



**МИНОБРНАУКИ
РОССИИ**



**Гжельский
государственный
университет**

**Материалы
международного научного
форума обучающихся
«Молодежь в науке и творчестве»
25 мая 2022 г.**

Сборник научных статей

Часть 1

**Международная научно-практическая конференция
«Изобразительное, декоративно-прикладное искусство
и дизайн: традиции и современность»**

**Гжель
2022**

УДК 738, 745
М 34

М 34 **Материалы международного научного форума обучающихся «Молодежь в науке и творчестве» (25 мая 2022 г.).** В 5 ч. Ч. 1. Международная научно-практическая конференция «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн: традиции и современность» [Электронный ресурс]: сборник научных статей / Отв. ред. Н. В. Осипова. – Гжель: ГГУ, 2022. – 103 с. // ГГУ: [сайт]. – Режим доступа: <http://www.art-gzhel.ru/>

В настоящее научное издание вошли материалы международной научно-практической конференции «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн: традиции и современность», состоявшейся 25 мая 2022 г. в Гжельском государственном университете в рамках Международного научного форума обучающихся «Молодежь в науке и творчестве», посвященного Году культурного наследия народов России.

Содержание

Айдарова Л. Э. ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ УНИВЕРСАЛЬНЫХ КОНСТРУКЦИЙ ПЛЕЧЕВЫХ ИЗДЕЛИЙ В ПРОМЫШЛЕННОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ.....	5
Аминова Д. Н. ЛЖЕНАТТЬЕ В КОЛЛЕКЦИИ А. Ф. ЛИХАЧЕВА. ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА КАРТИНЫ Ж.-М. НАТТЬЕ «ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОЙ» («ДАМА С ПТИЧКОЙ») ИЗ ФОНДА ГМИИ РТ.....	7
Андреев К. ЭКОПОЛИС – ГОРОД БУДУЩЕГО.....	9
Андриевская К. В. ИСТОРИЯ ПОЯВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КЕРАМИКИ ДЛЯ БЛАГОВОНИЯ.....	11
Борисова Т. ПРЯНИЧНЫЕ ДОСКИ.....	13
Ван Кэин ИССЛЕДОВАНИЕ ЭТНИЧЕСКОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ.....	14
Ван Син ОБРАЗ МАО ЦЗЭДУНА В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ ХУДОЖНИКА ОУ ЦЗИНХАЯ.....	16
Ван Фан ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ КИТАЙСКОГО ТРАДИЦИОННОГО АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА.....	18
Ван Юй ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА СТИЛЬ ДИЗАЙНЕРСКОГО ОФОРМЛЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА РЕСТОРАНА.....	20
Варенникова С. О. ДИЗАЙН В РЕЧНОМ СУДОСТРОЕНИИ.....	22
Василевская И. П. АКТУАЛЬНЫЙ ОРНАМЕНТ В ОФОРМЛЕНИИ ПЕЧАТНЫХ ТКАНЕЙ.....	24
Гадзиева Д. А. РАЗРАБОТКА ДИЗАЙН-ПРОЕКТА И ТЕХНОЛОГИИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ПОДСТАКАННИКА.....	26
Грама В. В. ВЛИЯНИЕ МОДНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ НА ДИЗАЙН СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА.....	28
Егоров Е. Б., Александрова П. И. АНТИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ КАК ГЕНЕЗИС В СТИЛЕ ПЕРЕРИЙ.....	30
Жарикова М. М. МОДЕЛИРОВАНИЕ И МАКЕТИРОВАНИЕ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТЕ ПАРК ОТЕЛЯ «РЕЛАКС».....	33
Кривоносова Е. А. ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ЯПОНСКОМ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОМ МОДНОМ ДИЗАЙНЕ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА РЕЙ КАВАКУБО.....	36
Крючкова Д. О. ТВОРЧЕСТВО ФОТОХУДОЖНИКА ПАВЛА ЛЕОНИДОВИЧА БРАНШТЕТЕРА.....	39
Кутикина А. В. ОТ АВАНГАРДА КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА К ДИЗАЙНУ.....	40
Ли И ТЕМА ЖИЗНИ И ПОЭЗИИ ЛИ ЦИНЧЖАО В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ КИТАЯ.....	42
Лисьева А. Б., Самутина Н. Н. ПРОЕКТИРОВАНИЕ ЭСКИЗОВ ТКАНЕЙ В СТИЛЕ АР-ДЕКО.....	44
Майтак-Аннаоразова Л. В. СТЕНОПИСЬ В ИНТЕРЬЕРЕ (ЭКСТЕРЬЕРЕ) – «НАХОДКА» ДЛЯ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА ИЛИ «ТЯЖКИЙ ГРУЗ».....	46
Мартынова Н. Г. ОБРЯДОВО-РЕЛИГИОЗНЫЕ АСПЕКТЫ СОЛОМОПЛЕТЕНИЯ.....	49
Марюткина А. А. АНАЛИТИЧЕСКАЯ ДИЗАЙН-КОНЦЕПЦИЯ КАК ОСНОВА ТВОРЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ.....	51
Маслов М. М. ИКОНОГРАФИЯ И СТИЛИЗАЦИЯ В СОВЕТСКОЙ ГЕРАЛЬДИКЕ КАК ПРОТОТИП В ДИЗАЙНЕ СОВРЕМЕННОЙ ТЕРРИТОРИАЛЬНОЙ АЙДЕНТИКИ.....	53
Нафикова А. С. СТИЛЬ МОДЕРН В АРХИТЕКТУРЕ ГРОДНО.....	56
Петишова Д. Н. СТИЛЬ МОДЕРН КАК ВЕДУЩЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ РОССИИ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ.....	59

Пешина Ю. С. ФАНТАСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ТРАДИЦИОННОЙ И ЦИФРОВОЙ ЖИВОПИСИ.....	61
Полищук Е. ПРИМЕНЕНИЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В ПРОЕКТИРОВАНИИ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЕ.....	63
Пэн Синьчжэн ГОРОДСКАЯ СРЕДА ШАНХАЯ В ОТОБРАЖЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ.....	65
Разницына Е. М. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ, ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ ДЫМКОВСКОЙ ИГРУШКИ.....	68
Рожников А. А. СКУЛЬПТУРА КАК ЧАСТЬ СОВРЕМЕННОГО КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА ГОРОДА ЛЮБЕРЦЫ.....	70
Рожникова Е. А. ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ОБЕСПЕЧЕНИЯ КОМФОРТНОГО ВИЗУАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ ЧЕЛОВЕКОМ ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ.....	73
Романенко Д. Ю. ЖИВОПИСЬ, ОБЪЕДИНЯЮЩАЯ РОССИЮ И БЕЛАРУСЬ.....	75
Сваткова Н. Г. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ УКРАШЕНИЙ ИЗ МЕТАЛЛА (ПО МАТЕРИАЛАМ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ПАМЯТНИКОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ XIII–XIV ВВ.).....	77
Се Вэньхань ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ КИТАЙСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ В СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИКАХ.....	79
Смеляков В. Д. ПЕРСОНАЛИЯ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА БЕЛАРУСИ П. В. МАСЛЕНИКОВА.....	81
Степанова Д. В. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОРНАМЕНТА НАРОДОВ РОССИИ В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ.....	83
Сюн Цзинхао, Чжэн Сян ИССЛЕДОВАНИЕ ВЫСТАВОЧНОГО ДИЗАЙНА И ОПЫТА КИТАЙСКИХ МУЗЕЕВ.....	85
Таровик Е. А. КОНЦЕПЦИЯ ЦЕНТРА ИСКУССТВ В Г. РОСТОВ-НА-ДОНУ.....	87
Федорец Я. В. ХРИСТИАНСКИЕ И ЯЗЫЧЕСКИЕ МОТИВЫ В НАТЮРМОРТЕ БЕЛОРУССКИХ ЖИВОПИСЦЕВ 1990–2010-Х ГОДОВ.....	89
Цыбин Н. А. ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФЭШН-ИНДУСТРИИ.....	91
Чжан Цзин ФАРФОР СО СВЕТЛО-ГОЛУБОЙ ГЛАЗУРЬЮ «ЦИНБАЙ» ИЗ ЦЗИНДЭЧЖЭНЯ: ИЗЯЩНЫЙ СТИЛЬ ЭПОХИ СУН.....	94
Чжэн Сян, Сюн Цзинхао ЗНАЧЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУРНЫХ СИМВОЛОВ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ ПРОДУКЦИИ.....	96
Шаркова Н. В. ФАРФОРОВОЕ БЛЮДЦЕ ЗАВОДА А. Т. САФРОНОВА ИЗ ЧАСТНОЙ КОЛЛЕКЦИИ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ.....	98
Шереужев К. К. МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ СПОРТИВНЫЙ КОМПЛЕКС В Г. РОСТОВ-НА-ДОНУ.....	100
Шилко А. А. ДИЗАЙН КАЛЕНДАРЯ ДЛЯ ВИТЕБСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА.....	102

Л. Э. Айдарова

Казанский национальный исследовательский технологический университет, г. Казань

Научные руководители: Ю. А. Коваленко, О. Е. Гаврилова

ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ УНИВЕРСАЛЬНЫХ КОНСТРУКЦИЙ ПЛЕЧЕВЫХ ИЗДЕЛИЙ В ПРОМЫШЛЕННОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ

Промышленное проектирование – основа массового производства одежды, это связующее звено между дизайном и производством, которое превращает эскиз дизайнера в функциональное изделие. На стадии промышленного проектирования закладываются основные характеристики будущего изделия, в соответствии с его назначением и поставленными задачами.

Процесс создания новой модели одежды в промышленном производстве происходит следующим образом: дизайнер разрабатывает основную концепцию коллекции на предстоящий сезон с учетом ассортимента предприятия. В соответствии с установленным уровнем цен, выбранной целевой группой потребителей и с созданной концепцией разрабатывается и утверждается ассортимент продукции, рекламные и маркетинговые мероприятия. Затем группа специалистов, совместно с дизайнером и конструктором, занимается разработкой первичных чертежей типовых конструкций для новых моделей. После чего создается опытный образец из основной или макетной ткани. Полученные модели подвергаются анализу по таким показателям как соответствие модным тенденциям, технологичность конструктивного решения, правильность посадки на фигуре, пригодность к серийному производству и т.д. При необходимости в первичные чертежи модельных конструкций вносятся коррективы, и модели дорабатываются. После утверждения первичных образцов, изготовленных из конкретных материалов, разрабатываются лекала на одну модель или размерный ряд.

Помимо прочего, в основе проектирования изделий промышленного производства находятся понятия о стандартизации и унификации. Унификация является наиболее действенным приемом стандартизации на пути уменьшения многообразия изделий в рамках одного функционального назначения. Это процесс, в котором разнообразие приводит к логичному единообразию и разумности без потери качества, эстетики внешнего вида и желания потребителей. Унификация предоставляет возможность оптимизировать работу конструктора и автоматизировать технологическую сторону этапов производства, но для наиболее полного и прогрессивного процесса, возможно применение не только унифицированных, но и универсальных конструкций плечевых изделий. Под универсальными конструкциями в нашей статье мы будем понимать конструктивную основу, на базе которой можно реализовать создание изделий различных ассортиментных групп.

В рамках исследования мы выделили особенность концепции «оверсайз» как потенциал для применения универсальных модельных конструкций в промышленном проектировании одежды. Сохранив ключевое понятие комфорта, как одной из неотъемлемых характеристик одежды: психологического, физиологического, эмоционального, эта особенность позволяет специалистам применять одну и ту же модельную конструкцию в изготовлении изделий различных видов и ассортиментных групп. На данной конструктивной основе может проектироваться одежда различного назначения: от повседневной до нарядной, от легкого ассортимента до верхней одежды.

Изделия «оверсайз» любимы многими дизайнерами и модными марками, мы видим, как из сезона в сезон мягкие формы и нарочито мешковатый силуэт преобладают в их коллекциях. Подобную форму конструкторы получают посредством моделирования конструкции, когда выточки, придающие одежде нужный силуэт и приталивание, просто исключаются или их раствор значительно сокращают. При разработке конструкций изделий объемных силуэтов (прямого, овального, коконообразного, трапеции) характерно использование больших и очень больших прибавок к ширине изделия (по всем или нескольким конструктивным поясам) и к ширине рукава, увеличение линии плеча.

Конструкторская прибавка представляет собой разность между конструктивными параметрами, может быть как положительной, так и отрицательной. Для того, чтобы получить

универсальную конфигурацию деталей важно учитывать максимальные прибавки, так как их величина влияет на эстетическое восприятие объема, комфорта, формы, обеспечивает получение модных и трендовых объемно-силуэтных форм одежды, определяет размеры и расположение пакета материалов относительно участков фигуры. Для построения универсальной конструкции плечевого изделия «оверсайз» могут быть рекомендованы следующие прибавки: прибавка к ширине изделия по линии груди – 20 см; прибавка к ширине спинки – 6 см; прибавка к ширине проймы – 8 см; прибавка к ширине полочки – 6 см; прибавка к ширине изделия по линии бедер – 10 см; прибавка к обхвату плеча – 6 см.

Используя вышеперечисленные прибавки, была разработана конструкция плечевого изделия, на ее основе были изготовлены женская рубашка, пыльник, жакет и стеганая куртка. Изготовленные опытные образцы подтвердили возможность использования одной конструктивной основы для создания изделий различных ассортиментных групп. Образцы показали хорошую посадку изделий на фигуре, даже при условии того, что использование однослойных и многослойных пакетов материалов создавало различную форму изделий. Это позволило сделать вывод об актуальности и перспективности использования универсальных конструкций в проектировании современного костюма. Мы выявили большие возможности работы в разнообразных ассортиментных группах, в одежде различного назначения: от повседневной до нарядной, от легкого ассортимента до верхней одежды. Посредством единых прибавок для базовых конструкций мы можем обозначить композиционную основу коллекции, определить возможности трансформации одного вида одежды в другой и обеспечить взаимозаменяемость, повторяемость, динамичность, унификацию деталей и узлов. По мере постепенного и последовательного развития данной концепции возникает возможность создавать конструктивно-унифицированный ряд одежды, применять универсальные модельные конструкции плечевых изделий в промышленном проектировании.

Список литературы

1. Унификация и стандартизация конструкций изделий [Электронный ресурс]. URL: https://studwood.net/2052258/bzhd/unifikatsiya_standartizatsiya_konstruktsiy_izdeliy (дата обращения: 12.05.2022).
2. Промышленное проектирование одежды [Электронный ресурс]. URL: https://moodle.kstu.ru/pluginfile.php/326680/mod_resource/content/1/%d0%9a%d0%98%d0%9b%d0%9f%20%d1%82%d0%b5%d0%bc%d0%b0%205.docx (дата обращения: 11.05.2022).
3. *Соснина Н. О., Герасимова Ю. Л., Толмачева П. А.* Концепция оверсайз в моде [Электронный ресурс] // Костюмология. 2019. № 4. URL: <https://kostumologiya.ru/PDF/05IVKL419.pdf> (дата обращения: 11.05.2022).

Д. Н. Аминова

Казанский государственный институт культуры, г. Казань

Научный руководитель: Э. М. Колчева

**ЛЖЕНАТТЬЕ В КОЛЛЕКЦИИ А. Ф. ЛИХАЧЕВА. ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА КАРТИНЫ
Ж.-М. НАТТЬЕ «ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОЙ»
(«ДАМА С ПТИЧКОЙ») ИЗ ФОНДА ГМИИ РТ**

Большая часть картин из фонда западноевропейского искусства Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (ГМИИ РТ) происходит из коллекции казанского коллекционера Андрея Федоровича Лихачева (1832–1891). Среди всех картин старых мастеров присутствует единственная работа Жана-Марка Наттье «Портрет неизвестной» («Дама с птичкой»), датированная 1764 годом. Данное полотно в составе картинной галереи А. Ф. Лихачева было передано его братом – вице-адмиралом Иваном Федоровичем Лихачевым в 1891 году в Казанский городской музей, где все предметы коллекции экспонировались вместе в «Музее имени А. Ф. Лихачева» [4]. До 1962 года картина находилась в коллекции Государственного музея ТАССР, а затем перешла в фонд Государственного музея изобразительных искусств ТАССР (будущий ГМИИ РТ), где хранится и сейчас.

Само полотно в коллекцию Лихачева попало примерно в 1850-80 годы вместе с другими работами западноевропейских мастеров. Лихачев не писал о том, откуда в его коллекции возникали те или иные работы: *«Значительная часть предметов приобретались у родственников и знакомых, покупалась у старьевщиков и коллекционеров, пополнялась через заказы и покупки в антикварных магазинах Казани и других городах»* [7]. Исследователи предполагают, что коллекционер мог приобрести западноевропейскую живопись в России, *«поскольку здесь в 60-70-е годы [XIX века] сложились благоприятные условия... петербургский рынок был завален картинами...»* [4].

Впервые картина Ж.-М. Наттье была показана публике 27 декабря 1891 г. на выставке картин городского музея, где экспонировалась под авторством Наттье (с одной «т») и под названием «Портрет Неизвестной» [3, с. 14.]. В «Краткий указатель картин коллекции А. Ф. Лихачева в казанском городском музее», который был составлен Л. О. Сиклером в 1895 году, известно, что сам А. Ф. Лихачев атрибутировал исследуемую нами картину, то есть определил и имя художника – Наттье, и название картины – «Портрет Неизвестной» [5, с. 47]. В указателе Л. О. Сиклера нет имени Жан-Марк, дана только фамилия «Наттье» с одной буквой «т» и годы жизни (1685–1766). Однако в листе содержания того же указателя рядом с фамилией художника указано имя Жан-Батист (имя брата художника). Возможно, что это ошибка составителя указателя, который перепутал имена, а возможно, что сам А. Ф. Лихачев атрибутировал работу не Жаном-Марком, Жаном-Батистом Наттье. В научном каталоге выставки «Западноевропейский портрет из собрания Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан» [2], который был составлен к выставке, проходившая в 2001 году в Казани, пишут о том, что на обороте холста исследуемой картины в центре есть надпись черной краской «J. Nattier, 1764». Возможно, что именно эта надпись и стала решающей при атрибуции Лихачевым, и возможно по этой же причине данную работу не атрибутировали прежде.

Жан-Марк Наттье – это художник-академист, пик творчества которого проходил в период господства рококо. Можно выделить его конкретные формально-стилистические особенности: яркая и светлая цветовая палитра, мягкая передача светотени, двухплановая композиция, расположение фигуры в большое пространство композиции, широкие статичные театральные позы моделей, отсутствие ярко выраженных эмоций на лице. Во многих работах художник повторяется, женские мифологизированные образы чересчур рафинированы, черты лица повторяются, делая всех изображенных сестрами [6]. В свою очередь портрет из фонда ГМИИ РТ совершенно не имеет антропологических черт «сестер» Наттье: в ней не замечается ни больших миндалевидных глаз, которые прямо смотрят на зрителя, ни прямого маленького носика и кукольного овального лица [6]. По композиции это произведение несколько нетипично для Ж.-М. Наттье: дама помещена в слишком маленькое пространство, в котором находится сама модель, птичка и горы на заднем фоне.

В большинстве портретных работ французского художника присутствует больше пространства: показывается природное окружение, а фигуры моделей написаны в полный рост или по пояс.

«Портрет неизвестной» (или «Дама с птичкой») написан за два года до смерти Ж.-М. Наттье. Опираясь на работу Дени Дидро «Салоны» [1, с. 37, 66], где встречается упоминание поздних работ Наттье, можно выявить значительное отличие полотен «Портрет инфанты в охотничьем костюме» (1760, Версаль) и «Автопортрет с семьей» (1732–1762, Версаль) от работы «Портрет Неизвестной». В представленных работах сохраняются особенности художника: большое пространство вокруг, фигуры в полный рост или по пояс. В свою очередь «Портрет Неизвестной» обладает такими формально-стилистическими особенностями: приглушенная цветовая палитра, одноплановая композиция, размещение модели в небольшое пространство композиции.

На полотне дама удерживает на тонкой веревке небольшую птичку. Данная иконография близка к иконографии «Аллегория стихий». В «Словаре сюжетов и символов в искусстве» Джеймс Холл описывает символику четырех стихий: «Они [четыре элемента] могут быть представлены либо как условные безликие женские фигуры, различимые только по их атрибутам» [8, с. 619–620]. В творчестве Наттье есть серия работ на тематику «Аллегории стихий», написанная в 1750-1751 годах, однако художник трактует ее совершенно по-другому. Анализ сюжета ведет к работам «Аллегория стихий – вода, воздух, земля и огонь. Фрагмент – Воздух» (1739–1743, Галерея Корсини) итальянской художницы Розальбы Каррьера и «Аллегорическая сцена» школы итальянской художницы.

В «Неизвестной» повторяется образ Р. Каррьера в плоть до поворота головы, одежды. Полотно из ГМИИ РТ выполнено маслом на холсте в достаточно теплом колорите, а итальянское – пастелью на бумаге холодными и светлыми тонами. Манера, в которой написан «Портрет Неизвестной» отличается от стиля работ Наттье предыдущих десятилетий и явно отсылает к манере итальянской художницы. Сложно сказать, что была скопирована именно работа Каррьера из римской галереи, а не произведения школы итальянской художницы, которая видимо тоже была списана с работы «Аллегория четырех элементов» – по уровню исполнения она стоит ниже оригинала.

Картина из фонда ГМИИ РТ относится к периоду заката стиля рококо: в глазах, не смотря на кокетливость позы, присутствует рефлексия, размышление, имеет место психологизм в портрете, выходящий за пределы эстетики рококо, больше нас отсылает к предтече романтизма. Это наблюдение также показывает нам, что работа никак не могла принадлежать кисти ни Ж.-М. Наттье, ни школы Р. Каррьера, которые творили в рамках рококо. Весьма вероятно, автором мог выступить художник, который видел либо саму работу Каррьера, либо ее учеников.

Список литературы

1. Дидро Дени. Салоны. В 2-х т. Т. 1: Пер. с фр. / Вступ. ст., сост. Л. Я. Рейнгардт; Примеч. Е. Ю. Сапрыкиной. М.: Искусство, 1989. 270 с., [24] л. ил. В надзаг.: Акад. художеств СССР. НИИ теории и истории изобраз. искусств., С. 37, 66.
2. Научный архив ГМИИ РТ, Ф. 2, о. 12, ед. хр. 370. Каталог «Западноевропейский портрет из собрания Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан». Казань. Издательство ГМИИ РТ, 2001. 80 стр.
3. Научный архив ГМИИ РТ, Ф. 7, о. 1, ед. хр. 8. Каталог выставки картин, открытой 27-го декабря 1891 года. Казань. Типография Н. А. Ильяшенко, 1891. стр. 34., С. 14.
4. Научный архив ГМИИ РТ. Ф. 7, о. 1, ед. хр. 36. Рамазанова Г. А. Статья, подготовленная к 100-летию создания в Казани первого публичного музея 1995 г., «А. Ф. Лихачев и его коллекция». стр. 16.
5. Сиклер Л. О. Краткий указатель картин коллекции А.Ф. Лихачева в казанском городском музее. Казань: Типография Губернского правления, 1897. III, 74 с. С. 47.
6. Золотов Ю. К. Французский портрет XVIII века: [альбом] / Ю. К. Золотов. М.: Искусство, 1968. 275 с.
7. Назипова Г. Р., Измайлова С. Ю. «Казанский антиквариум» / Науч. ред. Е. А. Вишленкова; Национальный музей РТ. Казань: Фолиантъ, 2006. 200, [60] с.
8. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с английского А. Е. Майкалара. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. 656 с, С. 619–620.

К. Андреев

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: О. В. Ромашкова

ЭКОПОЛИС – ГОРОД БУДУЩЕГО

С давних времен люди пытались приспособить окружающее пространство для своего комфорта и удобства. Начальный период индустриализации привел к нарушению санитарных норм, тесноте и скученности жилых помещений, разрушению привычной среды обитания. Ответом явились различные градостроительные теории, от Э. Говарда до Корбюзье, которые пытались поставить город на службу человека. Однако вследствие различных ошибок, эти концепции оказались дезавуированы. Будущее городов во многом определяется основными тенденциями развития всего человечества: стремлению к комфорту и взаимосвязи с природой. В третьем тысячелетии важнейшей задачей человечества станет создание биосферно-совместимого пространства [1].

Экополис – это дальнейшая разработка градостроительских утопий («лучезарных» городов будущего). Экополис – это технологии замкнутых циклов, отсутствие отходов в поселении в целом, т.е. материалы, вещества, полученные в результате одного рода деятельности, используются как сырье в других видах деятельности; это автономность и самодостаточность, которые обеспечиваются изобилием всех необходимых ресурсов [2].

Город Чистый – экополис в Сахалинской области, который планируется построить к 2030 году. Активно будут использоваться автономные электромобили. Выделенные полосы для общественного транспорта и парковочные карманы будут иметь проницаемое зеленое покрытие. К 2050-году планируется автоматизировать общественный и личный транспорт полностью, снизить интенсивность движения. Зеленых участков станет больше. К 2070-му году будут сформированы экологичные улицы, по которым будет передвигаться только автоматизированный общественный транспорт.

Система городского освещения будет строиться на принципах использования альтернативной энергии. Верхнее освещение, или интеллектуальное освещение: свет включается только при обнаружении датчиками участников дорожного движения. Ветряной тюльпан – это встроенная в фонарный столб турбина, раскручиваясь, преобразует энергию ветра в электрическую. Кинетические фонари аккумулируют и преобразует кинетическую энергию от спортивного оборудования. Гидрофонарь работает от батарей, заряжаемых турбиной под мостом или пирсом. Среднее освещение – это светодиодные лампы, питающиеся энергией разряженных батарей, совмещают в себе утилизационную и осветительную функции. Подсвеченные скамьи – поверхность изготавливается из фотоэлектрической панели, либо скамьи подключаются к общегородской сети. Нижнее освещение: наземный светофор – светодиодный наземный светильник для пешеходов синхронизируется с дорожным светофором. Устройство работает на энергии, получаемой кинетическим покрытием зебры при проезде автомобилей и движении пешеходов.

Зеленые насаждения будут зонировать пространство и создадут комфортные условия для социального взаимодействия, будут задерживать сильные потоки ветра и защищают от шума [4]. Верхнее озеленение: газоны для пикников и активного отдыха, рядовая посадка между зонами различного назначения, живые изгороди для разграничения проезжей части и пешеходных зон. Среднее озеленение: мобильное озеленение в кадках у летних террас и в местах, где озеленение с помощью иных методов невозможно, живые изгороди для зонирования, акцентные посадки для создания дополнительных мест отдыха.

Нижнее озеленение: аллеи и рядовые посадки для защиты от ветра, трельяжи для ветро и шумозащиты, высокие живые изгороди для зонирования и ветрозащиты, мобильное озеленение вдоль заборов в неприглядных зонах.

Остановки и велопарковки: модульные велопарковки – состоят из деревянных модулей, которые, соединяясь между собой, образуют парковочные места для велосипедов, а также навес и скамейку. Модули служат опорой для вьющихся растений.

Уличная мебель: места отдыха в городской среде – озелененные парклеты с перголами и велостоянками. Точки отдыха, расположенные на склонах – состоят из платформы со ступенчатыми сиденьями, смотровой площадки и различных зон отдыха.

При устройстве рекреационных площадок для удобства их расположения на сложном рельефе применяются модули. Модульность позволяет удобно взаимодействовать с водной средой, а также использовать альтернативные источники энергии для автономной работы систем освещения.

Вода и воздух: рельеф дна – у береговой линии формируется активный рельеф дна для смягчения приливной энергии. Водные системы – у береговой линии развивается водная система из рек, прудов и водопадов для уменьшения последствий штормов. Контейнеры для перехвата мусора – контейнеры для перехвата мусора устанавливаются в каналах и имеют специальную конструкцию для быстрой и удобной замены и отчистки.

Рекреационные площадки: спортивная зона – модульная конструкция площадки позволяет разместить ее в любой местности. На площадке установлены тренажеры, которые вырабатывают энергию для освещения окружающего пространства. Зона отдыха – рекреационная экотропа на рельефе предназначена для отдыха взрослых. Детская зона – детская площадка оборудована водными кинетическими снарядами.

Список литературы

1. Хайдуков Д. С., Тасалов К. А. Основы обеспечения устойчивого развития городской агломерации // Материалы XIV Международной конференции МГУ «Государственное управление в XXI веке». М.: «Университетская книга», 2017. С. 783–789.

2. Фесенко Д. Российская архитектура – от деревянного домостроения к футурополисам // Архитектурный вестник. 2010. № 2.

3. Шмелев С., Шмелева И. Стабильный город: проблемы междисциплинарных исследований // Международный журнал стабильного развития. V. 12. 2009. С. 4–23.

4. Типология элементов городской среды экополиса «Чистый». [Электронный ресурс]. URL: <https://www.artlebedev.ru/chisty/architecture/>

5. Экополис – город будущего на Сахалине как модель экопоселения новой формации. [Электронный ресурс]. URL: <http://sakhgu.ru/post/ekopolis-gorod-budushhego-na-saxaline-kak-model-ekoposeleniya-novoj-formacii/>

К. В. Андриевская

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: А. В. Котышов

ИСТОРИЯ ПОЯВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КЕРАМИКИ ДЛЯ БЛАГОВОНΙΑ

Обоняние всегда играло важную роль в жизни человека, ведь запахи лежат в основе воспоминаний и эмоций, положительно влияют на настроение и самочувствие.

Ароматерапия – разновидность альтернативной медицины, в которой используются полезные свойства растительных эфирных масел. Испокон веков ароматерапия активно применялась в косметологии, религиозных ритуалах, парфюмерии и врачевании, при бальзамировании и т.д.

Благовония – приятно пахнущие (душистые) вещества, используемые в бытовых и религиозных целях. К числу древнейших благовоний относятся нард, ладан, камфора, сандал, мирра (растительного происхождения), мускус, амбра, оперкулум (животного происхождения).

Обоняние всегда играло важную роль в жизни человека. Едва научившись добывать огонь, люди стали добавлять в него ароматические растения для того, чтобы ублажать богов – этот этап можно считать зарождением практической ароматерапии.

«Египтяне применяли благовония для бальзамирования умерших и для окуривания массовых собраний с целью профилактики болезни» [1].

Почему древние египтяне бальзамировали тела умерших фараонов или других знатных людей, сумевших при жизни построить себе гробницу? Они, считали, что тело надо сохранить в наилучшем состоянии и при переходе в иной мир, ведь душа остается, и она должна жить в сохранившемся теле, неподверженном гниению. Поэтому погребение тела сопровождалось обилием ароматических веществ, это подтверждают найденные остатки затвердевших душистых экстрактов в пирамидах фараонов, причем у каждого из них был свой индивидуальный аромат в сосуде. Сосуды где хранили масла, это были специальные вазочки, изготовленные из мраморного оникса, который добывался в Фивах. Размеры и формы их были самые разнообразные. Для текучих эфирных масел использовались маленькие сосудики из алебаstra, в маленьких каменных или керамических бутылочках.

Следующими новаторами в парфюмерии стали жители древней Месопотамии: именно они освоили процесс паровой дистилляции – метод, который до сих пор используют при создании духов.

Древние греки многое позаимствовали у египтян в области знаний ароматерапии. Большой популярностью у них пользовались все виды масел, парфюмерия и помада. В список древнегреческих сосудов для благовоний входили алабастроны, арибаллы, амфоры, амфориск, стенки украшали выгравированными образами мифических существ и божеств, легенд и т.д.

Римляне использовали ароматные вещества трех типов: ладисмата (ladysmata) – твердые ингредиенты, стиммата (stymmata) – ароматические масла и диапasmата (diapasmata) – парфюмерные средства в виде пудры. Сосуды для благовония были позаимствованы у греков.

Раннее Средневековье характеризовалось суеверным отношением к растениям. Некоторые растения подвергались прямому преследованию.

Возрождения вновь появилась мода на знания. Знать Европы стремилась собрать все известные литературные источники в своих частных библиотеках. Они начали заниматься ботаникой и разводить «лечебные» сады.

В Индии получила развитие философия Аюрведы. Аюрведа – это санскритское слово, имеющее два корня: аyur («жизнь») и veda («знание»). Аюрведа – наука о познании жизни. Она строится на комплексном лечении человека.

В Китае первая книга по ароматерапии появилась около двух тысяч лет назад во времена династии Чинг Хань. Ранние сосуды для благовоний выполняли из металла или керамики, стенки украшали выгравированными образами мифических существ и божеств, материалы для изготовления сосудов, были в том числе золото и серебро, появились фарфоровые изделия. С

течением времени сосуды для благовоний становятся разных форм и размеров. Китайские курительницы служат уже не только для сакральных целей, но и для демонстрации статуса, социального положения.

В Японии сжигание благовоний превратили в настоящее искусство. Курительницы обычно имеют шаровидную форму на трех ножках, изготовлены из керамики, фарфора, эмаль или бронза. В Японии и сейчас существуют особые школы, в которых обучают изготавливать и правильно воскурять благовония, кроме того, в этих школах учат специальным ритуальным танцам, которые следует исполнять перед воскурением.

В Европу благовония принесли участники крестовых походов (до этого для борьбы с запахом немых тел использовался мускус). В XII веке алхимики смогли подробно изучить влияние спирта на ароматические масла, что позволило жителям Европы получить первые духи.

Настоящий прорыв в парфюмерном деле произошел в XVII веке, когда европейские травники Томао Калпепер и Чарльз Геральд подробно описали особенности различных ароматических масел, заложив тем самым фундамент для развития ароматерапии.

На Руси ароматические масла изготавливались в царской аптеке, рецепты их держались в тайне. В XVII–XIX вв. при Петре I введена мода на духи (нюхательная соль, душистая пудра) [2].

В XXI в. все более актуальной становится проблема поиска и расширения спектра натуральных продуктов, используемых в различных сферах жизнедеятельности человека. Для каждой современной леди найдется свой аромат в виде прекрасного флакончика духов, также и мужчины не обходят эту тему стороной, множество ароматических масел, косметической парфюмерии, аромаламп, увлажнителей, освежители воздуха.

Испокон веков ароматерапия активно применялась в косметологии, религиозных ритуалах, парфюмерии и т. д. Нет сомнения, что дальнейшее научное исследование состава и действия природных растительных веществ, в том числе эфирных масел, приведет нас в будущем к множеству новых замечательных открытий, дающих ключ к здоровью и долголетию. В современном обществе актуально достижение гармонии и спокойствия, и в этом может помочь интерьерная керамика для благовония.

Список литературы

1. Беловинский Л. В. История развития русской материальной культуры: учеб. пособие. М.: Изд-во МГУК, 1996. 128 с.
2. Вагнер Г. К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV вв. М.: Искусство, 1980. 267 с.
3. Василенко В. М. Народное искусство первой половины XIX века // История русского искусства. Т. 8. Кн. 2. М., 1964.

Т. Борисова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: Г. В. Дудникова

ПРЯНИЧНЫЕ ДОСКИ

Частью народной художественной культуры является резьба по дереву. Богатое разнообразие народного художественного творчества можно увидеть в мировой истории культуры в зависимости от национальной традиции. До настоящего времени сравнительно мало исследована история русской резьбы несмотря на достаточно высокий уровень изученности деревообрабатывающего промысла. Исследователи В. М. Соловьев, В. С. Воронов, М. А. Некрасова, Н. И. Костомаров, Г. Л. Дайн и другие выделяют национальные традиции народной художественной культуры как неотъемлемую часть общечеловеческих ценностей.

Современный этап развития российского общества характеризуется поиском путей выхода из кризиса, связанного с утратой культурно-ценностных ориентиров. Один из таких путей – возрождение народных традиций, сохранившихся в памяти людей, в описаниях современников, в произведениях искусства. Одним из вариантов возрождения народных традиций является изготовление печатных пряников – исконно русского вида праздничной выпечки, однако, недостаточная осведомленность и отсутствие в современном обиходе предметов народного быта не позволяют развивать народные традиции в повседневной жизни. Между тем использование в быту пряничных досок будет как поддерживать интерес к культуре своего народа, так и знакомить с традициями и промыслами предков. Традиционная пряничная доска – это форма для выпечки из древесины лиственных видов деревьев с вырезанным на ней контррельефным узором для создания отпечатка на пряниках.

Пряники издавна играли разнообразные обрядовые роли в традиционном русском быту. Сложные свадебные обряды и пиршества, поминовение умерших, дни новоселья, приношение пряников в так называемое «прощеное воскресенье» и дни именин, праздничные трапезы и другие отличительные моменты народной жизни имели в старину теснейшую обрядовую связь с декоративными пряниками. Последние были обязательным элементом почти каждого праздничного накрытого стола, представляя собой наиболее доступное и широко распространенное лакомство. Изготавливались пряники подобно хлебу, квасу и браге, домашним способом. Доски для печатания, по-видимому, бытовали в домашнем хозяйстве старых многолюдных семей. Можно выделить несколько критериев, по которым можно классифицировать пряничные доски: материал доски, размеры и форма доски, мотив, глубина рисунка и предназначение. Однако, следует отметить, что поскольку пряничная доска – предмет народного творчества, ее облик не имеет строгих ограничений, все придумывается мастером, начиная с формы доски и заканчивая личными предпочтениями и национальными традициями в декоре. Тем не менее, здесь можно выделить некоторые характерные виды пряничных досок.

Так, в зависимости от практического назначения и декора пряничные доски бывают пяти видов:

- фигурные – пряничные доски с изображением птицы, рыбы, зверя в качестве основной формы пряника, украшаемые простыми узорами;
- штучные – эксклюзивные пряничные доски;
- наборные – характеризуются несколькими углублениями для изготовления одновременно нескольких пряников, объединенных общей темой;
- почетные – в них используются разные композиции растительных узоров – тюльпанов и различных плодов, которые располагаются симметрично, иногда дополняются птицами небольших размеров и всегда имеют обрамляющие надписи;
- городские – характеризуются резными надписями с обозначением города, в котором они были изготовлены.

Список литературы:

1. Пряничная доска: ее история и сохранение традиций. [Электронный ресурс]. URL: <https://infourok.ru/pryanichnaya-doska-ee-istoriya-i-sohranenie-tradicij-6297814.html>

Ван Кэин

Московский педагогический государственный университет, г. Москва

Научный руководитель: В. Б. Кошаев

ИССЛЕДОВАНИЕ ЭТНИЧЕСКОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

С быстрым развитием глобализации художественные обмены между различными странами становятся все более частыми и обширными. Инновации в языке живописи больше не ограничиваются изменением форм или носителей, а интеграция национального духа в современную масляную живопись стала новой целью и стремлением. Постигание этничности масляной живописи станет неизбежным путем к инновациям в создании масляной живописи в будущем.

Ван Гог однажды сказал: «Если ты пшеничное зерно, то должен сеять на своей земле». Национальная культура – это матрица художественных инноваций. Инновации – основа национального развития, а национальный дух – душа художественных инноваций. Этничность искусства – это художественная специфика, которая возникает в результате выражения сущностных характеристик нации. В зависимости от географической среды, экономической и политической обстановки и культурных традиций различных наций формируется уникальное эстетическое сознание и духовная ориентация, которые отражаются в творческой практике живописцев. Национализация масляной живописи обычно происходит на трех уровнях: во-первых, национализация содержания сюжета, во-вторых, внедрение национальных эмоций, в-третьих, внедрение традиционной национальной культуры и национального духа в произведения. Среди них третий путь больше всего слит в работе и требует глубокого понимания, и поэтому он лучше всего отражает особенности национализации.

В создании картин маслом наиболее прямой способ отражения этнической принадлежности – это создание произведений искусства с этнической тематикой, другой способ – придание произведениям искусства художественных символов с яркими этническими характеристиками.

Этнические сюжеты: например, «тибетские групповые картины» Чэнь Даныцина основаны на сценах из жизни этнических меньшинств в Тибетском регионе Китая и созданы с помощью языка живописи, соответствующего его художественным чувствам. Эта группа картин достигла пика в создании китайской масляной живописи с этнической тематикой и стала эталоном в истории китайского искусства для создания китайской масляной живописи с тибетской тематикой.

В отличие от них, «Цзяннаньская серия» создана У. Гуаньчжуном – одним из представителей масляной живописи, имеет более многомерный национально-культурный характер. Картины созданы на основе пейзажей китайского региона Цзяннань с использованием светлой и свежей палитры, а в композиции используется характерное белое пространство традиционной китайской живописи, и всю картину наполняет мягкостью и красотой атмосферы Цзяннани. Традиционный ландшафт и архитектура китайского стиля, как правило, сочетаются с китайскими элементами с этническими характеристиками, что демонстрирует уникальный этнический темперамент и региональный стиль.

В живописи проявляется гибкость использования традиционных элементов, без жесткого применения. И жанры, и нации, и воплощение особенности национальной живописи в создании сегодняшних картин маслом.

Национальные чувства – это эмоциональное отношение членов национального сообщества к истории своей нации, прогрессу цивилизации и отношению между своей нацией и другими. Воплощение этих национальных чувств в художественном творчестве часто приводит к созданию более критичных и более искренних и трогательных произведений искусства. Например, работа Лебина «Лодочки на Волге» относится ко второй половине XIX в., когда под влиянием революционно-демократического прогрессивного мышления в русском искусстве сформировался сильный критический реалистический мейнстрим. Работа представляет собой баннер, изображающий группу бурлаков с канатами, тянущих плоскодонную грузовую лодку. Персонажи очень типизированы, а цвета картины очень контрастны. В этой работе Лебин изливает свои эмоции

по отношению к рабочим низших классов в своей картине, которая глубоко отражает бедность и стойкость рабочих низших классов, поднимая русский критический реализм на новый уровень. От разного происхождения того времени в схожей по тематике картине Дуань Чжэнцю «Лодочник на Желтой реке», та же тема лодочников, ловящих рыбу в лодках, передает, в большой степени, простоту и энтузиазм рабочего. Через экспрессионистское изображение персонажей художник выражает свою страсть и гордость за свой родной город, а также величие и силу жизни средством грубых, полных силы мазков. Регион, в котором воспитывался художник и его жизненный опыт вдохновляют творчество, а его глубокие национальные эмоции показывает в его картине сильную привязанности к родине и земле.

Этническая культура – это культура со своими особенностями, которая создается и развивается каждой этнической группой в ходе исторического развития. Национальная культура – это душа и кровяная связь нации, а также духовная память и духовный дом нации. В ней проявляется национальное чувство признания и принадлежности, отражается сила жизни и сцепления наций.

Национальная культура содержит как материальную культуру, так и национальный дух, и национальный дух имеет очень широкое значение, но многие люди сводят национальный дух к традиционным религиозным верованиям или типу философских предложений, но, на самом деле, это является неправильным пониманием. С точки зрения искусства, национальный дух не является конкретной доктриной, а уходит своими корнями в культурные отложения нации. Таким образом, это не только символ, но и культура, история, эстетический вкус и образ мышления, которые запечатлены в гене. Это означает, что этническая принадлежность масляной живописи является искренней и не может быть фальсифицирована. Национализация масляной живописи должна быть не сырой, а образуется само собой. Не смотря на форму создания, любое художественное произведение, в конечном итоге, является ядром культурного наследия. Художники должны активно повышать свою личную культурную подготовку и глубоко изучать дух нации, чтобы избежать одностороннего насаждения символики и действительно применять дух нации в своих художественных творениях.

В результате стремительного развития информационных технологий и материальная жизнь народов мира все более сближается. На таком фоне визуальное искусство в качестве мощного носителя национальных идей сталкивается с проблемой двух тенденций развития – космополитизм и этничность. Этничность искусства – это художественная специфика, которая является результатом выражения присущих характеристик нации, в то время как космополитизм искусства – это всеобщность различных искусств мира, и это искусство принимается множеством национальностей.

Национальный и глобальный аспекты искусства тесно связаны, а не противопоставлены друг другу. Только когда оно национальное, а потом оно имеет возможность быть глобальным. Без национальности, работы искусства не может быть глобальным. Поэтому только когда мы правильно понимаем диалектической взаимосвязи между этническим и глобальным в искусстве, не слепо следуем вкусам рынка и не однобоко подражаем образцам мастеров и постоянно постигаем этническую природу искусства, тогда мы можем создать разнообразный язык масляной живописи с уникальными национальными эстетическими характеристиками. В то время как мы правильно понимаем, что этническое искусство масляной живописи является частью универсального языка искусства масляной живописи, и подчеркиваем локализацию и плюрализм, мы тоже должны развивать в себе определенное культурное наследие, чтобы этническое искусство масляной живописи могло наследоваться и развиваться.

Список литературы

1. Чжао Цзиньюань. Исследование особенностей времени и культурной направленности в создании китайской масляной живописи. Хуа Чжан, 2011.
2. Лу Хуайбо, Янь Хуэй. Национальность масляной живописи Китая. Родина, 2014.
3. Ван Диан. Свободный стиль: неизбежный путь для современной китайской масляной живописи. Форум искусства, 2015(4): 46–48.

Ван Син

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: О. Н. Попко

ОБРАЗ МАО ЦЭДУНА В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ ХУДОЖНИКА ОУ ЦЗИНХАЯ

Политический портрет – разновидность парадного портрета, где основное внимание уделяется известному политическому деятелю. Портреты такого типа создаются с целью восхваления заслуг правителя, государственного деятеля. Нередко в эпоху Средневековья политические портреты приобретали в некоторой степени сакральный характер. Можно назвать несколько свойственных политическому портрету характеристик, которые в той или иной степени присущи культурам разных стран:

- 1) формирование образа сильной личности;
- 2) мобилизация общественного уважения вокруг политического лидера;
- 3) побуждение к беспрекословному подчинению воле портретируемой личности.

Политические мотивы были свойственны большинству произведений китайской придворной живописи, что подтверждает имевшийся насущный интерес к такому направлению в живописи на протяжении истории Китая. Придворные художники восхваляли императоров, членов их семей посредством создания грандиозных портретов, на которых император выглядел независимым, сильным, уверенным в себе правителем. Практика создания портретов императоров была связана с желанием придворных художников угодить правителю и получить доступ к его окружению. Именно таким способом в древнем Китае мастера кисти могли улучшить свое материальное положение, обеспечить себе уверенность в будущем.

XX век – время серьезных перемен и испытаний, смены традиционного государственного устройства с империи на республиканский строй. Этот век наполнен выдающейся плеядой политических деятелей Китая, которые навсегда останутся в учебниках истории и в памяти людей.

Для Китая важнейшей политической фигурой XX века, без всяких сомнений, стал Мао Цзэдун. Он родился в 1893 году и за короткий промежуток времени смог стать национальным лидером. После образования Китайской Народной Республики лидерство Мао Цзэдуна не имело сомнений.

Во время нахождения у власти Мао Цзэдуна начали создаваться его портреты. Талантливые художники со всего Китая пытались превзойти своих коллег в мастерстве изображения национального лидера. Принцип периода правления Мао Цзэдуна, в особенности во время «культурной революции», состоял в том, что искусство должно быть на службе у государства и соответствовать государственной линии развития.

Художник Оу Цзинхай занимается созданием портретов Мао Цзэдуна уже более 30 лет своей жизни. Своей первоочередной целью Оу Цзинхай видит уважение к истории и ее восстановление, точное воспроизведение на полотнах. Подобное стремление оправдывается крайней увлеченностью Оу Цзинхай историей своей страны. Искусствоведы по-разному трактуют и пытаются объяснить направленность творчества Оу Цзинхай именно на образ Мао Цзэдуна. Как утверждает сам художник, впервые в живую он увидел Мао Цзэдуна, еще обучаясь в начальной школе, и с той поры он начал выстраивать свою особую серию работ, посвященную этой выдающейся личности [1].

Живопись не только отражает историческую эпоху, на которую выпала жизнь человека, изображенного на картине, но и пытается выяснить мысли этого человека в конкретный промежуток времени, понять его духовный мир. Для точного воссоздания образа известного человека необходимо глубоко разбираться в его биографии, быть знакомым с малейшими деталями его жизни. Портретные работы Мао Цзэдуна, написанные Оу Цзинхайем, приобрели признание в силу глубокой осведомленности художника о жизненном пути Мао Цзэдуна.

Оу Цзинхай регулярно использовал фотографии для создания своих картин. Использование фотографий позволяло детально передать исторический момент на картине без потери мелких деталей. Для воссоздания церемониальной речи Мао Цзэдуна в честь основания Китайской Народной Республики Оу Цзинхуэй взял фотографию, сделанную в тот день, что дало ему

возможность сохранить атрибутику окружения Мао Цзэдуна. Художник даже сохранил на картине скрепку, которой была прикреплена оригинальная фотография. Использование фотографических изображений для воссоздания исторических событий не является копированием и подражанием. Художником в процессе работы над картиной привносятся в нее личностные неподражаемые символы.

В 2013 году в честь 120-летия со дня рождения Мао Цзэдуна художником Оу Цзинхай в музее «Times Art Museum» была экспонирована выставка из 21 портрета председателя Мао Цзэдуна. Эта серия изображает биографическую ленту жизни Мао Цзэдуна. В начале выставки показаны портреты молодого и уверенного в себе будущего лидера нации, постепенно образ Мао Цзэдуна «взрослеет», приобретает зрелые черты. За каждым портретом Мао Цзэдуна Оу Цзинхай отражает события китайской истории, успехи социалистического строительства в Китае.

Говоря об отображении образа политических деятелей в живописи Китая, также нельзя не упомянуть творчество Ван Гуанъи. Он стал основоположником такого направления в искусстве, как политический поп-арт. Ван Гуанъи, наряду с другими представителями политического поп-арта, за основу своих работ берет идеи и послы из пропагандистских идеологизированных плакатов «культурной революции». «Визитной карточкой» таких работ становится эпатажность и высмеивание массовой культуры и идеологизации. Творчество Ван Гуанъи противопоставлено портретным работам Оу Цзинхая.

Список литературы

1. Известный китайский художник Оу Цзинхай: необходимо передать всю жизнь Мао Цзэдуна на картины) [Электронный ресурс] // China news. Режим доступа : <https://www.chinanews.com/cul/2011/07-04/3155911.shtml> (дата доступа: 01.05.2022).

Ван Фан

Московский педагогический государственный университет, г. Москва

Научный руководитель: В. Б. Кошаев

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ КИТАЙСКОГО ТРАДИЦИОННОГО АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

Украшение является одним из художественных выражений архитектуры, а стилевые характеристики архитектуры в значительной степени определяются архитектурным декором. Что касается общей концепции оформления, то оформление фасада здания является наиболее важным и наиболее характерным. Всеобъемлющее и всестороннее украшение поверхности здания является одной из наиболее выгодных черт традиционной китайской архитектуры, а также одной из областей, которая лучше всего отражает особенности декоративных техник китайской нации.

Художественная привлекательность традиционной китайской архитектуры зависит от всестороннего использования языка архитектурного искусства, включая художественную концепцию, состоящую из комбинации пространств, пропорций, масштаба, цвета, декоративных узоров и т. д., чтобы вызвать резонанс и ассоциации у людей. Например, резьба по элементам древнекитайских построек, украшение конька крыши, украшение входа ворот и т. д. предназначены не только для художественной выразительности, но и стараются быть практичными и художественно обработанными на основе удовлетворения функции использования. Например, использование решетчатых конструкций для дверей и окна жилых домов, также использование экранов внутри дома создает красивый ритм в декоре. Особенно двери или экраны с геометрическими узорами или узорами животных и растений в качестве предмета, украшаются рельефной или ажурной техники для изготовления тонких компонентов, пропорции сбалансированы, а композиция красива [1, с. 198].

С точки зрения правил, каждая часть здания также имеет относительно устойчивые основные методы декора. Например, конек крыши часто украшают различными гончарными зверюшками из глины. Балки и колонны большей частью украшают разнообразной цветной росписью. Двери и окна огромной частью сращены и вырезаны, а стены на основном украшены рельефом или пустотелой гравировкой.

Фактически вокруг архитектурного декора формируется художественное целое, которое может включать в себя практически все виды ремесел. Все виды ремесел создают архитектурные стили в разных регионах и средах с точки зрения тематики, техники и декоративных частей облика, и они совместно создают художественную атмосферу в соответствии с национальной культурой с точки зрения эстетики.

Эстетические характеристики китайской архитектуры отражаются не только в декоративных деталях конструкции здания, но, что более важно, представляют уникальные китайские эстетические идеи. Например, в традиционной китайской культуре идея «гармонии человека и природы» подчеркивает гармоничное сосуществование человека и природы. При строительстве классических садов мастера очень хорошо используют природные элементы для усиления красоты искусственной среды. Из общей планировки сада видно, что мастера преследуют идею «гармонии между человеком и природой». Другой пример, конфуцианство делает упор на «медитацию». Под влиянием данной концепции здание будет создавать атмосферу дзен, создавая спокойную жизненную атмосферу для обитателей [2, с 5]. Применение данных традиционных культурных идей в архитектурном дизайне может привести к гармоничному единству архитектуры, человека и окружающей среды.

В целом архитектурно-декоративное искусство может непрерывно развиваться и достигать высоких художественных достижений, если оно может находиться в национальных культурных основах и широко вбирает в себя элементы новой эпохи. В современном архитектурном искусстве очень важно сохранять и защищать национальные традиции, региональную культуру, творчески наследовать архитектурно-декоративное искусство.

Список литературы

1. Лу Цинси Китайское традиционное архитектурное украшение // Пекин: Пресса для строительной промышленности Китая. 1999. С. 198.
2. Ли Чжэнчжэн Анализ влияния китайской традиционной культуры на современную архитектурную эстетику // Красота и время. 2021. С. 5.

Ван Юй

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: Я. Ю. Ленсу

ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА СТИЛЬ ДИЗАЙНЕРСКОГО ОФОРМЛЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА РЕСТОРАНА

На протяжении уникальной, длительной истории Китая можно выделить восемь категорий национальной китайской кухни: кантонская, фуцзяньская, хуэйская, сычуаньская, хунаньская, чжэцзянская, сучжоуская и кухня Лу [1]. Такая классификация основывается на географическом положении, обычаях людей и условиях жизни. Все кухни имеют схожие особенности, хоть и отличаются местными обычаями. Дизайн интерьеров китайских столовых необходимо рассматривать с точки зрения культурной идеологии названных восьми основных китайских кухонь и влияния традиционной китайской культурной идеологии на стиль дизайна.

Сегодня дизайнеры уделяют большое внимание влиянию традиционной культурной идеологии на обеденное пространство. Для того, чтобы кухня просуществовала долго, она должна иметь свою историю и уникальные кулинарные характеристики. Формирование восьми китайских кухонь было тесно связано с местными условиями жизни, природным климатом и привычками питания.

Восемь китайских кухонь сравнивают друг с другом таким образом: Сучжоу и Чжэцзян – как прекрасные женщины юга реки Янцзы; Лу и Аньхой – как древние и простые мужчины севера; Гуандун и Фуцзянь – как увещевания джентльмена; Сычуань и Хунань – как знаменитые мужчины, читавшие стихи и книги [2]. Все эти восемь кухонь находятся под сильным влиянием китайской конфуцианской культуры, хотя каждая имеет свой местный колорит, свои собственные вкусовые особенности, утварь и посуду.

Дизайн интерьера столовой создается в соответствии с местными обычаями при подчеркивании культурных особенностей, сочетании современного и традиционного, используя элегантность китайского стиля таким образом, чтобы каждый уголок пространства излучал естественную и расслабляющую атмосферу обеденной зоны.

По мере исторического развития столовой культуры формировались различные тематические и индивидуальные функциональные пространства, обусловленные различиями в историческом и культурном прошлом разных народов, будь то образ жизни, окружение, ценности, хобби, интересы и т.д.

История Китая насчитывает 5000 лет. С древних времен и до наших дней в разные периоды истории в стране существовала своя самобытная культура еды и напитков. Во времена династий Шан и Чжоу существовала культура «колокольчиков и треножников», а во времена династий Суй и Тан – культура «банкетов». В современном дизайне столовых эти культуры отражают исторические и культурные вкусы, они до сих пор живы и процветают. В Сиане (столица Чанъань во времена династии Тан, ныне переименованная в Сиань) есть много ресторанов, которые продолжают формат «банкетов» династии Тан, с доминированием традиционных китайских цветов – золотого, красного и белого – и широким использованием архитектурных элементов династии Тан, с аркой в качестве основного элемента дизайна пространства, не имеющего практической функции, но подчеркивающего его эстетические качества. Рестораны с исторической тематикой обычно встречаются в древних городах.

Китай – страна с богатым культурным наследием и своим художественным стилем, поэтому здесь появляется все больше тематических ресторанов, отражающих фольклорные мотивы и народные традиции. На востоке представлены дизайнерские решения на тему старого Шанхая, на юге – на тему моря, на западе – на тему красного сорго и крупного перца, на севере – на тему земляного полотна и снега. Цвет, аромат и вкус всегда были частью китайской кулинарной культуры, на этом основаны и восемь китайских кухонь. Когда люди пробуют фирменные блюда каждого региона, они ощущают дух и культуру еды местного населения. Поэтому культура питания и кухня тесно связаны с местными особенностями, а это накладывает отпечаток и на интерьер

столовой зоны. Так, например, на юге Китая рестораны оформляются в изысканном и элегантном стиле старого Шанхая с элементами благородного декора; в Сычуани, кухня которого (известная как «Еда в Китае, вкус в Сычуани») характеризуется сильным и пряным вкусом, в ресторанах создается атмосфера ужина с гуманистическими особенностями культуры Сычуани.

Основная цель ресторана в китайском стиле с деревенской тематикой – выразить интерес к деревенской жизни, используя разные виды зелени для создания естественной, простой и элегантной атмосферы, как будто посетитель находится вне городской суеты и шума, посреди природы. В настоящее время общая обстановка в столовой постепенно стала одним из самых решающих факторов в психологическом настрое обедающих, а концепция обслуживания людей в предприятии общественного питания перешла от чисто функции питания к функции обеспечения удовольствия и отдыха. Очаровательная, тихая, элегантная, нежная обстановка столовой заставляет людей расслабиться психологически после напряженного рабочего дня.

Китай является одной из стран с большим населением, поэтому дизайнеры, занимающиеся проектированием оформления интерьеров предприятий общественного питания, должны уметь удовлетворить вкусы людей из разных регионов страны. При проектировании ресторанного пространства необходимо правильно и со вкусом его организовать, чтобы обедающий мог испытывать удовольствие от пребывания в ресторане, чувствовать комфорт. В процессе проектирования обеденного пространства дизайнер должен окончательно выбрать соответствующую тему оформления в соответствии с различными потребностями посетителей, особенностями кухни и географическим положением.

Список литературы

1. Восемь основных кухонь [Электронный ресурс] URL: <https://baike.baidu.com/item/%E5%85%AB%E5%A4%A7%E8%8F%9C%E7%B3%BB/873948?fromtitle=%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E5%85%AB%E5%A4%A7%E8%8F%9C%E7%B3%BB&fromid=276513&fr=aladdin> (дата обращения: 9.04.2022).

2. Рейтинг восьми основных кухонь Китая [Электронный ресурс] URL: <https://www.oh100.com/peixun/pengren/94017.html> (дата обращения: 17.04.2022).

С. О. Варенникова

Санкт-Петербургский государственный морской технический университет г. Санкт-Петербург
 Научный руководитель: Ю. В. Вьюношева

ДИЗАЙН В РЕЧНОМ СУДОСТРОЕНИИ

Дизайн-проектирование и среда, создающие пространство, влияют на наше восприятие окружающего мира, красоту и эстетическое понимание вкусовых предпочтений и пожеланий.

Все материалы и окружающие нас предметы должны создавать комфорт. Их тактильность определяется физико-механическим контактом, влекущим за собой психоэмоциональный отклик в нашем организме, их внешний облик также эмоционально влияет на человека, целостно воспринимая красоту окружающего мира, созданного руками человека.

Дизайн неотъемлемо связан с интенсивным развитием индустриального производства, создавшим объективные потребности в возникновении новой профессии. Возникновение дизайна, как особого рода проектной деятельности, обусловлено следующими факторами:

- массовое машинное промышленное производство;
 - урбанизация (сосредоточение населения и экономической жизни в крупных городах);
- развитие науки, техники, использование их достижений в повседневной жизни (электроэнергия, телефон, телеграф, фотография, звукозапись, кинематограф, новые средства транспорта);
- резкое увеличение номенклатуры промышленных изделий и усиление конкуренции между производителями;
 - традиции и опыт художественно-прикладных ремесел;
 - архитектурное проектирование («старое» явление);
 - инженерное проектирование («новое» явление);
 - процессы в искусстве: переход от классического искусства к импрессионизму и к постимпрессионизму как многоплановому явлению;
 - кризис различных аналитических направлений, процессов в изобразительном искусстве.

Таким образом, развитие производства и промышленности отражает задачи и влияет на дизайн. Справедливо и обратное – современный дизайн, чистота форм и красота линий, являются воспроизведением и показателем технологического прогресса.

Это объективно касается любого направления в промышленном дизайне. Кораблестроение в сочетании с дизайном и промышленными технологиями – показатель становления индустрии.

Создание нового судна – это процесс, требующий ответственного подхода. Проектирование судна, как и любого объекта, начинается с идеи, которая впоследствии реализуется в виде дизайнерского решения. Так же при разработке дизайна любого проекта необходимо руководствоваться техническим заданием. Внешний облик объекта напрямую зависит от требований, которые к нему предъявляются. Точное следование всем обозначенным требованиям позволит добиться самой оптимальной конфигурации судна и максимально увеличить срок эксплуатации транспортного средства [3, с. 3].

Неоспорим тот факт, что в Российском судостроении очевидна острая потребность развития дизайна речных судов. Это связано с тем, что в настоящий момент активно эксплуатируются суда, созданные во времена СССР. Примером этому могут послужить многочисленные речные трамвайчики, работающие по всей России: теплоходы типа «Москвич», «Москва», «Зарница», «Заря». Помимо того, что максимальные сроки использования данных судов уже превысили нормы (обычно это около 25–35 лет) и на настоящий момент должно быть списано более 50 % эксплуатируемого флота, еще и дизайнерские решения их внешних обликов остались неизменными. Все это негативно сказывается на развитии отечественного речного флота. Модернизация дизайна экстерьеров речных судов способствует развитию пассажирских перевозок, так как для этого необходим новый, привлекательный флот [2, с. 59].

Решить проблему малого развития дизайна речного судостроения можно методом формообразования от природных форм – бионикой. Бионика или био-тек – самое молодое и необычное направление дизайна, отличительной чертой которого является заимствование форм у

природы. Трансформируя природные объекты, появляется возможность добиться новых уникальных образов. Данный способ активно используется в дизайне и архитектуре во всем мире для создания интересных объектов. Отталкиваясь от крупных листьев пальмы, создаются изысканные спинки для дизайнерских стульев. Опираясь на образ конкретной ракушки, можно спроектировать уникальную столешницу или целый дом. Используя лаконичное обличие медуз, рождаются необычные предметы быта – лампы, стулья. Таких примеров можно привести большое количество, так как в мире существует бесчисленное разнообразие природных форм: кораллы, щупальца осьминога, грибы, лепестки цветов и т. п. Благодаря своей свежести и новизне бионика имеет возможность устояться в качестве основного стиля развития промышленного дизайна [1].

Внешняя форма – это то общее, что объединяет всю материально-предметную среду. Доминирующую роль в восприятии этой формы играют ее художественно-эстетические качества, благодаря которым отдельные предметы быта и мебели могут восприниматься наравне с произведениями искусства, а произведения станкового искусства могут рассматриваться в одном ряду с остальным предметным окружением человека.

Важнейшим качеством внешней формы любого предмета является ее информативность. Представление о том, что это за вещь, для чего она предназначена и какой знаково-символический смысл в ней заложен, мы получаем в первую очередь через внешнюю форму [4].

Для модернизации дизайна речных транспортных средств можно обратиться к более точным образам, но обладающим должной динамикой, так как судно должно быть устремлено вперед. Очертания кристаллов и их преломляющиеся грани подходят для создания инновационного дизайна судна, образ которого вписывался бы в современный мегаполис и актуальный период времени. Грани драгоценных кристаллов позволяют получить динамичный и интересный силуэт транспортного средства. Для проработки такого образа можно обратиться к морским обитателям. Дельфины и касатки – яркий пример образа, стремящегося вперед, который позволит более точно сформировать внешний облик объекта.

Помимо вышеперечисленных примеров, можно использовать облики сталактитов и сталагмитов, образующихся в пещерах, для интересных дизайнерских решений. Они имеют вытянутую и заостренную форму, подходящую для формообразования высокодинамичного объекта. А за счет необычных очертаний микроорганизмов (инфузория туфелька, коловратка), могут родиться совершенно уникальные идеи для инновационной модернизации экстерьеров речных судов. Кроме того, точно подходящими будут образы подводных жителей, так как идет работа с водной средой: акулы, киты, кальмары. На выходе такие дизайнерские решения имеют большое преимущество, так как происходит слияние с природой.

Экспериментируя с различными образами природных форм, дизайнер может создать и запатентовать неповторимое концептуальное решение будущего дизайнерского объекта. Данный метод позволяет создавать всегда успешные и интересные проекты, так как идет работа с природой и ее образами, а все, что создано природой – оригинально, гармонично, законченно. Уже давно используемый принцип формообразования от природы хорошо сочетается с техническими характеристиками и задачами конкретно разрабатываемого судна, а также позволит ускорить процесс создания новых дизайнов речных судов и, соответственно, решения вопросов о целесообразности развития речного судостроения в России.

Список литературы

1. Дедюхова И. Био-тек. [Электронный ресурс] // Библиотека технического портала. URL: <http://tehlib.com/arhitektura/bio-tek/> (дата обращения: 09.05.2022).
2. Егоров Г. В., Егоров А. Г. Пассажирские суда местных и межрегиональных линий на социально значимых маршрутах // Транспорт Российской Федерации. 2017. № 6. 78 с.
3. Любимов В. И. Архитектурное проектирование судов: учеб. пособие для студентов очного и заочного обучения специальности 180101 Кораблестроение и океанотехника. Н. Новгород: ФБОУ ВПО «ВГАВТ», 2011. 80 с.
4. Панкина М. В. Основы методологии дизайн-проектирования: учеб. пособие. Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина. / Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2020. 150 с.

И. П. Василевская

Витебский государственный технологический университет, Республика Беларусь, г. Витебск
Научный руководитель: Е. О. Толобова

АКТУАЛЬНЫЙ ОРНАМЕНТ В ОФОРМЛЕНИИ ПЕЧАТНЫХ ТКАНЕЙ

На протяжении всей летописи человечества убранство и текстиль являются неотъемлемой частью в жизни людей. Текстильные материалы не только защищают от непогоды и знойных дней, создают комфорт, но и несут в себе эстетические характеристики. Через разнообразие одежды можно определить статус, культуру, предпочтения, традиции человека. Издавна наши предки подходили с особой скрупулезностью к украшению текстиля, из которой шилась одежда. Они вышивали простейшие орнаменты, служившие оберегом от злых духов, и рассказывали о его владельце. Образцы текстильных изделий обнаруживаются в гробницах фараонов, могильниках, также изображения узорчатых тканей встречаются на старинных миниатюрах и в монументальных росписях, интерьерах [3].

Развитие техники и технологий печати на ткани было достаточно длительным и включало несколько этапов, начиная от деревянных печатных форм до современных компьютерных технологий [4]. Машинизация текстильного оборудования решила судьбу печати на ткани настоящего времени. Этот процесс повлиял на скорость производства ткани, на разнообразие материалов, и, в конечном счете, на художественную составляющую печатного полотна. Цифровая печать на сегодняшний день позволяет раскрыть в полном объеме весь потенциал дизайнера текстильных изделий. При цифровом нанесении возможно с пиксельной точностью передать цветность, композицию и раппорт текстильного материала.

Основным элементом в формировании текстильных изделий является мотив, который влияет на создание аутентичного образа текстильного полотна, делая его запоминаемым и эффектным. Выбор источников вдохновения для разработки текстильных рисунков должен быть созвучным с ситуацией в обществе в данный исторический момент, искусство современного орнамента откликается на знаковые события в истории общества [2]. В настоящее время, в ходе построения сюжетной линии текстильных изделий, дизайнеры предугадывают запросы потребителей, которые беспокоятся о своем здоровье и активно выступают за экологию. Оттого идея чистоты окружающего мира оказывает влияние на текстильные тренды нынешних и будущих сезонов, основываясь на сочетании естественности и противоестественности, реальности и надуманности, надежности и смелости в решении смысловой нагрузки. Биоцентризм – это идея об охране природы, определяющая тесное взаимоотношение человека с окружающей средой. Актуализация темы биоцентричного дизайна происходит путем исследования живой природы, космического пространства, в размышлениях о загадочных мирах и созданиях. Изображение на ткани в растительном и зооморфном стиле может содержать в себе как имитацию поверхности (панциря, меха, листьев), так и сложно стилизованные природные формы. Стилистика текстильных рисунков ввиду почти безграничных возможностей цифровой печати последние годы редко возвращалась к фотореализму, дизайны сложно стилизованы, имитируют ручную работу, тонкую графику, пастель [1].

В процессе дизайн-проектирования была разработана серия печатных раппортов «Секреты дивного сада» для праздничной платьевой ассортиментной группы. Творческие источники – детально проработанные, мелкоузорчатые, мотивы цветов, насекомых и пресмыкающихся – демонстрируют изящество и прихотливость ручной графики, сплетая линейный рисунок в изысканную паутину линий. Контурные линии передают эффект мелкого кружева на полотне. Отрисованные изображения полны фантазийной составляющей, объединяющей в себе тонкость и аристократизм элементов, текучесть и легкость рисующей. Цветокоррекция серии, связанная родственными холодными оттенками синего, вкраплениями благородного бордового цвета, создает праздничное настроение серии. В работах присутствуют различные наложения, передающие эффект переливов от одного тона к другому, флуоресцентных свечений линии.

Серия создавалась путем синтеза ручной и компьютерной графики. Вначале вырисовывался каждый бионический элемент, затем сканировался и переводился в jpg. С помощью программы Photoshop создавался раппорт, убедительный по расположению элементов и композиции в целом и добавлялись цвета, соответствующие данному мотиву.

Материалом для печати была выбрана востребованная на сегодняшний день ткань – атлас. Его свойства – необходимая формоустойчивость для создания драпировок, характерный шелковый блеск, передающий подвижность цвета в пластике готового изделия. Платье из этого вида ткани отличается праздничностью и торжественностью.

Каждая работа обладает своеобразной выразительностью графических средств, включающих в себя динамику форм в построении раппорта, гибкость линии и двупланность стилизованных элементов с активной доминантой. Композиция раппорта согласована с изобразительным замыслом, способом его реализации, созвучна с эстетическим восприятием и современна актуальному моменту времени.

Созданная серия печатных раппортов, отвечающая духу времени, прогрессивным технологиям, несущая в себе качественную изобразительную составляющую, делает акцент на оригинальности текстильного изделия нарядной ассортиментной группы. Разработанная коллекция может быть конкурентоспособна на рынке продукции текстильного производства и востребована среди молодого поколения, стремящегося раскрыть, проявить индивидуальность и уверенность.

Список литературы

1. *Крылов М. И.* Развитие цифровой печати на тканях и использование новых возможностей в текстильном дизайне. Санкт-Петербург: Вестник Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, 2021. 326 с.

2. *Сафронова И. Н., Глуценко И. М.* Исторические традиции и современные приемы декорирования в дизайне костюма. Санкт-Петербург // Науки об образовании, искусствоведение, 2018. 51 с.

3. *Торбаев Б. П., Жолдасбекова К. А., Темиришиков К. М.* Орнамент: понятия, этапы развития, использования в украшении текстиля // Евразийский союз ученых, 2016. 142 с.

4. *Турлюнов Л. Н., Францева Н. В.* Текстильный орнамент: путь эволюции от набойки до компьютерных технологий в печати. Алтай: Вестник Алтайского государственного университета, 2020. 157 с.

Д. А. Гадзиева

Северо-Кавказский горно-металлургический институт (Государственный технологический университет), Республика Северная Осетия, г. Владикавказ

Научный руководитель: Л. Н. Величко

РАЗРАБОТКА ДИЗАЙН-ПРОЕКТА И ТЕХНОЛОГИИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ПОДСТАКАННИКА

Первые подстаканники появились в России в XVII веке, выполняя роль простой подставки под стакан, для удобства и защиты рук от обжигания. Спустя некоторое время их стали использовать в торжественных чаепитиях, что привело к необходимости художественного оформления подстаканников. Их изготавливали путем штамповки,ковки или литья в специальные формы, из различных материалов – меди, латуни, мельхиора, серебра, нержавеющей стали, алюминия, придавая изделию неповторимый вид и оригинальность [1].

В настоящее время подстаканники остаются актуальными при организации традиционного чаепития, гармонично облагораживая сервировку стола.

Автором статьи разработан дизайн проект и технология изготовления подстаканника. Материалом для изготовления подстаканника выбран мельхиор, имитирующий серебро. Орнаменты подстаканника выполнены техникой филигрании, которая придает ему утонченность и изысканность. Основа подстаканника, для удобства использования, изготовлена из листового проката.

Подстаканник имеет круглую форму и выполнен на половину высоты стакана со стилизованным растительным орнаментом в виде вьющихся стеблей с завитками, символизирующими водную стихию. Центральной частью орнамента является лотос – символ жизни и чистоты, а во многих религиях используется как талисман, дающий «высокий заряд» положительной энергии человеку. В центр лотоса вставлен камень желтого цвета, имитирующий янтарь – символ здоровья и счастья. Ручка подстаканника, для гармоничного сочетания с основой, выполнена из листового проката продолговатой каплевидной формы.

Разрабатывая проект изготовления подстаканника, первоначально выполнено несколько эскизов, из которых был выбран наиболее приемлемый с художественной и технологической точки зрения. По эскизу был выполнен конструкторский чертеж в соответствии с «Единой системой конструкторской документации» и определена технология изготовления.

Изготовить подстаканник, можно с использованием лазерной гравировки, литья, штамповки и филигрании.

Лазерная гравировка – технология нанесения изображения на поверхность готового подстаканника с помощью лазерного луча, основанная на эффекте удаления слоя металла по ажурному рисунку подстаканника. Метод лазерной гравировки имеет ряд недостатков:

- относительно высокое потребление электроэнергии;
- при неточно отрегулированных настройках лазера или же неровной поверхности заготовки материал может быть испорчен;
- при случайном контакте человека с лазером возможны серьезные ожоги.

Технология литья требует больших затрат на изготовление модели, по которой будет изготовлена форма для литья изделия, и дополнительной обработки в виде ажурной рельефной выемки, что делает нецелесообразным использование данной технологии для разработанного проекта.

Штамповка – вид обработки давлением, при котором формообразование поковок из заготовки осуществляется с помощью специального инструмента – дорогостоящего штампа, что значительно увеличит себестоимость изготовления подстаканника.

Для изготовления подстаканника, по разработанному художественному проекту, выбрана техника филигрании, которая позволяет получать изделия с более мелким и тонким ажурным орнаментом, что придает ему более утонченный вид и легкость.

Основы и ручка подстаканника изготавливаются из листового проката, для которого используются слитки сплава мельхиора марки МН-19. Для получения слитка предварительно выбирается плавильная печь и производится расчет шихтовых материалов. Полученные слитки мельхиора подаются на листовую прокат. При прокатке металл обрабатывается обжатием между вращающимися волками, в результате толщина заготовки уменьшается до 1,5 мм. Для улучшения проката заготовка из мельхиора тщательно проверяется на наличие царапин и неровностей [2]. На прокатанной поверхности листа с помощью чертилки по металлу вычерчиваются размеры ручки и основы подстаканника, согласно конструкторскому чертежу, и по контуру выпиливаются лобзиком, на который закрепляется натянутая пилка с режущими зубьями [3]. В процессе выпиливания изделие необходимо прижать на горизонтальную сторону фенагеля и постоянно придерживать рукой.

Для выполнения ажурной филигранны первоначально делается каркас. Для этого по рисунку, выполненному на бумаге в масштабе 1:1 и помещенному на мягкую железную пластину, укладывается скрученная мельхиоровая проволока, диаметром 1 мм и спаивается припоем ПМЦ-48. Затем, по рисунку на бумаге из мельхиоровой проволоки набирается изделие и проводится пайка филигранны широким, мягким бензиновым пламенем. В качестве флюса при пайке служит бура, которая смешивается с припоем в отношении 1:1 по объему. По окончании пайки изделие отбеливают в горячем пятипроцентном растворе серной кислоты. Отбеливание проводят очень тщательно, до полного удаления малозаметных стекловидных следов флюса (буры). Далее проводится чистка в ультразвуковой ванне УЗВ-7-Н-Т [4].

Филигранные заготовки припаиваются к основе, при помощи припоя ПМЦ-48, а затем припаивают ручку подстаканника и проводят отделочные операции – крацевание, шлифовку, полировку. Крацевание проводится металлическими щетками (ГОСТ 9.307 – 89), для придания блеска. Шлифовка - операция, в результате которой поверхность изделия становится гладкой (7 – 9-й классы чистоты). Шлифовка производится дисками бормашины (ГОСТ 30699-2001) с металлической латунной щеткой (ГОСТ 9.307 – 89). Механическая полировка производится также с помощью бормашины, эластичными кругами из войлока с нанесением полировочной пасты ГОИ (ГОСТ 9206-80), доводится полировка тканевыми кружками, кожаными шайбами, щетками из ниток-пуховок.

Подстаканник является достойным подарком на новоселье, свадьбу и множество других праздников. Подстаканник относится к изделию декоративно-прикладного характера, так как может использоваться по своему прямому назначению, а также являться стильным элементом дизайна кухни, или рабочего стола.

Список литературы

1. Подстаканник – история русского чайного аксессуара [Электронный ресурс. URL: <https://antennadaily.ru/2020/09/20/podstakannik/>] (дата обращения 30.11.2021).
2. Булыжев Е. М. Прокатка листового металла. Часть 1. Учебное пособие. Ульяновск: УлГТУ, 2009. 186 с.
3. Флеров А. В. Основы художественной обработки металлов. М.: Высш. школа, 1976, 224 с.
4. Соколов М. В. Художественная обработка металла: Азы филигранны. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 144 с.

В. В. Грама

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, г. Москва

Научный руководитель: Т. Л. Макарова

ВЛИЯНИЕ МОДНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ НА ДИЗАЙН СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА

На сегодняшний день модная иллюстрация является самым удобным и универсальным воплощением идей дизайнеров и стилистов. Интерес к модным рисункам моделей костюмов, вытесненным в прошлом фотографией, начинает возрождаться. Создаются курсы, посвященные модной иллюстрации, блоги, издаются книги с поэтапным обучением этому мастерству. Все чаще именитые бренды и журналы мод отдают предпочтение именно иллюстрациям для рекламы коллекций. Иллюстрация не только транслирует модные образы и самые свежие тенденции, но и может выступать как реклама. Основная задача иллюстратора – это не копировать уже придуманный образ, а создать в едином стиле самостоятельно новый.

Безрукова Е. А. в своей статье определяет понятие модной иллюстрации как определенного вида уникальной графики, типологические и функциональные характеристики которой рассматриваются на основе анализа особенностей художественной и социокультурной интерпретации образов костюма на разных исторических этапах в XVI–XXI вв. Она также говорит, что в современной индустрии моды и в коммерческом искусстве особую популярность приобретают практики синтеза уникальной графики и возможностей компьютерной графики, что и отражается в модной иллюстрации [2].

“Fashion illustration” с английского на русский переводится как модная иллюстрация. Несмотря на то, что модная иллюстрация активно «развивается», научных работ, связанных с данным видом графики, недостаточно. Большинство источников определяют модную иллюстрацию как изображение, связанное с модой. Возвращаясь к статье Безруковой Е. А., можно увидеть, что она задается вопросами о назначении модной иллюстрации и о том, на каком этапе создания модного образа создается модная иллюстрация и какую роль она играет в проектировании модного образа или костюма. Так как функцией модной иллюстрации является графическое изображение образа модной коллекции или костюма, который передает общую идею дизайнера, то можно сказать, что модный эскиз и модная иллюстрация – вещи тождественные. Но дизайнер и модный иллюстратор ставят для себя разные цели.

Дизайнер к созданию костюма подходит комплексно. «Художественный эскиз представляет собой материализацию живой мысли художника», – говорится в книге «Дизайн костюма». То есть эскиз модельера должен, в первую очередь, обладать художественной выразительностью для того, чтобы он мог донести до зрителя или клиента свою идею [2]. А также эскиз должен четко отражать технологическое воплощение идеи дизайнера и при этом должна чувствоваться рука автора, его фирменный стиль. Важный нюанс: художественный эскиз – это одна из важных составляющих работы над коллекцией, то есть это не конечный результат. В то время как иллюстрация может быть просто отдельным самостоятельным элементом. Для иллюстратора важно передать образ костюма или образ человека, технологические узлы на одежде не являются обязательными, в отличие от художественного эскиза.

Несмотря на различия между модной иллюстрацией и эскизами, они имеют прямую взаимосвязь. Модные иллюстрации часто служат источниками вдохновения для будущих коллекций, а художники-иллюстраторы используют костюм как референсы к своим будущим работам.

Алехина в своей диссертации говорит, что иллюстрация мод может выступать как своего рода «сообщение о сообщении», играя коммуникативную роль. Она служит дополнительным визуальным связующим звеном между домами мод, художниками и зрителями.

Работа Грюо очень похожа по настроению на образ Giambattista Valli, но при этом эскиз не выступает идеей, воплощенной в образе Giambattista Valli, а просто цитирует его. Между иллюстрацией Эрте и образом из коллекции Джона Гальяно прошло целое столетие, но, несмотря на это, дизайнер очень четко передал настроение стиля ар-деко, который был популярен в 1920-х –

30-х годах [3]. То есть дизайнер воссоздал такой собирательный образ: свободные летящие рукава, меховой ворот, опущенный взгляд, восточные мотивы.

Иллюстрация Антонио Лопеса и образ из коллекции Ив-Сен Лорана очень близки между собой, почти идентичны по атмосфере. Дизайнер и иллюстратор работали в один и тот же период, скорее всего иллюстрация Лопеса – отображение модных тенденций того времени. Несмотря на то, что в иллюстрации брюки заменены юбкой, изменен цвет, добавлены дополнительные элементы, образ передан максимально точно.

В заключение отметим, что модная иллюстрация отличается от художественного эскиза и несет в себе другой посыл – передачу образа и отображение господствующих тенденций в модной индустрии и современного идеала красоты. Модная иллюстрация и современный дизайн связаны между собой. Образы из коллекций дизайнеров служат фундаментом для будущих работ иллюстраторов и этим формируют идеал, навеянный коллекциями модельеров, а иллюстрации, в свою очередь, вдохновляют кутюрье на новые идеи.

Список литературы

1. Аипова М. К., Джикия Л. А. Модная иллюстрация [Электронный ресурс]: учебное пособие. СПб.: СПбГУПТД, 2019. 79 с. Режим доступа: http://publish.sutd.ru/tp_ext_inf_publish.php?id=2019275, по паролю.
2. Безрукова Е. А. Исторические и типологические особенности фэшн-иллюстрации в контексте развития моды и дизайна // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 39. С. 94–99. С. 96.
3. Сафронова И. Н., Балланд Т. В. Стилистические особенности fashion – иллюстрации [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=45639298>
4. Иллюстрация. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.litfund.ru/auction/326/57/>
5. Новый newlook Джона Гальяно для Dior. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://www.intermoda.ru/cit/novyj-new-look-dzhona-gal-ano-dl-a-dior.html>
6. ХУДОЖНИК-ИЛЛЮСТРАТОР ФРАНЦУЗСКОЙ МОДЫ РЕНЕ ГРЮО [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/4822457/post407562029/>
7. VOGUE. Giambattista Valli [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.vogue.ru/collection/autumn_winter2019/ready-to-wear/paris/Giambattista_Valli/
8. Динара. Коллекция Джона Гальяно для ChristianDior, Весна-Лето. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://bellezza-storia.livejournal.com/63302.html>
9. Vita-colorata. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://vita-colorata.livejournal.com/488038.html>
10. Lipstickalley. [Электронный ресурс]. Режим доступа: lipstickalley.com/threads/fashion-classic-yves-saint-laurent-1990-spring-summer-haute-couture.3365819/page-2
11. ХУДОЖНИК-ИЛЛЮСТРАТОР ФРАНЦУЗСКОЙ МОДЫ РЕНЕ ГРЮО [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.liveinternet.ru/users/4822457/post_407562029/
12. Макарова Т. Л., Гильденштерн С. Ф. Знаки в современной модной иллюстрации // Костюмология. 2019. № 1. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://kostumologiya.ru/PDF/11IVKL119.pdf>

Е. Б. Егоров, П. И. Александрова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

АНТИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ КАК ГЕНЕЗИС В СТИЛЕ ПРЕРИЙ

Архитектура является одним из древнейших видов искусства, который за свою многовековую историю прошел через множество изменений. Несмотря на то, что для современного мира характерна вариативность концепций, стилевых поисков и методологий, чаще всего мы можем наблюдать лишь похожие друг на друга многоэтажные дома и бесконечные километры дорог.

Скорее всего, за счет этого однообразия и возродилось стремление человека вновь познать целостность и единение с живой природой. Именно поэтому хотелось бы отдельно выделить органическую архитектуру, которая является не только одним из течений архитектурной мысли, но и своего рода философией, основная идея которой заключается в гармонии человека с окружающим его миром.

Впервые это направление было сформулировано в конце девятнадцатого века Луисом Салливаном, но наибольшую популярность данному стилю принес Фрэнк Ллойд Райт. Он считается отцом органической архитектуры и стиля прерий, который стал прообразом американской жилой архитектуры двадцатого века. Профессиональное объединение архитекторов Соединенных Штатов признало его самым влиятельным архитектором страны, а Британника назвала его «наиболее творческим гением американской архитектуры».

Если рассмотреть подробнее историю жизни Райта, то можно заметить, как определенные моменты его биографии могли повлиять на его выбор профессии и направление, в котором он развивался. По материнской линии Райт происходил из старинного рода валлийских фермеров Ллойд Джонсонов, которые владели значительным участком земли в южном Висконсине.

Летом юный Райт работал на ферме своего дяди в Спринг-Рин, где он и развил свою любовь к сельхозугодьям, которая никогда его не покидала. Пристрастие же Райта к архитектуре прослеживалось еще с раннего детства. Согласно его собственной автобиографии, в то время, когда мать Райта была им беременна, она заявила, что родит сына, предназначением которого будет строить красивые сооружения. Его детскую комнату она украсила гравюрами английских соборов, а сам мальчик вырос, играя с геометрическими блоками Froebel. Как позже писал Райт:

«В течение нескольких лет я сидел за маленьким детским столом и играл с кубом, сферой и треугольником. Эти первичные формы были секретом всего, что когда-либо попадало в архитектуру мира, эти гладкие деревянные кленовые блоки, которые находятся в моих руках и по сей день». Посещая среднюю школу Мэдисона (так ее и не окончив), он был принят в Висконсинский университет в качестве специального студента и в течение нескольких семестров посещал занятия по гражданскому строительству. Университет будущий архитектор также не закончил, но, получив необходимую базу, переехал в Чикаго, чтобы работать на архитектора Лаймана Силсби, а затем перешел в компанию Луиса Салливана в качестве чертежника. Сам же Райт говорил, что может признать Салливана чуть ли не единственным архитектором, оказавшим на него влияние. Во время работы в Adler and Sullivan Райт помогал Салливану в ряде проектов, включая дом Джеймса Чарнли, повлияв на его нетрадиционный для того времени дизайн и использовал его в качестве модели, когда начал свою самостоятельную карьеру.

Одной из самых известных его работ в стиле прерий считается жилой дом Робби в Чикаго. В основе этой постройки находится идея летящей, распластанной композиции, подчеркнутый горизонтальный силуэт которой намекает на бескрайние просторы Среднего Запада. Его мотив - это длинные тонкие прямоугольники, уложенные друг на друга. Согласно этой идее были также спроектированы и другие элементы здания: невысокие этажи, плоская форма и широкий навес крыши. Крыша консольно выходит на первый этаж, создавая тяжелый горизонтальный навес. Окна, изготовленные из художественного стекла, расположены длинными узкими полосами. Необычно длинные, тонкие римские кирпичи из известняка усиливают мотив здания. Внутри здания балки пересекают потолки в ритмических параллелях. Вертикальные опоры теряются среди стен и окон, не акцентируя на себе внимания. Длинные открытые комнаты создают ощущение нахождения на

широких просторах прерий под небом. В тот период своей деятельности Райт проектировал дома со свободной планировкой, где в центре обязательно должен был быть камин.

Также Райт считал, что форма здания должна вытекать из тех уникальных условий среды, в которой он возводится. Он ушел от традиции намеренного выделения постройки из ландшафта, который его окружает. Вместо этого его дома представляются как естественное продолжение пейзажа, что ярко демонстрируется в «Доме над водопадом», интегрированным непосредственно в объект и являющимся каноническим для органического стиля.

Церковь Единения в Оак-Парке для своего времени считалась революционным проектом и одним из памятников модернизма двадцатого века. Пространство церкви здесь разделено на две части, где первая отведена для богослужений, а другая – для мероприятий общности.

Стекла желтых, коричневых и зеленых цветов с потолочным освещением создают иллюзию присутствия природы прямо внутри самого помещения. При приближении к Храму Единства вход в здание виден не сразу, создавая путь открытия для посетителей. Райт часто использовал эту технику в своих сооружениях. Вход находится с тихой боковой улицы, где посетители проходят под широкими карнизами и поднимаются по ступенькам к входным дверям. Гости проходят через фойе с низким потолком, прежде чем войти в святилище, где они купаются в медовом свете из кессонного художественного стекла. Это использование более плотных моментов «сжатия» с низким потолком, за которыми сразу же следуют большие открытые пространства, которые обеспечивают «освобождение», было еще одним распространенным пространственным приемом, который Райт использовал для усиления драмы для посетителей, открывающих пространство. Хотя основные потолки высокие, пространство интимное, предлагая места для 400 прихожан на трех уровнях. И в отличие от традиционного места поклонения, где все прихожане смотрят в одном направлении, квадратное святилище в Храме Единства имеет три уровня и обеспечивает более демократичное пространство, где у каждого есть линии видимости для всех остальных. Текстурированные гипсовые стены земного цвета имеют светящийся блеск—резкий контраст с безукоризненным бетонным экстерьером. Зал Единства расположен с другой стороны фойе. Комната была спроектирована для общественных мероприятий конгрегации и имеет широкий очаг. Балконы, обрамляющие зал, используются в качестве классных комнат и комнат специального назначения.

Исходя из всего этого можно выделить основные архитектурные принципы Райта. Среди них: встроенность в ландшафт, натуральные материалы, гармония в пространстве, сильная геометрия и массивирование, открытые, асимметричные планы этажей и исследование мотивов, где природная форма исследуется с помощью мебели, штукатурки, художественного стекла и других элементов здания.

Но Райт не был первым, кто пытался сделать возводимую постройку частью природы. Его архитектурные приемы навевают на мысль о храме Эрехтейоне, который можно по достоинству считать уникальным для своего времени. Если взять его отдельно от места своего расположения, то со своим асимметричным планом с четырьмя разными фасадами, абсолютно не вписывающимися в каноны античности храмов, он казался бы очень странным и даже несуразным объектом. Образ храма, начиная от его размеров, пропорций, и заканчивая самыми мелкими деталями, цветом и структурой материала греческие зодчие прочно связали с тем местом, на котором он стоит. При его строительстве зодчие превыше всего поставили задачу «вписать» его в существовавшие условия и сделать его частью самой природы.

Эрехтейон расположен на двух разных уровнях. Существует теория, что его ассиметричная форма «предопределяется» рельефом ландшафта, на котором стоит храм. Но во время раскопок было обнаружено, что оба уровня площадки были созданы намеренно, и различный уровень пола западной и восточной частей представляет собой результат искусственных насыпей.

Частично насыпана и площадка перед восточным портиком Эрехтейона. В эпоху постройки Эрехтейона строители сняли почву к северу от фундамента северной стены Гекатомпедона, где вследствие этого почва круто обрывается вниз. Таким образом, два различных уровня, на которых расположены отдельные части Эрехтейона, представляют собой элемент его архитектурно-художественной композиции. Уровень более высокий определяется площадкой между Парфеноном и Эрехтейоном, где находятся портик кор, пол маленькой восточной частью Афины и площадка

перед восточным портиком Эрехтейона. Ограда к западу от портика кор и южная стена постройки служат границей между уровнями здания.

Также очень важной особенностью Эрехтейона являются свободная планировка внутренних помещений и их различный уровень, а в соответствии с этим и различный уровень площадкой перед отдельными наружными стенами здания.

В композиции Эрехтейона наблюдается огромное разнообразие форм, которые нашли свои выражения также и в форме его портиков. Наименее похож на другие портики портик кор. Северный и восточный портики, несмотря на имеющиеся у обоих ионические колоннады, сильно отличаются друг от друга. В то время как восточный мало выступает вперед и имеет лишь один ряд с шестью колоннами, северный очень сильно выдвинут вперед и имеет два ряда по четыре колонны (в чем он перекликается с портиком кор). Также его колонны выше колонн восточного портика.

Как уже было сказано, проектируя Эрехтейон, античный архитектор решал не только проблему композиционной составляющей отдельных частей здания, но и связи с другими зданиями Акрополя и с окружающим ландшафтом. И это становится понятно, если проследить следующие особенности Эрехтейона: Фриз идет по всем четырем наружным стенам главной части здания, так что изображенные на отдельных стенах сцены непосредственно продолжают друг друга и образуют одно целое, которое связывает друг с другом все четыре стены. Архитектор также прекрасно связал портик кор с южной стеной Эрехтейона. Эрехтейон рассчитан на созерцание его в три четверти, при приближении к нему от Пропилей. Ведь именно этой точкой зрения объясняется небольшой размер колонн, опирающихся на стену, скрытую оградой, которая с запада примыкала к портику кор. Также и северный портик композиционно прекрасно увязан с главной частью Эрехтейона и с ландшафтом, на который открывается прекрасный вид из северного портика. Стилобат Эрехтейона также является формой, связывающей одну часть здания с другими, портики с главной частью. В том, как архитектор объединяет общей ломаной линией стилобата восточный портик, южную стену и портик кор, выражается единство архитектурного образа Эрехтейона.

Таким образом мы можем наблюдать, что принципы, используемые Райтом в проектировании своих домов, схожи с созданием Эрехтейона древними греками. Здесь мы можем наблюдать и свободную планировку, и разный уровень помещений, а также исследование природных мотивов и тот факт, что форма здания образуется исходя из тех условий окружающей среды, в которых они строились. Здесь отсутствует выделение построек из ландшафта, а наоборот, они представляются как естественное продолжение пейзажа. Как в архитектурной композиции Эрехтейона, так и в работах Райта мы замечаем восхитительную увязку целого здания, его отдельных частей и окружающей среды друг с другом.

Список литературы

1. Брунов Н. И. Эрехтейон // Издательство Всесоюзной Академии архитектуры. М., 1938. 12 с.
2. *Andrés Duany* // *The New Canon, The Classicist* № 8, p. 146.
3. *Pia Abate, Leslie Freudenheim* // *Frank Lloyd Wright: The Man who Played with. Blocks, A Short Illustrated Biography (Adventures with Architects Book 1)*, 2015.
4. *Frank Lloyd Wright* // *Drawings and Plans of Frank Lloyd Wright: The Early. Period (1893–1909)* (Dover Architecture), Dover Publications (January 1, 1983), 112 pages.

М. М. Жарикова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолатор

Научный руководитель: Л. И. Абакумов

МОДЕЛИРОВАНИЕ И МАКЕТИРОВАНИЕ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТЕ ПАРК ОТЕЛЯ «РЕЛАКС»

Целью исследования стало выявление взаимосвязи применения принципов аналогий живых структур в архитектурном пространстве, а также описание нового подхода организации городской среды, позволяющий гармонизировать жизнь человека в городе. В статье рассматривается дизайн как, несомненно, инновационная деятельность, но, в отличие от открытия и изобретения, имеет точно определенную цель, которая формулируется в виде проектной задачи.

Проведенный предпроектный анализ должен быть интегрирован в операции синтеза путем структурообразования и гармонизации (композиция) объекта. Структурообразование единичных предметов – формообразование. Композиция – метод гармонизации, система средств и способов создания эстетически целостного объекта. В процессе синтеза результаты проведенных исследований реализуются в конкретных методах формообразования: комбинаторных, аналоговых, образно-ассоциативных. Концепция в дизайне – основная идея, смысловая направленность целей, задач и средств проектирования.

Значимость полученных результатов для архитектуры состоит в том, что использование прототипирования (моделирования) и макетирования при проектной деятельности в архитектурном пространстве позволит создать живую взаимодействующую с человеком, саморазвивающуюся и функционирующую архитектуру, которая наполнит новым смыслом привычное понимание формирования архитектурной среды.

Объемно-пространственное решение изделий при помощи моделирования и макетирования осуществляется одновременно с разработкой проекта на всех основных этапах художественного и технического конструирования. Образцы дают возможность проектировщику эффективнее воспринять и дать оценку изделию, инженер получает наиболее полное представление о форме, пропорциях изделия в целом и в соотношениях деталей, корректирует связь проектируемого объекта с антропометрическими данными. Правила выполнения и проектирования макетов регламентирует ГОСТ 2.002-72 (ЕСКД) «Требования к моделям, макетам, применяемым при проектировании».

В процессе макетного метода проектирования применяют проектирование с применением моделей – метод разработки проектных решений при помощи прототипов, обеспечивающий возможность их быстрого выполнения, сравнения и выбора оптимального варианта. В соответствии с ГОСТом выделяют четкое разграничение понятий «макет» и «модель»:

Модель – изделие, являющееся трехразмерным упрощенным изображением предмета в установленном масштабе. Модель является составной частью макета. Она изображает внешнюю форму и основные детали предмета. Внешняя форма моделей при максимальном упрощении должна сохранять принципиальное сходство с изображаемым предметом. Движущиеся части оборудования изображают на модели в среднем рабочем положении. На модели массового выпуска должны быть нанесены условные обозначения, характеризующие модель и ее параметры.

Темплет – изделие, являющееся двухразмерным изображением предмета в виде упрощенной ортогональной проекции в установленном масштабе. На темплете изображают контурное очертание предметов, а также необходимые детали и крайние положения подвижных частей. Внутри изображения проводят линии видимого контура и при необходимости линии, изображающие невидимые контуры предметов.

Макет – изделие, являющееся изображением проектного решения в установленном масштабе, которое собирается из темплетов или моделей.

Макет может быть: двухразмерным и трехразмерным. В зависимости от стадии разработки различают проектный и рабочий макет.

Двухразмерный макет (ДМ) – изделие, являющееся упрощенным изображением проектного решения в установленном масштабе, которое собирается из темплетов. ДМ служит, как правило, только средством для выполнения графической части проектной документации и чертежей.

Трёхразмерный макет (ТМ) – изделие, являющееся упрощенным изображением проектного решения в установленном масштабе, которое собирается из моделей. ТМ дополняет или заменяет графическую часть проектной документации и чертежей.

Проектный макет – прототип, собранный на стадии разработки технического проекта с использованием упрощенных темплетов и моделей.

Рабочий макет – прототип, собранный на стадии разработки рабочей документации с использованием темплетов и (или) моделей. В проектировании среды используют объемные образцы отдельных изделий, групп, интерьеров и элементов оборудования. В зависимости от масштаба, степени проработки и этапа конструирования проектирование выполняется в сочетании их с натуральными материалами или имитацией их в материалах, предусмотренных проектом. Макеты бывают поисковые и окончательные. Поисковые макеты (пм) предназначены для авторской проверки композиционных решений (эскизное конструирование, разработка технического проекта).

Демонстрационный макет (ДМ) изготавливают, когда практически решен композиционный и художественно-конструкторский замысел и нет оснований для глобальных изменений. Его выполняют на самом высоком уровне качества, с детализацией и используют при сдаче проекта в целом. Существуют также демонстрационные макеты интерьеров и мебели, используемые в качестве экспонатов на выставке.

Масштабы уменьшения изображения на макетах, моделях и темплетах должны выбираться из следующего ряда: 1:5; 1:10; 1:20; 1:25; 1:50; 1:100; 1:200. При проектировании генеральных планов масштабы уменьшения изображений на макетах и темплетах должны выбираться из следующего ряда: 1:100; 1:200; 1:400; 1:500; 1:1000; 1:2000; 1:5000.

Цветовое решение макета. Поисковые макеты выполняют в однотонном цветовом решении, т.к. их основная цель – проверка компоновки деталей и узлов, уточнение основных пропорций объекта. Подобное позволяют оценить не только общий вид объекта, но и соблюдение требований эргономики и безопасности эксплуатации объекта, а также ряд иных технических характеристик. Объемный реальный прототип позволяет выявить допущенные ранее ошибки, оценить функциональные, технические и эстетические достоинства проекта.

На рабочем образце опознавательная окраска моделей строго регламентирована и должна соответствовать ГОСТ 2.002-72. Конструктивные элементы макета, не имеющие прообраза в натуре, окрашивают в белый цвет или выполняют из прозрачного бесцветного материала.

Архитектурные макеты, как правило, выполняют в ограниченной цветовой гамме, для обеспечения цельности восприятия большого пространства – чтобы яркие цвета не дробили макет.

Объекты интерьеров выполняют с условным приближением к цветовому решению проекта для обеспечения его выразительности и наглядности. Макеты выполняют с учетом конечных материалов исполнения проекта, что позволяет представить форму предмета, его пропорции, цветовое оформление.

Архитектурно-планировочные объекты. Архитектурный макет – это объемно-пространственное изображение проектируемого или существующего сооружения, архитектурного комплекса, ансамбля, выполненное в уменьшенном масштабе. Форма подмакетника выбирается в соответствии с формой проектируемого участка. Рельеф в макете показывается достаточно условно. Существует несколько способов передачи рельефа. Один из самых распространенных приемов – набор высоты по изолиниям. Сглаживание этой ступенчатости не является обязательным. На демонстрационном макете рельеф может быть сглажен за счет верхнего слоя, выполненного из различных материалов. Поверх этого слоя наносится покрытие, имитирующее растительность, мощение.

Также рельеф может быть вырезан из вспененного полиэтилена (пеноплекса). Одновременно с рельефом прорабатывается геопластика. Поверх подготовленного рельефа наносятся элементы планировки: дороги, разворотные площадки, стоянки, пешеходные дорожки. Они, как правило, выделяются цветом – проезжая часть одним цветом, пешеходная другим.

В данной статье делается попытка выявить тройственную связь между природой, архитектурой и аналитической геометрией, рассмотрены примеры, прототипирования и макетирования, наглядно демонстрирующие это. Использование природных форм в архитектуре позволяет создавать эстетически привлекательные и конструктивно оправданные сооружения, а аналитическая геометрия, давая необходимую математическую составляющую, позволяет сделать необходимые расчеты даже весьма сложных по форме сооружений, что представляется весьма актуальным. Так, доминирующим стилем в проектировании парк-отеля Релакс была выбрана – Бионика. Архитектурная бионика дает возможность осознать, что в мире должна быть гармония между строительными объектами и окружающей средой, как и человек, с его возможностью жить с комфортом и безопасно [3, с. 20].

С геометрической точки зрения, проектируемый объект моделируется при помощи многогранной криволинейной поверхности (Nurbs), где непрерывное множество точек, между координатами которых может быть установлена зависимость, что помогает в дальнейшем макетировании.

Проектирование модели было разработано при помощи композиционного приема построения «от плоскостного модуля к рельефному». Моделирование пространственной структуры на основе пропорционирования с применением бионической формы.

Вначале прототипирования была применена стилизация объекта: поиск формы, затем упрощение и 3D моделирование окончательного варианта.

Список литературы

1. *Крайзмер Л. П.* Макетирование. М., 1968.
2. *Лепкович И. П.* Проектирование гостиничного комплекса. СПб: Диля, 2004. 250 с.
3. *Кушнер М.* Будущее архитектуры. 100 самых необычных зданий. М.: АСТ, 2016.
4. *Золотонос А. Я.* Моделирование. М., 2011.

Е. А. Кривоносова

Российский университет дружбы народов, г. Москва

Научный руководитель: Ю. А. Кирсанова

ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ЯПОНСКОМ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОМ МОДНОМ ДИЗАЙНЕ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА РЕЙ КАВАКУБО

Экспериментальный модный дизайн Японии, известный как деконструктивизм, развивался в конце прошлого столетия – в эпоху зрелой постмодернистской традиции, характеристика которой и станет отправной точкой нашей работы.

Определение постмодерна, данное Лиотаром, на первый взгляд очень просто: «он является частью модернизма» [4, с. 329]. Однако, именно в таких емких и лаконичных дефинициях и находят себя сложные концепты. Постмодернизм, будучи элементом, включаемым в контекст явления модернизма, становится переосмыслением модернистского мировоззрения. Иными словами, он представляет собой антитезис, критикующий модернизм, условно полагаемый тезисом. Плодом данной оппозиции является недоверие метанарративам – всем парадигмам и системам знаний, искусственно сконструированным, однако претендующим на объективность. Постмодернизм отмечается мировоззренческим сдвигом в сторону субъективности и краха абсолютных истин, которые в свою очередь деконструируются. Согласно дерридарской концепции, именно деконструкция закостеневших моделей знаний путем разложения их на элементы и вывода в состояние до формирования способна положить конец тотальному царствию логоцентризма, включая присущий ему как атрибут аппарат абстракций, обозначенный Дерридой в категории «наличия» [3, с.135]. Влекомый за этой революцией плюрализм идей, сосуществующих вне иерархии, можно назвать ризоматической организацией, определение которой дали Гваттари и Делез. «В противоположность центрированным <...> системам с иерархическими коммуникациями и предустановленными связями, ризома является нецентрированной системой» [2]. Именно ризома становится для философов адекватным отражением постмодернистского сознания, лишённого структурности и универсалий.

Мода, являясь частным культурным явлением, в эпоху постмодерна также претерпевает переворот как методологический, так и эстетический. Деконструктивизм, вынесенный в название направления японского экспериментального дизайна, не просто этимологически созвучен дерридарской концепции, но и идейно последователен. Данную теорию воплощения идей деконструкции Деррида в модном течении развивала Гилл. Граната, ссылаясь на работы коллеги, отмечает, что «деконструкция в моде ставит под вопрос и подрывает сам порядок функционирования дисциплины <...> практически так же, как Деррида ставит под сомнение цельность философского дискурса, вскрывая его противоречия, демонстрируя его неоднозначность и нестабильность» [1, с. 90]. Иными словами, деконструктивистский дизайн является негацией конвенционального подхода к моде. Какими же художественными средствами и методами оперировали апологеты дерридарской теории в контексте искусства костюма? Данный аспект мы рассмотрим на примере творчества японского дизайнера Рей Кавакубо.

Во-первых, относительно выбора материалов для пошива коллекции, Кавакубо предпочитает ткани с изъянами – состаренные или испорченные. Так, например, данной особенностью известна модель 1982 года – «кружевной» свитер. Впрочем, никаких кружев в составе изделия нет – вещь выполнена из вязанного полотна со спущенными петлями. Феномен новизны вещи, естественный и ожидаемый от конвенционального модного производства, деконструируется в работах Кавакубо, модифицируясь в свою полярность – изношенность, заведомо включенную в фактически новое изделие. Данное дизайнерское решение можно расценить как протест системе моды.

Более того, часто в моделях отсутствует должная обработка ткани и швов, что сохраняет за изделиями некоторую незавершенность, а значит и, в некоем смысле, процессуальность.

Во-вторых, говоря о крое изделий авторства Кавакубо, сложно не обратить внимание на нестандартность моделирования. Условно представить лекала для них кажется невозможным, ведь конструкция вещей часто лишена типичных деталей – спинки, рукавов, подола и так далее.

Напротив, она представляется единым нечто, фантазийным произведением, в нагромождении элементов которого сложно вычлнить и вербально обозначить какую-либо привычную составляющую.

Из этого вытекает третья специфическая черта экспериментального дизайна Кавакубо – деконструкция традиционного силуэта. В 80-е–90-е годы XX века на западной модной сцене переживало расцвет творчество Тьерри Мюглера, коллекции которого были суть репрезентация гипертрофированной женской телесности, выраженной в фасонах, подчеркивающих «осиную» талию, бюст и бедра. Параллельно ему Кавакубо разрабатывает гендерно нейтральный, андрогинный силуэт, скрывающий тело. Более того, можно констатировать ориентацию дизайнера не только на агендерный принцип, но и на постулирование ненормативного тела. Так, коллекция *Body Meets Dress* (весна – лето 1997 г.) включала модели с объемными накладками, имитирующими неорганические выросты на торсе и не только. Граната утверждает: «Работы Кавакубо позволяют по-новому взглянуть на топографию человеческого тела и переформулировать канон, которому оно подчиняется» [1, с. 20]. Каноном же для Кавакубо становится антиканон, репрезентация несовершенства человеческого тела, развенчивающая миф об идеальной комплекции и параметрах, варьируемых от эпохи к эпохе, но пребывающих в рамках традиции (например, кринолин сменил турнюр, но акцентированной оставалась демонстрация образцового силуэта), а также миф о сугубо мужском и женском гардеробах, непрестанно почитаемый и пропагандируемый модой прошлых столетий. «Мода столетия основывалась на подчеркнутом противопоставлении внешнего вида мужчины и женщины» [5, с. 150]. Таким образом, Кавакубо деконструирует гендер и представления о нормативном теле в вестиментарной культуре.

Рассмотрев новаторские принципы современного дизайна Кавакубо, вернемся к толкованию постмодернизма. Постмодернистскую традицию, с точки зрения стилистических черт, отличает, по выражению Маньковской, сознательная ориентация на «эkleктичность, мозаичность» [6, с. 88]. Одним из инструментов создания последних, помимо постмодернистской цитаты, может стать историзм.

Возвращаясь к анализу творчества Рей Кавакубо, важно отметить некоторую более или менее явную преемственность традиционной японской эстетики, характеризующейся такими понятиями, как: ваби-саби, моно-но-аваре, сибуй, югэн, соответственно выражаемых в прелести старины и простоты, изменчивости, топорности, недосказанности. Перечисленные категории прекрасного в сознании классической культуры Японии так или иначе находят отражение в коллекциях дизайнера: изношенные ткани, умышленно неоконченные изделия, грубоватость силуэтов, их асимметричность. Относительно последней, любопытно замечание, представленное в работе Овчинникова «Ветка сакуры», цитирующее специалиста по японскому искусству, Востокова: Чуткий ко всяким проявлениям движения жизни, японец мало любит форму, этот предел подвижности. <...> Он наблюдает и ухватывает в природе асимметричное, нарушенное равновесие, подчеркивает формы в момент изменения» [7].

Таким образом, несмотря на новаторство и исключительную современность творческих экспериментов Рей Кавакубо в духе постмодернистских тенденций, в ее эстетических принципах и методологии сохраняется преемственность традиций понимания красоты в японской культуре.

Список литературы

1. Граната Ф. Экспериментальная мода. Искусство перформанса, карнавал и гротескное тело. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 240 с.
2. Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома. [Электронный ресурс]. URL: https://web.archive.org/web/20180929012423/http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm (дата доступа: 01.05.2022).
3. Деррида Ж. О грамматологии. Пер. с франц., вступит ст. и комм. Н. С. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.
4. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? / Мигунов С. А., Хренов Н. А. Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 696 с.
5. Липовецкий Ж. Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе / Пер. с фр. Ю. Розенберга. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 336 с.

6. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М.: ИФ РАН, 1995. 271 с.
7. Овчинников В. В. Ветка сакуры. [Электронный ресурс] URL: <http://lib.ru/EMIGRATION/OVCHINNIKOV/sakura.txt#22> (дата доступа: 01.05.22).

Д. О. Крючкова

Витебский государственный технологический университет, Республика Беларусь, г. Витебск
 Научный руководитель: Н. С. Лисовская

ТВОРЧЕСТВО ФОТОХУДОЖНИКА ПАВЛА ЛЕОНИДОВИЧА БРАНШТЕТЕРА

Данная работа посвящена памяти фотохудожника Павла Леонидовича Бранштетера (02.09.1954–01.03.2022).

Бранштетер Павел Леонидович родился 02.09.1954 в деревне Максимовка Городского района Витебской области. В 1981 г. окончил художественно-графический факультет Витебского педагогического института. Учился у Столярова, Орлова и Антимонова. В период с 1984 г. по 2001 г. был фотографом в институте «Витебксельстройпроект», с 2004 г. преподавал на кафедре дизайна и моды Витебского государственного технологического университета. Был членом Белорусского общественного объединения «Фотоискусство», членом Белорусского союза дизайнеров. Работал в жанре портрета, натюрморта, репортажа, пейзажа и др. В творчестве доминируют циклы: «Уходящая Беларусь. Витебщина» и «Визуальный дневник». Работы публиковались во многих изданиях, таких как: «Фотомагазин», «Фотомагия», «Беларусь», «Знамя юности» и др.

Павел Леонидович видел всю красоту нашего мира через объектив своего фотоаппарата. За визуальной простотой кадра прячется глубокий смысл, который можно прочесть в мелочах. Именно в этих мелких деталях и заключается вся красота фотографии. У автора нет похожих снимков: он показал Витебск абсолютно разным. Фотографии вызывают совершенно разные чувства: от желания увидеть все собственными глазами до грусти от невозможности этого сделать. Это можно увидеть на кадрах: «Витебск. И стены, и окна», «Про кота на крыше», «Мимикрия», «Рассвет над Витебском», «На обочине», «Об окнах», «Витебск – северная столица», «Витебск, которого нет», «Меланхолия текущей воды», «Двина в апреле».

Еще одна из любимых тем – природа: «Прошлогодний снег», «Вечерние тени», «Блуждать оборотами», «Калужница и болотце», «Вечерний звон», «Неизбежная весна», «Новое утро». Природа завораживает своими пейзажами, приносит положительные эмоции, можно бесконечно наблюдать за тем, как она играет с нами. Любая пора года вдохновляет автора на великолепные снимки.

Представляет интерес ряд постановочных кадров: «Повысить ответственность», «Первоцветы», «После сна», «Китайское ретро», «Агрессивные инструменты», «Вперед в прошлое», «Прошлый век», «Летний натюрморт», «О конце лета по календарно - естественным причинам», «Этюд с грушами», «Розы поминальные - утраченному и прошедшему», «Натюрморт 4», «Ненужные ключи», «Прошлый век 4», «Прошлый век 9», «Самиздат, 5 экземпляр», «О будущем лете», «Скромные плоды моего запущенного сада», «С наступающим», «Аб пакутах». Фотохудожник использует не только цифровое фото, но и аналоговое. Необходимо отметить в этих снимках выразительное грамотное композиционное решение, а также обдуманый выбор предметов, составляющих натюрморт. Павел Леонидович обладает огромным мастерством, чтобы не просто изобразить предметы, а передать настроение и мысли зрителю.

Целая серия работ посвящена портретам современников, друзей. Языком фотографии можно рассказать историю не только одного человека, но и целой семьи, целого рода, а порой даже и всего человечества. Историю жизни, начиная со студенческих лет, можно проследить по работам Павла Леонидовича. Это еще одна грань творчества фотохудожника – документальный снимок. Рассматривая эти кадры, можно окунуться в атмосферу 80-х и 90-х годов 20-го века.

Таким образом, целый мир фотографии Бранштетера Павла Леонидовича вмещает в себя как традиционные аналоговые фотографии, так и современные цифровые технологии.

Список литературы

1. *Цыбульский М. Л.* Бранштетер Павел Леонидович // Регионы Беларуси: Энцикл.: в 7 т. Т. 2. Минск, 2010. – С. 92–93.

А. В. Кутикина

СОШ «Муринский центр образования № 1», Ленинградская обл., г. Мурино

Научный руководитель: Н. В. Камышова

ОТ АВАНГАРДА КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА К ДИЗАЙНУ

С развитием цифрового пространства в информационной среде повышается спрос на концептуальный дизайн. Формирование дизайна началось в столетии противоречий XX века: революций как в политическом, так и в художественном мире. В это время появляется самое загадочное направление художественной культуры – авангард, который послужил источником вдохновения дизайна. Данное течение привлекательно для многих людей, однако до сих пор остается загадочным для широкой аудитории.

Цель: создание тематического плаката по творчеству яркого представителя русского авангарда, Казимира Малевича.

Задачи:

- изучить исторический контекст зарождения авангарда в русскоязычном пространстве;
- проанализировать творчество Казимира Малевича.

Национальная русская культура, перешедшая на интернациональный уровень с созданием уникального государства, – СССР, где у каждой республики существовала возможная автономия, вплоть до права отделения.

Интеллигенция стала движущей силой революции и ее преобразований: без нее была бы невозможна марксистская революция, а также революция 1917 года. Назревала революция и в искусстве. Творческие люди, как особо чувствительные натуры, остро ощущали происходящее, а особенно бездуховность, царящую в обществе. Власть старого искусства со своими канонами, уставами и школами уже не соответствовала новой реальности. Молодым талантам хотелось воздуха и свободы — долой ветхие одежды устаревших классиков и смело вперед в будущее! Одним из самых значительных объединений авангарда было общество художников «Бубновский валет» во главе Михаила Ларионова, бунтовавшее против официальной живописи Академии, реализма передвижников, а также эстетизма символистов. Бубновалетцы стремились вернуть искусству ясность и однозначность, создавали яркие жизнерадостные работы и вдохновлялись народным творчеством.

Что касается художественной условности, то ее манера не поддается простому визуальному восприятию, и вот с этого места уже формируется авангард. Авангард – это разнообразие языков и концепций: и индивидуальных, и коллективных. Чья-то индивидуальная стилистика очень часто становится групповой, у крупных фигур есть адепты, ученики.

В наше время особое внимание уделяют творчеству Казимира Малевича (1878–1935), писавшего картины в разных стилях: неопримитивизме («Как ехали за лык...», 1914), импрессионизме («Весна», 1929), алогизме («Композиция с Джокондой (Частичное затмение в Москве)») и кубизме («Англичанин в Москве», 1914). Однако ни один не отражал его взгляд на реальность, поэтому Казимир Малевич разработал новое направление — супрематизм. Супрематизм — одно из самых влиятельных направлений абстрактного искусства XX века; впервые появляются в 1915 году на «Последней футуристической выставке „0,10“» картины с проявлением черт нового стиля: глубокий белый фон, цветные геометрические фигуры и их особое расположение относительно друг друга. Название «супрематизм» Казимир Малевич дал вместе с Велимиром Хлебниковым и Алексеем Крученых, что в переводе означало «превосходство». Основы данного направления Малевич описал в брошюре «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм». Позже идеи направления авангарда стали использоваться не только в живописи, но и в других сферах — дизайне, архитектуре, кинематографе. Его беспредметный «Красный квадрат» (1915) имел авторское название «Живописный реализм крестьянки в двух измерениях».

Как говорил сам Малевич: «Я остался на стороне искусства крестьянского и начал писать картины в примитивном духе. Сначала, в первом периоде, я подражал иконописи. Второй период был чисто «трудовой»: я писал крестьян в труде, жатву, молотьбу. Третий период: я приблизился к

«пригородному жанру» (плотники, садовники, дачные места, купальщики). Четвертый период – «городской вывески» (полотеры, горничные, лакеи, служащие)».

В начале XX века мир переменялся благодаря совокупности масштабных событий (научным открытия, изобретение фотоаппаратов, промышленный переворот, революции). Теперь не обязательно передавать подлинное изображение, так как на это способна фототехника. Художники начали экспериментировать с цветом, формой и концепцией в своих работах. Авангард – это своего рода вызов традиционным устоям, новый взгляд на жизнь и ценность идей.

Таким образом, авангард Казимира Малевича отличает стремление вызвать эмоции с помощью чисто геометрической беспредметной формы.

В современном мире до сих пор ценится идея, замысел. Искусство не стоит на месте, но мы не забываем историю и старания тех, кто проложил путь уникальной русской культуры, которая менялась под воздействием революционного духа.

На сегодняшний день, чтобы сделать искусство еще ближе, музеи часто сотрудничают с fashion-брендами: такие коллаборации – тренд. Так, российский бренд одежды Vefree и Третьяковская галерея создали совместные капсулы одежды с изображением знаменитых картин под лозунгом *art is for everyone*.

Изменение истории способствует изменению творческого пути художников. Свобода жизни спровоцировала свободу выбора в творчестве. Когда наши сердца требуют перемен, человек изображает все свое вдохновение и эмоции на полотне, способное сохраниться на долгие века. Спустя время мы сможем знать об особенностях прошлых лет, быте и проблемах общества, где искусство выступает хранителем времени.

Список литературы

1. Рапацкая Л. А. Русская художественная культура: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002. 608 с., 32 с.
2. Русский музей представляет: Крестьянский мир в русском искусстве/ Альманах. Вып. 118. СПб: Palace Editions, 2005.

Ли И

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск
 Научный руководитель: А. Г. Шимелевич

ТЕМА ЖИЗНИ И ПОЭЗИИ ЛИ ЦИНЧЖАО В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ КИТАЯ

Ли Цинчжао (1084–1155) – одна из лучших лирических поэтесс в древнем Китае, творчество которой до настоящего времени изучается в академических кругах. Ею перу принадлежат эссе «Рассуждения о цы» («*Лунь Цы*»), большое количество глубоких по содержанию стихов, 7 томов «Сборника поэзии и прозы затворницы Иань», 6 томов «Лирических песен Иань» и другие произведения. Прижизненные изображения поэтессы не существовали или не сохранились, что делает невозможным представление истинного облика Ли Цинчжао. Тем не менее ее образы оказали большое влияние на развитие портретной живописи Китая. В Китае существует множество произведений живописи и каллиграфии, изображающих Ли Цинчжао. Мастера китайской живописи создают образ поэтессы на основе ее биографии и стихов.

Картина Юй Вэньцзяна «Поэзия Ли Цинчжао» представляет собой классическую работу, выполненную в жанре «живописи идей». Этот художник является директором Китайского общества современной живописи в жанре «гунби» и художником Исследовательского института традиционной китайской живописи гохуа. Юй Вэньцзян был очарован поэзией Ли Цинчжао, в своем творчестве он сделал упор на передаче ее уникальных классических черт характера. Мастер сосредоточил внимание на заднем фоне, провел большую работу кистью и тушью, а также усилил визуальную красоту картины за счет очерчивания линий и плоскостей. Важными объектами картины также являются стол и ваза, делающие отношения между образом героини и окружающим фоном более гармоничными. Юй Вэньцзян использует бесконтурный метод живописного письма, светлые цвета и легкий стиль, чтобы показать нежный образ держащей круглый веер Ли Цинчжао и таким образом передать суть ее творчества.

При создании картины бесконтурным методом кисть используется как в каллиграфии, не создавая локальных цветовых пятен. Лю Чживэй, известный китайский художник, мастер портретной «живописи идей», провел углубленное исследование использования бесконтурного метода в портретном жанре, благодаря которому можно почувствовать скрытый смысл, транслируемый через энергию и дух художника, и оценить искусность мастерства, передаваемого на бумаге кистью и тушью. В работе Лю Чживэя «Портрет Ли Цинчжао» при помощи искусной бесконтурной техники он передал классический и элегантный образ героини, а также использовал соответствующие оттенки туши и энергичные линии для выражения своих эмоций, что позволяет людям оценить образ Ли Цинчжао и задуматься о ее жизненном пути.

На основе стихов Ли Цинчжао китайские художники создали картины, объединяющие живопись и стихотворные строки, что помогает людям лучше оценить стихи поэтессы и глубже понять ее образ. Чэнь Чжэнмин – мастер китайской живописи, заместитель директора Комитета по отбору художественных произведений китайской живописи Союза художников провинции Гуандун. Его работы были представлены на выставке «Столетие китайской национальной живописи» и привлекли к себе большое внимание среди произведений искусства. Для своей картины «Словно во сне» автор использует текст одноименного стихотворения следующего содержания:

Мне помнится солнца закат, беседка над горной рекой,

Когда опьяненные мы забыли дорогу домой.

Веселье прошло, и в лодку вернулись тогда.

В потемках заплыли в затон, где в лотосах скрылась вода.

Мы плыли с тобой, мы плыли с тобой...

Лишь белая чайка, вскричав, взлетела над темной водой [1].

В данном стихотворении описывается сцена, когда опьяненная Ли Цинчжао, возвращаясь домой, заблудилась в цветках лотоса, и тем самым раскрывается ее свободный и непринужденный нрав. Она проводила время в беседке до захода солнца и, охмелев, не могла найти дорогу домой, случайно попала в затон, полный цветков лотоса, и испугалась неожиданно встретившейся ей белой

чайки. Ли Цинчжао выразила свое хорошее настроение через описание взлетающей чайки и бескрайних сумерек, напомнивших ей счастливые времена юности. Она использовала яркие жизненные картины, чтобы оттенить свой безудержный и свободный юношеский образ. Чэнь Чжэнмин объединил представленные в стихотворении сцены, чтобы выразить их в форме китайской национальной живописи гохуа, увеличив поэтическую выразительность и подчеркнув уникальную художественную красоту китайской живописи [2].

Созданные на основе стихов Ли Цинчжао работы есть и в области каллиграфии. Например, известный каллиграф Хуан Цзяньсун провел глубокие исследования в области каллиграфии. Начав с детства изучать данную область искусства, он осваивал каллиграфические стили от нормативного кайшу до официального лишу, а в последние годы много работал над уставной скорописью. Изучая каллиграфию, он также проводит определенные исследования в области гравировки печатей и китайской живописи. Его каллиграфические работы отличаются насыщенностью композиции, красотой и изяществом, а легкость работ повышается за счет изменения контрастов. Одну из своих каллиграфических работ художник создал на основе стихотворения Ли Цинчжао «Кончается весна» [3].

*Стих ветер наконец, цветы уже увяли,
И лишь в грязи остался аромат опавших лепестков.
Сгустились сумерки. Нет настроения прическу делать.
Мир неизменен, но потеряно в нем все.
Его уж больше,
И слезы не дают словам прорваться.
Я слышала, что воды Шуанси еще хранят
Дыхание весны.
Как я люблю прогулки по реке
На легкой лодочке.
Но только вот боюсь, что ныне моя лодка
Не сможет выдержать
Такой печали груз [5].*

Данное стихотворение было написано в самый несчастный период жизни поэтессы. Оно выражает ее мысли и чувства после поражения страны и смерти мужа, а также передает ее собственное горе, настолько тяжелое, что «даже лодка не смогла бы вынести его груз». Данное стихотворение хорошо раскрывает состояние Ли Цинчжао во второй половине ее жизни и дает будущим поколениям ориентир для изучения ее жизненной истории.

Общим для произведений разных художников – «Поэзия Ли Цинчжао», «Портрет Ли Цинчжао», «Словно во сне» и других, является не подчеркивание особенностей внешности поэтессы, а использование техник китайской живописи для отражения ее классической элегантности и таланта, при помощи сочетания живописи и строк ее произведений представляются описываемые в стихах сцены и передается их настроение, давая ориентир для исследования ее поэтического и художественного творчества.

Список литературы

1. Ли Цинчжао. Словно во сне [Электронный ресурс]: Китайская поэзия. Режим доступа: <https://chinese-poetry.ru/cycles.php?translator=132&cycle> (Дата доступа: 17.05.2022).
2. Лу Маоцин. Ли Цинчжао и «Записки о надписях на бронзе и камне» // Мир стариков. 2003. № 7. С. 37.
3. Шэнь Цянь. Коротко о поэтическом творчестве Ли Цинчжао // Журнал Педагогического колледжа Цзюцзян. 1999. № 01. С. 34–37.
4. У Цинман. О красоте художественного замысла в стихах Ли Цинчжао / Цинман У // Беспроводная музыка. Образовательный фронт. 2009. № 18. С. 113–114.
5. Ли Цинчжао. Кончается весна [Электронный ресурс]: Китайская поэзия. Режим доступа: <https://chinese-poetry.ru/cycles.php?translator=132&cycle>. (Дата доступа: 17.05.2022).

А. Б. Лисьева, Н. Н. Самутина

Витебский государственный технологический университет, Республика Беларусь, г. Витебск

ПРОЕКТИРОВАНИЕ ЭСКИЗОВ ТКАНЕЙ В СТИЛЕ АР-ДЕКО

Стилевое направление ар-деко появилось в период 1920–1940-х годов XX века и было одинаково хорошо принято как архитекторами, так и дизайнерами по всему миру. Еще не раз после окончания своего триумфа оно выходило из тени: 1960-е и 1980-е гг., 2017-й год и по-прежнему не теряет своей актуальности.

Цель работы – рассмотреть стиливое направление ар-деко в качестве основы для разработки эскизов тканей. Для достижения поставленной цели определены следующие задачи исследования:

- выявить особенности стиля ар-деко в текстильном дизайне;
- рассмотреть виды пластики и стилизации, которые будут актуальны для современного этапа развития производства;
- создать эскизы тканей.

При решении первой задачи исследования установлены некоторые основные черты, в числе которых обильность, оригинальность и разнообразие. Изучая виды пластики и стилизации в текстильном дизайне проанализированы работы Р. Дюфи (шелк и гобелены, ковры и мебельные шпалеры), С. Делоне (театральные костюмы) и А. Нимейера (печатные ткани). Установлены следующие особенности: использование этнических орнаментальных элементов; уход от реалистичности; яркость и насыщенность цветов; простота и понятность произведений, отсутствие подтекста и тайного смысла в сочетании с некоторой вычурностью; плавность линий и контуров; симметричность; геометрическая точность элементов (в более поздних образцах). При этом общего принципа получения рисунка на ткани нет, так как разнообразные по цветам и орнаментам рисунки перекликаются с геометрически выверенным орнаментом. В композиционном решении мотивы основаны на линейно-пятновом и пятновом сочетании, комбинации фактур, созданных растительными и животными мотивами в орнаменте. Цвета: канареечно-желтый, изумрудный, павлиний синий, ярко-красный и пурпурный.

На основе вышеизложенного были созданы эскизы раппортных тканей, которые могут быть получены с помощью печати. В них можно выделить следующие общие особенности:

- визуальным источником для мотивов стали животный и растительный миры: стилизованные цветы гвоздики, заяц-беляк и женское тело;
- главным композиционным элементом является асимметрия;
- элементы орнамента композиционно объединены с фоном за счет линейной контурной отрисовки объектов;
- соотношение цветовых пятен фона и рисунка уравновешены.

Семантика орнамента из цветков гвоздики символична, встречается у многих народов, является знаком привязанности, очарования в любви и здоровья. Фигура зайца олицетворяет возрождение, осторожность и интуицию, а обнаженная женщина символизирует Природу и свободу от пороков. При создании раппортов использовалась статичная схема с элементами динамики: мотивы расположены в шахматном порядке с различными поворотами объектов, цветовой ритм, основанный на контрасте мотива и фона, создает иллюзию волнообразного движения композиции, тем самым связывая элементы рисунка между собой. Такая схема достаточно часто используется при построении раппортных композиций. Цветовые сочетания выбраны ближе к современным вариантам стиля ар-деко: пастельные кремовый, бежевый, серо-коричневые оттенки в сочетании с темно-синим и шоколадными цветами, бордо и темно-вишневого.

Созданные дизайн-проекты тканей для интерьера на основе полученного анализа возможны к внедрению на практике на текстильных предприятиях.

Список литературы

1. Ар-деко. Искусство и технический прогресс [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://artchive.ru/encyclopedia/4267~Art_Deco. (Дата доступа: 21.03.2022).

2. *Войтович В. С., Самутина Н. Н.* Дизайн-проект социального пространства // Инновационные технологии в текстильной и легкой промышленности. Материалы Международной научно-технической конференции. 2019. С. 101–104.
3. *Захаревич В. Д., Самутина Н. Н.* Дизайн-проект интерьеров детской художественной школы // Инновационные технологии в текстильной и легкой промышленности. Материалы Международной научно-технической конференции. 2019. С. 107–108.
4. *Казарновская Г. В., Самутина Н. Н.* Проектирование льняных жаккардовых тканей сложных структур // Вестник Витебского государственного технологического университета. 2018. № 2 (35). С. 18–28.
5. *Прищеп А. В., Самутина Н. Н.* Художественное оформление коллекции духполотных жаккардовых ковров // Молодые ученые – развитию текстильно-промышленного кластера (ПОЙСК). 2017. № 2. С. 189–190.
6. *Samutsina N., Abramovich N.* Simulation And Visualization Of One-And-A-Half-Layer Fabrics // AIP Conference Proceedings. International conference on textile and apparel innovation (ICTAI 2021). 2022. С. 020004.
7. *Самутина Н. Н.* Дизайн льняных двулицевых жаккардовых тканей // Молодь – науці і виробництву – 2021: Інноваційні технології легкої промисловості. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених. 2021. С. 127–128.
8. Стиль ар-деко: история возникновения [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://remesla.by/razdely-sajta/312-stil-ar-deko-istoriya-vozniknoveniya.html?> (Дата доступа: 06.04.2022).

Л. В. Майтак-Аннаорова

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: Я. Ю. Ленсу

СТЕНОПИСЬ В ИНТЕРЬЕРЕ (ЭКСТЕРЬЕРЕ) – «НАХОДКА» ДЛЯ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА ИЛИ «ТЯЖКИЙ ГРУЗ»

Комфорт любой среды зависит от многих факторов, одним из них является дизайн. Большая часть населения земли на данный момент проживает в городах. Которые состоят из различных предметно – пространственных сред, где архитектурные сооружения составляют их основной костяк, или иными словами выступают «стержнями», на остовах которых, причем как на внешние, так и на внутренние стороны «нанализывается» дизайн. То есть идеальная последовательность следующая: архитектура - дизайн среды – комфорт и ее польза. К сожалению, на практике это происходит далеко не всегда. Часто случается, что дизайн как таковой попросту отсутствует, либо очень «слаб», и как следствие – неприемлемость данной среды со временем.

Роль дизайна в среде велика, он необходим для связки всех ее составляющих, начиная от архитектуры здания и заканчивая, к примеру, дверной ручкой или палисадником. Представить себе, что он существует автономно, не возможно, так как равносильно представить себе существование рыбы без воды, или всадника без лошади и т.п.

Изначально среду создает архитектор, затем подключается дизайнер и сопутствующие необходимые специалисты с разных технических областей. Однако также существуют примеры, когда уже в более или менее сформированную среду стремиться вторгнуться (или уже вторгнулся) художник «со своим видением», творения которого достаточно серьезно могут претендовать на «главенствующие» эстетические роли, поскольку сильно привлекают к себе внимание - огромные живописные «полотна» на фасадах зданий улиц или на стенах (потолках, полах) интерьеров. В данном случае речь идет о стенописи. Поэтому следуя выше сказанной логике, той, что архитектура является стержнем любой организованной среды, а все остальное лишь на нее «нанализывается», как, к примеру, одежда с обувью и аксессуарами на человека, где каждая деталь важна и имеет свое определенное место. По такой же аналогии можно соотнести роль стенописи в среде, которая также должна иметь свое место и включаться в общий дизайн, как часть ее «одежды». Стенопись не должна существовать отдельно от дизайна среды, а стремиться участвовать со всеми наравне. Но лишь с одной оговоркой, что это уже сложившийся вид искусства, который имеет право претендовать на особый статус в ней, как минимум быть центром ее художественной композиции в целом или какой-либо части.

Определяя силу стенописи и ее место в среде, необходимо более тщательно рассматривать данный элемент в историческом контексте, учитывая мировое развитие данного вида искусства, ее региональные проявления. Предпочтения и выбор какого-либо вида стенописи в целом отличается по разным странам и континентам.

Этот вид искусства уходит глубокими корнями в прошлое. Наскальные росписи появились еще в первобытный период развития человечества – это рисунки, с изображениями сцен охоты на зверей. В древнем Египте стены гробниц были оштукатурены и покрыты цветными рисунками - росписями, на них изображали, как боги древнего Египта ведут умершего в загробный мир, и рисовали сцены потусторонней жизни, которую древние египтяне представляли себе, как продолжение земной жизни, только более счастливой.

В древней Греции и древнем Риме на стенах изображались атриумы, двери или окна, чтобы получить ложный эффект увеличения пространства помещения. Эти мистификации представляли изображения очень реалистичных и натурально выглядящих ландшафтов и виртуальные виды, и сцены, вводившие в заблуждение зрителей по поводу реальных размеров помещения. Они воспринимались как продолжение интерьера. И если таких стен не одна, а несколько, пространство казалось бесконечным. По хронологии, можно проследить, как изменялся в целом этот вид искусства от истоков до наших дней, учитывая также и то, что стенопись во многом несла и несет в

себе нагрузку не только эстетическую, но и выступает часто «думающей» живописью, фактор, усиливающий ее значимость присутствия в какой-либо среде.

Не менее интересен и важен тот факт, что стенопись способна «пережить» практически любую художественную составляющую среды. То есть дизайн, созданный в каком-либо пространстве, может со временем «угаснуть», потерять актуальность, иными словами устареть морально, но этого нельзя сказать о стенописи, конечно, в первую очередь о качественной и глубоко художественной работе. Такое присутствие может создавать больше вопросов, нежели решений по облагораживанию среды, иными словами это тот случай, когда нельзя оставить и жалко удалить. Как поступать в данном случае, чему отдавать приоритет – делать дизайн под стенопись или стенопись под дизайн?

Проводя анализ любой среды, когда она имеет успех во всех смыслах, то с уверенностью можно утверждать, что ее дизайн играет здесь далеко не последнюю роль, а как раз наоборот. Человек, прежде всего, оценивает все вокруг себя глазами, а затем «включает здравый смысл» и оценивает все остальное – функцию, удобство и т.п. То есть, видя перед собой достаточно эстетичное и художественно восхищающее пространство, мы поспешим его посетить, а тем более, если в нем будут находиться сильные точки притяжения, к коим относится и стенопись. Иными словами, нам нравятся красивые вещи, пространства, среды и т.п. Мы готовы их посещать не однократно.

Дизайн среды является признанным видом искусства, но он обладает, как не странно более коротким «жизненным потенциалом» в реальности, мягко говоря. К примеру, если сравнивать его с другими подобными видами искусства такими, например, как живописью или архитектурой. Возможно, основная причина кроется в том, что он напрямую пересекается с нашим повседневным бытом и является его неотъемлемой частью. Мы живем в такую эпоху, когда все больше людей во всем мире могут себе позволить приобрести хорошую мебель, технику, гаджеты, облегчающие нашу рутинную возню на кухне и т.п., тем самым создаем спрос. А спрос порождает конкуренцию, ведя к появлению обновленных товаров, и тем самым «манит» к их смене, обрекая ранее приобретенные предметы на моральное старение. Менять дизайн среды, либо ее части, все же необходимо, хотя бы в среднем один раз в 7–10 лет по рекомендациям психологов. Чтобы избежать всевозможных проблем с психикой, начиная от раздражения и заканчивая депрессией. Среда, способна наносить непоправимый ущерб нашему здоровью, когда она полностью лишена какого-либо эстетического оформления. Таким образом, есть смысл, приступая к созданию и облагораживанию какой-либо среды, создать и заложить в ней качества эстетического наслаждения, как минимум на ближайшее десятилетие, а может по каким-то «хитрым» признакам и на более длительный срок эксплуатации. Как знать, возможно, стенопись один из тех признаков, который может сыграть на долгую перспективу в плане «задержки» дизайна, так она способна удерживать наше внимание гораздо дольше, нежели какие-либо другие дизайн эффекты, поскольку относится к художественному рукотворному произведению.

Подводя итог всему вышесказанному, без сомнения надо признать, что стенопись является, либо должна являться важнейшим составляющим элементом дизайна всей предметно-пространственной среды. Ввиду ее масштабности, то есть размера по отношению к другим элементам среды, а также художественной составляющей и немаловажного факта – ручного способа исполнения, она не может быть не замеченной и тем более относится к «рядовым» элементом дизайна среды. Она практически всегда либо играет одну из главенствующих ролей в композиции, либо является ее центром, что, несомненно, требует тщательного ее изучения с научной точки зрения в плане художественного феномена среды.

Список литературы

1. *Комаров А. А.* Стенопись: объем и пространство: Эволюция систем изображения [Электронный ресурс] // Библиотека диссертаций и авторефератов России dslib.net [сайт]. [2000]. URL: <http://www.dslib.net/muzee-vedenie/stenopis-obem-i-prostranstvo-jevoljucija-sistem-izobrazhenija.html> (дата обращения: 10.05.2022).

2. Художественная роспись [Электронный ресурс] // Wikiwand URL: <https://www.wikiwand.com/ru> (дата обращения: 10.05.2022).

3. Онлайн-галерея живописи. Лучшие фрески и их великие художники в истории живописи: определение фрески [Электронный ресурс] // Art-Dot URL: <https://art-dot.ru/freska/> (дата обращения: 10.05.2022).

Н. Г. Мартынова

Витебский государственный технологический университет, Республика Беларусь, г. Витебск
 Научный руководитель: С. Ю. Томилов

ОБРЯДОВО-РЕЛИГИОЗНЫЕ АСПЕКТЫ СОЛОМОПЛЕТЕНИЯ

В настоящее время мастера соломоплетения в разных странах изготавливают предметы высокой художественной ценности, в том числе и такие, которые имеют обрядовое применение, и даже могут использоваться при богослужении.

Цель исследования – поиск и уточнение оснований, позволявших использовать солому на белорусских землях в качестве основного материала в изделиях обрядового и культового назначения.

Традиция использования соломки злаковых культур символически передавала поклонение человека умирающим и воскресающим божествам растительного мира. Еще в 5–3 тыс. до н.э. люди верили, что божественная сила зерна, стеблей передается плетеным изделиям.

В большинстве мировых культур изделия из пшеничной соломки с колосками, сплетенные в виде клеток и венков, должны были становиться пристанищем для Духа поля после сбора урожая. Такое же значение имел последний сноп (у белорусов – дожиночный). Клетки вывешивали снаружи на дверях дома и хлева, называли «благословением дома» [6].

Греческая мифология связывала пшеницу с богиней Деметрой. Римляне плели ритуальные изделия в честь Цереры, чье имя переводится как «злак», «хлеб», «крупя». Традиции римской культуры смешивались с верованиями и ритуалами племен Центральной и Северной Европы.

До христианизации в традиционной языческой европейской культуре считалось, что дух зерна жил среди хлебных колосьев, и что сбор урожая фактически делал его бездомным. Джеймс Фрейзер посвящает главы в книге «Золотая ветвь» «Кукурузной Матери» и «Кукурузной Деве» в Северной Европе [9, главы 45–48] и приводит европейские фольклорные примеры обычаев (сохранившихся до начала XX в.), связанных с последним снопом урожая. Полюе формы изготавливались из последнего снопа пшеницы или других зерновых культур лучшей части урожая. Иногда сноп выполнялся в виде мифологического образа, назывался «дед», «баба» или как-то по-другому.

Особыми изделиями были жатвенные украшения (из Англии название «corn dollies» – зерновые куклы — распространилось в другие страны). Долл (кукла) – изменение слова «идол» – была олицетворением идола зерна. Форма этих украшений не всегда соответствует нашим ассоциациям с названием «кукла». Исследователи не пришли к окончательному мнению, символом чего они являются. Одни придерживаются мысли, что эти изделия напоминали сноп и символизировали фигуру женщины, олицетворяющую одновременно Мать-прародительницу и хлебный Дух. Другие считают, что ранние жатвенные украшения, выполненные спиральным плетением, могут символизировать движение и развитие Духа поля. Их формы были очень устойчивыми на протяжении тысячелетий [10].

В наше время сохранение ритуалов и обрядов для поддержания урожайности земледелия не исчерпало себя и является проявлением духа народа, его общности.

Изображение из соломы животных и птиц у славянских народов также носило обрядовый характер. Козел считался символом жизненной силы, плодородия и плодовитости. Его фигуркой украшали рождественский стол и свадебный каравай. Фигурка коня служила оберегом, символизировала солнце. Соломенные жаворонки с колоском в клювах были символами прихода весны, их подвешивали в красном углу хаты рядом с «пауком» – подвесной соломенной конструкцией, традиционным украшением крестьянского дома, которое должно было обеспечивать благополучие семьи и охранять дом от нечистой силы. Белорусы часто изготавливают «паука» в виде звезды, символизирующей Вифлеемскую звезду [1].

Большой интерес вызывает необычное использование соломы для изделий культового назначения, требующих долговечности, прочности и тождественной декоративности, в православных церквях на территории Беларуси.

Прежде всего, это царские врата – проход через алтарную преграду в церквях, часть иконостаса. Только в Беларуси есть традиция изготовления их из соломы.

Два образца хранятся в Национальном художественном музее Республики Беларусь, один – в Гродненском историко-археологическом музее. В годы Великой Отечественной войны были утрачены соломенные иконостасные врата из собрания Государственного музея в Минске, фото которых экспонировалось в 1925 г. на Всемирной выставке в Париже [5]. В Национальном художественном музее в Минске есть «Царские врата» из соломы, выполненные белорусским мастером из Полесья Ларисой Лось [7]. Еще 200 лет назад там делали из соломы иконостасы, венцы для венчания. Образец – врата из д. Лемешевичи XIX в. – отреставрированы ею же в середине 1970-х гг. (находятся в филиале Художественного музея в Раубичах) [4].

Митры – головные уборы для богослужбного литургического облачения высшего церковного клира – помимо изготовления их из дорогих тканей с «золотным шитьем» и украшения драгоценными камнями, также могут изготавливаться из соломы. Так, по древней ручной технологии [3], была сделана в мастерской Дома милосердия в Минске [8] митра для ныне покойного владыки Филарета, почетного Патриаршего Экзарха всея Беларуси (передана для хранения в Национальный художественный музей) [2]. Такая же митра была подарена Патриарху Алексию.

Таким образом, с помощью соломоплетения изготавливают предметы высочайшего качества, наполненные священным смыслом, которые смотрятся как золотые и могут по декоративности соперничать с ювелирными изделиями.

Список литературы

1. История и народные традиции соломенных изделий. [Электронный ресурс]. URL: <https://pandia.ru/text/78/197/9402.php> (дата доступа 23.10.2021).
2. Митра и тройник Митрополита Филарета переданы в Национальный художественный музей. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.belta.by/culture/view/mitra-i-trojnik-mitropolita-filareta-peredany-v-natsionalnyj-hudozhestvennyj-muzej-418370-2020-02-dekabrja-2020,18:54> (дата доступа 23.11.2021).
3. Митры. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.charity.by/mitry> (дата доступа 26.12.2021).
4. Национальный художественный приобрел соломенные «Царские врата». [Электронный ресурс]. URL: <http://pravoslavie.by/news/nacionalnyj-hudozhestvennyj-priobrel-solomennye-carskie-vrata> (дата доступа 03.10.2021).
5. Презентация книги «МАСТАЦТВА ДЗЕЛЯ СЛАВЫ БОЖАЙ: Саламяныя і канастасныя вароты і царкоўна-культавыя прадметы». [Электронный ресурс]. URL: <https://www.artmuseum.by/ru/news/novosti-2019/novosti-2018/prezentaciya-knigi-mastactva-dzelya-slavy-bozhaj-salamyanyya-kanastasnyya-varoty-carkona-kultavyya-p> (дата доступа 23.11.2021).
6. Репина Т. А. Художественные изделия из соломки: спецтехнология: учебное пособие для учащихся учреждений, обеспечивающих получение профессионально-технического образования по учебной специальности «Декоративно-прикладное искусство». Минск: Беларусь, 2006. 286 с.
7. Соломенное чудо. Царские врата из соломы Лось Л. Н. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/4838129/post282965751/> (дата доступа 23.10.2021).
8. Уникальную митру – головной убор священника – создают в швейной мастерской столичного Дома милосердия. [Электронный ресурс]. URL: <https://ont.by/news/0067008> (дата доступа 20.10.2021).
9. Фрэзер Джеймс Джордж. Золотая ветвь: исследование магии и религии / Джеймс Джордж Фрэзер; [пер. с англ. М. К. Рыклина]. Москва: Эксмо, 2006 (Тверь: Тверской полиграфкомбинат). 958 с.
10. *Corn dolly*. [Электронный ресурс]. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Corn_dolly (дата доступа 15.12.2021).

А. А. Марюткина

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: Л. И. Абакумов

АНАЛИТИЧЕСКАЯ ДИЗАЙН-КОНЦЕПЦИЯ КАК ОСНОВА ТВОРЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ

В процессе проектирования, художник-дизайнер стремится создать уникальный объект. И несмотря на то, что этапы проектирования одинаковы для всех, результат получается индивидуальным, авторским. Работа над любым дизайн проектом ведется по методологии дизайн проектирования. Каждый этап важен и имеет свои цели и задачи. Но в целом между ними есть нерушимая взаимосвязь, которая и помогает логичному формированию идеи и ее воплощению.

Это аналитико-целевой этап (предпроектный анализ, позволить подобрать и посмотреть аналоги по разным ключевым вопросам проектной деятельности). Этап генерирования идей развивает в дизайнере профессиональные творческие и художественные данные. В нем отрабатывается основная концепция будущего объекта. Для исполнения проектного замысла используется техника клаузуры. Это быстрая графическая работа выполненная руками в техники «скетчинг-графика». В работе используются разных технических приемов и инструментов. Современная клаузура возрождает аутентичный опыт общения с окружающим миром. Проектная графика выполняется в действиях, которые осуществляются на эмоциональном подъеме, на вдохновении. Создаются варианты образных решений, которые помогают формированию концепции проекта. На этом периоде прорисовываются конструктивные детали и узлы, технологические исполнения, перспектива предметно-пространственной среды, определяются его стилевые проектные признаки.

Эскизно-композиционный этап является определяющим для дизайнера, потому что именно в нем зарождаются и формируются идеи, которые вдохнут жизнь в проектируемый объект. В нем определяются стилевые признаки, предлагаются конструктивно-технологические решения, закладывается основа композиционного решения формообразующих элементов и их цветофактурные решения, уточняется размерно-параметрический ряд формообразующих конструкции предметно-пространственной среды их детали и узлы.

Проектно-конструкторский этап, позволит выбрать современный подход к воплощению идеи используя современные конструктивные решения, инновационные технологические исполнения, экологические материалы, определить важность эргономического обеспечения при дизайн-проектировании.

Архитектурно-графический этап определит стиль будущего объекта его индивидуальную цветофактурность исполнения и рефлексивный этап (защита проекта и отзывы о нем).

Каждый этап является наиболее важным и ценным для дизайнера, Информация, собранная на научно-исследовательском этапе, в составе авторского творческого процесса и проектной работы, преобразуются в первых образных идеях, воплощенные в эскизах, и зарисовках.

Важным звеном в проектной деятельности является макетирование, где дизайнер в маленьких масштабах проверяет в объемном исполнении итог творческого поиска и выбирает рабочий вариант. Результативность такого поиска переносится на этап проектного исполнения, в котором создается размерно-параметрическая база, отрабатывается тектоника пространственного решения, моделируется образность внешнего формообразования, его цветофактурное и масштабность исполнения.

Дизайнер на заключительном этапе, проводит доработку замечаний, выявленных в процессе дизайн-проектирования и согласовании проекта с заказчиком.

На примере аналитического обзора существующих океанариумов рассмотрим их дизайнерские концепции

Океанариум в г. Владивосток. Архитекторы И. В. Москаленко, Ю. В. Отлячкина.

Океанариум Владивостока является удивительным морским музеем, включающим экспозиции аквафлоры и фауны Тихого океана, теплых тропических морей, озер и рек Дальнего Востока, Африки и Амазонии.

Определяем его стиль как «биотек». Образность объемно-пространственного исполнения главного здания выполнено в форме перевернутой раковины и состоит из нескольких частей общей площадью в 37 000 м². В левом крыле океанариума размещен главный резервуар, через который проходит 75-метровый подводный тоннель, позволяющий наблюдать за обитателями глубин. С точки зрения создания функциональности плана музея, то рассмотрим экспозицию океанариума: Она занимает три зала общей площадью в 1500 квадратных метров. Посещение этого музея сравнимо с небольшим морским путешествием. Музейная коллекция океанариума содержит более 1000 экспонатов, среди которых морские раковины, кораллы, губки, рыбы и другие морские животные. Есть и совершенно уникальные экспонаты, например, череп стеллеровой коровы, очень редкого, считающегося до недавнего времени вымершим млекопитающего отряда сирен.

В аквариумах океанариума содержатся около 120 видов морских обитателей. Каких только интересных существ ни встретишь в его мерцающих синевой витринах! Отмечается целостность цветофактурного исполнения ансамбля Океанариума и оригинальность конструктивного исполнения, выполненной в волнообразной форме, опирающуюся на ритмические опоры. При исполнении несущих конструкций используется стиль хай-тек. Изучены и собраны другие аналитические исследования.

В результате подготовительной аналитической работе, методологии исполнения творческих этапов, дизайнер имеет яркую картину решения для своей новой проектной работы, но уже с новым техническим заданием.

Океанариум в Дании. Архитектор Бьярке Ингельс.

Проводя аналитический обзор Океанариума в Дании с его ярким архитектурным объемно-пространственным решением, дизайнер наглядно представляет его этапы концепции творческого решения.

При всей сложности творческой задачи, его размеров, мы видим, как легко решены дизайнерские задачи. Они ясны в концепции, творчески и оригинальны в идеи замысла, функциональны в организации пространства.

Вдохновленные формой воды в бесконечном движении, архитекторы предложили выполнить новый Национальный аквариум Дании, который получил название BluePlanet, в виде большого джакузи, и само здание рассказывает истории о море и его обитателях. Стены и крыши образуют единый, непрерывный поток, закручивающийся в самый длинный водоворот, который повторяет форму ландшафта и здания, и двигаясь в землю, приглашает посетителей внутрь. Как только посетители пройдут внутрь здания Blue Planet, им будет передано ощущение и настроение огромного океана. Здесь представлен другой мир – мир под поверхностью моря. Крыша над фойе, дно бассейнов сделаны из стекла.

План территории и океанариума выполнен в стиле минимализм, нет ничего лишнего, все подчинено теме знакомства с другим миром и его обитателями. Проект выполнен в стиле хай-тек.

Собранный и изученный аналоговый материал по теме задания, поможет дизайнеру найти свое творческое решение и обеспечить эстетические и эргономические качества будущего проекта.

Список литературы

1. *Скуратова Л. С.* Основные принципы проектирования зоопарков. Издательство: ВЕСТНИК АлтГТУ им. И.И. Ползунова, 2010. С. 68–72, 113, 287, 432.

2. *Сокольская О. Б.* Ландшафтная архитектура: специализированные объекты: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательство «Академия», 2007. С. 38, 109, 187, 224, 350.

3. *Аржановой Т. Д., Попова С. В.* Этический кодекс и обязательства членов Всемирной ассоциации зоопарков и аквариумов (WAZA) в отношении благополучия животных, научные исследования в зоологических парках. М.: Издательство: Московский зоологический парк, 2006. С. 45–56.

4. *Андреева Т. Ф., Вершинина Т. А.* Опыт создания и эксплуатации публичных океанариумных комплексов. СПб.: Издательство: Санкт-Петербург, 2012. С. 35, 66, 79, 112, 184.

5. Все об океанариумах, аквагалереях и дельфинариях. Сайты океанариумов мира [Электронный ресурс]. URL: <http://www.oceanarium.su/saity-okeanariumov.html>

М. М. Маслов

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна,
г. Санкт-Петербург*

Научный руководитель: М. Э. Вильчинская-Бутенко

ИКОНОГРАФИЯ И СТИЛИЗАЦИЯ В СОВЕТСКОЙ ГЕРАЛЬДИКЕ КАК ПРОТОТИП В ДИЗАЙНЕ СОВРЕМЕННОЙ ТЕРРИТОРИАЛЬНОЙ АЙДЕНТИКИ

В статье подробно анализируется геральдика СССР с точки зрения смыслового наполнения и дизайна – графического исполнения. Автор утверждает, что именно советская геральдика стала переходным звеном между классической (досоветской) геральдикой, и современной территориальной айдентикой, с точки зрения дизайна. Анализ образцов позволяет сделать заключение, что советская геральдика создавалась по актуальным и в настоящее время принципам графического дизайна, что относит такие гербы скорее к современным эмблемам (территориальной айдентике), чем к геральдике – в ее классическом понимании.

Территориальная айдентика – современная форма визуальной идентификации городов и стран, представляющая их в медиасреде, а также в туристической и бизнес-сфере, посредством графического дизайна. С функциональной точки зрения территориальная айдентика замещает геральдику в современном мире, принимая на себя ее функции, но не отменяя ее, так как геральдика остается официальным средством для визуальной репрезентации территорий в официальном (государственном) и дипломатическом поле.

Многие российские исследователи в области брендинга территорий не только не отрицают, но и прямо указывают на связь и наследственность современной территориальной айдентики и геральдики, как например, А. Стась в своей монографии «Новая геральдика» [1]. Гербы в настоящее время являются альтернативной территориальной айдентикой (для территорий, у которых не разработана актуальная визуальная айдентика), и долгое время в принципе исполняли ее функции. В XXI веке геральдика (в первую очередь – досоветская) стала гораздо менее востребована – ее язык строг и сложен, для прочтения необходимы специальные знания. В запоминании геральдика сложна, так как набор элементов не всегда обладает большой вариативностью. Гербы в век информационных технологий – элитарное явление, все еще имеющее ценителей, но воспринимаемое, скорее, как историческая составляющая, нежели как актуальная форма визуальной идентификации территорий [2].

Важный факт, который упускают российские исследователи в области визуальных коммуникаций и айдентики мест заключается в том, что никто из них не анализирует трансформацию геральдики и ее жестких правил в эпоху СССР. В связи со сменой идеологии, политического строя и ценностей внутри страны (при переходе от имперского строя к социализму), изменилась также и форма визуальной репрезентации городов и стран, точнее – ее смысловое, и как следствие – визуальное наполнение [2].

Необходимо отметить, что советские гербы сохранили само название «герб», и даже форму щита. Но были избавлены от военных, монархических и религиозных символов. Дореволюционная российская геральдика при СССР упрощалась и стилизовались, либо создавалась заново. Гербы для новых городов, основанных при Союзе, – создавались с ориентиром на «государство рабочих и крестьян», и его ценности – заводы, фабрики, промышленные объекты. В средневековой геральдике такие решения отсутствовали не только с визуальной точки зрения (т.е. простые, стилизованные изображения), но и с идеологической – отражение какой-либо фабрики (или мануфактуры) на гербе средневекового города было бы немыслимо. В первую очередь, там отражались замки и ключи, львы и орлы, военные атрибуты (мечи, стрелы).

Ниже проанализированы некоторые примеры советской геральдики одного из регионов, которые можно рассматривать с точки зрения дизайна, в качестве прототипов современной территориальной айдентики. Вместе с ними также проанализированы некоторые не советские гербы для сравнения.

Герб города Бендеры [3] (Республика Приднестровье) в различных своих вариантах (при Румынии, в составе Российской Империи, а также в постсоветской реплике имперского герба отражал льва (символ поверженного короля Швеции Карла XII), и Бендерскую крепость (в одном из вариантов). Такой символ, как лев, всегда наличествовал на гербе города в разных вариациях, и под разной властью, за исключением советского периода. При СССР от него полностью отказались, оставив в качестве исторического символа только стилизованную крепостную стену (крепость также встречалась на одном из румынских вариантов герба).

Не прибегая к повторению начертания, то есть, не отражая крепость так же, как в старом варианте, ее стилизовали и органично совместили с другими компонентами, новыми символами города – розой, листья которой символизируют легкую промышленность (челнок – шелковую промышленность), и молнию с шестеренкой (электротехническая промышленность). Как уже говорилось, такие смыслы вполне укладывались в философию советской геральдики, но способ их отражения с точки зрения дизайна встречается впервые – смыслы различных промышленных городских комбинатов стилизованы под элементы цветка – розы, обилием которых город славился при СССР.

Еще один элемент, отраженный на советском гербе Бендер, это волны – река Днестр, на которой стоит город. Важно отметить, что это значимый смысл для города, так как исторически его развитие, существование и даже старое название во многом зависело от данной реки. Изображение волн предельно стилизовано, сочетается с остальной композицией. Интересный факт также заключается в том, что волны и смысл реки встречаются только в советском варианте герба города, несмотря на значимость этого смысла во все времена.

Герб города Тирасполь [4] (Республика Приднестровье) выполнялся во времена Российской империи, СССР, а также после распада Союза (реплика дореволюционной версии). Имперский герб отражает такие символы, как Тираспольская крепость и дубовые рощи (которыми был окружен город). В советском варианте герба города крепость отражена лишь в виде формы щита герба (верхняя его часть стилизована под зубцы стены), а также на нем размещены классические для советской геральдики смыслы – промышленность и сельское хозяйство. Шестерня представляет собой заводы города, а виноградная гроздь, отделенная стилизованными волнами – винную промышленность.

Стилизованные волны в советском гербе Тирасполя обозначают реку Днестр, так же, как и в советском гербе Бендер. И так же эти волны встречаются только в советском варианте герба, а в имперском – отсутствуют. Интересным фактом является то, что советский герб Тирасполя унаследовал от имперской символики одну важную деталь – способ построения композиции. Оба герба рассечены вытянутым элементом, изображенным с помощью раппорта (с возможностью продолжать элемент бесконечно, из повторяющихся сегментов). В обоих вариантах рассечение идет из левого верхнего в правый нижний угол, имперский – разделен крепостной стеной, советский – волнами Днестра. Не вызывает сомнений, что разработчики герба Тирасполя при СССР тщательно изучали имперский герб города, и вдохновились его композицией. В то же время, советский герб обладает плоскостью и графичностью, а отсылка к имперскому – прочитывается только в способе оформления композиции, и некоторых смыслах (крепость), представленных иначе.

Герб города Днестровск [5] (Республика Приднестровье) разработан в 2004 году, и имеет всего одну фазу развития, так как история населенного пункта насчитывает всего 60 с небольшим лет (по состоянию на 2022 год). Днестровск основан при Советском союзе, как поселок энергетиков, и так же, как и советские гербы рассмотренных выше городов Бендеры и Тирасполь, отражает промышленность и сельское хозяйство, лаконично и стилизованно. Его герб был разработан после развала СССР, но полностью в советских и локальных традициях, в связи с чем он также проанализирован наравне с советскими. В гербе Днестровска так же, и таким же образом отражен смысл реки Днестр – волны, кроме него отражена промышленность – электроэнергия, в виде молнии. Молния, в свою очередь, заключена в геометрически стилизованный лист винограда, который отражает смысл винной промышленности и сельского хозяйства, традиционный для данного региона.

В проанализированных советских гербах городов Бендеры, Тирасполь, читаются стилизованные исторические символы, но доминируют смыслы промышленности и сельского хозяйства, что характерно для геральдики СССР. Кроме этого, как локальную особенность для советской геральдики городов Приднестровья можно выделить наличие смыслов воды (река Днестр), и винной промышленности (виноград), отраженных, в том числе, на гербе города Днестровск.

Именно советские гербы важны для настоящего исследования, так как правила, применявшиеся для их создания, актуальны и в современном графическом дизайне. Следовательно, их можно считать прототипом, переходной ступенью между исторической, «старой» геральдикой, и современной территориальной айдентикой. Советская геральдика – нарушила практически все правила «ортодоксальной» геральдики, существовавшей до появления Союза, но вместе с тем обладала ясностью, лаконичностью, понятностью, и может рассматриваться с точки зрения дизайна.

Имеется в виду именно «новая» советская геральдика, созданная с нуля, без интерпретации исторических символов городов. «Красота в простоте» – свойственная началу СССР, отражалась и в геральдике – традиция размещать простые, а не мифологические символы, зародилась именно в это время.

Список литературы

1. *Стась А.* Новая геральдика. Как страны, регионы и города создают и развивают свои бренды. М., «Группа ИДТ», 2009.
2. *Маслов М. М.* Геральдика в контексте территориальной айдентики и коммуникативного дизайна на примере Приднестровья // *Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века: Сборник по материалам Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей*, Москва, 2019. С. 221–227.
3. Гербы города Бендеры [Электронный ресурс]. URL: <http://www.heraldicum.ru/moldova/bendery.htm> (дата обращения: 11.05.2022).
4. Гербы города Тирасполь [Электронный ресурс]. URL: <http://www.heraldicum.ru/moldova/tiraspol.htm> (дата обращения: 11.05.2022).
5. Герб города Днестровск [Электронный ресурс]. URL: <http://www.heraldicum.ru/moldova/dnestrov.htm> (дата обращения: 11.05.2022).

А. С. Нафикова

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: А. Г. Шимилевич

СТИЛЬ МОДЕРН В АРХИТЕКТУРЕ ГРОДНО

Модерн – стиль плавных и изящных линий, в разных странах носил разные названия: «югендстиль» в Германии, «сецессион» в Австрии, «либерти» в Италии и «Арт Нуво» во Франции, Бельгии и Беларуси. Он вобрал в себя все новое и современное, определив последующее экспериментальное развитие искусства XX века.

Архитектура модерна в Беларуси конца XIX – начала XX вв. выделилась из эклектичных черт и начала набирать региональные особенности. Национальный колорит прежде всего проявился в интересе к традиционным, местным материалам, приемам народного зодчества, а так же в широком использовании и откровенном показе деревянных конструкций: каркаса стен, балконов, крыльца и консолей. Существует ряд памятников, которые носят черты Арт Нуво. Их можно встретить в Минске, Витебске, Могилеве, Гомеле и других белорусских городах. Своеобразный характер имеют здания в Гродно. Этот город имеет многовековую историю. Каждая прошедшая историческая эпоха оставила неизгладимый след в его архитектурном ансамбле. Его современный облик состоит из комплекса строений разных эпох и стилей. Гродненская архитектура конца XIX—начала XX вв. нередко становилась объектом пластических экспериментов. В связи с этим актуальным видится предоставление общей картины развития гродненского Арт Нуво в контексте белорусской архитектуры конца XIX—начала XX вв., тем более, что современные реставрационные и строительные процессы постоянно вносят изменения в облик городской среды.

«В «чистом» модерне исполнен дом врача в Гродно по улице *Студенческая, 6*, строго симметричный двухэтажный объем с парадным входом по центру, возведенный из кирпича в 1906 г. Выразительность декоративного оформления фасадов достигается сочетанием неоштукатуренных плоскостей стен и окрашенных в белый цвет карнизных тяг, пилястров, а также использованием кованых деталей, решенных в виде переплетенных змей и расположенных на бордюре крыши» [3].

Жилой дом по улице *Ожешко, 15*, представляет собой двухэтажное здание с подвалом. Стены его кирпичные и оштукатурены. Оно выделяется сложной формой планировки, асимметричной объемно-пространственной композицией. Фасады богато декорированы разнообразными наличниками, нишами, карнизом. Крыша скатная. Сейчас в доме на первом этаже размещен шахматно-шашечный клуб.

Модернистской стилистикой определяется доходный («арендный») дом в Гродно по улице *Энгельса, 13*, который представляет собой угловой двухэтажный объем. На фоне ритма прямоугольных окон выделяется скошенная угловая часть, которая выступает консольно подвешенным ризалитом, завершающимся сомкнутым куполом. Консоль обрамлена лепниной в виде цветочного бутона с растительным орнаментом. В природной бионике модернисты видели идеальное воплощение органичности, которой стремились достигнуть в архитектуре. В декор фасадов введены стилизованные стебли водорослей. Похожие сложные орнаментальные сплетения заимствуются архитекторами из живописи и графики. В общем использование углового эркера в этом типе здания становится почти обязательным и не столько из-за внутренней планировочной организации, сколько с точки зрения необходимости создания архитектурной доминанты, которая должна была отметить городское пересечение.

«В более скромной архитектурной практике исполнен доходный дом, размещенный на углу улиц *Энгельса, 2* и *Карбышева, 1а*. Угловая урезанная часть завершена аттиком, прямоугольные окна оформлены лепными фигурками «виньетками», гирляндами, круглыми розетками, венцами, балконами, надкарнизное ограждение и кронштейны входного козырька имеют кованую решетку сложного витиеватого рисунка» [3]. Богатая пластика фасада выгодно подчеркнута двумя контрастными цветами: сама лепнина в виде венков с лентами и гирлянд выделена белым, а основной цвет стен – розовый.

С использованием модернистской системы орнамента и флоральной темы решены фасады бывшей *гостиницы «Ковенской»* в Гродно по улице *Кирова, 32*, построенной в 1912 г. «Угловая срезанная часть двухэтажного здания традиционно выделена консольно нависающим ризалитом, завершенным куполком-бочкой с имитацией лемехового покрытия. Второй угол завершен фигурным аттиком, заполнен лепным орнаментом подсолнухов со змеевидными стеблями. Флоральный орнамент с использованием цветков ирисов, листвы, лавровых венков, заполнены простенки в ризалитах. Перемычка центрального окна декорирована орнаментальной лепниной в виде плотного ковра с цветками лотосов и ирисов — характерный мотив графики модерна. Палитра архитектурных средств сокращается, в основном господствует плоскость уличного фасада» [3].

Поземельно-крестьянский банк, расположенный на улице *Ленина 9*, был построен в 1909–1913 гг. согласно проекту и под руководством гражданского инженера Б. П. Остроумова. Подчеркнуто монументальный двухэтажный Г-образный в плане объем здания занимает угловое положение, имеет традиционную для модерна усложненную, динамично развитую объемно-пространственную композицию. Угловая часть акцентирована могучим ризалитом с огромным шатром, который по форме напоминает шлем. Почти такую же трактовку имеет шатер Казанского вокзала в Москве. Плоскость ризалита жестко и ритмично расчленена геометрически точными проемами главного входа. В колористическом оформлении уличных фасадов использовано сочетание золотисто-охристой кирпичной кладки с побеленными лепными деталями декора. Здание богато украшено светло-коричневым черепичным покрытием купола и двускатной крыши. Модернистски решен односкатный плоский козырек-зонтик над главным входом в виде застекленного металлического каркаса на кронштейнах и с металлическими ограждениями балконов.

На *улице Ленина* находятся еще два здания, построенных в стиле Арт Нуво – это дома № 13 и 22. В здание № 22 или так называемом «доме Тальгейма», проявился «неорусский стиль совместно с модерном». Он был «построен в 1911 г. 2-этажный Г-подобный в плане кирпичное сооружение состоит из трех объемов. Средний – угловой, башнеподобный, накрытый крышей «палаткой с гребнем» и заканчивается стилизованным килеподобным щитом. В декоративном оформлении использованы керамические вставки, цветное стекло, фактурная штукатурка. В графических лентах сделаны подоконные кованые цветки» [3].

Угол улиц выделен объемом башенки, крытой высокой шатровой крышей. Кирпичный дом № 13 имеет три этажа, главный фасад по композиции симметричен, который завершается фигурным фронтоном. По углам размещены эркеры. Кирпичное здание №9/13 по улице *Тельмана* представляет собой П-образное в плане фасад, которого декорирован угловым ризалитом с эркером, имеющим шлемовидное завершение, виньетками, карнизами, фигурными аттиками. Столярка окон стилизована, ограждения балконов кованые.

«Жилой дом Муравьева на *Советской площади, 4*, построено в 1914 г. из кирпича. Трехэтажное нештукатуренное Г-подобное в плане здание. Главный фасад симметричный. Центральную его часть на 2-ом этаже занимает большой на 3 проема балкон с литой чугунной решеткой. На 3-ем этаже располагаются крайние арочные проемы с не большими балконами» [2]. Боковые симметричные ризалиты завершаются циркульными фронтонами. До второго этажа доходят рустованные пилястры. В декоре всего здания были использованы сложный рисунок окон, фронтонов, оформления боковых частей главного фасада, полуколонки в нишах, обрамления оконных проемов, орнамент карнизов решен в псевдорусском стиле. Весь декор выполнен в кирпиче.

Таким образом, в многоголосие разностильных направлений и тенденций белорусской архитектуры начала XX в. с уверенностью можно выделить самобытность гродненского модерна, который не смотря на обще белорусские традиции Арт Нуво, все же сохранил свою самостоятельность и своеобразие.

Список литературы

1. Архітэктурна Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксте. У 4 т. Т. 3, кн. 2. Другая палова XIX – пачатак XX ст. / А.І. Лакотка. Мінск: Беларуская навука, 2007. 549 с.

2. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Гродзенская вобласць/АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; Рэд. Кал.: С.В. Марцэлеў (гал. рэд.) і інш. Мн.:БелСЭ, 1986. 371 с.

3. Кулагін А. М. Эклэктока. Архітэктура Беларусі другая палова XIX – пачатак XX ст. Мінск: Ураджай, 2000. 304 с.

Д. Н. Петишова

Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского, г. Луганск
 Научный руководитель: Н. Н. Краснова

СТИЛЬ МОДЕРН КАК ВЕДУЩЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ РОССИИ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

Модерн, один из наиболее значимых и интересных стилей, возник на почве технической революции, беспрецедентных научных открытий и стремительного прогресса, на фоне новой социокультурной ситуации и колоссальных политических преобразований.

Этимология слова «модерн», в большинстве европейских языков обозначает «современный». Однако современным в свое время являлось каждое искусство. Как правило, «модерн» тесно связан с идеей чего-то нового в искусстве, нетрадиционного, отличного от прежнего, прежде всего, классического искусства XIX века.

На формирование идеологии модерна оказали значительное влияние работы философов XIX века Ф. Ницше, А. Шопенгауэра и других, которые затрагивали в своем творчестве проблемы соотношения морального и аморального в искусстве, рационального и иррационального, исследовали мифотворчество и мифологизацию обыденной жизни [4, с. 146].

Среди современных исследований необходимо отметить работы А. Берсенева «Архитектура модерна», Е. Борисова, Г. Стернина «Русский модерн», С. Николаева «Эстетика символа в архитектуре русского модерна», Г. Фар-Беккера «Искусство модерна» и др.

Важнейшей задачей модерна являлось преодоление эклектизма художественных форм. Представители данного направления стремились к гармоничному соединению утилитарных и художественных аспектов произведений искусства, оценивали все сферы деятельности человека через призму прекрасного, старались преобразовать окружающий мир посредством искусства. Учитывая это, цель статьи состоит в освещении специфики гармоничного сосуществования искусства и окружающей жизни в эпоху небывалого индустриального и промышленного подъема. [1, с. 63].

Основным назначением стиля модерн являлось преобразование окружающей среды по законам прекрасного. При этом, представление о прекрасном выражалось в сложных асимметричных формах, точных линиях контура и практически монохромных плоскостях. Во всех элементах композиции прослеживался единый орнаментальный стилизованный ритм, свободная планировка.

Модерн, как ни один из известных стилей, впитал в себя большое количество различных направлений и был подвержен влиянию многих национальных культур и традиций.

В основном в модерне выделяются два направления: конструктивное (Австрия, Шотландия) и декоративное (Бельгия, Франция, Германия). Кроме того, в Италии и России в большей степени на стиль оказали влияние национальные традиции: в этих странах образ модерна нес отпечаток традиционных форм, например, в архитектуре России неорусский стиль. В северных странах (Скандинавия, Финляндия, Прибалтика) выделялся и так называемый национальный романтизм, черпающий вдохновение в народно культуре этих стран [4, с. 257].

Отличительной чертой стиля была эстетика и философия средневековых героев, рыцарей, утонченных дам и мистических отшельников. Особый интерес у мастеров модерна проявился к японской и арабской культурам, базой, которой стала асимметрия и декоративность. Из европейского стиля барокко модерн заимствовал линейную грацию, проявился интерес к украшению и к культу женской красоты. Психологическая элегантность и ярко выявившееся личностное начало, характерные черты романтизма повлияли и на эстетическое понимание модерна. У импрессионизма современные художники научились технике письма, приобретая опыт поиска неизвестных ранее цветовых идей.

В своем становлении модерн прошел три основных этапа: ранний модерн – ярче всего он проявился в хозяйственной жизни и в экономических отношениях; зрелый модерн – общее обозначение направлений искусства и литературы конца XIX – начала XX вв., выражающих кризис

существующей культуры и характеризующийся разрывом с традициями реализма; поздний модерн – движение в художественной культуре, порывающее с существующими нормами, традициями, превращающее новизну выразительных средств в самоцель [2, с. 63].

Мощнейшим ударом по прикладному искусству стал индустриализм. Художественные произведения искусства не могли соревноваться с ним ни в ценах, ни в количестве изделий. В условиях автоматического производства великие мастера не находили применения своим уникальным возможностям.

Чувствовался спад в архитектуре и прикладном искусстве. Сверхзадачей стало возвышение характерных черт стиля модерн, который стал ассоциироваться с возрождением, призванным соединить художественное и практическое, познакомить с искусством, сделав человека частью художественного целого и принимающего участие в его формировании. Представители модерна, благодаря активному творческому началу и ничем не скованной свободе воображения, жаждали превзойти все то, что было создано до них европейскими мастерами.

В конце XIX – начало XX века был объявлен паритет высших (изобразительных) и низших (прикладных) видов искусства. Самым главным в модерне стал синтез искусства, развилось общее стилистическое направление в архитектуре, интерьере, мебели, ювелирных украшениях, в графике, живописи и керамике [3, с. 254].

Характерные черты модерна так же появились и в живописи, результат декоративности возник благодаря соединению цветовых, и даже почти что монохромных плоскостей и извивающихся контурных линий, создававших затейливые переплеты, похожие на воздушные ажурные кружева. Во всех элементах композиции можно проследить целостный орнаментальный стилизованный ритм и свободную.

Русская художественная школа, как и европейская, пришла к модерну своим путем. Между отдельными русскими школами существовало типологическое соответствие, что во многом позволило сформировать определенные межэтнические черты, позволившие впоследствии назвать модерн интернациональным. Однако развитие модерна в каждой художественной школе изначально опиралось на собственный опыт национального искусства [5, с. 187].

Следовательно, вдохновленные гипертрофированными национальными формами древнерусского зодчества и произведений народного искусства, художники использовали историческое наследие русских мастеров и современный «дух эпохи», сочетая объемно-пространственные, живописно-пластические и линейно-графические приемы.

Список литературы

1. Берсенева В. Я., Яглош Н. М. Симметрия и искусство орнамента В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. 299 с.
2. Борисова Е. А. Неорусский стиль в русской архитектуре предреволюционных лет / Из истории русского искусства второй половины XIX начала XX вв. М.: Искусство, 1978. 151 с.
3. Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн. Архитектура. Живопись. Графика. М.: Галарт, 1998. 359 с.
4. Лисовский В. Г. «Неорусский стиль» в архитектуре России. М.: Совпадение, 2000. 414 с.
5. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX вв. М.: Искусство, 1970. 293 с.

Ю. С. Пешина

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

ФАНТАСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ТРАДИЦИОННОЙ И ЦИФРОВОЙ ЖИВОПИСИ

В изобразительном искусстве фантастические мотивы занимают важное место. В эпоху Романтизма художники восхваляли вымысел вообще и фантастический в частности, считая необычное, сказочное, чудесное неслучайной принадлежностью всякого искусства, а романтического в особенности. Они разделяли искусство и действительность как разные сферы, противопоставляя их друг другу. Того, «кто несчастлив в сегодняшнем мире», т. е. в реальной действительности, Новалис звал «в мир книг и искусства, в мир природы», а Вильгельм-Генрих Вакенродер считал, что «художественные творения столь же мало по своему роду входят в обычное течение жизни, как помыслы о боге» [1]. Такой взгляд на искусство в некотором роде отвергал принцип мимесиса – подражания природе. Если действительность противоположна искусству, то ее следует пересоздать, улучшить ее вымыслом и фантазией.

Среди художников, повлиявших на визуальное воплощение фантастических сюжетов в современном цифровом искусстве, можно выделить Уильяма Блейка и Иоганна Генриха Фюссли, представителей раннего английского романтизма, новаторов живописи рубежа XVIII-XIX вв. В произведении Фюссли «Ночной кошмар» (1781) мы можем увидеть изображение инкуба – демона, приходящего к женщинам по ночам. Уильям Блейк был уверен, что «этот мир есть мир воображения и видений», и что «в глазах человека, наделенного воображением, природа и есть само воображение» [1].

Мистические образы мы найдем в символизме и Ар Нуво, полных аллегорий, мифологических сюжетов. Образы мифических чудовищ использовали такие художники, как Франц фон Штук. Так, можно выделить его картины «Голова Медузы» (1892), «Диссонанс» (1910), «Фавн и русалка», (1918). Фернан Кнопф известен работами «Искусство, или Нежность сфинкса» (1896), «Химера» (1910).

Большую популярность в изобразительном искусстве фантастические мотивы получили в конце XX – начале XXI вв. Многие художники того времени изображали мифических таинственных существ, вымышленные миры. Среди художников, использующих фэнтези тематику в своих произведениях, можно выделить Бориса Вальехо, Джулии Белл, Фрэнка Фразетта, Луиса Ройо. Эти художники заложили определенную базу в изобразительном искусстве, базирующемся на фэнтези, создали узнаваемый, характерный стиль. Так, например, Борис Вальехо, вдохновлявшийся античными идеалами человеческого тела, сам будучи бодибилдером, изображал у своих героев (как мужчин, так и женщин) утрированно мускулистые тела.

Отдельно можно выделить стиль фэнтези в изобразительном искусстве, базирующийся в первую очередь на образах из литературных произведений, мифологии и фантазии самого автора. Он может включать в себя элементы научной фантастики (в виде, лишенном описания технических нюансов), элементы сказки, различные мифологемы. Поскольку стиль фэнтези в изобразительном искусстве тесно коррелирует со стилем фэнтези в литературе, в этом взаимодействии чаще всего возникает книжная иллюстрация. Популярность он получил также в станковой живописи, плакатах к фантастическим фильмам. Большое воздействие на распространение фантастических мотивов в изобразительное искусство произвели произведения Джона Рональда Руэла Толкиена. Они стали источником вдохновения для создания фантазийных иллюстраций многих художников, среди которых можно выделить братьев Грега и Тима Хильдебрандтов, Тэда Насмита и Джона Хоу.

Иллюстрации братьев Хильдебрандтов во многом отличаются от работ Бориса Вальехо и Джулии Белл. Для их творчества характерна особая манера изложения и изображения в стиле сказочного эпоса, дополненная причудливыми пейзажами и существами из иных измерений, миров и времен. Иллюстрации, созданные братьями по вселенной произведений Толкиена, лишены агрессивности и эротизма, изображения напоминают средневековые картины, творчество прерафаэлитов, стиль ар-нуво и, в некоторых случаях, детскую иллюстрацию. Женские образы, как, например, в иллюстрации Хильдебрандтов «Кольцо Галадриэли» (1976), изящны и возвышенны,

сильно романтизированы. Фон в иллюстрациях Грега и Тима Хильдебрандтов всегда тщательно проработан и является не менее, а иногда и более важным элементом иллюстрации, чем изображенные персонажи, поскольку передает особую атмосферу сказочности происходящего, отражает внутреннее состояние и настроение героев. Работы Джона Хоу менее сказочны, чем произведения братьев Хильдебрандтов. Художественная манера Хоу более экспрессивна, создаваемые им композиции характеризуются динамизмом и некоторой обобщенностью. Художник использует более мрачный колорит. Вспышки ярких цветов в общем темном и нейтральном полотне являются мощными акцентами и задают определенную напряженность. Образы персонажей достаточно карикатурны, герои обладают характерными для них утрированными чертами. Многие из иллюстраций художника, как, например, серия, изображающая бой персонажей саги «Властелин колец» Гэндальфа и Балрога, напоминают творчество Уильяма Блейка.

Стиль фэнтези в изобразительном искусстве очень близко граничит с фантастическим реализмом, сюрреализмом, символизмом, однако характеризуется при этом самобытным прочтением традиционного станкового образа с немалой долей художественных тенденций магического реализма.

Популярны фантастические мотивы в искусстве и сегодня. Стоит отметить тесную связь цифровой живописи с темой фантастики. В первую очередь это связано с популярностью цифровых произведений в индустрии компьютерных игр: разработке художественного образа игры, дизайна игровых локаций, созданием концепт и промо артов. Велика доля цифровых произведений и в области книжной иллюстрации. Ставшие культовыми фантастические литературные герои, а также персонажи из фильмов, сериалов, компьютерных игр в цифровом изобразительном искусстве, как правило, изображаются во время совершения своих «подвигов», и предстают перед зрителем в динамичных кинематографических ракурсах.

Ярким примером фантастической тематики в цифровой живописи являются работы художника Петра Яблонски. В картине «В горах безумия» (2018) автор изображает собак, сошедших с ума при виде чудовища, скрывающегося во тьме. Название иллюстрации является отсылкой к повести Говарда Лавкрафта «Хребты безумия», являющейся одной из главных произведений цикла «Мифы Ктулху». Для создания напряженности и драматического эффекта неизвестности автор покрывает половину изображения густым, темным, почти черным цветом и вводит резкий контраст светлого участка земли, освещенного резким направленным светом. Тела собак, их напряженные позы задают динамику композиции, в произведении царит атмосфера безумия, столь характерная для творчества Говарда Лавкрафта.

Польский художник Якуб Розальски создал целую серию работ с ироничными названиями, посвященную таким фольклорным персонажам, как оборотни. На картине «Пастух и его верный пес» (2018) автор изображает собаку, которая привела свое стадо прямо в лапы оборотня. Сцена выстроена в необычном ракурсе так, что зритель как будто сам является пастухом, наблюдает эту сцену как бы находясь в тени, из-за кустов, видя перед собой беззащитные спины робких овец на первом плане. Художник делит плоскость картины двумя диагональными линиями — линией горизонта и линией деревьев. Таким образом создается эффект движения, и композиция выглядит не такой статичной, появляется элемент напряжения.

Можно сказать, что сегодня фантастическая тематика является одной из наиболее популярных в произведениях цифровой живописи. Тяготение к мистическому и мрачному, особая взаимосвязь человека с неизведанным привлекали и будут привлекать художников как источников вдохновения для творчества. Массовая популярность литературы и продуктов массовой культуры, посвященных фантастической тематике, сегодня нашли особую взаимосвязь с произведениями цифрового изобразительного искусства. По нашему мнению, данная тенденция сохранится надолго.

Список литературы

1. Чернышева Т. А. Природа фантастики. Иркутск: Издательство Иркутского ун-та. 1985. 336 с.
2. Ширяева Ю. А. Компьютерная иллюстрация как способ визуального представления // Белгород. Сборник материалов НПК Дизайн-образование XXI век. 2017. с.163–169.

Е. Полищук

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: О. В. Ромашкова

ПРИМЕНЕНИЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В ПРОЕКТИРОВАНИИ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЕ

Декоративно-прикладное искусство и традиционное народное творчество являются важнейшими составляющими национальной культуры человечества и требуют высокой эстетической культуры, эмоционального и образного мышления, общего культурного кругозора художников-прикладников. Эти качества необходимы для сохранения и возрождения исторических традиций с духовной основой, а также для формирования тематической среды с помощью изделий декоративно-прикладного искусства, востребованных современным обществом.

Декоративно-прикладные произведения искусства, связанные с различными видами творческой деятельности, в основном посвящены созданию художественных изделий для домашнего использования. Такими произведениями являются разнообразная посуда, мебель, ткани, инструменты, оружие, одежда и аксессуары. В научной литературе со второй половины 19 века классифицируются отрасли декоративно-прикладного искусства по практическим назначениям по материалам (металл, керамика, текстиль, дерево и т.д.) и технологии (резьба, роспись, вышивка, набойка, литье, чеканка, интарсия и т.д.) был создан. Такая классификация обусловлена структурными и техническими особенностями декоративно-прикладного искусства и его прямой связью со способом производства [2].

Произведения декоративно-прикладного искусства неотделимы от материальной культуры современной эпохи, которая тесно связана с ее образом жизни, наряду с определенными местными этническими и национальными особенностями, социальными группами и классовыми различиями.

Эта форма понимается как внешний контур, контур объекта. Эта форма указывает на взаимосвязь различных фигур. Взаимосвязь рисунка является результатом сочетания компонентов. Группировка имеет несколько основных принципов: близость, замкнутость, подобие.

При определении конкретной формы изделия учитываются все факторы, определяющие его потребительские и эстетические характеристики. Формирующие факторы включают в себя влияние на форму изделия, на назначение, эргономические требования, влияние материала и структуры.

Разрабатывая форму изделия, необходимо учитывать множество вариантов, в зависимости от условий использования, особенностей интерьера и т.д.

Все объекты в основном являются частью большего целого, то есть определенной группы объектов, которая является элементом более сложной системы. Каждая часть каждого уровня должна представлять собой полное и органичное единство, как в функциональном, так и в композиционно-художественном отношениях. Ансамблевые решения отдельных групп предметов декоративно-прикладного искусства имеют специальные обозначения: «сервиз», «комплект», «набор», «коллекция», «гарнитур».

Понятие ансамбля связано с композиционным единством отдельных элементов. Взаимное расположение элементов относительно друг друга в пространстве очень важно в организации композиционных отношений, а также функциональных отношений между элементами ансамбля, в достижении художественной выразительности, завершенности и единства [1].

Композиция ансамбля подчиняется тем же законам, по которым создается композиция отдельных предметов: выявление главного, второстепенного, подчиненного и гармонических пропорций частей друг к другу и целому и т.д.

В этом случае при проектировании ансамбля следует учитывать некоторые особенности. Во-первых, необходимо взять весь набор объектов, содержащихся во всем ансамбле, каждый гостиничный предмет как его часть. Кроме того, при решении отдельных элементов ансамбля необходимо исходить из общей схемы композиции, учитывая место, значение и роль каждого элемента. Композиция ансамбля, как части целого, основана на взаимосвязи между объектами. Их количество, их взаимное расположение в пространстве, форма, размер, цвет, материал. Более

важные элементы с точки зрения функциональной значимости в ансамбле и их роли в оформлении композиции должны быть больше по размеру, формы и силуэты более выразительными и "богатыми", ритмы более напряженными, более контрастирующими с окружающей средой, второстепенные элементы ансамбля должны быть подчинены основной теме композиции. форма. Во взаимном расположении предметов в пространстве, в промежутках между ними должно быть естественное направление - основное, нарастание ритма для центра композиции.

Уникальной особенностью произведений декоративно-прикладного искусства является оригинальность, их тираж ограничен единицами, а дизайнерские изделия могут выпускаться миллионными тиражами. Самое главное в произведении декоративно-прикладного искусства — это общая художественная выразительность, красота вещей в целом.

Обобщение и символизация образов широко используются в декоративно-прикладном искусстве. Иногда вместо детального изображения формы объекта достаточно указать один из символов, по которым можно распознать этот объект. В процессе осмысления формы художник сохраняет пластическую выразительность, отбрасывая второстепенные детали и подчеркивая главное и типичное.

В декоративно-прикладном искусстве для создания украшений часто используются украшения, скульптурные рельефы, картины и графические изображения. Для своих практических и художественных целей необходимость корректировки формы, масштаба и характера изделия и украшения изображения приводит к изменениям в изобразительных мотивах, к обычаям интерпретации и сочетания элементов природы. Теряя связь между декором и формой, художественно разрешенные объекты часто заменяются украшенными объектами [3].

В современном мире растет интерес к богатству, редкости и изысканности форм, материалов и украшений. Выделяются продукты, которые служат цели репрезентативности. В работах эксклюзивных художников, чтобы усилить их эмоциональное звучание, художники иногда жертвуют повседневным удобством построения форм. В то же время мастера декоративно-прикладного искусства сохраняют целостность пластического мышления и четкость эстетической связи между объектом и средой, для которой он предназначен. Мебель художника, интерьерная керамика, текстиль и ковры и т.д. – важный элемент художественной и содержательной тематической среды, которая имеет практическую цель и создает эмоциональную атмосферу. Функциональные и эстетические принципы уравнивают и гармонично дополняют друг друга.

Список литературы

1. *Салтыков А. Б.* Избранные труды. М., 1962.
2. Русское декоративно-прикладное искусство/Под. Ред. А. И. Леонова / Русское декоративно-прикладное искусство от древнейшего периода до XVIII века. М., 1962. Т. 1.
3. Декоративно-прикладное искусство [Электронный ресурс]. <http://zen-designer.ru/articles/105-dekorativno-prikladnoe-iskusstvo-v-interere>

Пэн Синьчжэн

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск
 Научный руководитель: А. Г. Шимелевич

ГОРОДСКАЯ СРЕДА ШАНХАЯ В ОТОБРАЖЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

В процессе постепенного освоения западной масляной живописи региональный творческий стиль масляной живописи Шанхая продемонстрировал самобытные тенденции, в связи с чем не может быть определен концептуально четко, хотя и получил определение в некоторых искусствоведческих исследованиях как «шанхайская школа». Феномен художников Шанхая – это, прежде всего, феномен среды, возникший в результате накопления опыта региональной культуры. С точки зрения культурного фона Шанхая, географическое положение портового города и исторический фон колонизации несколькими странами принесли разнообразие поступающей из-за рубежа информации и более открытое культурное сознание, а также большую восприимчивость горожан к иностранной культуре, вследствие чего в китайском искусстве распространился феномен «культурной гибридации». В работах, созданных в условиях наличия открытой творческой платформы, можно видеть, что местные шанхайские художники изучают и экспериментируют с различными формами живописного языка, при этом сознательно ослабляя навыки реалистического изображения и традиционные детали [1].

В 2017 году первая художественная выставка «Улицы и переулки. Стили» с литературными произведениями в качестве творческого ядра прошла в Шанхайском выставочном зале городского планирования. 19 отрывков из шанхайских литературных книг сформировали систему осмотра выставки, 64 работы Ван Цзеиня, Фан Шицуна, Чэнь Имина, Юй Сяофу, Хуан Ачжуна и более 60 других шанхайских мастеров масляной живописи ярко продемонстрировали историческое очарование шанхайского пути защиты местного стиля. Выставка была разделена на пять тематических пространств: «Знакомство с Шанхаем», «Уличные впечатления», «Повседневная жизнь», «Народный взгляд» и «Записи об идеалах», в рамках которых было представлено разнообразие уличных стилей Шанхая. Художники использовали городской ландшафт в качестве творческого ориентира и сосредоточились на выявлении культурного наследия города. В то же время они также призывали людей уделять больше внимания историческому и культурному наследию Шанхая и содействовать защите городской культуры. [2]

На картине «Старая архитектура улицы Хошань» Ван Цзеиня плоско и реалистично изображены построенные в шанхайском стиле старые дома. Несмотря на то, что архитектурная форма и общий вид улицы конкретны и реалистичны, они отличаются от общепринятого описания: несколько длинных горизонтальных линий проходят сквозь всю работу, придавая улице ощущение перспективы, простирающейся вовне. Вертикальные линии, образованные фасадами расположенных справа зданий, поддерживают продольную структуру, а декоративные линии, окна и рекламные щиты на доме ритмично украшают картину. Несмотря на предметность и реалистичность всей работы, она отличается от традиционного метода живописи, сочетая в себе плоский характер графики и декоративный смысл.

В произведениях Ван Цзеиня можно увидеть большой интерес художника к каплям, тонким мазкам кисти и каллиграфическим линиям. В процессе рисования он намеренно использовал старомодную обработку, приближая вызов культуры уличного граффити и традиционных правил, что приводит к возникновению ощущения игры на чувствах, а не передает семантику своевременной остановки. Исходя из художественного опыта Ван Цзеиня, он очень хорошо знаком с формальными правилами западной модернистской живописи, ценно то, что он способен отойти от стандартов, сделать упор на добавление точечных и линейных особенностей восточной живописи, и объединить китайский и западный источники образов, глубоко раскрывая духовную направленность онтологического языка искусства, характер самосовершенствования и роль геокультуры. Его произведениям не свойственна широкая композиция и панорамная перспектива,

язык его художественной композиции энергичен и силен, а письмо насыщено и при этом сильно отличается от западной экспрессионистской живописи и популярного стиля местного искусства [3].

Чэнь Цзюньдэ – выдающийся китайский художник, объединяющий в своем творчестве прошлое и будущее развития современной шанхайской живописи. Он был учеником Линь Фэнмяня, Гуань Ляна и Лю Хайсу, в то же время его картины выделяются по форме и характеру, при этом еще больше художника отмечают за насыщенные цвета на картинах. Под влиянием западного импрессионизма и раннего модернизма его работы одновременно отличаются яркостью и сильным контролем над использованием цветовых оттенков. Автор предпочитает изображать городскую среду в натуре, что заставляет его отдавать предпочтение наружному свету и улавливать тонкие цвета между мгновенными изменениями света и тени. По этой причине он также сосредоточился на изучении ощущения воздушности, создаваемого синими и голубыми тонами на картине, например, в таких работах как «Парк «Возрождение», «Католическая церковь на сяньянской улице» и других, в сочетании с особенностями использования кисти в китайском стиле «живописи идей» формируется собственное направление личных исследований художника относительно цветовой гаммы и стиля его живописи.

Чэнь Цзюньдэ однажды вспоминал, как его вдохновила коллекция старых европейских картин масляной живописи старого друга: «Чердак его дома был увешан старинными европейскими картинами, отделенными стулом в качестве перегородки. Я каждый день мог наслаждаться или зарисовывать эти европейские картины с расстояния стула...». Именно из-за традиций «шанхайской школы» у многих художников возникает комплекс ностальгии по европейскому стилю, однако эта ностальгия является не стремлением к европейской культурной жизни в истинном смысле, а тоской по шанхайскому культурному центру прошлого века, проявляющейся в непреднамеренном появлении в языковых приемах «иностранный стиль», а также принятии и чуткости к чувству формы. «Художники шанхайской школы ревностно относятся к «чувству формы» в своих работах, что неотделимо от наследия колониальной культуры и вкуса старой аристократической жизни на земле Шанхая. Будь то едва уловимые изменения цвета, или старые дома и стены из красного кирпича, часто фигурирующие в сюжетах картин, в работах художников как будто чувствуется запах кофе и сыра, что может быть истинным изображением их подсознательных детских воспоминаний» [4]. Сортировка современной шанхайской городской масляной живописи также косвенно показывает открытость и интернациональность Шанхая на разных исторических этапах.

При анализе изобразительного языка масляной живописи на тему городской среды Шанхая, несмотря на наличие у каждого художника собственных колористических предпочтений, условия жизни, география, климат, культурный фон, социальная среда и другие факторы оказывают влияние на формирование у художников данного региона общих стилистических тенденций, формируя своего рода групповое явление, что сильно воздействует на выбор художником композиционного, цветового и в целом пластического характера его произведений.

В дополнение к влиянию географических факторов, ориентированное на торговлю развитие Шанхая и удобство зарубежного порта способствовали более раннему влиянию на Шанхай западной эстетики. «Экстернализованное» влияние западных архитектурных стилей, рекламы, кино и других визуальных медиа на чувства художников с большой вероятностью тонко повлияет на их творческую практику. Наиболее очевидным является влияние на выбор цвета и тона. Выбор соответствующего цветового для выражения настроения картины является основой для художника на раннем этапе создания работы, таким образом, использование цвета для выражения эмоций занимает большую долю в создании живописных работ на тему городской шанхайской среды.

Список литературы

1. Чжоу Иньчэнь. Исследование масляной живописи на тему современной городской истории Шанхая // Шанхай: Шанхайский университет. 2015. С. 61–62.
2. Художественные сезоны городского пространства Шанхая. «Улицы и переулки Стили» – «Знаковый Шанхай»: тур по пути защиты шанхайского стиля [Электронный ресурс]. [2017-09-08]. Режим доступа: <http://www.namoc.org/xwzx/zt/ccbysdz/> (дата доступа: 11.05.2022.).
3. Ван Цзэинь. Новый голос «Шанхайской школы» [Электронный ресурс]. [2016-08-10] – Режим доступа: https://www.sohu.com/a/190769616_708446 (дата доступа: 11.05.2022.).

4. Цзян Цэнь. Вариации и постоянство «живописи идей» [Электронный ресурс]. [2013-01-21]. Режим доступа: <http://www.dfdaily.com/html/8759/2013/1/21/933299.shtml> (дата доступа: 14.05.2022).

Е. М. Разницына

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: Г. П. Московская

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ, ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ ДЫМКОВСКОЙ ИГРУШКИ

Дымковская игрушка – известный на весь мир традиционный народный промысел, зародившийся на берегу реки Вятки в ныне городе Кирове. Игрушка впервые упоминается в летописях в 15–16 вв. Мастерство и каноны уникального промысла передаются мастерицами последующим поколениям «из рук в руки, из уст в уста» по женской линии от матери к дочери.

Дымковский промысел связывают с праздником «Свистопляска», позже «Свистунья», отмечаемым на Вятской земле с 15 века. Обязательными атрибутами празднования были свистульки в виде животных, «шараши» – глиняные расписные шары-погремушки, и фигурки в виде людей. Всю зиму мастерицы лепили и расписывали игрушку, а весной и летом продавали на городских ярмарках. Скупщики отвозили изделия в близь лежащие города.

Самые ранние, сохранившиеся до нас глиняные игрушки датируются концом 19 века. Это были свистульки: уточка «поточка», уточка – «крылатка», козлик, медведь, барашек, бычок, каждая имела свой тайный смысл. Свистульки в виде лошадки могли быть с одной, двумя или тремя головами. «Двух-головка» и позже появившаяся «трех-головка» не что иное, как двойка и тройка запряженных лошадей, но бытует мнение, что три головы у лошадки – отсылка к сказочному чудищу змею-Горынычу.

В конце 19 – начале 20 веков появляются свистульки с изображением на коническом свистке «гузнышке» миниатюрных жанровых сцен. Например: две играющие собачки, ребенок в ванночке, и многочисленные птички, сидящие прямо или боком на основании, расписанном в обычную клетку или вертикальные ряды цветных горошин. Появляется свистулька-всадник (на одноглавом или двухголовом коне) и так называемый «гуляющий кавалер».

В 1890 г. на Казанской научно-промышленной выставке был организован целый отдел вятских кустарных промыслов. В каталоге этого отдела впервые названы экспонировавшиеся глиняные игрушки трех мастериц: Натальи Антоновны Микулиной, Авдотьи Андреевны Швецевой и Аграфены Тимофеевны Лаженицыной. Среди игрушек перечислены конь с седоком, лодка, кормилицы, барышни, куколки, барышня с кавалером, елки, птицы (гусыня и гусь, уточка, курочка), баран, корова. Композиции: «телега с седоком», «пролетка с седоком», «самовар с чайным прибором» и без прибора, «колодец».

В начале 19 века промысел переживает сильную конкуренцию с изделиями из фарфора и гипса. Мастера работают лишь на заработок, фигурки становятся миниатюрнее, приобретают «фарфоровость», выраженную на языке красной глины. Способствовало особой изящности в работах и то, что мастерицы сами заготавливали материал для лепки, долго «вылеживали» глину, от чего она становилась более пластична.

В революционный и послереволюционный период промысел возрождается благодаря потомственной мастерице А. А. Мезриной и художнику А. И. Деньшину.

Мастерица работает уже над выставочными работами – самое создание музейной работы становится «самоценным», игрушка приобретает качество и больший размер. Мастерица лепит различных всадников, барынь на ножках, выдумывает разнообразные детали и атрибуты одежды красавиц: шляпки необычных фасонов, платочки, рисованные или плоские лепные фестоны по краям юбок и передников, дает в ручки городским барыням зонтик, ридикюль, а крестьяночкам деток, украшает фигурки самобытным орнаментом из традиционных кругов, горошин и полос. По колориту игрушка яркая и красочная, украшена синим, зеленым, желтым и красным цветом. Композиции преимущественно были на тему гуляний, катания на лодочке, реже бытовые – «Женщина доит корову». Дымковской игрушке характерно четкое разделение городских и сельских мотивов, в первую очередь это проявляется в костюмах барынь и мужиков, но в послереволюционный период эта грань на некоторое время слегка «размывается».

Тему революции передала Н. Трухина. Взяв за основу всадника на коне, она сделала «Красную конницу». Часто мастерицы обращаются и к теме народных сказок, но «приживаются» в игрушке только положительные персонажи.

В 1930-х годах мастерица Е. А. Кошкина, изготавливая игрушку, детализирует ее в лепке и росписи, делает плетеные или завитые хвосты животным, прорисовывает сбрую коням. В статичную «дымку» она привносит подобие движения, ее няньки, барыни, черноволосые черноглазые цыганки нередко заводят одну руку за спину или поддерживают выглядывающего из-за спины ребенка. Лепит композиции «Футболист и барабанщик», «Иван-царевич и Жар-птица».

Советское время диктовало новые сюжеты, так появились композиции «Тракторист и трактористка», «Пионеры на демонстрации», «Футболисты». Е. И. Пенкина, вдохновляясь походами, в цирк лепит цирковых наездников, создает уникальные композиции «Кобылица с жеребенком», «Балалаечник на рыбе» и «Ушкуйники».

В лепке игрушек на протяжении всего существования промысла соблюдены четкие строгие каноны, их придерживаются все мастерицы. Они всегда лепили то что видели сами – крестьянский быт, живую природу, городских модниц.

В композициях старых мастериц мы чаще видим сцены бытовой крестьянской жизни.

С течением времени происходят изменения как в жизни сельских людей, так и городских, что отражается и на образах. Дымковская игрушка нередко служит иллюстрацией общих закономерностей развития и художественных особенностей народного искусства. Игрушку рассматривают как сплав народного творчества с городской культурой.

Делали трактора, ракеты, во время полета нашего земляка в космос, но такие мотивы не прижились и не вошли в традиции. Не прижилась и православная тема. Игрушка пережила много исторических событий, сохранив исконно русские традиции, став иллюстрацией прошлого- быта истории литературы.

Произведения современных мастеров становятся излишне повествовательны и детализированы. Игрушка более «глинистая» и плотная по своей пластике. Каждый мастер выбирает свой размер изделия, работая, в основном, на покупателя. Творческие поиски мастериц хорошо видны в выставочных работах и индивидуально выполненных заказах.

Постепенно фигурки обретали характер малой народной скульптуры, в которой, с одной стороны, все больше нарастала декоративность, с другой – она обогащалась новыми темами и сюжетами, почерпнутыми из реальной жизни и овеянными народной фантазией. Новых игрушек рождается не мало, но остаются только те, что не разрушают традиций и вписываются в общий стиль промысла.

Промысел не потерял своей самобытности. Дымковская игрушка близка нам своим художественным содержанием, меткостью характеров, остроумной шуткой, чувством радости жизни.

Список литературы

1. Богуславская И. Я. Дымковская игрушка. Л.: Художник РСФСР, 1988. 332 с.
2. Деньшин А. И. Вятская глиняная игрушка в рисункахъ: Раскраска рисунков ручная, яичными красками, точно скопированными с подлинников / Ал. Деньшин; Издание собственность автора. Москва: [издание автора], 1917. 21 с.
3. Перминова Н. И. Дымковская расписная: Лир. рассказ. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1979. 127 с.

А. А. Рожников

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: И. В. Штанкина

СКУЛЬПТУРА КАК ЧАСТЬ СОВРЕМЕННОГО КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА ГОРОДА ЛЮБЕРЦЫ

Размещение в городах промышленных предприятий и комплексов, фабричных корпусов, а в последние годы и масштабных торгово-развлекательных центров потребовало размещения рядом с этими объектами максимально большего количества жителей. Так появились огромные жилищные комплексы, представляющие собой совершенно безликие, примитивные архитектурные сооружения, рассчитанные исключительно на размещение в них большого количества проживающих людей.

Именно такой подход к жилищному строительству, обернулся трагедией для самого человека, обезличиванием его жизненного пространства, потерей его гармонии. Тем не менее, необходимо отметить, что в профессиональной архитектурной среде идет постоянный поиск компенсационных мер по «очеловечиванию» среды обитания людей средствами малых архитектурных форм и городской скульптуры.

Одним из способов восстановления утраченного равновесия в современной архитектуре и градостроительстве стало применение разнообразных элементов мощения и ограждений мест отдыха, парковых пространств, придомовых и внутриквартальных территорий, установки скамеек, осветительных приборов, детских и спортивных площадок [1].

Особенным явлением гуманизации безликого архитектурного пространства стала городская скульптура. Она становится продолжением архитектуры и вызывает неподдельный интерес жителей и туристов. Созданная к месту и ко времени малая городская скульптура способна преобразить самое заурядное пространство или же усилить существующие достоинства и расставить правильные акценты в насыщенном историческом центре. Однако, при непродуманном подходе к выбору темы или ненадлежащем исполнении она может стать настоящим диким пятном, примером дурного вкуса и невежества.

В идеале малая городская скульптура призвана создать либо подчеркнуть неповторимость и единственность каждого конкретного места, предназначена будить эмоции и воображение, ведь именно через нее возможна связь архитектуры с изобразительным искусством, которое гармонизирует, придает определенную эстетику, взывая к чувствам и мышлению человека [1].

Начиная с 2000 года как скульптор я на практике осуществляю гуманизацию исторически сложившейся архитектурно-ландшафтной среды российских городов посредством малой городской скульптуры. Только в Подмосковье таких произведений установлено более 40. При этом всегда учитываются культурные, традиционные и событийные особенности места установки скульптуры. Очень важно, чтобы малая городская скульптура подчеркивала своеобразие и значимость именно этого города или поселения, демонстрировала людей, родившихся здесь и ставших знаковыми и всемирно известными.

На примере Подмосковного города Люберцы, где за 20 лет мной установлено 15 монументальных и парковых произведений, можно наглядно проследить эволюцию гуманизации архитектурно-ландшафтной среды города, развивающегося не по единому градостроительному плану, а осуществляющего жилищную застройку вокруг хаотично появляющихся промышленных предприятий и научных центров. Монументальная и малая городская скульптура, отражающая историю, культуру, научные и спортивные достижения жителей этого замечательного города, гармонично объединила все существующее пространство в единый, цельный, самобытный городской организм, со своим неповторимым узнаваемым лицом.

Первой бронзовой скульптурой в Люберцах стал памятник воинам-интернационалистам, открытый в 2000-ом году. Люберецкие парни, как и многие их сверстники Советского Союза, прошли афганскую войну, были и погибшие. Поэтому руководство города, поддержав инициативу ветеранов-интернационалистов приняло решение о создании и установке такого памятника в

центральной части города. Так начался процесс формирования истории города Люберцы в бронзе. Позже появились портретный бюст дважды Героя Советского Союза, главного маршала авиации СССР, П. С. Кутахова на территории гимназии №41, носящей его имя. Затем проведена реконструкция памятника «Вечный огонь» и у Люберец появился бронзовый воин-освободитель. В микрорайоне «гарнизон» открыт памятник летчикам-истребителям, Героям Советского Союза «Трем Иванам», а на территории гимназии № 25 установлен бюст легендарного авиаконструктора А. М. Черемухина, поднявшего в Люберецкое небо первый Советский вертолет. Многочисленные мемориальные доски ветеранам Великой Отечественной войны и уважаемым гражданам города продолжили наглядно иллюстрировать Люберецкую историю. В этой галерее образов выделяются своей теплотой и оригинальностью бронзовые мемориальных доски директору гимназии №41 А. М. Маркарову и директору гимназии №20 Н. К. Мочаловой.

Город продолжал развиваться, построены новые микрорайоны, проведена реконструкция центрального парка культуры и внутридворовых территорий, появились пешеходные зоны и новые яркие имена, принесшие Люберцам всероссийскую известность. В 2015 году в самом центре города, на пересечении Октябрьского проспекта и улицы Смирновской, в пешеходной зоне установлена оригинальная скульптурная композиция «Ребята с нашего двора», посвященная группе «ЛЮБЭ» и Николаю Расторгуеву. Именно в Люберцах в 1989 году легендарная группа начинала свой счастливый полет. Композиция, органично вписанная в существующую архитектурно-ландшафтную среду, сразу стала популярной и любимой люберчанами.

Год спустя, в округе, в поселке Коренево была открыта скульптурная композиция, посвященная художественному фильму «Начало» с Народной артисткой СССР И. М. Чуриковой в главной роли. В Коренево прошло детство прославленной актрисы. Люберецкий парк украсили две бронзовые композиции, «Танцующие вальс» и «Танцующие на шаре под зонтиком», оформившие южный и северной входы в парк культуры.

Так, в течении всего 20 лет Люберцы получили свое неповторимое лицо в бронзе, уместно и правдиво отражающее историю города в образах и событиях. Сегодня Люберчане, особенно юные, не представляют себе любимый город без оформления монументальной и малой городской скульптурой. Жизнь продолжается и новые площадки ждут своего оригинального оформления.

Список литературы

1. *Машарова О.* Архитектурно-строительный портал. Статья: Скульптура в городе. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ais.by/story/1460>
2. *Насонов А. А.* Историко-культурное зонирование как способ развития городского пространства // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации. 2021. № 1(5). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-kulturnoe-zonirovanie-kak-sposob-razvitiya-gorodskogo-prostranstva> (дата обращения: 22.04.2022).
3. *Поповкин А. В., Поповкина Г. С.* К вопросу о диалектике культурно-символического освоения ландшафта // Культурный ландшафт регионов. 2021. № 5. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-dialektike-kulturno-simvolicheskogo-osvoeniya-landshafta> (дата обращения: 22.04.2022).
4. *Alexander C., Neis H., Amin A.* A new theory of urban design. New York: Oxford University Press, 1987. 251 p.
5. *Anish Kapoor.* Cloud Gate. 2004. URL: <http://anishkapoor.com/110/cloud-gate-2>.
5. *Antony Gormley.* Event Horizon. New York: Madison Square Park Conservancy, 2010. 73 p.
6. *Baume N.* Anish Kapoor: Past, Present, Future. Boston: Institute of Contemporary Art, 2008. 143 pp.
7. *Belšak S.* Umetnost v javnem prostoru. Pojmovnik slovenske umetnosti 1945-2005. 2005. URL: http://www.pojmovnik.si/koncept/umetnost_v_javnem_prostoru/.
8. *Mirko Bratuša.* Sculpture. Spomenik N. G. 1999. URL: http://www.mirkobratusa.si/sculpture/view_sculpture/22.
9. *Heidegger M.* Art and space. Man and World. 1973. № 6. pp. 3–8. Doi:10.1007/BF01252779.
10. *Moore H.* The Sculptor in Modern Society: UNESCO, International Conference of Artists, Venice 1952. Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity. Tate Research Publication, 2015. URL: <https://www.tate.org.uk/art/researchpublications/henry-moore/henry-moore-the-sculptor-in-modern-society-r1175901>.
11. *Sabouri M., Samie Yousefi M., Samie Yousef F.* Role of urban sculptures in Beautification and Improvement of quality of urban spaces (case study: Fuman County). Cumhuriyet University Faculty of Science Journal (CSJ). 2015. Vol. 36. № 3. P. 4070–4082.

12. *Shahhosseini E.* The role of urban sculpture in shaping the meaning of identity in contemporary urban planning. *International Journal of Science, Technology and Society. Special Issue: Research and Practice in Architecture and Urban Studies in Developing Countries.* 2015. Vol. 3. Issue 2-1. pp. 24-26.

Е. А. Рожникова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: И. В. Штанкина

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ОБЕСПЕЧЕНИЯ КОМФОРТНОГО ВИЗУАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ ЧЕЛОВЕКОМ ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ

Среди научных работ Ю. С. Воронцова [1] и Г. Н. Кузнецова [3] авторы делают вывод, что город – это форма социализации человека, включение его в общественную жизнь. Основным признаком города является замкнутость или наличие границ и управление.

Основной целью всех наук, занимающихся исследованием города, остается формирование среды, пригодной для жизнедеятельности населения.

Визуальная среда – это все то, на что человек смотрит глазами и то, что его окружает в повседневной жизнедеятельности.

К естественной среде относят поля, леса, горы, все, что можно отнести к природному происхождению, а искусственная среда – это все то, что сделано руками человека.

Помимо очевидных факторов, привнесенных урбанизацией, таких как ухудшение экологии, эффекта теплого острова, немалое влияние на человека оказывает низкое качество визуальной среды.

По данным ВОЗ, более 80 % психических заболеваний возникает по причине ухудшения качества городской среды.

Однотипная, монотонная, скучная окружающая среда пагубно влияет на психику человека. Все то, что далеко от природного происхождения, угнетает.

Визуальный комфорт можно достигнуть следующими способами:

- использование плавных и изогнутых линий;
- отказ от ритмичности;
- внедрение природных форм и материалов.

Городские пространства, которые человек создает искусственно, но проектирует их с учетом законов природы, гармонии, красоты являются благоприятными для визуального восприятия.

Немаловажным аспектом визуального комфорта выступает цвет. Благодаря цвету можно добиться различных посылов смысловой, эстетической и эмоциональной информации. Кроме этого цвет – это сильный инструмент воздействия на самочувствие человека, его психику, настроение, самочувствие, зрительное восприятие видимой среды.

Грамотно выбранный цвет способен изменить восприятие форм в пространстве, улучшить психоэмоциональное состояние человека.

Таким образом, мы выявили, что основными эколого-технологическими принципами формирования благоприятной визуальной среды города являются:

- а) гармония архитектурных форм с ландшафтом (масштаб, размер, конфигурация и т.д.);
- б) цветовое и фактурное равновесие (связь и конструкция цветовых и фактурных масс города).

Именно благоприятная визуальная городская среда способна дать человеку эмоциональное и психологические спокойствие и полноценную реализацию своего потенциала.

Список литературы

1. *Воронцова Ю. С.* Принципы использования оптических иллюзий в коммуникационных пространствах крупных торговых центров: Автореф. дисс. ... канд. архитек. Нижний Новгород, 2018. 29 с.
2. *Земцова Я. М.* Визуальный образ в современной культуре: природа и функции: Автореф. дисс. ... канд. философ. наук. Волгоград, 2016. 24 с.
3. *Кузнецова Г. Н.* Принципы взаимодействия структурного формообразования и визуальной экологии в средовом дизайне: Автореф. дисс... канд. искусствовед. М., 2010. 27 с.
4. *Назаренко А. Н.* Визуальные образы в культурном пространстве современных медиа: Дисс. ... канд. культурологии. СПб., 2021. 195 с.
5. *Реутов А. С.* Визуальные исследования современной культуры: феноменологический аспект: Автореф. дисс. ... канд. философ. наук. Нижний Новгород, 2018. 35 с.
6. *Сальникова Е. В.* Феномен визуальности и эволюция визуальной культуры: Автореф. дисс. ... докт. культурологии. М., 2012. 52 с.

7. *Степанова С. А.* Динамика визуального образа города: на примере г. Хабаровска: Автореф. дисс. ... канд. архит. М., 2006. 21 с.
8. *Ettinger K.* Direção e Produtividade. Direção, Organização e Administração de Empresas. Manual de Ensino 1. 1ª. ed. São Paulo: IBRASA. 1964. 310 p.
9. *Joye Y.* Architectural lessons from environmental psychology: The case of biophilic architecture. *Review of General Psychology*. 2007. № 11(4). P. 305-328.
10. *Kaplan R., & Kaplan S.* The experience of nature: A psychological perspective. Cambridge, England: Cambridge University Press. 1989. 340 p.
11. *Tuan Y. F.* Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL. 1980. 346 p.
12. *Ulrich R. S.* Aesthetic and affective response to natural environment. In I. Altman & J. Wohlwill (Eds.), *Behavior and the natural environment. Human behavior and environment*. New York. NY: Plenum. 1983. Vol. 6. P. 85-125.
13. *Zevi B.* Saber Ver a Arquitectura. 2ª. ed. Lisboa: Arcádia. 1977. 220 p.

Д. Ю. Романенко

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: В. И. Жук

ЖИВОПИСЬ, ОБЪЕДИНЯЮЩАЯ РОССИЮ И БЕЛАРУСЬ

Исторически так сложилось, что многие белорусские художники получили профессиональную подготовку в высших российских учреждениях образования и внесли свой вклад в современное изобразительное искусство. Можно также найти примеры того, что россияне, в свою очередь, творчески сроднились с белорусской землей.

Среди первых представителей белорусской школы живописи второй половины XX в. необходимо назвать такого выдающегося художника, каким был Борис Владимирович Аракчеев. У него неповторимая творческая судьба, которая нерасторжимо связывает его с русским и белорусским искусством. Он родился в 1926 г. в д. Турбаново Ярославской области и с детства любил рисовать. Его жизненный путь во многом определило военное время. После Победы он остался в Минске, который еще возрождался из руин и стремился к восстановлению мирной культурной жизни. Молодой демобилизованный фронтовик успешно окончил Минское художественное училище (1953), а затем стал первым выпускником кафедры станковой живописи учрежденного после войны Белорусского государственного театрально-художественного института. Во время учебы он встретил в 1957 г. в городке Крупки Минской области свою творческую Музу, верную супругу Галину, с которой счастливо прожил до конца своей жизни (2013).

Уже во время учебы молодой художник продемонстрировал яркий живописный подход к учебным постановкам с изображением простых сельских тружеников. По сей день они украшают методический фонд живописи в Белорусской государственной академии искусств. В них он сразу определил свое творческое кредо: быть среди трудового народа, создавать колоритные образы современников во многообразии провинциальной среды, где нет надуманности, “лакировки действительности”, где можно максимально использовать силу цветовой палитры и достигать правдивости и убедительности непосредственных жизненных впечатлений. Надо подчеркнуть, что Борис Аракчеев, как педагог кафедры станковой живописи родного минского института, а затем и академии искусств в 1971–1995 гг. пытался воспитать у своих студентов искреннюю связь с народной средой, которая всегда дает значительные новаторские идеи.

Художник оставил после себя неисчерпаемое живописное наследие больших и камерных произведений. Он много путешествовал по Беларуси и постоянно писал с натуры этюды, на основании которых потом создавались многочисленные пейзажные мотивы и бытовые сцены “Сирень у колодца” (1956), “Вечер на реке Свислочь. Теребуты” (1958), “Весна” (1964), “Доярки” (1965), “Лето в Кривичах” (1966), “На сплаве” (1973), “Березина судоходная” (1976), “Жатва” (1976), “В кузнечном цеху” (1983), “Цветут сады над Неманом” (1983), “Лагойщина. Дорога в Хатынь” (2000) и др.

Среди наиболее значительных этапных произведений необходимо назвать “Хлеб” (1969), где изображены три молодые сельские красавицы во время отдыха в поле. Они – современницы художника, но он почувствовал в их свободных и грациозных позах живую связь с античными рельефами, что, безусловно, возвеличивает народные женские образы 1960-х. Как истинно белорусский живописец военного поколения, Борис Аракчеев посвятил серию живописных произведений 1960-х гг. тематике народного сопротивления (“Партизанские вьюги” (1976) и др.). В них он показал суровую реальность, которая требовала у многих народных мстителей произнести “Клятву партизана” и больше не уклоняться от испытаний, совершать героические поступки, жервуя собой в непредвиденных обстоятельствах. Часто это были молодые люди, у которых вся жизнь была еще впереди.

Квинтэссенцией героической темы явилась его произведение “Брестская крепость. Раненные бойцы” (180x240 см, 1971). На фоне раскаленных красных сводов героической цитадели

изображены страдающие от ран ее мужественные защитники. Композиция носит не столько повествовательный, сколько обобщающе-символический характер. Здесь остро читается идея, связанная с тем, какой ценой достигается победа над бесчеловечским злом. Во время написания картины она не произвела должного впечатления. Но в настоящее время ее глубокий смысл становится понятным и актуальным.

В поздний период своего творчества 1990-х–2000-х гг. художник много внимания уделял уличным мотивам Минска. Его мастерская находилась в историческом центре Верхнего города на девятом этаже большого многоквартирного здания. Он каждый день наблюдал за оживленными улицами в будние и праздничные дни и находил там своих героев для многочисленных жанровых композиций. Творческое внимание Б. Аракчеева привело к созданию целой серии картин, в которых запечатлены многие перемены в жизни белорусской столицы, которые олицетворяли возрождение ее утраченных архитектурных памятников и значительную модернизацию ее общественных зданий, созданных в 1950-х гг.

Никогда не забывал художник и родные места в приволжском крае. На протяжении многих лет он создавал серию пейзажей, в которых передал наиболее дорогие ему мотивы. Чрезвычайно значимые его живописные достижения ярославской поездки – “Древний храм в Тутаеве” (1981), “Волжские дали. Тутаев” (1981), “Ярославль. Кремль” (1981), “Вечер на реке Которосль. Ярославль” (1981) и др.

Своеобразной связующей белорусско-русской темой в пейзажном жанре являются у художника мотивы, посвященные юности белорусского поэта-классика М. Богдановича, проведенные в Ярославле. Среди них – “Ярославль. Последняя весна Максима Богдановича в лицее” (1981), “Дом на улице Любимской, где жила семья Богдановичей” (1981), “Ярославль. Годы учебы Максима Богдановича в гимназии” (1981) и др.

Безусловно, такая целеустремленная творческая деятельность в настоящее время вызывает все более растущий исследовательский интерес. В 2010-х гг. вышли в печати монографии, дневники, воспоминания, эссе, которые воскрешают многие страницы жизни художника, раскрывают привлекательные черты его незаурядной творческой личности [1, 2, 3]. Одним из важных аспектов наследия Бориса Владимировича Аракчеева является его живописное обращение к важным и проблемным темам народной жизни, к культурному наследию, к военным испытаниям, которые остаются близкими и понятными белорусам и россиянам. В этом направлении можно постоянно развивать наши художественные и научные связи.

Список литературы

1. *Глацкова М.* Борис Аракчеев. Творческий путь. Минск: Альтиора – живые краски, 2013. 195 с.
2. *Барыс Аракчэў.* Бэз малюецца на шчасце; успаміны, дзённікі, эсэ / Укладанне А. Аракчэва, А. Масла. Мінск: Мастацкая літаратура, 2019. 174 с.
3. *Сяліцкая-Ткачова, К. С.* Барыс Аракчэў. Этапы Вялікага шляху. Мінск: ПроняПлюс, 2019. 135 с.

Н. Г. Сваткова

Центр народных художественных промыслов и ремесел, г. Ханты-Мансийск

Научный руководитель: О. Д. Бубновене

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ УКРАШЕНИЙ ИЗ МЕТАЛЛА (ПО МАТЕРИАЛАМ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ПАМЯТНИКОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ XIII–XIV ВВ.)

С недавнего времени возрос интерес к различным художественным произведениям, выполненным в образах и формах предшествующих эпох – это возвращение к истокам человеческой цивилизации, культуре предков, древним традициям народов нашего мира. Ювелирное искусство является одним из наиболее соответствующих этим требованиям. Оно уходит своими корнями в глубокие древние времена, являясь образцом в своей неповторимости и первозданности. Ювелирные изделия, изготовленные современными мастерами на основе исторических аналогов, являются носителями материальной культуры и произведениями высокого искусства, так как выполняются в своем большинстве с помощью технологий древних мастеров.

Актуальность изучения украшений из металла в традиционном костюме Средних веков обусловлена тем, что они представляют собой важнейший источник информации для реконструкции древних обществ, являются важным составляющим при выявлении характера исторических процессов, представляют собой один из ярких этно-маркирующих элементов материальной культуры народа.

В основе работы использован метод технико-технологической реконструкции – моделирование. Узнать, каким образом работал древний мастер-ювелир, какой инструментарий и материал использовал, секреты обработки материалов — вот основная задача данного метода. К большому сожалению, многие технологии производства не сохранились, поэтому метод эмпирического исследования, анализ украшений предыдущих и параллельных культур, моделирование старинных техник исполнения, экспериментальная практическая работа, являются часто единственным верным способом работы мастера-реконструктора.

На основании научных изысканий, графических реконструкций В.И. Семеновой [5], выполнено глубокое изучение и полная реконструкция комплекса украшений из могильника Киняминский II погребений 2 «а» [2]. В состав комплекса входят: одно височное трехбусинное кольцо, пара шумящих подвесок, три пятичастных пронизи со вздутиями, которые, предположительно, образуют подбородочное украшение, шесть подвесок – колбочек (застежек), пара поясных крестовидных накладок.

Представленные археологические находки уникальны. Завораживает и притягивает утонченная красота, необычные в то же время правильные, гармоничные, простые, природные и естественные формы, характерный геометрический орнамент, сложнейшая технология изготовления (зернь, скань, чеканка).

Проведем небольшой экскурс в историю представленных украшений.

«Височные кольца» – это традиционные древние головные украшения. Различные виды колец известны с бронзового века и были широко распространены у различных народов. Носили их своеобразно – вплетали в основание кос на висках, подвешивали к головным уборам, венцам, или налобной повязке – очелью. Часто височные кольца были не единичны, их нашивали или подвешивали по несколько штук в один ряд по бокам головного убора или в вертикальный ряд сверху вниз, создавая «грозди». Кольца закрывали виски, уши, щеки и даже шею, спускаясь до плеч, закрывая и пряча женщину от сглаза и нечистой силы. В связи с бурным взаимопроникновением культур и активной торговлей, украшения изменялись и усложнялись, становились более утонченными, добавлялись ажурные бусины, менялись и усложнялись технологии их изготовления. Кольца повсеместно изготавливались мастерами Волжской Булгарии, Прикамья, Среднего и Верхнего Поволжья, Предуралья, Западной Сибири [1].

«Пронизь» – это украшение со сквозным отверстием, имеющее различную форму, различного размера и внешнего оформления. Пронизи получили свою популярность благодаря простоте, доступности и многочисленным вариантам использования в костюмном комплексе, могли

быть выполнены в любом материале. В эпоху Средневековья пронизи из металла составляют наиболее распространенное и востребованное украшение [3, 5].

«Подвески-колбочки» являлись застежками – пуговицами на одежде. Изготавливались в виде металлических шариков или бубенчиков с заключенными внутри шумящим элементом, издававшим звон при движении. Способность издавать этот звук и превращала пуговицы в оберег, отгоняющий злых духов, которые могли проникнуть к телу человека. Пуговица являлась символическим «запором», закрывая «вход» на одежде [1].

«Крестовидные накладки» – использовались повсеместно для украшения поясов, обуви, верхней одежды и головных уборов. Изготавливались из бронзы или свинцово-оловянных сплавов. При наличии петли с обратной стороны – отливались в закрытой форме, при отсутствии петли – способом литья в простую плоскую деревянную форму.

«Шумящие подвески» с давних времен предназначались в первую очередь для оберега молодых женщин – продолжательниц Рода, нуждающихся в особой защите и покровительстве. Подвижные элементы украшения – подвески и привески, соприкасаясь друг с другом, издают особый металлический шелест и звон, имитирующий «Голос неба». Подвески крепились на наконечниках, оберегая и охраняя со спины, прикреплялись к головному убору, серьгам или височным кольцам, порой и вместо них, крепились к платью в виде брошей или фибул, привешивались к поясу и нашивались на подол для защиты спереди. Украшения изготавливались из серебра, меди, бронзы, золота, были тяжеловесны и подвижны, поверхность полировалась до зеркального блеска. Таким образом подчеркивались характерные свойства металла – блеск, шум и звук [1, 3].

Специфика древних технологий художественной обработки металла состоит в уникальных технологиях, которые трудно повторить в современное время без специализированных навыков, оборудования и инструмента. В ходе работы технические решения получились комбинированными, что дало возможность полного раскрытия всех особенностей конструкции изготавливаемых образцов, показывает воздушность, легкость, красоту, утонченность и изящность каждого ювелирного украшения. Все это говорит о том, что в древние времена, украшения изготавливались в высокотехнологичных центрах, оснащенных сложнейшим ювелирным инструментарием.

Изготовление реконструкции костюмных комплексов способствует возрождению, становлению и развитию традиционных приемов и технологий в ювелирном искусстве. Ювелирные украшения Средних веков имеют общие этнические, художественно-стилистические черты, общие технологические приемы изготовления с современными украшениями. Украшения актуальны для традиционного национального костюма, любого современного художественного образа, но наибольшее распространение и широкую популярность приобретают в современном реконструкторском движении. Мастера-профессионалы и любители-активисты активно включаются в восстановление истории и культуры прошедших времен, воссоздают одежду, повседневный быт, ремесла и промыслы, отдельные исторические сюжеты – «живую историю», тем самым способствуя возрождению культуры нашей страны и народов, проживающих на ее обширной территории [4].

Список литературы

1. Бауло А. В. Атрибутика и миф: металл в обрядах обских угров. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2004. 160 с.
2. Бубновене О. Д., Сваткова Н. Г. Реконструкция могильника Киньяминский II // Искусство Евразии. № 4 (19), 2020.
3. Вострокнутов А. В. Шумящие украшения Пермского Предуралья конца XI – XIV вв. н. э.: культурно-хронологическая и технологическая идентификация. Пермь. 2016. 336 с.
4. Кумпан Е. В., Камалетдинова А. И. Реконструкция, как основной метод воссоздания исторического национального костюма // Вестник Казанского технологического университета. 2014.
5. Семенова В. И. Накосные украшения из погребений Киньяминских могильников // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2008. № 8. С. 81–86.

Се Вэньхань

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: Е. Я. Кенигсберг

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ КИТАЙСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ В СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИКАХ

Для современного китайского искусства характерно многообразие направлений. Большинство из них появились как результат социокультурных изменений, произошедших в стране в 1980–1990-х годах. К концу первого десятилетия XXI века вопрос развития китайского искусства из сферы глобализации и интеграции с мировым искусством начал смещаться в сферу локальной идентичности. Одним из самых простых путей для поиска идентичности стало исследование и новое осмысление традиций.

Китайская каллиграфия – традиционный вид искусства, который позволяет зрителю проследить работу художника на законченном произведении во всех ее последовательных фазах, повторяя взглядом точные движения кисти и чувствуя ритм в руке пишущего. Это позволяет зрителю испытать ощущение движения и почувствовать близость с самим автором. Каллиграфия представляет собой средство, в котором раскрывается личность художника. Чистой каллиграфической живостью кисти художник выражает не только свой внутренний мир, но и свое осознание бытия вещей в мире.

До конца XIX века, особенно после распада Китайской империи и с приходом коммунизма, впечатляющая стабильность и единство искусства каллиграфии стали исчезать. После смерти Мао Цзэдуна в 1976 г. и так называемых «Четырех модернизаций», проведенных Дэн Сяопином в 1978 г., в различных сферах общества начался процесс модернизации, который открыл возможности для рождения современной китайской каллиграфии.

Поиск фундаментальной и методологической базы для экспериментов в китайской каллиграфии в конце XX века привел к очередной актуализации традиционных техник живописи чернилами и тушью. Это, в совокупности с обращением к концептуальному подходу в творчестве в целом, позволило китайскому визуальному искусству не только выйти на новый уровень, но и дало возможность многим художникам китайского происхождения произвести «репатриацию» своего творчества обратно в китайское культурное поле.

В 1979 году возникло первое китайское авангардное художественное движение, получившее название «Группа звезд» [2, с. 180]. Каллиграфия стала настолько популярной, что в 1981 году Ассоциация китайских каллиграфов, основанная самим правительством, собрала тысячи каллиграфов на Первую выставку современной китайской каллиграфии. Выставка состоялась в октябре 1985 года в Национальном художественном музее Китая в Пекине [2, с. 180]. В экспозиции было представлено 72 произведения. Наиболее репрезентативной работой выставки стала «Горы распадаются» Гу Ганя, координатора выставки и, в дальнейшем, одного из активных участников модернистского движения. Название картины отражает дух времени: слово «ломать» (суй) ясно указывает на то, что каллиграфия символически отвергала старые идеи и олицетворяла рождение новых.

В 1980-е годы многие авторы начали создавать каллиграфии из нечитаемых иероглифов. Так, в 1981 году Гу Венда создал восемь символов, произвольно составленных из частей разных иероглифов. Это стало отправной точкой для экспериментов художника и началом его размышлений о китайской каллиграфии и языке, направленных на полную деконструкцию того и другого. Результаты его попытки нашли отражение в серии больших панно «Мифы утерянных династий» (1983–1987), на которых он писал бессмысленные и нечитаемые символы.

Важным произведением, повлиявшим на развитие каллиграфии в 1980-х можно назвать инсталляцию «Красный юмор» (1986–1987) У. Шаньчжуаня. Работа представляла собой комнату, стены которой покрыты лозунгами культурной революции, свободно перемешанными с рекламой и древними стихами; на полу четыре больших иероглифа гласили: «Никто не знает, что это значит». Комбинируя и сопоставляя бессмысленные фразы языка массовой культуры, он создавал некое

бессмысленное и пустое с точки зрения, как маоистской, так и традиционной культуры произведение. Таким образом можно утверждать, что еще до того, как модернистское движение полностью набрало обороты, начали прорастать первые ростки авангардного движения.

Смешение стилей – важная черта китайского модернистского движения, на которое сильно повлияло западное искусство, особенно западное абстрактное искусство. Эта контаминация отчетливо видна во всех произведениях модернистов, например, в каллиграфии Ван Дунлина, находящейся под сильным влиянием европейского и русского абстрактного искусства; а также в картинах Гу Гана, вдохновленных работами Пауля Клее и Антони Тапиеса. Еще одной важной характеристикой модернистского движения является изобразительный подход к каллиграфии. В этом случае модернисты пытаются использовать весь спектр эффектов, которые давно известны китайским художникам, включая использование цветных или крапчатых чернил с водой, чтобы получить эффекты слоистых чернил.

Что касается современного состояния каллиграфии авангардного движения, то оно полностью порывает с традицией, стремится к радикальному, тотальному преобразованию каллиграфического искусства, отказывается от использования разборчивых символов и экспериментирует с новыми языками и новыми медиа в рамках языка международного современного искусства. для того, чтобы заставить людей задуматься о человеческом состоянии или бросить вызов традиционному мышлению. Результатом этого процесса является создание общепонятных произведений искусства, таких как абстрактные картины, перформансы, концептуальные работы, инсталляции, цифровые или мультимедийные произведения и т. д., которые не связаны неразрывно с китайской письменностью, потому что их понимание не полностью зависит от узнаваемости символов. Можно говорить, что они производят своего рода деконструкцию традиционной каллиграфии, своего рода ее отрицание.

В то время как традиционная каллиграфия всегда была одновременно «словесным искусством» и «абстрактным искусством», «искусством писать иероглифы» и «искусством линии», с точки зрения авангарда каллиграфия распадается на эти две части и становится «словесным искусством» или «абстрактным искусством», «искусством написания (бессмысленных) знаков» или «искусство письма (подобного живописи) линий» [1, с. 42]. Если оно становится «словесным искусством», его целью является деконструкция и уничтожение китайской системы письма, которая становится нечитаемой и бессмысленной. Эстетический оттенок и абстрактная красота линии и каллиграфической композиции при этом больше не важны, и художники сосредотачиваются на концепции, лежащей в основе произведения искусства. С другой стороны, если это становится «абстрактным искусством», художники стараются забыть о связи между каллиграфией и языком. Хотя они отказываются от системы китайских письменных иероглифов, они не отказываются от структурной композиции и формального рисунка, расположенного на «каллиграфической линии».

Таким образом, эстетическое восприятие похоже на структуру китайских иероглифов и на структурную композицию произведения традиционной каллиграфии, но иероглифы не написаны, а тексты не прочитаны. В результате получается нечто более похожее на абстрактную живопись, чем на каллиграфию. В обоих случаях в произведениях искусства отсутствуют «письменные знаки со смыслом», которые могли бы мешать чисто визуальному образу. Это означает, что знаки относятся уже не к «коду читаемой письменной речи» (понятной только китайской аудитории), а в первом случае к «коду рациональных мыслей», во втором – к «коду эмоциональных чувств», которые могут апеллировать соответственно к «способности размышлять и задавать вопросы» или к «эстетическому чувству» современных людей во всем мире.

Список литературы

1. Ван Чжэнмин. Китайская каллиграфия – современная интерпретация классической формы национальной культуры // Исследование дизайна. 2015. № 04. С. 35–43.
2. Ван Юйсинь. Использование китайской традиционной культуры в современном искусстве на примере работ Сюй Бин и Гу Вэньда // Литературное обозрение. 2020. №01. С. 180–182.
3. Чжао Юэ. Сунчжуан: современная практика в сфере китайского искусства. Пекин: Китайская академия искусств. 2020. 330 с.

В. Д. Смеляков

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск
 Научный руководитель: Т. И. Васюк

ПЕРСОНАЛИЯ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА БЕЛАРУСИ П. В. МАСЛЕНИКОВА

Павел Васильевич Маслеников (14 февраля 1914 – 6 сентября 1995) – выдающийся народный художник, искусствовед, педагог и общественный деятель, имеющий непосредственное отношение к развитию профессионального изобразительного искусства, театра и искусствоведения в Беларуси. Человек, исключительными усилиями которого в Белорусском государственном театрально-художественном институте (в настоящее время Белорусская государственная академия искусств, БГАИ) появились кафедры искусствоведения и театроведения.

На протяжении всей своей жизни Павел Маслеников сотрудничал с различными специалистами из разных областей искусства, ибо в разные периоды на первый план у него выходили различные виды художественной деятельности. Но все же он больше знаком общественности как пейзажист, творец с непреодолимой тягой к искусству, оставивший нам в наследство множество своих работ.

Для понимания работ и специфики творчества художника нужно, как минимум, вкратце затронуть его биографию [1]. Свой творческий путь Павел Маслеников начал в Витебском художественном училище, которое окончил в 1938 году, после чего, поступив в Институт живописи, скульптуры, архитектуры имени Репина в Ленинграде, продолжил развиваться как художник. На его жизнь выпало тяжкое бремя Великой Отечественной войны, в которой сам художник непосредственно участвовал, а после окончания был награжден медалями «За победу над Германией в Великой Отечественной войне» и «За оборону Москвы». Несмотря на пережитые ужасы, человек не растерял тяги к прекрасному и в 1946 году устроился работать в Белорусский государственный академический Большой театр оперы и балета художником-оформителем, а после и художником-постановщиком. С 1960 года становится ректором Белорусского государственного театрально-художественного института, где основал кафедры искусствоведения и театроведения. В 1965–1967 гг. руководил мастерской театральных художников при институте, а после (до 1979 года) работал в должности заведующего кафедрой «Художественного оформления тканей и моделирования одежды». Также оформлял множество спектаклей и декораций для них в Белорусском государственном театре оперы и балета.

В сознании людей за Павлом Маслениковым прочно закрепился образ художника-пейзажиста. Его работы буквально пропитаны воздухом и пространством [2]. Художник тонко чувствовал моментальные состояния природы и мастерски мог запечатлеть их в картине. Так же невозможно не отметить виртуозное владение цветом, которое и помогает создать глубину и живость работы. Яркие, светлые краски в интересных, и порой неожиданных, сочетаниях вкупе с авторской манерой письма, чем-то напоминающей импрессионизм, не оставляют шансов зрителю не проникнуться его работами. Доказательством этих слов могут послужить следующие работы, к числу которых можно отнести полотно «Лесная чаща» (1992 г.). Сбалансированные цветовые сочетания, при ближайшем рассмотрении, оказываются куда сложнее, чем на первый взгляд. Принцип теплохолодности в этой картине отрабатывает не совсем привычно: теплый солнечный свет на верхушках деревьев оборачивается холодным синим на стволах и в некоторых тенях, в других же местах свет опять становится теплым, а в месте с ним теплыми становятся и тени. Точечные удары светлой краски среди лесного затенения, добавляющие работе живости и «дыхания», при более близком рассмотрении оказываются частично выстроены на добавлении в них холодного синего. При, казалось бы, внешне выраженной небрежности работы видно, как чувственно и внимательно автор подходит к вопросу цвета. Так же хочется рассмотреть работу с названием «Мартовский вечер». Достаточно мрачная работа, изображающая заснеженный вечерний пейзаж. Несмотря на снег, в работе чувствуется приближение весны, так в некоторых местах, очень локально, проглядывает холодная, сырая земля; речушка, изображенная на картине, уже

освободилась ото льда и словно застыла, темным стеклом отражая деревья и серое небо, сами же деревья прописаны очень общо, темными, почти полностью черными пятнами. Изображение кажется очень тяжелым, а пространство в нем тягучим. В противовес предыдущей работе можно привести картину «Заколосилась рожь» (1973 г.). На ней изображено поле ржи с одиноко стоящим ветвистым деревом, в дали виднеется деревенька, а облака могучей стеной на некоторое время закрыли собой солнечный свет, который готов в любой момент обрушиться на всю эту местность, заставив ее играть яркими красками.

Картина эта написана на преимущественном использовании разбавленных с серым цветом, передающих то самое состояние затянутого неба. Но вместе с тем она не кажется мрачной, напротив достаточно светлой и очень воздушной. Или вот, например, работа «Хмурый май» (1980 г.), пейзаж холмов с березами, по мере удаления, все больше погружающихся в дымку, создает ощущение легкой тревожности, будто бы зависшего в воздухе мелкого дождя и прохлады нависшей надо всей местностью. Или скажем работа «Карпаты» (1970 г.), теплый, залитый солнцем пейзаж внезапно прерывают монументально-холодные горы, погруженные в дымку, а над всем этим лениво плывут облака. Так же работа «Вечерний закат» (1971 г.), написанная в очень этюдной манере, грубыми, отрывистыми мазками, но так хорошо передающая чувства и переживания автора. Далеко не каждый художник умеет так точно передать свои эмоции и состояния природы в моменте. Выше названные примеры – это картины, у которых есть названия, но какой же художник пейзажист обойдется без этюдов? Этюды Масленикова так же выполнены на высшем уровне. Яркие, контрастные или совсем против того – сбалансированные цветовые сочетания, создают своеобразный и приметный колорит работ.

Павел Васильевич был не только мощнейшим практиком, но и талантливым теоретиком, чьи труды в последствии оказали внушительное влияние на развитие научной базы искусствоведения в нашей стране. Так, например, проблематику развития изобразительного искусства П. Маслеников рассматривал в более чем 30 научных статьях. Так же в одно время осуществлял научное руководство над 10 аспирантами в Академии наук, которые в последствии стали кандидатами искусствоведения.

П. В. Маслеников – действительно выдающийся среди прочих, народный художник, чьи работы и по сей день способны вдохновлять людей. И очень жаль, что о нем сейчас не так много говорят, ведь это в самом деле настоящий творец, очень любивший природу и работавший в своей уникальной манере.

Память о Павле Васильевиче Масленикове жива и по сей день. Например, Могилевский областной художественный музей, позже названный именем художника, которому автор подарил порядка 150 своих работ. Тут до сих пор с гордостью представляют публике холсты Павла Васильевича. И по сей день при поддержке этого музея проводятся пленэры, связанные с именем выдающегося деятеля искусств. Так же очень важно отметить результат научных изысканий художника, о которых было сказано немного ранее. Таким образом, на основе научных трудов Павла Масленикова, по большей части в области искусствоведения, доктором искусствоведения, профессором Верой Павловной Прокопцовой, дочкой художника, был разработан метод изучения искусства названный «Компоративное искусствование», который предусматривает сравнение различных видов искусства, на основе существования в них сближающих черт и общей неделимости творческих процессов, пусть даже из разных видов, будь то связь музыки с живописью или театрального мастерства с архитектурой. Такие идеи базируются на многогранности творческого спектра личности самого Павла Васильевича Масленикова.

Список литературы

1. *Маслеников П. В.* [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Маслеников,_Павел_Васильевич (дата обращения: 10.05.2022).
2. *Прокопцов В. И.* Павел Маслеников. Минск, 1996. 87 с.

Д. В. Степанова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: О. В. Ромашкова

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОРНАМЕНТА НАРОДОВ РОССИИ В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ

В связи с тем, что сфера дизайна среды достаточно обширная для анализа, изучение информации происходило в более конкретной области дизайна одежды. Дизайн одежды – это искусство применения дизайна, эстетики, конструкции одежды. Он находится под влиянием культуры и различных тенденций, и меняется с течением времени и места.

Одно из важных проявлений русской традиции принадлежит орнаменту. Орнамент представляет собой изобразительный паттерн, повторяющийся в определенном ритме. В древности он имел символическое значение, но со временем смысловая нагрузка элементов узора отошла на второй план, и сегодня его часто используют для украшения поверхностей. Орнамент широко применяется в искусстве, фэшн-дизайне, а также при оформлении внутреннего пространства помещений. Любая из национальных культур занимает в этом процессе одно из ведущих мест, так как вбирает в себя факты отечественной и мировой материальной и духовной культуры. Культурные реалии современности и прошлого, специфические национальные обряды и обычаи, религиозные представления являются базой для современного искусства и дизайна [2].

В разные периоды истории в костюме сплетались моральные нормы и историческая память народа с естественным стремлением человека к новизне и совершенству. Ни для кого не секрет, что костюм является самым ярким «определителем» национальной принадлежности, кроме того, он способен рассказать об индивидуальных особенностях человека. Все больше современных дизайнеров начинает брать за воплощение национального колорита в современных реалиях мира моды.

У каждого народа есть своя богатая культура, многовековая история. Сейчас современные фэшн-дизайнеры поддерживают локальную индустрию моды. Древние узоры вызывают неподдельный интерес. Традиционные народные орнаменты России – это язык, некое средство выразительности, которое использовалось нашими предками задолго до возникновения письменности. Начиная со второй половины XX века народный костюм, его орнамент, цветовые сочетания широко использовались модельерами при проектировании одежды [1].

Башкирский орнамент – это история народа, сосредоточенная в рисунке. В нем, как в зеркале, отражаются истоки башкир, их взаимодействия с соседними культурами. Для башкирского орнамента свойственны геометрические, криволинейно-растительные узоры. Башкирский орнамент симметричен и отражает восприятие мира людьми. Орнаментом украшались воротники, вырезы, застежки, края рукавов и подола одежды. Края с орнаментом считались недоступными для порчи.

Кроме того, интерес к русской культуре среди российских дизайнеров в последние годы также вырос. Изменилась картинка этого интереса – из нее ушла та самая сувенирность. «Народные» элементы перестали восприниматься просто как декоративные. Фрол Буримский запустил марку Flor et Lavr – русский дух и богатство народных техник восхищали его всегда. В своих коллекциях он использует элементы национальных костюмов Башкирии, переосмысляет традиционные вышивки. Для него это тоже не в новинку – народным костюмам он посвятил дипломную работу.

Татарский народ имеет древнюю и колоритную культуру. Его быт, горести и радости, войны и союзы, уклад жизни, верования не могли не отразиться в творчестве. Поскольку народ древний, история и культура насчитывают столетия. По своему быту и мировоззрению нация отличалась от селившихся рядом племен и была обособлена. Поэтому, например, татарский орнамент, используемый для украшения одежды, предметов обихода, домов является самобытным и своеобразным. Преимущественно татарский национальный орнамент имеет ярко выраженное влияние древнего земледелия. Но если внимательно изучить работы мастеров, то можно заметить, что проявляется и влияние культуры скотоводства кочевых предков народа [4].

Так, бренд одежды Sultan Kazan производит изделия из кожи, замши и шелка с сохранением древних традиций. В сумках, кошельках и обуви присутствуют орнаментальные мотивы татарского народа. Ткани используют винтажные, а технику вышивания узоров – старинная, поэтому и получаются удивительные вещи, несущие в себе не только эстетику, но и народные мотивы [6].

Таким образом, новый интерес дизайнеров к орнаменту не в последнюю очередь продиктован самим техническим прогрессом и спецификой современных инструментов дизайна. В соответствии с этим, многие придерживаются мнения, что важно развить попытку использования и обновление традиционных народных мотивов. Так, большой вклад в развитие промыслов уже не первый год вносит дизайнер Ульяна Сергеенко. Но такое количество родных мотивов, которое можно было разглядеть в новой коллекции Ulyana Sergeenko Couture сезона весна-лето 2021 превысило все ожидания. Здесь использовались и мотивы елецкого кружева, и мордовский орнамент. Опытные дизайнеры умеют находить баланс между количеством узора и нейтрального фона. Для Ульяны Сергеенко орнаменты России стали важным мотивом с первой коллекции [3].

Прошлись по подиуму и модели в ярких платьях и сарафанах с характерными славянскими мотивами и старинной русской вышивкой из коллекции итальянского дома моды Valentino – еще одно подтверждение любви к русской народной культуре именитых дизайнеров. Тема народного костюма – просто кладезь интересных идей, ведь в каждой губернии, в каждом крае и области существовали свои особенности костюма, вышивки и узоров, которые до сих пор бережно сохраняются в многочисленных деревнях, и передаются из поколения в поколение. Особое внимание стоит обратить на использование в коллекции орнаментальных мотивов разных народов нашей страны. На изделиях можно заметить узоры и мордовского, и татарского [5].

Все вышесказанное сводится к тому, что очень важно современным российским дизайнерам, как можно чаще уделять время на изучение творческого наследия. Воссоздание в современных проектах культурных и национальных традиций, сохранение идентичности и уникальности является одним из приоритетов современного искусства и дизайна. Таким образом, несмотря на то, что развитие не стоит на месте, и дизайнеры предпочитают использовать более современный стиль и материалы, тем не менее, наблюдается и интерес к национальному дизайну. В моде сейчас широко применяются этнические узоры и мотивы, что говорит о том, что русские национальные традиции ценятся до сих пор и не будут забыты.

Список литературы

1. Спирина М. Ю. Народный орнамент в современном дизайне // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). 2017. № 6. С. 206–215.
2. Узоры и орнаменты в современной дизайне одежды // Fina Craft URL: <https://fine-craft.ru/index.php/articles/risunok/item/78-kharakteristika-printov-i-ornamentov> (дата обращения: 20.04.2022).
3. Снова в тренде. Старорусские орнаменты для культурных модников // Культура URL: <https://www.culture.ru/themes/69/snova-v-trende-starorusskie-ornamenty-dlya-kulturnykh-modnikov> (дата обращения: 20.04.2022).
4. Живая нить народного костюма. // Вокруг книг URL: http://vokrugknig.blogspot.com/2020/05/blog-post_71.html (дата обращения: 20.04.2022).
5. Национальный татарский костюм // Про одежду URL: <https://odezhda.guru/natsionalnaya/1224-tatarskij-kostum> (дата обращения: 20.04.2022).
6. Как дизайнеры переосмысляют народные традиции и ремесла // Vogue URL: <https://www.vogue.ru/fashion/kak-dizajner-y-pereosmyslyayut-narodnye-tradicii-i-remesla> (дата обращения: 20.04.2022).

Сюн Цзинхао, Чжэн Сян

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, г. Москва

Научный руководитель: Т. Л. Макарова

ИССЛЕДОВАНИЕ ВЫСТАВОЧНОГО ДИЗАЙНА И ОПЫТА КИТАЙСКИХ МУЗЕЕВ

Столкнувшись с тем, что потребители больше не удовлетворены предоставлением первичных продуктов и нематериальных услуг, но в погоне за потребительским спросом, который является более ценным, запоминающимся и приносит богатые чувства и внутренний резонанс, человеческое общество сосредотачивается на продаже продуктов и услуг. Экономическая эра производственного опыта отражается в развитии дизайна дисплеев, которое проявляется в постепенном расширении коннотации и социальной функции произведений искусства и товаров, от чистого «складского» состояния к многомерному направлению, от «классной комнаты» к развлечениям. Изменение направления сочетания образования и досуга подчеркивает внимание масс, уделяя внимание культурному разнообразию, и передает информацию в виде «опыта, ощущений и взаимодействия».

Автор заявил в «Экономике впечатлений», что дизайн опыта – это интеграция участия потребителя в дизайн. Это предприятие, которое использует услугу как «стадию», продукт как «опору». Ощутите прекрасный «процесс опыта в процессе» [1]. Основываясь на цели гуманизации, дизайн впечатлений в максимальной степени учитывает эмоции людей и полностью учитывает участие и опыт потребителей во всем процессе проектирования, производства, продаж и обслуживания, покупки и использования продукта. «Дизайн опыта» здесь – это система [2]. «По сравнению с системным характером дизайна опыта, опыт в дизайне дисплеев сосредоточен на восприятии определенного объекта», делая упор на приобретении понимания, знания и эмоций объекта через опыт. Таким образом, экспериментальный дизайн музейной экспозиции основан на принципе ориентированности на аудиторию в музейной экспозиции и использует выразительные формы искусства и средства массовой информации для передачи информации и стимулирования психологии, физиологии, интеллекта и духа посетителей. Опыт остается «в сердцах» людей, так что люди участвуют в распространении информации об отображаемых объектах, устанавливают двусторонний интерактивный канал между посетителями и отображают информацию, а также осознают возможности идеального общения между информацией и людьми.

Соединенные Штаты достигли выдающихся результатов в практике демонстрации экспонатов. Различные музеи, близкие к широкой публике, составляют современный музейный ландшафт с уникальными образовательными и развлекательными функциями. Научно-образовательные центры в крупных и средних городах США богаты содержанием, живыми объяснениями и поощряют участие аудитории. Они являются наиболее яркими и непосредственными местами для естественнонаучного образования. Среди них заметен Павильон Discovery в Сан-Франциско. Впервые позволили зрителям участвовать в интерактивных выставках в 1990-х годах.

Россия внимательно следила за ними. Зельфира Трегулова, директор Государственной Третьяковской галереи, напомнила о сотрудничестве между известными архитекторами и музеями. Это были 1993–1994 годы, вдохновленные музеем Гуггенхайма в США.

С 2010 года Китай также предпринял упорные попытки в дизайне музейных экспозиций. Превосходные домашние музейные витрины в Китае достигли экспериментального дизайна экспозиции благодаря передовым концепциям и технологиям.

С хорошими результатами, например, в Национальном дворце Музей Китая, демонстрируя традиционные китайские культурные реликвии, также начал широко рекламировать окружающие культурные и творческие продукты, постепенно интегрируясь с коммерцией.

Однако по историческим и культурным причинам, по сравнению с музеями за пределами Китая, у китайских отечественных музеев все еще есть определенные концептуальные и практические проблемы в дизайне экспозиции, такие как приравнивание технологии к опыту и

злоупотребление техническими средствами, чтобы получить доходы. Это и недостаточное понимание потребностей аудитории, слепая установка ссылок на опыт и т. д.

В Китае более распространены музеи, специализирующиеся на физических выставках. Такие национальные музеи есть в каждой провинции Китая. Они серьезны, авторитетны и придерживаются элитарных ценностей, а их имидж в глазах общественности еще больше. Большинство из них показывает экспонаты, воспроизводящие культурные достижения Китая и демонстрирующие высшее проявление человеческого духа. Они прививают посетителям знания, а последние получают информацию, передаваемую первыми, посредством пассивного наблюдения.

Наступила эпоха опыта и спрос на аудиторию увеличился, что способствовало изменениям в коннотации и функциях китайских музеев. Требуется, чтобы музей «больше не был складом для хранения культурных реликвий, больше не был демонстрацией исследований. ... «Школа» – это место, где посетители могут общаться на равных, позволяя им получать удовольствие от обучения, открытий и энергичного воображения» [3].

В Китае при частном спонсорстве Музея современного искусства появилось много музеев современного искусства в экономически развитых регионах. Знаменитый Художественный музей «Лонг») Лю Ицянь и его жены, «Короля китайских фондов», принадлежит китайскому коллекционеру Юй Дзяо. Третья по величине сельскохозяйственная компания в Индонезии, его Музей искусств Юз, главная площадка которого была перестроена из заброшенного городского аэропорта, где выставлены произведения современного искусства со всего мира. Музей Цзяньчуань: Фань Цзяньчуань превратил поместье в музей. Площадь застройки приближается к 100000 квадратных метров, и таких выставочных залов много.

Согласно статистическим данным, приведенным Китайским центром мониторинга арт-рынка Artron (АММА), недавно в Китае насчитывалось 68 частных художественных музеев, которые позиционируются как «музеи современного искусства», большинство из которых расположены в более благоприятных экономических условиях и художественной атмосфере. Более сильные города первого и второго уровня: количество частных музеев современного искусства только в Пекине, Шанхае и Гуанчжоу составляет 72 % от общего числа. Благодаря бурно развивающейся экономике и быстро развивающемуся рынку искусства в трех местах создание частных художественных музеев является абсолютным естественным преимуществом.

При традиционном способе коммуникации опыт, скрытый в теле аудитории, не может быть эффективно стимулирован, люди и отображаемый контент не могут сформировать хорошее взаимодействие, и музей не сможет реализовать свой коннотационный смысл и функцию в пространстве.

Создайте ценные воспоминания для посетителей и предоставьте место для развлечений и обучения [4]. Измените методы отображения традиционных музеев и настройте дизайн экспозиции [5], наведите мост между посетителями и отображаемым контентом, расширьте участие аудитории и удовлетворите ее эмоциональные потребности. Этот аспект станет тенденцией развития выставочного дизайна в китайских музеях.

Список литературы

1. *Ма Ляньфу*. Потребность маркетинга в прикосновении к человеческой природе. Пекин: Столичный университет экономики и бизнес-пресса, 2005. С. 99.
2. *Цянь Фэнде, Мэн Линхуа*. Краткий разговор об «опыте» на выставке. Art Technology, 2013.
3. *Яо Ань*. 12 лекций в музее. Пекин: Science Press, 2011. С. 16.
4. *Сюн Цзинхао, Макарова Т. Л.* Исследование образа китайского современного искусства. // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. МГХПА, 2021. № 2. Часть 2. 414 с. С. 329–338.
5. *Макарова Т. Л., Макаров С. Л.* Информационные технологии в создании образа PR-мероприятий в индустрии моды (2006 – 2009 гг.). Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» // Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. МГХПА, 2019. № 1. Часть 2. 332 с. С. 314–322.

Е. А. Таровик

Южный федеральный университет, Академия архитектуры и искусств, г. Ростов-на-Дону
 Научный руководитель: И. Е. Шахова

КОНЦЕПЦИЯ ЦЕНТРА ИСКУССТВ В Г. РОСТОВ-НА-ДОНУ

Центр искусств (арт-центр или художественный центр) – многофункциональный общехудожественный центр городской культуры, который предоставляет пространства для выставок и работ художников, архитекторов, образовательных проектов, семинаров и лекций, а также для осуществления творческой деятельности по созданию оригинальной продукции, то есть способен поддерживать многообразные практики искусств.

В Ростове-на-Дону, как и во многих крупных городах России, все актуальнее становится вопрос создания единого культурного пространства в социокультурной структуре городской среды, содержащей широкий спектр творческих видов деятельности, что позволит решить проблему превращения культуры в ресурс развития города. На сегодняшний день подобные площадки имеют высокий спрос, поскольку это меняет имидж города, а значит развивает его потенциал и может стать центром основания культуры. В настоящий момент выставки для размещения экспозиций современного искусства, молодежные форумы, массовые мероприятия культурной жизни проводятся на арендованных площадках различных неспециализированных зданий. Предполагаемым местом расположения объекта центра искусств является зона набережной Ростова-на-Дону. Эта часть территории города не имеет достаточное количество площадок социально-культурного просвещения, пространств для досуга и отдыха жителей и гостей города, что говорит о существенной необходимости создания объекта центра искусств. Набережная, в свою очередь, приобретет многофункциональный характер, где главное место займет сфера культуры.

Концепция центра искусств предполагает обеспечить доступность и инклюзивность на основе двух идей. Застроенная среда и универсальные пространства будут связаны с природным окружением и способствовать творческому потенциалу развития на социокультурном уровне. Инклюзивность подразумевает доступность для разных социальных групп и категорий населения. Градостроительная концепция основана на идее расширения набережной.

Комплекс центра искусств представляет собой протяженную форму, состоящую из отдельных блоков, которые частично расположились на стилобате здания. Центр вписан в рельеф территории, который имеет значительный перепад высот. Объем центра решен в криволинейных перетекающих между собой объемах различной этажности и конфигурации. Блоки имеют радиальную планировку и представляют собой единую, но разнообразную систему открытых и закрытых пространств. Объемы формируют комфортный и уютный по масштабу фронт застройки, который напоминает образ обточенных камней, выброшенных на берег. Согласно концепции взаимосвязи пространств за счет синтеза искусств, в здании располагаются несколько выставочных зон: зона постоянной экспозиции; зона для экспозиций архитектурных работ; зона временной экспозиции; зона цифровой выставки. Главная ось центра искусств является рекреационной зоной для людей разного возраста, включает в себя прогулочные алле, видовые площадки, скульптурные дворики, площадки для пассивного отдыха, спуски к набережной, а также зоны уличного искусства.

Функциональную структуру центра искусств составляют основные типы блоков, такие как:

- выставочный блок изобразительного искусства;
- блок рекреации и отдыха;
- архитектурный блок;
- блок цифрового искусства.

Первый этаж центра является связующей линией всего комплекса, который представлен протяженным пространством, из которого можно попасть в каждый из блоков центра. Эта основная пешеходная линия первого уровня центра, которая является одной из протяженных композиционных осей южной части участка, включает в себя прогулочную зону вдоль прибрежной территории, расширяя и дублируя связь внутреннего пространства с внешней зоной набережной. Здесь расположились зоны вестибюлей, отдыха и общественного питания, а также интерактивные

выставки. Кровля данного объема эксплуатируется, там же расположились пешеходные зоны, смотровые площадки, зоны отдыха и творческие площадки.

Блок художественной галереи расположен в западной части центра, состоит из трех этажей. Главный вход осуществляется через благоустроенную внутреннюю протяженную площадь с уровня земли. На первом этаже разместились пространства открытой экспозиции и залы интерактивного искусства VR-живописи, а также сад с деревьями, которые были сохранены проектом. Второй этаж – это пространства выставочных залов с террасой открытой зоны для мастер-классов и выставок на открытом воздухе, а также открытая смотровая площадка и скульптурный дворик. Открытое пространство дополняется мостиком-переходом между колодцами открытого пространства сада первого этажа. Основной частью западного блока центра является пространство галереи на третьем этаже, которое предназначено для временной выставки искусства живописи и графики художников-современников. Оттуда, через панорамное остекление, открываются красивые виды на левый берег реки Дон. Здесь представляют свои работы современные художники живописи. Объем представлен криволинейной галереей с наклонным нависанием и опорными элементами, за счет чего открывается большое открытое пространство дворового атриума, который своей конструкцией затеняет часть эксплуатируемой кровли первого этажа в жаркое время года. На кровле галереи разместилась благоустроенная прогулочная зона – газонное покрытие с пешеходной дорожкой, которая открывает красивый вид на город и реку Дон.

Блоки архитектурного и цифрового центра объединены на втором этаже в один объем. На первом и втором уровнях архитектурного блока расположились мастерские, аудитории, компьютерные классы, экспозиционные пространства для выставок и проведения биеннале. Зона цифрового искусства расположилась в восточной части здания. Первый уровень блока цифрового искусства расположил зону кафе с открытой террасой, расположенной на кровле первого этажа. На третьем уровне блока цифрового искусства расположились библиотека с читальным залом, открытые террасы, VR-инсталляции и пространства VR-выставки. Со стороны реки блок цифрового центра приподнят на третий уровень, так как под ним расположилась открытая терраса кафе, зона видовой площадки и входная группа.

Формирование центра искусств в прибрежной части г. Ростов-на-Дону создает определенную концепцию образа и функционального наполнения объекта. В одном объекте совмещаются виды современного искусства от выставок молодых художников классической подачи до экспозиций цифрового искусства, тем самым придав набережной города, органическую развязку, динамичность, новый образ и возможности развития. Центр выступит местом притяжения и станет достопримечательностью, а также позволит решить вопрос досуга и самореализации жителей и гостей города в творческой сфере.

Список литературы

1. *Дуцев М. В.* Концепция архитектуры современного центра искусств: дис. док. архитектуры. Нижегородский гос. арх-худ. университет, Нижний-Новгород, 2012.
2. *Никитин Ю. А.* Архитектура выставочных комплексов России XIX – начала XXI века: дис... док. архитектуры. Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет (СПбГАСУ), Санкт-Петербург, 2016.

Я. В. Федоренко

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: М. В. Громыко

ХРИСТИАНСКИЕ И ЯЗЫЧЕСКИЕ МОТИВЫ В НАТЮРМОРТЕ БЕЛОРУССКИХ ЖИВОПИСЦЕВ 1990–2010-Х ГОДОВ

Развитие современной живописи Беларуси (1990–2010-е гг.) проходит нелинейно и динамично. Влияние культуры постмодерна нашло свое отражение во всех сферах общества, культуры и искусства, привнеся плюрализм, многослойность восприятия мира, информационную «насыщенность» и хаос, возможность художникам работать с любым направлением живописи и в авторской технике.

Натюрморт остался в общей системе жанров изобразительного искусства Беларуси, став наряду с пейзажем одним из востребованных. Для развития изобразительного искусства в постсоветский период характерно обращение авторов к близким для них темам и мотивам. Поменялось отношение к вещи и предмету: предметный мир стал иначе восприниматься и образно осмысливаться художниками. Так, более открыто, чем ранее, в натюрмортах белорусских авторов, таких как В. Ходорович, А. Гришкевич, В. Осипов, В. Костюченко, С. Тимохов, Ю. Дорошкевич, Б. Иванов и др., проявились христианские и языческие мотивы.

Раздробленный и, вместе с тем, цельный, «сгущенный» смысловой фон сложных по характеру явлений современности повлиял на утверждение нового типа прочтения натюрморта – произведение требует зрителя, способного аналитически размышлять, понимать содержание представленной перед ним картины. Такой подход вызван релятивизмом, способностью вещи или группы предметов транслировать неоднозначное содержание. Это накладывает отпечаток на интерпретацию натюрморта и способность такого произведения вмещать несколько смыслов одновременно.

В своих произведениях «Натюрморт с иконой» (1990), «Мед» (2004), «Хлеб» (2000-е) В. Ходорович сочетает предметы сельского быта, белорусской материальной культуры и христианских атрибутов, таких как икона, лампада и др. Традиционная реалистическая живопись, особая серебристая живопись художника и фактурная проработка поверхности холста в совокупности с постановкой композиции – автор пишет предметы с натуры – наделяют предметный мир внутренним смыслом, имеющим онтологическое значение как для самого В. Ходоровича, так и для славянских народов. Интимное переживание автора в его картинах приобрело черты всеобщего мироощущения.

Содержит в себе глубокий религиозный смысл «Пасхальный натюрморт» (1992) А. Гришкевича. В нем автор передал сокровенное чувство, тесно связанное с мироощущением художника, его переживание одного из главнейших христианских праздников. Низкая точка зрения на постановку, отход от детализации в пользу разработки больших форм предметов, организация светотеневых отношений и композиции выражают идею автора. Пасхальные яйца и хлеб «поставлены» на образуемую линию горизонта и расположены в верхней части картинной плоскости. Тумба и расстеленный на ней рушник в нижней части холста выполняют роль пьедестала, на который водружены священные предметы. Динамику композиции, ее знаковый смысл задает движение света и теней в картине, которые подчеркивают духовное содержание постановки [2].

Предметы, которые выбирает В. Осипов для своих натюрмортов, просты, однако их образно-пластическая трактовка наделяет их внеобыденным, онтологическим значением. В произведениях автора нет случайного. Найденная и выстроенная композиция, использование в ней элементов прямой и обратной перспективы, декоративность и яркость цвета, тонкие цветовые переходы, усиление контрастов, уплощение предметной формы в совокупности с объемными элементами в своем синтезе сотворят особую реальность предметного мира. Натюрморты «Ларец» (2000), «Пасхальный натюрморт» (2013) отражают мотивы и темы из христианства, народной культуры,

исторического прошлого. Художник через призму собственного мировоззрения отобразил бытийные, ценные аспекты жизни каждого человека.

Особое сакральное пространство создано через предметно-пространственные отношения в картинах «Спас» (1999), «Весенний натюрморт» (2000), «Спас» (2001), «Натюрморт» (2003), серии «Яблочный спас» (2004) и др. В. Костюченко. В своих произведениях живописец располагает предметы в композиционном центре холста, что создает семантические связи между предметами и пространством, наделяя постановки знаковостью. В натюрмортах «Спас» (2001), «Натюрморт» (2002) предметный ряд состоит из священных предметов: чаши, яблоки и др., изображение которых несет возвышенный смысл. Работы выполнены тонкими лессировками, что создает ощущение пронизанного светом холста, а в своем содержании превращает обыденное бытие в умиротворенное. Христианские и языческие мотивы тракуются В. Костюченко через создание «отдельной реальности», обновленную трактовку обратной перспективы, декоративность, лаконичность и насыщенность цвета, отсутствие светотеневых отношений, предельное обобщение предметных форм вплоть до их уплощения и сворачивания глубины пространства плоскость.

Языческие мотивы через образ стола, культовых предметов и др. отражены в произведениях С. Тимохова. В диптихах «На деда» (2004), «Завтрак с птицами» (2006), «Спас» (2008) [1] художник тяготеет к монументальности и декоративности картинного поля. Автор наделяет предметы знаковым смыслом и символическим значением. Подражание диптихам композиции напоминают левую и правую части алтарной картины. В диптихе «На деда» (2004) предметы, расположенные на столе, стилизованы под петроглифы или линейное древнеегипетское иероглифическое письмо с наглядными рисунками-пиктограммами. Условность предметной формы и пространственной глубины, обратная перспектива напоминают, как средневековые религиозные композиции, так и живопись первобытных времен. «Предметный мир» картины, его заданный ритм, уплощение объема предметов и сведение их к плоскости, линии и силуэту, простой лаконичной форме указывает на сложный смысловой план композиции, его мистический характер.

В творчестве Ю. Дорошкевича и Б. Иванова мотив чаши занимает важное место. Натюрморты художников предельно обобщены, выстроены на больших пластических массах без детализации и плоскостное решение пространства. Произведения «Золотая чаша» (2002), «Купель крестильная» (2002) Б. Иванова основаны на христианских образах. Ритуальная посуда задает семантический ореол, усиливает сакральное пластическое пространство картины. Автор использует ограниченную цветовую палитру, обобщение предметной формы до знака. В натюрмортах Ю. Дорошкевича чаши предстают как ритуальная посуда для языческих обрядов. Предметы в натюрмортах «Чаша-исток II» (1993), «Чаша с меандром» (1993), «Чаша каменная» (1995) предстают как природные вещи, мистически окрашенные, хранящие тайные знания о прошлых поколениях и их оккультных практиках. Художник обобщает предметные формы до их знаков. Для создания образа символа, знака автор использует ограниченную цветовую гамму, большие монументальные формы без деталей, украшая их мистическим блеском.

Христианские и языческие мотивы в натюрмортах белорусских художников 1990–2010-х гг. насыщены сложным содержанием. Их интерпретация неоднозначна, так как каждому живописцу присущи собственное мировоззрение и авторский стилистический язык. Общими чертами произведений приведенных авторов являются ассоциативность, использование обратной перспективы, плоскостное решение предметной формы и пространства, декоративность цвета, знаковость и символичность структуры композиций.

Список литературы

1. *Белявец А.* Рыта і Сяргей Цімохавы: «Што хвалюе, тое і жывіць творчасць» // Мастацтва. 2006. № 4. С. 48–53.
2. *Федорец Я. В.* Особенности натюрморта в белорусской живописи 1990-2010-х годов // Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища), Витебск, 20-21 дек. 2018. / ВГУ им. П. М. Машерова; редколл. Е. О. Соколова (отв. ред.) [и др.]. Витебск, 2018. С. 78–81.

Н. А. Цыбин

Московский государственный областной университет, Московская обл., г. Мытищи

Научный руководитель: Н. С. Львова

ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФЭШН-ИНДУСТРИИ

Когда ООН в 2019 году объявило о чрезвычайной экологической ситуации, стало понятно, что Земля и все живое на ней находится под большой угрозой, и если не предпринимать никаких мер по защите окружающей среды, то уже через 15 лет чистая питьевая вода будет считаться ценным ресурсом, которым не каждый сможет обладать. Согласно докладу департамента по экономическим и социальным вопросам Секретариата ООН, к 2030 году население планеты достигнет почти девяти миллиардов человек. Поэтому стоит задуматься об изменении приоритетов в потреблении такого вида продукта, как одежда. На сегодняшний день, большая часть потребителей брендов модных домов, осознали необходимость обновления технологических и организационных решений в области модной индустрии, внесения в нее экологического аспекта.

Сокращение жизненного цикла модного товара и ускоренное как моральное, так и физическое его устаревание в рамках концепции быстрой моды привело к перепроизводству продуктов глобальной индустрии моды и дизайна и нерациональному потреблению ее продукции, что усиливает вредное воздействие и нагрузку на экологию [4, с. 34].

Индустрия моды находится на втором месте в мире по величине загрязнения окружающей среды, идя сразу после нефтяной промышленности, и является основным потребителем пресной воды. Огромное количество ее используется для процесса окрашивания и отделки производимой одежды.

За последние тридцать лет появилось достаточно много новых видов тканей, которые изготавливаются из натуральных и химических волокон. К натуральным относят шелк, хлопок, лен, шерсть. В свою очередь химические волокна подразделяют на искусственные и синтетические. Искусственные волокна, как правило, изготавливают из целлюлозы, а синтетические из сырья переработки нефти.

Главным виновником повышения негативного воздействия текстильной промышленности на воду считается хлопок. Данное растительное волокно содержится в 40% всей одежды. Согласно сведениям WWF, для того чтобы изготовить хлопок, требуемый для производства одной футболки, может понадобиться вплоть до 2700 литров воды (такое количество человек может употреблять в течение 2,5 лет), а для производства одной пары джинсов необходимо 7000 литров [5].

Кроме того, хлопок нуждается в огромном количестве воды для роста и обычно выращивается в теплых и сухих районах. Для производства всего 1 кг хлопка требуется до 20 000 литров воды. Это создает огромное давление на этот драгоценный ресурс, и без того дефицитный, и имеет драматические экологические последствия, такие как опустынивание Аральского моря, где производство хлопка полностью истощило воду.

В британской газете *The Guardian* журналист-эколог Leahy S. пишет: «85 % ежедневных потребностей в воде всего населения Индии будет покрываться за счет воды, используемой для выращивания хлопка в стране. 100 миллионов человек в Индии не имеют доступа к питьевой воде» [2].

Другим крупным источником загрязнения воды является использование удобрений для производства хлопка, которое сильно загрязняет сточные воды и воды атмосферных осадков.

Но мы знаем, что помимо натуральных тканей, существуют ткани, изготовленные из полимерного сырья, которые были произведены из нефти, природного газа, каменного угля. Несмотря на то, что современная синтетическая ткань в большинстве случаев приятна на ощупь, способна «дышать», и практически не мнется, она имеет ряд существенных недостатков, один из которых – содержание токсичных и опасных веществ для здоровья человека. Когда мы стираем синтетическую одежду (нейлон, полиэстер, акрил, вискоза, спандекс), большое количество микропластика, содержащееся в ней, попадает во внешнюю среду. Так, эколог Марк Браун из Дублина, провел исследование и обнаружил, что всего одна вещь гардероба при стирке может

выделить 1900 микроволокон пластика, а при загрузке всего комплекта одежды в стиральную машину с барабаном в 6 кг, высвободится более 700 000 микроволокон пластика. В ходе исследований ученым удалось примерно подсчитать, что в мировом океане сейчас находится около 1,5 триллиона микропластика от синтетической ткани, вес которого составляет примерно 236000 тонн. Также было обнаружено то, что пластик уже вошел в нашу пищевую цепь: мелкие водные организмы поглощают микроволокна, затем их съедают мелкие рыбы, которых потом съедают более крупные рыбы, которых мы позже употребляем в пищу. Результаты исследования показали, что даже при ношении одежды из синтетической ткани в воздух тоже может выделяться определенное количество пластикового микроволокна. Например, один человек, носящий одежду из синтетических материалов может «выбрасывать» в окружающее пространство около 900 миллионов частиц пластика [3, 6, 7, 8]. Синтетические волокна используются в 72 % нашей одежды. Наиболее широкое распространение получила такая ткань, как полиэстер, в состав которой входят пластиковые волокна, поэтому они не поддаются биологическому разложению. Процесс разложения этих волокон может длиться до 200 лет.

Химические вещества являются одним из основных компонентов нашей одежды. Они используются при производстве волокон, окрашивании, отбеливании и влажной обработке одежды. Интенсивное использование химических веществ в хлопководстве вызывает болезни и преждевременную смерть среди хлопководов, наряду с массовым загрязнением пресной воды и океанских вод и деградацией почвы.

Согласно исследованию, приведенному в статье Матильды Шарпай, индустрия моды по всему миру производит множество парниковых газов из-за энергии, используемой при изготовлении и транспортировке одежды каждый год. По приведенным данным в статье, на текстильную промышленность приходится около 10 % глобальных выбросов углекислого газа в окружающую среду. Примерно 80 % энергии потребляется на швейном производстве [1]. Электричество необходимо текстильным фабрикам, чтобы управлять швейными машинами и воздушными насосами, также требуется большое количество энергии для мытья, сушки, покраски ткани. Так как синтетическую ткань создают из ископаемого топлива, ее производство считается более энергозатратным, чем использование натурального текстиля. Наша одежда производится в основном в странах, работающих на угле: Китай, Индия, Бангладеш. Этот вид энергии считается самым «грязным», если смотреть с точки зрения выбросов углекислого газа. Ученый James Conca однажды сказал в FORBES: «Дешевые синтетические волокна также выделяют такие газы, как N₂O, которые в 300 раз более вредны, чем CO₂».

Одним из основательных элементов нашей экосистемы является почва. Благородная здоровая почва необходима для производства продуктов питания, поглощения углекислого газа. Массовое глобальное разрушение почвы считается одной из главных экологических проблем, с которыми пытаются справиться люди. Индустрия моды наносит огромный урон почве различными способами: излишний выпас пастбищ для кашемировых коз и овец, выращиваемых для производства шерсти; загрязнение грунта из-за массового использования химических веществ для выращивания хлопка; вырубка лесов, для производства не только древесины, но и волокон необходимых для производства вискозы и других тканей.

Для производства тканей на основе древесины, таких как вискоза, искусственный шелк, модал, каждый год вырубают несколько тысяч гектаров зеленых насаждений. Такая утрата лесов грозит не только экосистеме, но и общинам малых коренных народов.

Уже не секрет, что одежда сегодня явно стала одноразовой, вернее сказать однодневной. В результате мы производим все больше и больше текстильных отходов.

Однако существуют решения и альтернативы для смягчения этих проблем. Первый шаг заключается в повышении осведомленности не только потребителей, но и производителей одежды и готовности сообщества к искусственным изменениям в вопросах экологии.

Сегодня молодежные движения активно пропагандируют вопросы экологии и грамотного использования ресурсов. С недавнего времени появились новые направления в одежде, которые стали трендовыми: апсайклинг и ресайклинг. Давайте попробуем разобраться, что означают эти термины. Апсайклинг (от англ. «upcycling») – это повторное использование вещей после творческой

переделки, ведущей к полному или частичному изменению функционала исходной вещи, тем самым придавая вещи «вторую жизнь». Ресайклинг (от англ. «recycling») представляет собой полную переработку материала, преобразующуюся либо в аксессуары, либо в часть гардероба, например, кулоны из микросхем компьютеров, кольца из скейтбордов и даже купальники из переработанного пластика. Все эти вещи можно приобрести в новом и единственном магазине апсайкл и ресайкл одежды на российском рынке – RIGRAISER LAVKA.

Такой модный подход дизайнеров и модельеров имеет целый ряд положительных направлений: экологическое – уменьшение количества микроволокон, выделяющихся в атмосферу; уменьшение количества токсичных паров и отходов; поддержка закона о защите животных, сокращение нерациональной нагрузки на ресурсы планеты; безопасная и экологичная мода, не причиняющая вреда человеку; творческое – одежда становится по-своему уникальной и дает творческий потенциал для реализации идей молодых «кутюрье».

Подытоживая выше сказанное, сгруппируем основные причины влияния фэшн индустрии на экологию: загрязнение химикатами, которые необходимы для выращивания хлопкового волокна; сам процесс производства материалов, изготовления одежды и ее утилизации.

Также хотелось бы отметить документ Fashion Pact G7, который разработан на основе «Целей устойчивого развития» ООН на конференции в Париже целью которого является полная экологическая нейтральность к 2050 году. Конечно же нельзя утверждать, что подписания этого пакта сразу отразится на сложившейся экологической ситуации в фэшн индустрии, но большинство компаний уже перешли на использование более экологических материалов в коллекциях своих брендов.

Уже сегодня на ярлыках одежды все чаще и чаще можно встретить загадочные названия материалов rayon (рэйон) и meryl (модал) – эти материалы могут притворяться шелком, хлопком, бархатом и даже замшей, lyocell или Tencel (лиоцелл)- альтернатива вискозы, tactel или Meryl, Supplex и CoolMax (тактел) – так называемый биотекстиль, Polartec (Полартек) – имитация шерсти. Все эти виды новых материалов, разработанные и внедренные в легкую промышленность, пытаются заменить уже существующие ткани, чье производство является экологически грязным.

Список литературы

1. *Charpail M.* Fashion's Environmental Impacts [Электронный ресурс] // Sustain your Stile. URL: <https://www.sustainyourstyle.org/en/whats-wrong-with-the-fashion-industry> (дата обращения: 30.11.2021г.).
2. *Leahy, S.* World Water Day: the cost of cotton in water-challenged India [Электронный ресурс] // The Guardian. 2015. URL: <https://www.theguardian.com/sustainable-business/2015>. (дата обращения: 02.12.2021г.).
3. Как ваша одежда загрязняет Мировой океан. URL: <https://style.rbc.ru/health/5c40838d9a7947e36251985e> (дата обращения: 25.11.2021).
4. *Любименко А. И.* Технологии решения экологических проблем в индустрии моды и дизайна // Международные коммуникации в индустрии моды: Сборник материалов II Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 09–10 апреля 2020 года / Под общей редакцией Н. Н. Гордиенко. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2020. С. 33–37.
5. *МакКаллум, У.* Как отказаться от пластика: руководство по спасению мира; [перевод с английского Т. Платоновой]. Москва: Бомбора™, 2019. 252 с.
6. *Перец И. Е., Майорова Е. А.* Экологическая ответственность предприятий индустрии моды // Социальное предпринимательство и корпоративная социальная ответственность. 2021. Т. 2. № 1. С. 29–50.
7. *Приказчикова, А. В.* Гардероб наизнанку: как индустрия моды уничтожает планету и для чего нужно вывернуть свой шкаф: Москва: Бомбора™, 2020. 237 с.
8. *Стрельцов Д. А., Карасева А. И., Костылева В. В.* Технологичная мода в современных изделиях гардероба: материалы и бренды // Инновации и технологии к развитию теории современной моды «мода (материалы. Одежда. дизайн. аксессуары): Сборник материалов I Международной научно-практической конференции, посвященной Федору Максимовичу Пармону, Москва, 05–07 апреля 2021 года. Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2021. С. 213–217.
9. Что такое апсайклинг и почему мир моды и шитья сходит по нему с ума. URL: <https://burdastyle.ru/stati/chto-takoe-apsajkling-i-pochemu-mir-mody-i-shitya-shodit-po-nemu-s-uma/> (дата обращения: 25.11.2021г.).

Чжан Цзин*Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск*

Научный руководитель: А. Г. Шимелевич

**ФАРФОР СО СВЕТЛО-ГОЛУБОЙ ГЛАЗУРЬЮ «ЦИНБАЙ» ИЗ ЦЗИНДЭЧЖЭНЯ:
ИЗЯЩНЫЙ СТИЛЬ ЭПОХИ СУН**

Технология производства цзиндэчжэньского фарфора со светло-голубой глазурью «цинбай» (от кит. «зеленый+белый») восходит ко временам эпохи Сун (X–XIII вв.) и представляет собой продолжение традиций изготовления белоснежных фарфоровых изделий в сочетании с секретами легендарных селадонов – фарфоровых изделий с глазурью особого нефритово-зеленоватого оттенка. Географически производство фарфора в раннесредневековом Китае было распределено следующим образом: в городе Цзиндэчжэнь на юге Китая в основном производились селадоны, а северные печи (центры керамического производства) Син и Дин специализировались на изготовлении белого фарфора. В X веке в северном Китае часто велись войны, тогда как южный Китай был относительно мирным и стабильным. В результате некоторые мастера белого фарфора с севера перебрались в Цзиндэчжэнь, что привело к изобретению новой, светло-голубой глазури «цинбай».

Известный исследователь древней керамики Фэн Сяньмин писал: «Фарфор со светло-голубой глазурью «цинбай» – это уникальный тип фарфора времен династии Сун, ярчайшим примером которого является фарфор цзиндэчжэньского обжига. Свое название он получил из-за особого оттенка глазури, балансирующего между голубым и белым. В белом видны следы голубого, а в голубом – белого. В народе его обычно называют также "цзиндэчжэньским нежно-голубым фарфором инцин"» [7, с. 264–265].

Этот тип фарфора занимает особое место в истории Цзиндэчжэня. Именно «цинбай» принес городу славу фарфоровой столицы Китая. Как установил историк Цзиндэчжэня Лань Пу, «В годы Цзиндэ династии Сун (1004–1007) на цзиндэчжэньской керамической фабрике использовали белую глину для изготовления фарфора. Император Сун Чжэньцзун (998–1022) приказал Цзиндэчжэньской фабрике заплатить дань императорскому двору. На дне фарфоровых изделий, поднесенных фабрикой двору, было клеймо «Произведено в годы Цзиндэ». Этот вид фарфора выглядел особенно гладким и изысканным. В то время его копировали во многих местах и распространяли по всей стране. Поэтому люди стали называть его цзиндэчжэньским фарфором». [5, с. 113–114]. Изготовление «цинбай» продолжалось вплоть до эпохи Юань, однако распространение бело-голубого фарфора «цинхуа» впоследствии привело к постепенному сокращению его производства.

Химический принцип изготовления фарфора «цинбай» подробно описал Ван Шаньбинь: «Фарфоровый камень, добываемый в Цзиндэчжэне, содержит железо, которое выступает основным колорирующим агентом фарфора «цинбай», а основным компонентом глазурной золы ... является известняк, который после кальцинированного обжига превращается в оксид кальция. Глазурь бело-голубого фарфора обжигают в восстановительной газовой среде, и содержащиеся в ней железо и оксид кальция дают светло-зеленый оттенок» [3, с. 14]. Таким образом, фарфор «цинбай» может иметь различные зеленые, серо-зеленые или желто-зеленые оттенки в зависимости от содержания железа в глазури, температуры и давления в печи и характеристик газовой среды. Разница между селадонем и фарфором «цинбай» заключается в том, что селадон имеет более выраженный зеленый цвет, его зеленая глазурованная поверхность однородна. Цвет фарфора «цинбай» балансирует между зеленым и белым, оттенок зависит от толщины слоя глазури.

Существует много видов изделий из фарфора «цинбай». Это вазы разнообразных форм, посуда различного назначения – тарелки, пиалы, патры (чаши для риса в форме горшков), чашки, чайники, курительницы, шкатулки, фарфоровые подголовники и т.д.; погребальный фарфор – сосуды «хуньпин» и «гуцангуань», фарфоровые статуи и т. д. Изделия из цзиндэчжэньского фарфора «цинбай» часто выполнялись в форме лотоса, хризантемы, бахчевых культур, тыквы.

Самыми известными видами изделий из цзиндэжэньского фарфора «цинбай» династии Сун являются кувшины для алкоголя «чжуху» и пиалы «чжувань». Форма пиалы «чжувань» имитирует цветок лотоса, а кувшина – дыню. В традиционной китайской культуре цветок лотоса, как религиозный и философский символ, олицетворяет святость, богатство, элегантность и солнце. Бахчевые являются символом большого потомства и связанного с ним большого счастья. В музее провинции Аньхой в Китае хранятся пиала и кувшин, изготовленные в Цзиндэжэне во времена династии Сун. Высота кувшина 20,2 см, а пиалы – 13,9 см. У кувшина есть крышка с маленьким львенком на ней [6].

Фарфор «цинбай» также экспортировали из Китая в Европу. Как известно, самым ранним примером фарфора, попавшим в Европу, считается Фонтхиллская ваза (Gaignières-Fonthill Vase) из коллекции Национального музея Ирландии. Фонтхиллская ваза – это ваза «юйхучуньпин» из цзиндэжэньского фарфора «цинбай». По мнению музейных хранителей, данная ваза была изготовлена в Цзиндэжэне между 1320 и 1340 годом, а в 1381 году была завезена в Европу [2].

Эстетический идеал эпохи Сун с ее изящной культурой, предполагающей спокойный, благородный, свежий и элегантный стиль, оказал глубокое влияние на искусство цзиндэжэньского фарфора. Произведения «цинбай» имели простую форму и естественный цвет, но, несмотря на сдержанность оттенков и простоту или полное отсутствие узора, оставляли ценителям бесконечное пространство для воображения. С точки зрения художественной выразительности фарфор «цинбай» обладал весьма высокими эстетическими качествами. Современные художники используют это в своем творчестве. Например, известный японский керамист Такэси Ясуда (Takeshi Yasuda) создал целую серию современных керамических изделий под названием «Фарфор цинбай» [4]. Американец Дерек Ау (Derek Philip Au) также вдохновился цзиндэжэньским фарфором «цинбай» и создал свою коллекцию «Plane ware» [1].

Являясь символом китайской керамической культуры, цзиндэжэньский фарфор «цинбай» используется в современном керамическом искусстве для создания минималистичных, но не простых произведений современного керамического искусства, что позволяет интегрировать китайскую керамическую культуру в мировое современное искусство.

Список литературы

1. Planeware [Электронный ресурс]: Derek Philip Au. Режим доступа: <https://derekau.net/work/planeware/> (дата доступа: 17.05.2022).
2. The Fonthill Vase [Электронный ресурс]: National Museum of Ireland. Режим доступа: <https://www.museum.ie/en-IE/Collections-Research/Collection/Resilience/Artefact/Sponge/54194ae6-5acb-43c1-b2e8-e7c13feb508c> (дата доступа: 17.05.2022).
3. Ван Ш. Этапы обжига цзиндэжэньского фарфора со светло-голубой глазурью / Шанбинь Ван // Идентификация и оценка культурных реликвий. 2013. С. 14–19.)
4. Интервью с Такэси Ясуда: Истории о Цзиндэжэне и Красном доме [Электронный ресурс]: Китайский центр дизайна. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.chinadesigncentre.com/cn/works/an-interview-with-takeshi-yasuda.html> (дата доступа: 17.05.2022).
5. Лань П. Записки о керамике Цзиндэжэня. Аньхой: Издательство Хуаншань, 2016. 220 с.
6. Пиалы «чжувань» и кувшины «чжуху», изготовленные в Цзиндэжэне во времена династии Сун [Электронный ресурс]: Музей провинции Аньхой. Режим доступа: <https://www.ahm.cn/Collection/Details/tcq?nid=112> (дата доступа: 19.05.2022).
7. Фэн Сяньмин. История китайского фарфора. Пекин: Наследие, 1982. 457 с.

Чжэн Сян, Сюн Цзинхао

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, г. Москва

Научный руководитель: Т. Л. Макарова

ЗНАЧЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУРНЫХ СИМВОЛОВ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ ПРОДУКЦИИ

Символы как способ выражения смысла дают людям представление о природе вещей. Традиционные культурные символы обладают собственной ценностной функцией, функцией наследования, символической функцией, декоративной функцией и функцией использования, которые полностью сохраняют и воспроизводят ценностную концепцию и художественные характеристики традиционной культуры [1].

1. Осознание культурного наследия и инноваций. Развитие традиционной культуры играет все более важную роль в глобальной конкуренции. Традиционная культура несет в себе историю, материальные и духовные богатства нации, поэтому культурное наследие является «сознательной миссией» каждого народа. Познание и наследование традиционной культуры включает не только защиту культурного наследия, но также его новаторство и наследование. Китайская традиционная культура несет в себе богатую коннотационную ценность, демонстрирует сильную жизнеспособность в применении современного дизайна и имеет чрезвычайно высокую прикладную ценность [2]. Следовательно, применение традиционных культурных символов к дизайну современного продукта и использование продуктов в качестве носителя для передачи его культурных ценностей и коннотаций пользователям во всем мире поможет хорошо осознать культурные инновации и наследие, а также продвигать национальную культуру.

2. Богатая семантика современного дизайна. Метафорические функции традиционных культурных символов могут обогатить семантику современного дизайна и предоставить неограниченные возможности для творчества дизайнеров. Дизайнеры могут использовать не только материальную культуру, такую, как физические символы и символы графического изображения в традиционной культуре, но и некоторые нематериальные культуры, такие как традиционные методы, традиционные идеи и методы создания, также могут принести дизайнерское вдохновение и креативные идеи в современный дизайн [3]. На основе анализа и уточнения значения символов современный семантический дизайн продукта реализует передачу определенного значения и ценности через реконструкцию культурных символов.

3. Повышение культурной ценности и эстетической ценности продукта. Когда-то благодаря механическим характеристикам современного дизайна, продукт существовал в холодном и грубоватом виде, что лишало его «человеческих» черт. По мере развития общества и развития различных стилей дизайна люди больше не удовлетворяются основными функциями продукта, а уделяют больше внимания эмоциональному переживанию, которое продукт приносит людям. «Эмоциональный дизайн» Дональда Артура. Нормы, с точки зрения психологии дизайна, разрешает противоречие между удобством использования и красотой объектов [4].

Традиционные культурные символы содержат человеческую мудрость и художественные, культурные коннотации [5, 6], а переработка культурных элементов является эффективным способом передачи культурного смысла, в т. ч. отражения эстетических ценностей.

Список литературы

1. YU Cong-gang, ZHAO Jiang-hong. A Product Design Creative Method Based on Metaphorical Thinking [J]. Packaging Engineering, 2013, 34 (12): 38–71.
2. EKATERINA S. Design and Evaluation of Metaphor Processing Systems [J]. Computational Linguistics, 2016 (41): 579-623.
3. ZHU Ying, YU Lian-jie. The Construction of Metaphor and Product Conception [J]. Journal of Hefei University of Technology (Natural Science), 2016 (5): 105-107.
4. LI Shi-ping. Research on Structural Types and Cognitive Functions of Metaphor [J]. Foreign Languages and Their Teaching, 2003 (1): 15-18.
5. Сюн Цзинхао, Макарова Т. Л. Исследование образа китайского современного искусства. // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствознания «Декоративное искусство и предметно-

пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. МГХПА, 2021. No 2. Часть 2. 414 с. С. 329–338.

6. Чжэн Сян, Макарова Т. Л. Применение грима персонажа Пекинской оперы в современном рекламном дизайне. // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. МГХПА, 2021. No 2. Часть 2. 414 с. С. 338–346.

Н. В. Шаркова

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: И. Н. Скворцова

ФАРФОРОВОЕ БЛЮДЦЕ ЗАВОДА А. Т. САФРОНОВА ИЗ ЧАСТНОЙ КОЛЛЕКЦИИ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

Изделия частных фарфоровых заводов России встречаются на антикварном рынке Республики Беларусь достаточно редко. Особенно уникальны изделия Софроновой фарфоровой фабрики. В течение 2019–2022 гг. автору посчастливилось работать лишь с одним таким произведением. Представленная статья посвящена вопросам художественно-исторической атрибуции фарфорового блюда, выполненного на этом предприятии.

Фарфоровый завод Сафронова был основан в 1810-е гг. в д. Короткой Богородского уезда Московской губернии выходцем из гжельских крестьян, мещанином Антоном Трофимовичем Сафроновым. Продукция завода была ориентирована преимущественно на вкусы и материальные возможности мелкопоместного дворянства, небогатого купечества, мещанства, чиновничества и зажиточных слоев крестьянства [5, с. 6].

Первые изделия предприятия с точки зрения технико-технологических характеристик несовершенны: масса недостаточно белая, глазурь плохо соединяется с черепком, поэтому возникает множество мелких трещин.

Общеизвестно, что мелкие крестьянские заводы нередко использовали формы и мотивы росписи, бытовавшие в изделиях крупных предприятий. В сафроновских изделиях, выполненных в 1810-1820-х гг., подобные заимствования встречаются не так часто [6, с. 49–54]. В это время на фабрике выпускалось много предметов, выполненных в классицистических традициях с орнаментальной росписью серебром и золотом, с изображениями пальметт, розеток, завитков, листьев аканта, вазонов и корзин со стилизованными букетами, цветочных гирлянд.

На смену классическим канонам прошлого пришло стремление утвердить русский национальный стиль как в формах изделий, так и в их декорировке в виде сочных цветочных росписей в народном духе [1, с. 37]. Сафроновские мастера-фарфористы достигли в этом больших успехов. Многие другие заводы активно заимствовали формы изделий и орнаментику Сафронова, которые пришлись по вкусу потребителям [6, с. 49–54], и поэтому 1830-е – 1840-е гг. деятельности завода считаются наиболее успешным периодом его существования [3, с. 113].

В 1835 г. продукция завода была представлена на Московской выставке мануфактурных изделий, где была отмечена как «заслуживающая всеобщей похвалы и одобрения». По своим художественным и техническим характеристикам изделия Сафронова этого времени уступали только фарфору заводов Гарднера и Попова.

В 1851 г. завод перешел к павловопосадскому купцу Илье Абрамовичу Сафронову, который сдал его в аренду гжельскому предпринимателю Терентию Яковлевичу Кузнецову, а затем продал его сыну, Сидору Терентьевичу Кузнецову. При Кузнецовых в формах и декоре распространение получили элементы эклектизма и стилизаторства. В 1860-х гг. завод в д. Короткой был закрыт. Оборудование, формы, образцы декоративных разделок были перевезены на фарфоровый завод в д. Дулево Покровского уезда Владимирской губернии, ставший впоследствии основой фирмы «Товарищество М.С. Кузнецова» [5, с. 13–17].

Фарфоровое блюдо, по результатам исследования которого была написана данная статья, имеет круглую форму с высоким приподнятым бортом, на низком кольцевом основании. Край основания блюда не глазурирован. Внешняя поверхность блюда украшена изящной росписью золотом: по борту – лента орнамента из стилизованных листьев, пальметт и утонченных растительных побегов, по краю борта – отводка, на зеркале – многолепестная розетка. Данное блюдо вероятнее всего является частью чайной пары. Его диаметр равен 12,5 см.

На изучаемом объекте присутствуют следы, оставленные временем: значительные потертости и утраты росписи, трещины глазури на дне и по борту. Исследование блюда в УФ-диапазоне излучения реставрационных вмешательств не выявило.

На дне блюда расположена синяя подглазурная марка в виде кириллической буквы «С», выполненная от руки. Клеймами такого вида свои изделия маркировали два русских фарфоровых предприятия: завод Ф. Я. Гарднера в с. Вербилки Дмитровского уезда Московской губернии и завод А.Т. Сафронова в д. Короткой Богородского уезда Московской губернии [4, с. 12–17, 56].

В первой четверти XIX в. латинская буква «G», которой клеймили фарфор на предприятии Гарднера, имела вид визуально близкий к кириллической букве «С». На заводе Сафронова, который в это время только начал свою деятельность, марка-инициал фамилии владельца в виде кириллической буквы «С» получила очертания, схожие с гарднеровским клеймом. Мы можем выдвинуть предположение, что таким образом Сафронов рассчитывал воспользоваться популярностью известной фабрики. В некоторых случаях марка завода Сафронова в виде «С» трудно отличима от клейма завода Гарднера в виде упрощенной «G». Так как на предприятиях марку писали от руки – существует много вариантов ее написания: округлой, прямоугольной, ломаной формы, иногда у буквы присутствуют утолщения на концах [6, с. 279–291].

Однако, нюансы написания марки, художественно-стилистические особенности, качество фарфоровой массы и позолоты представленного на экспертизу блюда, позволяют идентифицировать его как изделие фарфорового завода Сафронова.

В заключение хотелось бы отметить важность соответствия всех вышеперечисленных признаков при установлении подлинности фарфорового изделия, так как марка не может являться абсолютным гарантом подлинности изделия [2, с. 195–196].

Список литературы

1. Багдасарова И. Р. Русский фарфор XVIII–XIX вв. из собрания Владимира Царенкова. М.: Кучково поле Музеон, 2020. 376 с.
2. Борок В., Дулькина, Т. Марки немецкого фарфора. Справочник. М.: Аксамит-Информ, 1999. 223 с.
3. Лансере А. К. Русский фарфор. Л.: Художник РСФСР, 1968. 272 с.
4. Марки русского фарфора. 1744–1917; сост. Р. Р. Мусина. М.: Издательство «Знание», 1995. 80 с.
5. Мозжухина Т. Фарфор завода Сафронова. М.: А-ТРИТОНА, 2014. 47 с.
6. Попов В. А. Русский фарфор. Частные заводы. Л.: «Художник РСФСР», 1980. 315 с.

К. К. Шереужев

Южный федеральный университет, Академия архитектуры и искусств, г. Ростов-на-Дону
Научный руководитель: И. Е. Шахова

МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ СПОРТИВНЫЙ КОМПЛЕКС В Г. РОСТОВ-НА-ДОНУ

Многофункциональный спортивный комплекс – уникальные сооружения, которые объединяют под своей крышей различные спортивные и общественные функции.

На сегодняшний день становится очевидно, что для решения проблем в сфере физической культуры и спорта в городе Ростов-на-Дону необходимо обратить внимание на увеличение числа спортивных объектов и улучшение работоспособности уже функционирующих. Исходя из многолетнего опыта развития спортивно-оздоровительных комплексов отмечается, что условия, при которых можно максимально удовлетворить потребность граждан в занятии спортом и физической культурой, активнее всего реализуются за счет многофункциональных спортивных комплексов.

Отечественный опыт проектирования спортивных сооружений претерпел ряд колоссальных изменений. Так, в 1950-х гг., для архитектуры характерно четкое разделение общественных зданий по их функциональному наполнению. В эти годы возводились спортивные клубы, дворцы спорта и спортивные корпуса. Однако уже с 1960-х гг. начали проектироваться объекты, в которых непосредственно объединялась, как спортивная, так и общественная составляющая комплекса. В таких сооружениях, как правило, проектировался многофункциональный зал, который при необходимости мог трансформироваться, как в концертную площадку, так и в место для занятия спортом и проведения соревнований.

Современные проекты многофункциональных спортивных комплексов успешно реализуются за рубежом, демонстрируя явную необходимость формирования единого спортивного ядра и введения его в социокультурную жизнь городов.

Выбор объекта проектирования обусловлен отсутствием современного многофункционального спортивного комплекса в г. Ростов-на-Дону. В настоящее время городу не хватает спортивного ядра, где жители и гости города могли бы с удобством заниматься спортом, самообразованием, укреплением своего тела и духа, а также общаться и отдыхать.

Раскрывая тему необходимости спортивных объектов в г. Ростов-на-Дону, необходимо провести анализ уже имеющихся спортивных пространств. В результате исследования было выявлено, что территориально все существующие спортивные объекты в городе Ростов-на-Дону имеют хаотичное расположение и узкую направленность вида деятельности. Здания, специально спроектированные для спорта и проведения соревнований, находятся в основном за пределами центральной части города и чаще всего имеют недостатки. Существуют постройки различной стилистики, но нет современного варианта такого типа здания. Бывают и случаи размещения спортивных секций в существующие пространства неспециализированных зданий, что говорит о нехватке пространств и нового сооружения, отвечающего потребностям жителей города.

Рассматриваемый земельный участок проектирования расположен в Пролетарском районе Ростова-на-Дону в центральной части города. Место проектирования, граничит с парком им. Октябрьской революции и охватывает два участка: территорию стадиона «Юность России» (ранее «Трудовые резервы») и примыкающую территорию руинированного завода А. Лели. Именно историческое, спортивное прошлое стадиона и плачевное состояние на сегодняшний день повлияло на выбор участка и темы исследования. Возврат спортивного объекта в структуру центра города и горожанам, должно способствовать не только его преобразению, но и решению проблемы нехватки спортивных объектов.

Таким образом, на данном этапе целесообразным является создание многофункционального спортивного комплекса с совмещением спортивной, общественной и зрелищной функций с целью привлечения, демонстрации и популяризации спорта у населения.

Проектируемый многофункциональный спортивный комплекс имеет сложную архитектурно-пространственную структуру, объединяющая в своем составе сразу несколько

функциональных блоков, находящихся на двух участках, разделенных ул. Каяни. В состав объекта входит 4 блока:

- блок А включает в себя многофункциональный спортивный зал со зрительными трибунами на 1000 человек с возможностью модернизации под различные соревнования или концерты, скалодром, залы для бокса, дзюдо, мма, каратэ и борьбы;
- блок Б состоит из трех бассейнов двух 25x11 м и одного 25x25 м. Так же в состав блока входят бани, кабинеты для СПА процедур и тренажерный зал;
- блок В предназначен для зимних видов спорта таких, как хоккей и фигурное катание;
- блок Г включает в себя специализированные торговые площадки для реализации спортивного инвентаря, фудкорт, офисы, коворкинг центр и гостиницу для спортсменов и гостей города.

Все спортивные и тренировочные залы оснащены раздевалками и душевыми.

Архитектурный облик объекта, привлекает внимание городского населения и туристов, своей необычной формой и переходными галереями через улицу, разделяющую два участка. Сама переходная галерея дублирует беговую дорожку вокруг поля, не только по форме, но и по функции. Данная галерея предназначена для беговых тренировок в холодное время года, а также для перехода от одного блока к другому.

Применен прием единства и лаконичности фасада на всех этажах. Такой метод придает зданию подходящий масштаб и позволяет более гармонично вписаться в существующую окружающую среду.

Особенностью данного многофункционального спортивного комплекса является объединение закрытых и открытых универсальных пространств. По функциональным признакам закрытые пространства делятся на две основные группы: для командных занятий (универсальный спортивный зал для занятий мини-футболом, волейболом и баскетболом, зал групповых программ и т.д.) и для индивидуальных тренировок (зал для занятия йогой, тренажерный зал, скалодром и т.д.). Открытые пространства, расположенные на участке предназначены для активной и пассивной деятельности. В активной зоне размещен стадион и площадки для игры в футбол, теннис, баскетбол, памп-треки (катание на роликах, скейтбордах, велосипедах), площадки для workout, пассивная же зона предназначена для отдыха.

Включение такого комплекса в градостроительную ткань можно рассматривать, как создание благоприятной среды для общества, где формируется здоровая и целеустремленная личность. Новый подход к проектированию спортивных сооружений, включающий в себя всепогодность, многофункциональность, максимальное насыщение здания досугово-развлекательными, спортивными и оздоровительными функциями, может позволить эффективно реализовывать деятельность спортивных сообществ, укреплять и поддерживать массовый спорт, совершенствовать новые спортивные и оздоровительные программы, поднять уровень интереса к физической культуре населения.

Список литературы

1. Белоносов С. А. Роль современных многофункциональных спортивных комплексов в структуре крупных индустриальных городов [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. 2009. № 3. Режим доступа: http://archvuz.ru/numbers/2009_3/ta3
2. Никифоров Ю. А., Белоносов С. А. Современные тенденции в развитии функционально-пространственной структуры многофункциональных спортивных комплексов // Академический Вестник УралНИИпроект РААСН. 2009. № 2. С. 37–43.
3. Жестяников Л. В., Мяконьков В. Б., Асылгараева Э. Н. Проектирование спортивных сооружений: экологические инновации [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bmsi.ru/>

А. А. Шилко

Витебский государственный технологический университет, Республика Беларусь, г. Витебск
 Научный руководитель: А. В. Попова

ДИЗАЙН КАЛЕНДАРЯ ДЛЯ ВИТЕБСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Дизайн календаря – очень актуальная тема в настоящее время. Он давно вошел в наш обиход и пользуется большим спросом. Он помогает человеку ориентироваться во времени, доставляет эстетическое удовольствие, может использоваться и как сувенирный подарок. Различные варианты календарей служат носителем рекламы в различных местах. Настоящий календарь должен быть удобен: сетка с цифрами, днями недели и названиями месяцев – все это должно прочитываться без труда. Внешнее оформление при выборе календаря тоже играет не последнюю роль: потребителям нравится красиво оформленный календарь, который не надоедает своему владельцу в течение года.

Целью данного проекта является создание рекламно-информационной поддержки для УО «Витебский государственный технологический университет», а именно календаря. Он должен формировать положительный имидж вуза. В сфере образования стилевые элементы очень важны, они оказывают влияние на выбор абитуриентами своего университета.

Начальным этапом был поиск основных требований к проектированию календарей, анализ современных тенденций, определена целевая аудитория, собран ряд референсов, на фундаменте которых разрабатывался концепт.

В рамках проекта была разработана серия календарей: перекидной настенный календарь, карманный календарь, календарь-плакат, календарь-домик и квартальный календарь (рисунок 1).

Связь всех объектов в проекте в решении конкретной задачи определяет общая стилистика. Связь задается с помощью цвета, формы, второстепенных элементов. Успехом построения графических элементов является их собранность и целостное восприятие в единой системе.



Рисунок 1 – Перекидной настенный календарь, квартальный календарь, календарь-домик, карманный календарь

Для создания иллюстраций календаря была выбрана коллажная графика. Коллаж использует принцип совмещения разнородных материалов. В сферу искусства он был введен как формальный эксперимент кубистами, футуристами и дадаистами. На том этапе в изобразительных целях применялись обрывки газет, фотографий, обоев, наклеивались на холст куски ткани, щепки и т.д.

Термин «коллаж» в его современном толковании используется также для обозначения приема создания целого изображения из ряда других изображений или их отдельных фрагментов, как правило, при помощи компьютерных программ. В основе создания цифрового коллажа – работа со слоями. В процессе создания коллажа могут применяться различные типы наложения,

смешивания и прозрачности. Несмотря на то, что в большей части случаев термин «фотомонтаж» был бы более уместен, границы этих двух понятий при манипуляции изображениями с помощью компьютерных программ, практически стираются.

В данном проекте коллаж представляет собой сочетание вырезанных из фотографий зданий, атрибутов студенческой жизни и графических элементов, соединяющихся в единую цельную композицию. Ее поддерживает эффект сдвига, который образуется в результате дублирования изображения и смещения его в сторону. Это придает композиции дополнительный объем и движение.

Так же в разработке календаря был использован стиль конструктивизм – своеобразный стиль, главными изобразительными элементами которого стали гротескный шрифт и комбинация графики с фотомонтажом. В календаре для УО «ВГТУ» конструктивизм проявляется в применении фотомонтажа вместо рисованной иллюстрации, предельной геометризацией, подчинением композиции прямоугольным ритмам и сдержанной цветовой гамме.

При создании календаря был использован стиль гранж, который выражается в хаотичных элементах в виде мазков и неаккуратных линий. Гранж помогает сделать проект более органичным, менее привычным и обыденным, при этом слегка хаотичным, что свойственно современной целевой аудитории. К основным элементам стиля относят шероховатые, потертые или блеклые текстуры.

В календаре для УО «ВГТУ» используются цитаты которые отражают профессии, на которые обучают в данном университете. Цитаты про инженерию, дизайн, экономику и другие специальности. Они komponуются рядом с календарной сеткой и названием месяца.

При разработке календаря была взята довольно разнообразная цветовая палитра. Цифры и буквы выделяются цветом, наделяются эмоциональной окраской. Цвет – это важнейший аспект при создании дизайнерской продукции, ведь зачастую цвет является для потребителя одним из определяющих факторов при оценке уровня ее качества. Колористическое решение проекта – это цвета и оттенки, которые ассоциируются с одной из четырех пор года.

Для календаря предложено несколько вариантов шрифтов. Шрифт в стиле гранж, чтобы гармонично сочетаться с общей стилистикой иллюстраций. Так же был использован авторский шрифт с закрытыми отверстиями, например, в надписи: «Кафедра дизайна и моды». Для оформления календарной сетки и цитат был использован шрифт Century Gothic. Практичная календарная сетка с хорошо читающимися датами-цифрами – это одно из важных функциональных преимуществ календаря. Данный шрифт так же использован для написания цитат и факультетов, как информационное дополнение проекта.

Предложенный дизайн календаря отличается своей современностью, нестандартным подходом и эффектностью. Новизна разработанного проекта заметна в сравнении с существующими календарями для УО «ВГТУ», это поможет в создании благоприятного имиджа университета.

Список литературы

1. *Абрамович Н. А., Беляева А. С.* Актуальные тренды типографики // Материалы докладов 54-й Международной научно-технической конференции преподавателей и студентов: в 2 т. / УО «ВГТУ». Витебск, 2021. Т. 2. С. 105–107.
2. *Кириллова И. Л., Шкетик О.М.*, Концепции календаря для Березинского биосферного заповедника // Международный научно-практический симпозиум «Прогрессивные технологии и оборудование: текстиль, одежда, обувь», октябрь 2020. УО «ВГТУ». Витебск, 2020. С. 209–211.
3. *Попова, А. В., Симако Д.* Использование иллюстрации для графического оформления календаря // Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну», м. Київ, 22 квітня 2021 року. Київ: КНУТД, 2021 р. у 2 томах. Том 2. С. 76–79.
4. *Самутина Н. Н., Путро А. С.* Анализ методов создания fashion-иллюстрации // Инновации и технологии к развитию теории современной «Мода (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)». Сборник материалов I Международной научно-практической конференции, посвященной Федору Максимовичу Пармону. Москва, 2021. С. 46–50.