16 и №17 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»



Рис. Б.10 – Расшифровка панно №18 из инсталляции «18 слов о Василии Верещагине»

