

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Гжельский государственный университет»
(ГГУ)



Материалы
международного научного форума
«Образование. Наука. Культура»
(20 ноября 2019 г.)

Сборник научных статей

Часть 1
Пленарное заседание
Международная научно-практическая конференция
«Традиции и новации в изобразительном,
декоративно-прикладном искусстве и дизайне»

Гжель
2020

М 34 **Материалы международного научного форума «Образование. Наука. Культура» (20 ноября 2019 г.).** В 5 ч. Ч. 1. Пленарное заседание. Международная научно-практическая конференция «Традиции и новации в изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и дизайне» [Электронный ресурс]: сборник научных статей / Отв. ред. Н. В. Осипова. – Гжель: ГГУ, 2020. – 216 с. // ГГУ: [сайт]. – Режим доступа: <http://www.art-gzhel.ru/>

В настоящее научное издание вошли материалы докладов пленарного заседания и международной научно-практической конференции «Традиции и новации в изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и дизайне», состоявшихся в рамках международного научного форума «Образование. Наука. Культура» в Гжельском государственном университете 20 ноября 2019 г.

В работе форума приняли участие более пятисот научных и педагогических работников из России, Белоруссии, Казахстана, Китая, Кубы, Молдовы, Узбекистана, Украины, Франции.

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ	6
В. Д. Кузьменкова ЦИФРОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭКОНОМИКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ.....	6
Вильяр Баррасо О. Х. ПРОБЛЕМА ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ И ОБРАЗОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ НА КУБЕ.....	9
Первозванская О. А. ТРАДИЦИОННЫЙ РУССКИЙ КОСТЮМ XIX в. КАК ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ ДЛЯ ХУДОЖНИКОВ-КЕРАМИСТОВ.....	11
Разовский Ю. В. СТРАТЕГИЧЕСКОЕ УПРАВЛЕНИЕ ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ СВЕРХПРИБЫЛЬЮ.....	15
Рудский В. В. СЕЙШЕЛЫ – НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ГЕОГРАФИИ ТУРИЗМА.....	21
Никонов В. В. ОБРАЗОВАНИЕ НА ГЖЕЛЬСКОМ НАРОДНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОМЫСЛЕ В 1920–1930-х гг.....	26
МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ»	29
СЕКЦИЯ «ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН»	29
Абакумов Л. И. СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОЕКТНУЮ ПРАКТИКУ В ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИИ.....	29
Бызгу Т. Г. ИССЛЕДОВАНИЕ ТРАДИЦИОННОГО МОЛДАВСКОГО КОСТЮМА КАК ВАЖНЫЙ ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ ДЛЯ СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ОДЕЖДЫ.....	32
Ваняев А. В. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ДИЗАЙНА ИНТЕРЬЕРНОГО ОСВЕТИТЕЛЬНОГО ОБОРУДОВАНИЯ.....	35
Васюк Т. И. БЕЛОРУССКОЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ.....	38
Гончарова Т. В. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТИЛЬ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ИНТЕРЕСА СТУДЕНТОВ К ТВОРЧЕСКОМУ САМОВЫРАЖЕНИЮ.....	40
Гусейнов Г. М. ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ПРОЕКТИРОВАНИЮ ПРЕДМЕТНОГО ДИЗАЙНА.....	42
Дорожко М. А. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ КНИГИ С ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ В ТЕХНИКЕ ЛИНОГРАВИЮРЫ.....	46
Дроздова Т. И. ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ.....	48
Дудников А. А. ЗНАЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАБОТКА ДЕРЕВА» В ПОДГОТОВКЕ ДИЗАЙНЕРОВ.....	51
Егоров Е. Б., Ворохида Н. Ю. ПРОБЛЕМЫ РАБОТЫ С КЛАССИЧЕСКИМИ АРХИТЕКТУРНЫМИ ФОРМАМИ.....	53
Ермилова Д. Ю. ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ФУНКЦИИ ВЕЩИ В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА.....	55
Жданова Л. С., Жданов Н. Н. КОМПОЗИЦИЯ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ В ОВЛАДЕНИИ ИСКУССТВОМ АРХИТЕКТУРЫ.....	58
Жилякова Ю. Г. ВЛИЯНИЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА НА ЛИЧНОСТНОЕ ФОРМИРОВАНИЕ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ.....	60
Кириллова И. Л., Белякова К. В. КОНЦЕПЦИИ ДИЗАЙН-ПРОЕКТА НОВОЙ ТОРГОВОЙ МАРКИ ДЛЯ ОАО «МОЛОКО».....	62
Киселева Е. В. ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЯ ФАРФОРОВЫХ КОЛОКОЛЬЧИКОВ, ОСОБЕННОСТИ ИХ ДЕКОРИРОВАНИЯ.....	64
Кокушвили Н. Б., Лазаренко К. В. СТОРИТЕЛЛИНГ В МОДНОЙ ИНДУСТРИИ.....	67
Комлева И. Я. ПРИМЕНЕНИЕ ПЕРЕДОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И ИННОВАЦИОННЫХ РАЗРАБОТОК В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ: ЭКОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД.....	69

Коновалов И. М. ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ БИОНИЧЕСКОЙ КОНСТРУКЦИИ КАК УЧЕБНОЕ ЗАДАНИЕ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «АРХИТЕКТОНИКА» В ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИИ.....	72
Котышов А. В., Орлова-Анохина Л. А. КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГЖЕЛЬСКИХ КЕРАМИЧЕСКИХ СОСУДОВ.....	75
Котышов А. В., Мефедов Р. В. МАЙОЛИКА КАК МАТЕРИАЛ ДЛЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ПОСУДЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗДЕЛИЙ.....	78
Котышов А. В. ИСТОРИЯ И РАЗВИТИЕ ГОНЧАРНЫХ ПРОМЫСЛОВ РЯЗАНСКОГО КРАЯ.....	81
Кошкадаева О. П. ГЕННАДИЙ ДЕНИСОВ – УНИКАЛЬНЫЙ ХУДОЖНИК В ИСТОРИИ ГЖЕЛИ.....	84
Красильщикова Г. А. ИНТЕРЬЕР ШКОЛ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ: ДИЗАЙН И АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ.....	86
Лебедева Т. А. ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ТЕМАТИКИ МСТЕРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫШИВКИ.....	90
Левина И. Ю. ТВОРЧЕСКИЕ ФАНТАЗИИ В ЛОСКУТНОМ ШИТЬЕ.....	92
Лисовская Н. С. МЕЖДУНАРОДНЫЙ ПРОЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ «ЕДИНЕНИЕ».....	94
Львова И. А. К ВОПРОСУ О ТЕРМИНОЛОГИИ ДИЗАЙНА.....	96
Магомедгаджиева Э. М. ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ НАРОДНОГО КОСТЮМА.....	98
Магомедгаджиева Э. М. НАРОДНЫЙ КОСТЮМ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ШКОЛЬНИКОВ.....	101
Макеренкова И. А. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ЭТНИЧЕСКОГО КОСТЮМА В ДИЗАЙНЕ СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЫ.....	104
Непочелович А. И. ТРАНСФОРМАЦИЯ ДРЕВНИХ ТЕХНОЛОГИЙ В НОВЫЕ ФОРМЫ СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ КЕРАМИКИ.....	106
Никифорова М. М. ПРОБЛЕМА РЕСТАВРАЦИИ И СОХРАНЕНИЯ «ОСОБОГО КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО МИРА» РУССКИХ УСАДЕБ.....	108
Попова А. В., Шайтор Е. В. РОЛЬ СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ АЙДЕНТИКИ ДЛЯ ООО «ВЕБ ИМПЕРИЯ».....	112
Пухначева Е. Ю. РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ.....	115
Раджабов И. М., Эдиев И. В. НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ В АСПЕКТЕ ИЗУЧЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ.....	118
Ромашкова О. В. СОЗДАНИЕ ОБЪЕКТОВ ДИЗАЙНА СРЕДЫ НА ОСНОВЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИЦИЙ МАСТЕРОВ АВАНГАРДА НАЧАЛА XX ВЕКА....	121
Терещенко М. Д. КОСТЮМ КАК ЭЛЕМЕНТ ИМИДЖА.....	123
Тропина Т. Н. СУВЕНИРНЫЙ И ПАМЯТНЫЙ ПЛАТОК: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ.....	126
Федоровская Т. Д. ГРАФИЧЕСКИЕ СТИЛИЗАЦИИ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА.....	128
Чубаров С. Г. ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИОННОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА.....	131
Шауро Г. Ф., Ушакова В. М. ТРАДИЦИОННОЕ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО БЕЛАРУСИ И ЕГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ С СОВРЕМЕННЫМ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЫМ ИСКУССТВОМ.....	133
Янь Цзуню ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКОЙ БУМАЖНОЙ ВЫРЕЗКИ «ЧУАНХУА».....	136
СЕКЦИЯ «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ».....	139
Богданова Ю. А. КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО ОБЪЕДИНЕНИЯ «КВАДРАТ» В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX В.....	139

Горчаков В. Н., Левенцева Е. Н. ЗНАЧЕНИЕ АРХИТЕКТУРНО-ПРОЕКТНОЙ ЖИВОПИСНОЙ ПРАКТИКИ НА ПРИМЕРЕ ВЫПОЛНЕНИЯ НАСТЕННОЙ РОСПИСИ «ПРОСВЕТИТЕЛИ СЛАВЯН» В СТРАСБУРГЕ	143
Гурченко А. И. ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ БЕЛОРУССКОМ ИГРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ	146
Дудникова Г. В., Дудников А. А. СОВЕТСКОЕ МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО	149
Казанина В. Ю. ШЕЛКОВАЯ МАТЕРИЯ НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ КУЛЬТУР: РОССИЙСКИЙ И МИРОВОЙ РЫНКИ	153
Карпенкова М. Л. АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБРАЗ МИНСКА В КОНТЕКСТЕ БЕЛОРУССКОЙ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ 1946–1955 гг.	155
Коршунова И. В. ТВОРЧЕСТВО ВЫПУСКНИКОВ ГЖЕЛЬСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА В СИСТЕМЕ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОМЫСЛА ГЖЕЛЬ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА	158
Левенцева Е. Н., Балашов И. В., Краева А. А. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОПТИЧЕСКИХ И ФИЗИЧЕСКИХ СВОЙСТВ ЦВЕТА	160
Ленсу Я. Ю. ЗЕРКАЛО И «ЗАЗЕРКАЛЬЕ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	163
Линькова Н. А. ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗОВ ИСТОРИИ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ БЕЛАРУСИ (1990–2000 ГОДЫ)	166
Ло Чаопэн ОБРАЗЫ ИНТЕРЬЕРА В ИСКУССТВЕ ТЕАТРА ТЕНЕЙ	169
Ляхова Н. Б. ДИЗАЙН АКСЕССУАРОВ КАК СТИЛЕОБРАЗУЮЩАЯ ОСНОВА В ПРОЕКТИРОВАНИИ ТВОРЧЕСКИХ КОЛЛЕКЦИЙ	172
Мышляева О. Б. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КОМПЕТЕНЦИЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО НАПРАВЛЕНИЮ БАКАЛАВРИАТА 51.03.02 НАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА В ФЕДЕРАЛЬНЫХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ СТАНДАРТАХ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ 3 + И 3++	179
Наркевич Н. И., Чжао Мэнсинь ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗОВ КОСТЮМА «ХАНЬФУ» НА КИТАЙСКОМ КИНОЭКРАНЕ	182
Нечипорчик А. А. ДВА ПРИНЦИПА НОВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕШЕНИЯ В РАБОТЕ К. МАЛЕВИЧА НАД ОПЕРОЙ «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»	184
Оганов Д. Л. ВОСПРИЯТИЕ ОБРАЗА И ОТОБРАЖЕНИЕ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ НА ОСНОВЕ ТЕОРИИ А. ГИЛЬДЕБРАНТА	187
Платов Е. В. ТРЕХСТАДИЙНЫЙ МЕТОД ЖИВОПИСИ	190
Романенко Д. Ю. ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ЖИВОПИСИ Е. МОЙСЕЕНКО И ЕГО ГОМЕЛЬСКИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ Р. ЛАНДАРСКОГО И Н. КОЗАКЕВИЧА	193
Смирнова М. А., Лаврик А. А. ТАМАРА ДЕ ЛЕМПИЦКА – СВЕТСКАЯ ЛЬВИЦА И ОДНА ИЗ ВЕДУЩИХ ХУДОЖНИКОВ НАПРАВЛЕНИЯ АРТ-ДЕКО ИЛИ ЖЕ «БАРОНЕССА С КИСТОЧКОЙ В РУКАХ»? 	196
Смирнова М. А. ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ФУНКЦИИ УПАКОВКИ	199
Старикова В. В. МУЗЫКАЛЬНЫЙ КИНО- И ТЕЛЕРЕЖИССЕР КАК СОЗДАТЕЛЬ ЭКРАННОЙ ФОРМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	202
Цветкова Ч. М. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МОТИВОВ НАРОДНОГО ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Н. ГОНЧАРОВОЙ И М. ЛАРИОНОВА	205
Цыганов А. И. МЕРИЛА И АНАЛОГИИ В АРХИТЕКТУРЕ	207
Чжао Синьсинь РУССКАЯ РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ШКОЛА В ЖИВОПИСИ XIX в.	209
Чигилейчик В. М. АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕШЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ БЕЛАРУСИ: МАРКЕТИНГОВЫЙ ПОТЕНЦИАЛ XXI в.	211
Штольдер Н. В. ОРНАМЕНТАЛЬНЫЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ: МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫЕ РАБОТЫ ФЕРДИНАНДА ХОДЛЕРА	214

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

В. Д. Кузьменкова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ЦИФРОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭКОНОМИКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Перевод экономики на новый качественный уровень развития занимает одно из центральных мест в освоении несырьевой модели роста, что подчеркивает актуальность и перспективы становления цифровой экономики и развития всех субъектов хозяйствования.

Цифровая экономика – это деятельность, в которой ключевыми факторами производства являются данные, представленные в цифровом виде, а их обработка и использование в больших объемах позволяют по сравнению с традиционными формами хозяйствования существенно повысить эффективность, качество и производительность в различных видах производства, технологий, оборудования, при хранении, продаже, доставке и потреблении товаров и услуг.

Преимуществами цифровой экономики как «нового» вида экономики являются: отсутствие физического веса продукции, заменяемого информационным объемом, более низкие затраты ресурсов на производство электронных товаров, в несколько раз меньшая площадь, занимаемая продукцией (как правило электронными носителями), а также мгновенное глобальное перемещение товаров через сеть Интернет.

В июле 2017 г. Председателем Правительства РФ была утверждена программа «Цифровая экономика Российской Федерации», которая учитывает и комплексно дополняет цели и задачи, реализуемые в ряде принятых документов стратегического планирования, в частности, прогноза научно-технологического развития Российской Федерации, стратегии развития информационного общества в Российской Федерации на 2017–2030 гг.

В рамках программы «Цифровая экономика» предлагается к 2025 г. решить семь задач:

- 1) адаптировать нормативную правовую базу к новым видам отношений, объектам и субъектам цифровой экономики (госрегулирование);
- 2) создать информационную инфраструктуру;
- 3) провести исследования и создать собственные технологии и платформы, обеспечивающие получение, хранение и обработку того объема данных, который создается в условиях цифровой экономики;
- 4) обеспечить информационную безопасность;
- 5) повысить качество использования информационно-телекоммуникационных технологий в сфере госуправления и образования;
- 6) внедрить прикладные решения для умного города;
- 7) создать цифровое здравоохранение.

Права цифровой экономики находятся на пересечении трех областей: информационных технологий, управления и экономики (рисунок 1).



Рисунок 1 – Компетенции цифровой экономики [2]

Активное внедрение цифровых инструментов происходит во всех индустриях по всему миру уже более двадцати лет. Но если раньше это происходило стихийно и бесконтрольно, то в настоящее время крупные компании и государства осознали необходимость структурированного подхода.

Примерами источников информации, для которых необходимы методы работы с большими данными, могут служить:

- информация о транзакциях всех клиентов банка;
- информация о всех покупках в крупной розничной сети;
- информация с многочисленных городских IP-видеокамер;
- информация с датчиков большого производства, оборудованного технологией промышленного Интернета и т.д.

Количество источников данных стремительно растет, а значит технологии их обработки становятся все более востребованными.

Также появилось множество новых цифровых инструментов, которые позволяют организовать взаимодействия на новых принципах. Взаимодействия меняются на всех уровнях: между людьми, между компаниями, между государством и бизнесом, между отдельными гражданами и государством и так далее. Инструменты цифровизации – это социальные сети, мессенджеры, корпоративные цифровые платформы, сервисы электронного правительства, среды для совместной работы, криптовалюты, умные контракты и многое другое

В последние несколько лет произошел очередной качественный скачок в развитии информационно-коммуникационных технологий, связанный со следующими обстоятельствами:

- цифровые технологии постоянно расширяют сферы собственного применения;
- стоимость внедрения и эксплуатации соответствующих инструментов постоянно падают;
- степень цифровизации экономической деятельности постоянно увеличивается (в том числе за счет влияния первых двух факторов);
- доступность и распространенность цифровых устройств (компьютеров, телефонов, умных приборов и машин, подключенных к интернету вещей) постоянно растет.

Но в настоящее время различные меры, предпринимаемые руководством страны, существенных результатов не дали: экономика России все еще ориентирована на экспорт сырья, а отсутствие стимулирующих механизмов, способствующих развитию инновационной деятельности субъектов экономики, – одна из основных причин отсутствия прогресса в инновационном развитии.

Чтобы добиться максимального эффекта, России необходимо создать соответствующие условия для развития нового технологического уклада, обосновать правила, способствующие конкуренции и выходу на рынок, определить навыки, позволяющие работникам выгодно использовать возможности цифровой экономики, и определить институты, подотчетные людям. Цифровые технологии могут, в свою очередь, ускорить темпы развития, сократить издержки, связанные с ведением бизнеса, снизить торговые барьеры – это лишь некоторые из мер, которые могут сделать бизнес и государственное управление более производительным и инновационным.

До конца 2020 г. государство на базе Единой системы идентификации и аутентификации (ЕСИА) запускает платформу «Цифровой профиль гражданина». Данный сервис позволит удовлетворить возросший спрос россиян и бизнеса на получение государственных услуг в электронном виде, а также и выведут их на новый уровень качества [4].

Цифровой профиль открывает новые возможности для граждан и бизнеса. С помощью данного сервиса россияне смогут управлять доступом ко всей информации о себе, а бизнес получит новые возможности для ведения своей деятельности.

Модель цифрового профиля уже заложена в сведениях портала «Госуслуги» и ЕСИА. Согласно статистике, не менее 90 млн граждан страны в настоящее время являются пользователями портала.

Также с помощью цифрового профиля банки, страховые компании, пенсионные фонды и другие организации смогут в режиме «единого окна» получать достоверную информацию о своей деятельности и гражданах, снизят издержки при предоставлении услуг, повысят скорость и качество данных за счет предоставления только актуальных данных.

Важно отметить, что для качественного роста экономики необходимо наличие технологий, которые позволяют максимально точно оценить текущее состояние рынков и отраслей, а также эффективно прогнозировать их развитие и обеспечить быстрое реагирование на изменения в конъюнктуре национальных и мировых рынков. Цифровизация затрагивает все основные рынки, которые существуют на данный момент, также способствует появлению новых рынков, большинство из которых будет иметь сетевую природу.

Россия концентрирует внимание на тех рынках, которые дают возможность созданию отраслей нового технологического уклада, значимых с точки зрения обеспечения национальной безопасности и высокого уровня жизни граждан.

Список литературы:

1. Указ Президента РФ от 9 мая 2017 г. № 203 «О Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации на 2017–2030 годы».
2. *Бийчук А. Н.* Цифровая трансформация бизнеса в современной экономике // Экономическая среда. 2017. № 2 (20).
3. *Еремейчук К. Ю.* Цифровая экономика – будущее России // Аллея науки. 2017. Т. 2. № 14. С. 419–422.
4. *Осиповская А. В.* Цифровизация и ее влияние на экономику [Текст] // Актуальные вопросы экономики и управления: материалы VII Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, апрель 2019 г.). СПб.: Свое издательство, 2019. С. 8–11.

О. Х. Вильяр Баррасо

Гжелский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ПРОБЛЕМА ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ И ОБРАЗОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ НА КУБЕ

Куба стала серьезно относиться к вопросу образования своего народа после революции 1959 г. В основе нового социального порядка лежала идея о том, что только качественное образование может покончить с нищетой, невежеством и отсталостью страны. Что только всеобщее, бесплатное и качественное образование будет способствовать раскрепощению народа и положит конец авторитарному режиму, при котором кубинцы жили долгие годы.

Для достижения этого страна вложила много денежных и человеческих ресурсов. В 1980-е и 1990-е гг. соотношение между расходами на образование и валовым внутренним продуктом было одним из самых высоких в мире. Такой подход к системе образования способствовал глубоким социальным изменениям в стране. Из этого опыта можно извлечь ценные уроки полезные для развития любой страны.

В настоящее время система образования Кубы имеет универсальный подход, направленный на социализацию гражданина.

После 1959 г. на Кубе стали использовать следующие принципы:

- ликвидация неграмотности;
- всеобщий доступ к качественному образованию;
- коммуникация преподавателей и воспитанников.

В 1961 г. была начата кампания по ликвидации неграмотности. В стране насчитывалось около миллиона неграмотных. На достижение этих целей было мобилизовано 250 тысяч учителей-добровольцев. К концу года большинство взрослого населения достигло начального уровня грамотности. Затем государство тщательно следило за образованием взрослого населения.

Кампания по ликвидации неграмотности продолжалась, и показатели зачисления в учебные заведения на всех уровнях увеличились в два раза за десять лет. Правительство разработало учебные программы для всех, особенно для женского населения сельской местности или тех, кто ранее не закончил школу.

Эта работа принесла свои результаты. С середины 1990-х гг. показатель приема в школу составил 99 % как для мальчиков, так и для девочек, по сравнению с 87 % остальной части латиноамериканского региона.

В начале XXI в. Куба является страной с наибольшим количеством преподавателей на душу населения в мире: по одному учителю на 42 студента. На Международной педагогической конференции, проходившей в Гаване в 2017 г., было установлено, что в этом году один учитель приходится на 12 учащихся.

Педагогический опыт, используемый на территории республики, применяется и за ее пределами. По состоянию на 2018 год эти педагогические методы были переняты в 34 странах Латинской Америки, Карибского бассейна, Африки, Европы и Океании.

Достижения Кубы в области образования являются результатом многолетних усилий и выполнения важнейших обязательств с помощью очень эффективных методов. Куба инвестировала в образование в 2009–2018 гг. почти 13 % своего ВВП, что делает ее страной, которая больше всего инвестировала в образование во всем мире, и эта доля будет еще увеличиваться. Из этих 13 %–5,1 % с 2013 г. был инвестирован в развитие высшего образования.

На сегодняшний момент на Кубе 67 высших учебных заведений, более 54 тысяч штатных преподавателей университетов, около 261 тысячи студентов (из них более 35 тысяч студентов из Латинской Америки, Карибского бассейна, Африки), обучаются по более чем 100 образовательным программам. С 1959 г. насчитывается более миллиона выпускников. По статистическим данным, 21 % населения Кубы имеет полное и неполное высшее образование.

Акцент образовательной системы Кубы ставится на гуманистических ценностях, которые определяют студента в центр обучения. В образовании, ориентированном на студентов, следует повышать мотивацию, развивать самостоятельность и ответственность, формировать чувство свободы.

Выделим некоторые особенности педагогического подхода.

Идентичность: вся жизнь – это дар, и каждый человек имеет своеобразную индивидуальность, которая настраивает и позволяет осознать себя. Каждый человек – это сознательное существо, которое должно иметь автономию, иметь возможность думать о своей жизни в обществе и быть способным действовать с нормативным сознанием в отношении с окружающей средой.

Свобода: каждый человек берет на себя ответственность за свое поведение, способен выбирать, принимать личные решения, устанавливать отношения и уважать права и достоинство других людей в обществе, в котором он живет.

Это то, что президент Кубы Диас Канель называет «Думать как страна».

Межличностность: человек должен уметь строить диалог, принимать каждого из своих собратьев.

В центре внимания нынешних педагогических тенденций на Кубе находится студент, который должен играть ведущую роль в собственном росте в соответствии с самыми современными особенностями общества.

– общие ожидания и цели (минимальное содержание для передачи и обучения, основное социальное поведение, достаточная производительность);

– дифференцированные требования и цели.

Адекватность форм свободы студента должна быть согласована с менее постоянным и удаленным отслеживанием со стороны педагогов по мере их роста ответственности. Недостаточно знать, куда мы хотим направить студента, нужно сопровождать его.

В свою очередь, воспитанникам необходимо осознавать свои собственные возможности и уметь предлагать достижимые цели в зависимости от их сил. Это же положение требует, чтобы педагоги и родители знали, как повысить уровень ожиданий, как каждый человек может доказать, что способен на определенные достижения.

Таким образом, «сопровождать» для учителя означает давать студенту необходимые указания, адаптировать его к темпам роста и способствовать его развитию во всех аспектах.

Наиболее серьезные проблемы для улучшения образования на Кубе и в мире XXI века.

Проблем много, мы сталкиваемся с глобальным обществом, где преобладает неопределенность. Сегодня быть неграмотным – это не неумение читать и писать, а неумение использовать новые информационно-коммуникационные технологии в обучении.

Главная задача состоит в том, чтобы научиться правильно искать и использовать информацию для формирования глубоких знаний и умений, развивать духовно-нравственные ценности. Главная задача образования сегодня на Кубе, как и в любой другой стране, – сформировать не только квалифицированного и востребованного специалиста для рынка труда, но достойного и ответственного гражданина.

Я разделяю эти идеи и использую их в своей педагогической деятельности. Это значит, что в процессе обучения у студента необходимо развивать такие качества, как стремление к осмыслению информации, развитию ответственности, к чувству свободы и служению обществу. Процесс обучения представляет собой комплексный интегрированный проект, в котором должны гармонично развиваться и сочетаться не только интеллектуальность, но и духовно-нравственные и гуманистические ценности, соответствующие кубинским традициям и культуре. В качестве источника педагогического опыта можно считать основателей кубинской педагогики Феликса Варела, Хосе де ла Луз и Кабальеро, Хосе Агустина Кабальеро, Мануэля Мендиве, Хосе Марти, Энрике Хосе Варона и вклад Фиделя Кастро.

В заключение мы отмечаем, что необходимо обеспечить участие и ответственность студентов во всем процессе обучения. Это называется на Кубе «педагогикой любви». Она предполагает максимальное участие преподавателя в жизни студента.

ТРАДИЦИОННЫЙ РУССКИЙ КОСТЮМ XIX В. КАК ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ ДЛЯ ХУДОЖНИКОВ-КЕРАМИСТОВ

Для современного человека характерно классифицировать искусство, подразделяя его по видам материалов, жанрам и т.д. В том числе музейные коллекции предметов декоративно-прикладного искусства иногда формируются по типу изделий и техникам изготовления. Тем самым традиционная одежда и предметы быта перестают восприниматься как часть образа жизни. Традиционный русский костюм не всегда понятен современному человеку, так как несет в себе много информации в виде знаков, символов. Он дает подробную информацию о положении человека в обществе, его семейном статусе, возрасте. Русский костюм очень разнообразен и имеет региональные особенности. В костюмах центральных губерний Российской империи можно проследить различия с севера на юг, с запада на восток. Это разнообразие связано с климатическими различиями регионов, а также с историческими особенностями развития общества, событиями истории, культурными связями русского населения. Костюм развивался в соответствии с сословным делением и родом занятий жителей. Понять традиционный костюм отдельно от уклада жизни, особенностей веры и социальной среды невозможно.

На основе образцов конца XIX – начала XX вв. исследователями [9, с. 15] выделено четыре основных комплекса женской традиционной одежды:

- южнорусский костюм: рубаха, юбка – понева;
- северорусский костюм: рубаха, сарафан;
- комплекс рубахи с юбкой-андаракон (характерно для южных губерний и некоторых уездов Вологодской, Смоленской губерний);
- рубаха с распашным платьем-кубельком (характерно для Северного Кавказа и Дона).

Несмотря на поверхностное знание старинных обычаев ношения и правил формирования костюма, для современников облик человека в традиционной одежде является идеализированным воспоминанием о старине, о мирной и размеренной жизни наших предков. Для художников декоративно-прикладного искусства, как личностей всегда открытых к восприятию действительности и переживанию истории, традиционный костюм является не только объектом любознательного интереса. Керамика с проекцией личного впечатления художников от красивых, нарядных или повседневных одежд русского населения – не редкость в музейных собраниях. Цель нашего исследования – выявить и проанализировать примеры произведений художественной керамики, для которых русский народный костюм явился одним из источников вдохновения. Сообразуясь с тем что, впечатление от традиционной одежды соединяется с цельным восприятием образа дореволюционной России, мы обратим наибольшее внимание на те произведения, где костюм передан с подробностями и вниманием к деталям.

Для начала необходимо упомянуть серию фарфоровых скульптур «Народности России», которая была выполнена на Императорском фарфоровом заводе в 1780–1790 гг., по моделям скульптора Ж.-Д. Рашетта. Эта серия была расширена за счет цикла «Торговцы и ремесленники». Ярко раскрашенные фигуры представителей различных этнических групп, показывали разнообразие типов, но решены они были в классицистической манере. Ведущей являлась «Народная тема», таким образом, детали костюма узнаваемы, но проработаны весьма условно. Русский костюм в скульптурах, показан в своей повседневной простоте и предстает второстепенным элементом. Эта скульптурная группа оказала большое влияние на появление подобных композиций в ассортименте частных фарфоровых мануфактур (Завода Попова, завода Гарднера).

В период с 1809 по 1816 гг. в правление Александра I, под руководством скульптора Степана Степановича Пименова был создан «Гурьевский» сервиз. Причем это название закрепилось чуть позже (связано с именем управляющего заводом Дмитрия Александровича

Гурьева). Первоначальное название: «Сервиз с изображением российских костюмов». По выражению исследователей, «национальная тематика, прозвучавшая в произведениях ИФЗ в екатерининское время, получила новое развитие» [4, с. 121]. Сервиз выполнен из фарфора богато украшен надглазурной росписью и позолотой. Основная идея сервиза – показать облик России XIX в., что передано через столичные пейзажи, виды пригородов, изображение типажей населения. На тарелках исполнены сюжеты повседневной жизни. В женских образах видны различия костюмов. Росписи дополняют скульптурные основания, изображающие русских крестьян, выполнены по проектам С. С. Пименова. В данной работе можно заметить интерес к теме народной жизни, но одновременно понятно почему, за сервизом не закрепилось название, связанное с русским костюмом. Его роль остается второстепенной. Основной характеристикой ансамбля является сочетание стилистики ампира и национальной идеи. На примере вазы с фигурой девушки видно, как скульптор использует унифицированный русский сарафан и головной убор с элементами драпировок. Таким образом, фигуры крестьянок в основаниях ваз стилизованы под античную пластику [7].

К сожалению, научный интерес к русскому народному костюму появился сравнительно поздно, лишь в XIX в. Он связан с подъемом национального самосознания, характерного для периода после Отечественной войны 1812 г. Один из создателей так называемого «Русского стиля» Федор Солнцев (1801–1892) совершил множество художественно-археологических экспедиций в 1830–1850-х гг. Кроме изучения произведений русской архитектуры и живописи, Ф. Солнцев занимался этнографией, рисовал народные одежды различных губерний. Богатый иллюстративный материал под названием «Одежды русского народа» был дополнен в 1869 г. был представлен сообществу в 1881 г. Среди зарисовок одежды народов России 115 листов было посвящено русской крестьянской и купеческой одежде центральных губерний Российской империи. Этот материал был очень важен, так как к этому времени наметилась тенденция к утрате бесценных памятников «русской старины» и русского быта [5, с. 22].

Художники-керамисты зачастую использовали в качестве основы произведения графиков, живописцев. Благодаря этому тема народной жизни активно проявляется в керамических изделиях. Например, «Волшебный фонарь» (сокращенное название) – ежемесячное издание середины XIX в., иллюстрирующее жизнь русского народа, послужило основой для серии скульптур частного завода Гарднера в Вербилках. Основные персонажи – это мастера, продавцы. Статуэтки были выполнены с учетом настоящих нарядов городских жителей. На примере скульптур, изображающих крестьян, осуществлена попытка передать особенности традиционной одежды: наиболее распространенный цвет распашного сарафана – синий, особенности головных уборов и обуви. Однако по костюмам сложно определить, из какой губернии представлены крестьяне. Изображение одежды носит весьма условный характер. Чуть более информативна скульптура «пляшущая крестьянка», выполненная на заводе Гарднера в конце XIX в. Здесь в росписи мастер попытался передать своеобразие вышитого передника. От его внимания не ускользнула традиция крестьянок делать вышитые инициалы, что мы видим на уголке платка. Костюм крестьянки повседневный, не нарядный. Однако видно желание подчеркнуть пышность складок, опрятность хозяйственной женщины.

Разбуженная русским национальным стилем память о достижениях народной культуры не умерла, но еще долго вдохновляла на обращение к теме истории русского народа и мотивам современной жизни представителей разных сословий Российской империи.

Особый интерес для живописцев и графиков второй половины XIX – начала XX вв. представляли те места и жители, где наиболее долго сохранились старинные обычаи в ношении одежды. Такими регионами являлись северные губернии. В качестве примера может служить серия изображений русских женщин в традиционных нарядах, выполненная Иваном Билибиным для общества Святой Евгении. Костюм привлекал художников своей затейливостью, порой даже иррациональностью (длинные рукава, тяжелые головные уборы). Но как отмечал В. В. Стасов, русский женский костюм – костюм «покоя».

В 1907 г. к юбилею дома Романовых на Императорском фарфоровом заводе была исполнена серия «Народности России». Среди 75 скульптур была широко представлена русская

национальность. Жители Российской империи изображены в праздничной одежде. Для создания такого программного произведения были привлечены данные этнографии, изучены результаты экспедиций. Основной темой скульптурной группы явилось выражение различий этносов по внешним признакам, в которые входит и традиционная одежда. Нельзя сказать, что костюм здесь играл первостепенную роль. Но именно на примере скульптур мы можем увидеть, насколько важно было художнику подчеркнуть красоту и ценность русского костюма наряду с одеждой других народов. В скульптуре «Великоросс Рязанской губернии» мы видим простоту и удобство одежды сеятеля. Такая одежда характерна для земледельцев средней полосы. В женском образе жительницы Олонецкой губернии показано богатство северного костюма. В Олонецкой губернии носили платки с золотым шитьем, головные уборы, украшенные жемчугом и перламутром. В фарфоровой скульптуре затейливость костюма передана с помощью рельефной поверхности, росписи золотом.

Специалисты по истории костюма отмечают, что к началу XX в. русский народный костюм сохранил свои характерные черты только в крестьянской среде, причем в регионах, удаленных от больших городов с развитой промышленностью и культурой [1, с. 13]. Постепенное вытеснение национального костюма из повседневной жизни – явление, затронувшее многие культуры. Так и русский традиционный костюм стал объектом изучения, коллекционирования, воспроизведения в качестве стилизации, а также основой для творческого переосмысления. Открытие этнографических музеев, деятельность коллекционеров и собирателей русских костюмов, способствовало сохранению оставшихся образцов старинной одежды. Открытие швейных, вышивальных мастерских, в которых увлеченные люди занимались развитием народного костюма, постепенно превращая его в наряды «народного стиля», стилизованные рубахи-косоворотки, блузы, юбки прочее.

Среди современных произведений художественной керамики хотелось бы обратить внимание на работы художника ИФЗ Нелли Петровой, работающей в технике подглазурной росписи по фарфору. Среди разнообразных направлений творчества художника можно заметить увлечение темой русской старины. В нескольких произведениях Н. Петровой мы встречаем портреты молодых девушек и женщин, одетых в традиционные русские костюмы XIX в. Причем автор не боится уделить внимание сложности и многодельности костюма. Здесь традиционная одежда является достойным украшением женских образов, подчеркивает эмоциональное состояние изображенных красавиц. В росписях Н. Петровой русский костюм не является обобщенным понятием. Она уделяет внимание региональным различиям, выявляет характер костюма каждой губернии.

В росписи декоративной тарелки «Вологодская невеста» художница использовала мотив сбора урожая. На тарелке изображена молодая девушка в костюме Вологодской губернии. Его основу составляет сарафан, вышитый передник. Характерная особенность – платок, накинутый на плечи и закрепленный за верхнюю часть сарафана. Все это передано графическими средствами в росписи фарфоровой тарелки.

Благодаря подробному изучению традиций русской одежды художник не допускает неточностей при изображении деталей. Большую роль в этих работах играет орнамент.

Хочется отметить, что студенты гжелского государственного университета, выполняя учебные, творческие, а также дипломные работы, используют тему народного костюма. В 2017 г. к защите была представлена серия скульптур «Ремесленники». В 2019 г. на защиту были представлены композиции «Рождественские гуляния» Смирновой А. и Ивановой С.

В первой работе костюм играет важную роль. Он указывает на социальное положение персонажей скульптурной группы. Его красочность организована с помощью подглазурной росписи, создает ощущение праздника. Для выполнения каждой скульптуры художнику было необходимо изучить традиции теплого зимнего наряда разных возрастных групп, особенности украшения костюмов. Однако здесь не было задачи точно воспроизвести народный костюм определенного региона, отсюда некоторая обобщенность в решении. И вместе с тем можно предположить, что на выбор данной темы повлияло именно восприятие праздника через наряды участников.

Названная исследователем Т. А. Зиновьевой «Фарфоровым учебником этнографии» серия «Народности России» отражает начальный этап интереса керамистов к костюму. Этот этап связан с национальным самоопределением народов Российской империи. Его органичным продолжением являются серии фарфоровых скульптур, показывающих повседневные мотивы жизни. Этап коллекционирования традиционного костюма отражен в серии «Народности России» начала XX в. В советский период русский традиционный костюм привлекал художников-керамистов.

Список литературы

1. *Пармон Ф. М.* Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества: монография. М.: Издательство В. Шевчук, 2012. 272 с.
2. *Степанова Ю. В.* Костюм древнерусского человека: реконструкция по данным археологических, письменных и изобразительных источников. М.: Университетская книга, 2017. 140 с.
3. Под царским вензелем = Under Imperial monogram: произведения Императорского фарфорового завода из собрания Государственного Эрмитажа: каталог выставки в государственном комплексе музеев Московского Кремля (17 октября 2007 г. – 13 января 2008 г.). СПб.: Профили, 2007. 275 с.
4. *Аксенова Г. В.* Русский стиль. Гений Федора Солнцева: книга-альбом. М.: СЛОВО/SLOVO, 2009. 390 с.
5. *Хмельницкая Е. С.* Фарфоровые образы старой России // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2014. № 20. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/farforovye-obrazy-staroy-gossii> (Дата обращения: 18.11.2019).
6. *Федорова З. С., Мусина Р. Р.* История художественной керамики: учебное пособие. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2010. 360 с.
7. *Дулькина Т. И.* Русский стиль в строгановской керамике. М.: Изд-во «Среди коллекционеров», 2013. 233 с.
8. *Горожаина С. В., Демкина В. А.* Русский сарафан: белый, синий, красный. М.: ООО «Бослен», 2018. 240 с.

СТРАТЕГИЧЕСКОЕ УПРАВЛЕНИЕ ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ СВЕРХПРИБЫЛЬЮ

Впервые разработана геоэкономическая концепция формирования и размещения, минимизации объемов отходов в арктических и других зонах высокого риска природопользования на основе регулирования экологической ренты, что весьма актуально и имеет не только региональное, но и федеральное и международное значение. На основе изучения опыта переработки отходов предприятиями Онежского, Устьянского и других районов Архангельской области сформулированы рекомендации по производству востребованной продукции из отходов лесопромышленного комплекса. Модель оптимизации отходов горного производства рассматривается в рамках оптимального сокращения объема отвалов пустых пород. Она основывается на лазерном мониторинге состояния массива горных пород, оптимизации угла наклона и крепления откосов бортов карьеров при разработке месторождения алмазов им Ломоносова М. В. Теоретическая значимость концепции, и ее новизна, определяется впервые разработанной классификацией экологической ренты по общему критерию классификации ренты Разовского Ю. В. – источнику формирования. Методология ее оценки впервые системно сочетает нормативный метод, анализ, метод сравнения и экономико-математическое моделирование. Практическая значимость определяется возможностью формирования региональной стратегии минимизации отходов и ущерба окружающей среде. Стратегия основана на ноосферном научном мировоззрении, рентном подходе, классификации, методологии оценки экологической ренты. Управление рентой, социально-экономическими и экологическими процессами предлагается осуществлять, используя опыт Постоянного фонда штата Аляска, США и Пенсионного фонда Норвегии.

Архангельская область подвержена загрязнению от деятельности предприятий лесозаготовительной, лесоперерабатывающей, горно-добывающей, целлюлозно-бумажной, других отраслей промышленности, а также военно-космическим, военно-промышленным комплексом, воинскими частями, бытовыми и строительными отходами. В области перерабатывается около 4 % отходов. Оставшиеся складируются на временных и постоянных полигонах. В региональном реестре обозначено 390 объектов, но только 12 % из них имеют разрешительные документы. Размещение отходов на несанкционированных свалках представляет большую опасность за счет фильтрации дождевых и талых вод через навалы отходов. Количество легальных и несанкционированных свалок ежегодно увеличивается. Из-за невысокой плотности населения и неразвитой транспортной инфраструктуры не осуществляется вывоз отходов на крупные полигоны. Разработка концепции формирования и размещения отходов в арктических и других зонах Архангельской области на основе регулирования экологической ренты весьма актуальна и имеет не только региональное, но и федеральное значение.

Фундаментальная научная задача, на решение которой направлено исследование, – разработка концептуальных теоретических положений, классификации и методологии оценки экологической ренты как основы геоэкономической системы оптимизации потоков отходов, рационального и безопасного использования природных ресурсов в арктических и других районах высокого уровня риска.

Проблематика эколого-ориентированного и экономически эффективного управления отходами производств и потребления в интересах устойчивого развития является объектом пристального внимания научного сообщества, которой посвящено значительное число научных публикаций. Анализ источников информации в этой области показывает, что решения задач по управлению отходами находятся в сфере управления экологической безопасностью, рациональным природопользованием, ресурсосбережением, технологическим развитием, рисками, инвестиционными процессами [1, 2, 3].

Вместе с тем, несмотря на значительное количество публикаций по проблемам, связанным с эколого-ориентированным развитием, обращением с отходами, в них недостаточно учтены современные тенденции, связанные с модернизацией и криминализацией системы обращения с отходами производства и потребления в регионах и крупных городах РФ. Не учтены факторы ослабления контроля и монополизации в системе управления отходами в городах Российской Федерации, преобладание частных компаний в системе обращения с отходами. Не учитываются в полной мере эколого-экономические и социальные региональные особенности и последствия загрязнения отходами природной среды.

В современной экономической литературе не представлен четкий экономический механизм изъятия экологической ренты, методология ее оценки. Нет оснований выделять мировых лидеров фундаментальных исследований в этой области, поскольку методология оценки экологической ренты не разработана.

Цель исследования: формирование геоэкономической концепции региональной стратегии формирования, утилизации, размещения отходов в арктических и других районах высокого риска на основе регулирования экологической ренты.

Отходы промышленности по своим масштабам, размерам ущерба окружающей среде, величине экологической ренты, схемам размещения, классам опасности и используемым системам утилизации существенно отличаются от твердых коммунальных отходов. Эти вопросы целесообразно рассматривать отдельно. Особенно специфичным является управление отвалами пустых пород рудников. Однако в этих различных по объему, физической природе и химическому составу отходах есть общий геоэкономический источник – экологическая рента.

Механизмом реализации геополитики сдерживания и ограничений является геоэкономическая модель формирования и несправедливого распределения природной ренты (горной, лесной, экологической и др. видов по классификации Разовского Ю. В.). С помощью экономических агентов влияния она распределяется в пользу транснациональных компаний, западных государств и организованных бизнес групп. В этой глобальной рентной модели отходы и мусор являются завершающим элементом формирования, извлечения и присваивания экологической ренты как сверхприбыли. Меняется ландшафт территории и привычный образ жизни населения, существенно уменьшаются финансовые возможности страны и областей. Сверхприбыли переводятся в зарубежные финансовые активы, недвижимость, роскошь, а экологические, демографические и другие проблемы остаются в России. В результате, обладая неисчерпаемым природным капиталом, по индексу человеческого развития ООН, включающего ВВП на душу населения, среднюю ожидаемую продолжительность жизни и среднее время образования гражданина, РФ находится только на 50 месте.

Для иллюстрации выше сформулированных положений рассмотрим цепочку формирования сверхприбыли на этапе жизненного цикла твердых коммунальных отходов. Крупные нефтегазовые интегрированные компании используют природные ресурсы недр, добывают углеводороды, извлекая горную, нефтегазовую ренту (по классификации Разовского Ю. В.). Они перерабатываются на нефтехимических предприятиях, производящих основу для упаковочных материалов. Производством упаковки занимаются транснациональные компании, которые используют продукцию нефтехимических предприятий. Полиэтиленовые пакеты и другие виды упаковки массово производятся с относительно низкой себестоимостью. Их конкурентные потребительские свойства, реклама и высокий спрос позволяют, двигаясь по цепочке от производителя товаров до розничного магазина, продаваться вместе с товаром с высокой добавленной стоимостью. В результате в сетях оптовой и розничной торговли формируется значительная торговая рента (по классификации Разовского Ю. В.).

Попадая в бытовые отходы, упаковка продолжает формировать сверхприбыль за счет платы за вывоз мусора и его размещение. Использование земельных участков формирует земельную абсолютную пространственную (зависит от площади участка) и дифференциальную земельную ренту (зависит от места расположения участка). Низкая себестоимость складирования мусора (отсутствие защитных, очистных сооружений, сортировочных и перерабатывающих комплексов) – экологическую ренту. Высокий спрос на размещение

отходов и значительная экологическая сверхприбыль в соответствии с теорией анархии – управляемого хаоса – позволяет формировать «мусорную» экономику.

Дополнительное формирование сверхприбыли может происходить за счет добычи песка, глины, щебня и других общераспространенных полезных ископаемых местного и регионального значения и последующего размещения отходов в отработанных карьерах. В дальнейшем, после их заполнения отходами, засыпкой грунтом и частичной дегазации свалочных газов, после косметической псевдорекультивации возможно осуществление строительства жилых и производственных зданий на близлежащих территориях и их продажа.

Таким образом, за счет различных видов ренты формируется поток доходов, частично используемый в интересах областных, муниципальных организаций (отчисления в соответствующие бюджеты), контролирующих органов (штрафы). Поток отходов формирует концентрированные источники техногенных аварий, очагов заражения воды, почвы и воздуха. Они создают основу для депопуляции населения до целевого уровня реализуемой геополитической доктрины западных стран.

На основе классификации природной ренты по общему критерию – источнику формирования – классифицируется экологическая рента. Она разделяется на основные подвиды: промышленная, сельскохозяйственная, коммунальная и разновидности: твердая, жидкая и газообразная. Классификация экологической ренты позволяет выявлять и дифференцировать сверхприбыль, создает научную основу системы регулирования рентных отношений.

Таблица 1 – Классификация экологической ренты по критерию источника формирования

Тип	Класс	Вид	Подвид	Разновидность			
Экономическая	Экологическая	Производственная	Горно-обогатительная	Породоотвальная Хвостобога­тительная Трубногазовая Нефтерозливная Попутногазовая Тереконная Водошахтная Химическая			
			Горно-металлургическая				
			Нефтегазовая				
			Угольная				
			Нефтехимическая				
			Сельскохозяйственная		Животноводческая	Навозно-газовая Нефтепродуктовая Химикатная	
			Машино-тракторная				
			Растениеводческая				
			Коммунальная		Домохозяйственная	Общепитная Офисная	Бумажная Стеклянная Алюминиевая Пластиковая Крупногабаритная Лампочко-батарейковая Кнализационная
Промышленно-строительная	Реконструктивная Новостроительная						
Лесо-промышленная	Лесо-перерабатывающая	Спец. строительная	Руинная				
				Лесозаготовительная	Веточно-хвойная Кора-опилковая		
Транспортная	Грузовая Пассажирская	Энергетическая	Угле-энергетическая Ядерно-энергетическая Мазуто-энергетическая	Нефтехимическая Мусорная Шлаковая Радиоактивная Газо-дымовая			
					Военная	Армейская Авиационная Флотская	Военно-техническая Топливная Водо­за­грязняющая

Разработано Горенковой Е. Ю. методом наблюдения в развитии классификации ренты Разовского Ю. В.

Экологическая рента – это дополнительный дифференциальный доход, возникающий вследствие экономии затрат на обеспечение хозяйствования по действующим нормативам. Она делится на твердо-, жидко- и газообразно отходную.

Методология оценки экологической ренты основана на выявлении разницы затрат производства продукции, включая утилизацию, захоронение отходов при соблюдении экологических нормативов и фактических затрат предприятия и достигнутом уровне соблюдения норм, правил природопользования. Оцененная разница затрат формируется между сверхприбылью предприятия, часть которой, экологическая дифференциальная рента, нормативной прибылью, учитывающей факторы риска. Методология оценки нормативной прибыли на основе учета нормы капитализации финансового капитала и факторов риска изложена в работах Горенковой Е. Ю., Разовского Ю. В. [4, 5, 6] и др. Экологическая дифференциальная рента определяется как остаток сверхприбыли после вычета всех других видов ренты – инновационной, конъюнктурной (следствие высоких цен на продукцию), масштаба производства, высокого качества сырья.

Классификация и методология оценки экологической сверхприбыли позволят сформировать основу для разработки принципов региональной экономической политики, стратегии управления экологической рентой, выявить влияние показателей загрязнения окружающей среды отходами производства на его экономическую эффективность, сформулировать принципы безотходного производства, безотходного домохозяйства, предложить оптимальную схему сбора, движения, переработки и складирования твердых бытовых отходов. В основе региональной экологической политики – система стимулирования малоотходных и безотходных технологий добычи полезных ископаемых, производства товаров, торговли и жизнедеятельности домохозяйств. Стратегия управления отходами основана на концепции минимизации потока отходов и научно обоснованного изъятия части экологической ренты в специальный региональный фонд по аналогии с Постоянным фондом штата Аляска, США. Часть экологической ренты может быть использована предприятием для разработки инновационных технологий глубокой переработки отходов.

Основная концептуальная мировоззренческая научная истина отражает прямую корреляционную зависимость: минимизация отходов, экологической или иной ренты, остающейся в распоряжении предприятия, обуславливают минимизацию экологического, демографического, экономического и социального ущерба и риска. По аналогии: чем выше доходность капитала, тем выше риск его использования. Если отсутствует экономический стимул производить разовую, неорганическую упаковку, то появится безотходная упаковка. Нет отходов и ренты от ее складирования, следовательно, не будет свалок мусора и хранилищ отходов. Минимум отходов, нет проблемы их размещения и захоронения. Нет полигонов и свалок, нет коррупции, экологических и демографических проблем. Меньше больных онкологией и другими болезнями, ниже расходы на лечение, выше производительность труда и эффективность производства. Выше эффективность экономики, есть возможность противостоять внешним угрозам, геополитики удушения и геоэкономики сдерживания.

Архангельская область может перейти, в большинстве случаев, на бумажную упаковку, стеклянную оборотную тару, деревянные ящики, бочки и другую тару. Это создаст дополнительный спрос на продукцию местных целлюлозно-бумажных и лесопромышленных предприятий. Акцизы на товары в неорганической упаковке должны стимулировать завоз в удаленные населенные пункты товары только в органической упаковке и оборотной таре.

Отходы лесозаготовительного и лесоперерабатывающего комплекса целесообразно использовать для производства спирта, пеллет для топки домашних печей. Спирт может быть использован для заправки технологического автотранспорта, нужд отраслей оборонной промышленности и армии, бытовых и других нужд.

Рекомендуется принять областную программу перевода транспорта на экологически безопасное и эффективное топливо – спирт, что обусловлено отсутствием нефтегазовых

месторождений, более низкой себестоимостью спирта из отходов лесозаготовки и лесопереработки, по сравнению с бензином.

Возникает вопрос о целесообразности восстановления опыта работы Онежского гидролизного завода и строительства новых заводов в Устьянском и других районах. В 1989 г. гидролизный завод выпускал 999,8 тыс. дкл спирта, 10500 т дрожжей, 341 т фурфурола. Источник: Н. Харитонов «Русский спирт», г. Архангельск, 2004 г. и др.

Опыт переработки древесных отходов лесозаготовки и переработки древесины анализировался на Устьянском ЛПК. (Устьянский район Архангельской обл.) Предложено следующим этапом его развития и глубокой переработки отходов сделать строительство современного компактного спиртзавода и производство из опилок топлива для технологического транспорта.

На месторождении алмазов им. М. В. Ломоносова в Архангельской области с 2004 г. осуществляется дистанционный мониторинг на площади 100 квадратных километров с использованием космической съемки высокого разрешения. Этот метод позволяет отслеживать изменения таких крупных площадных объектов, как отвалы пустых пород и хвостохранилище обогатительной фабрики.

Полная себестоимость реализованной продукции, работ и услуг ПАО «Севералмаз», за 2016 г. составила 5,5 млрд. руб. Финансовый результат (прибыль) составил 476,0 млн руб. Вопросы, связанные с охраной окружающей среды, в 2016 г. потребовали финансирования в размере 13,1 млн рублей, что составило всего 0,2 % от годовых затрат предприятия. Это позволяет извлекать экологическую ренту. Плата за негативное воздействие на окружающую среду (плата за выбросы, сбросы и размещение отходов) за 2016 г. составила 8,86 млн рублей. Основной составляющей в этой плате (83 % от общей суммы) является плата за размещение вскрышных пород в отвалах (отходы 5 класса опасности).

Применительно к твердым отходам – отвалам вскрышных пустых пород, которые занимают большие площади, следует применить принцип минимизации объема отходов на основе использования инновационных технологий. В частности, использование лазерной техники и специального крепления откосов позволяет надежно контролировать устойчивость бортов карьеров. Для уменьшения объемов вскрышных пустых пород следует скорректировать проектные решения, увеличив на 1–3 градуса, предельные углы наклона бортов карьеров. Это существенно уменьшит объем добычи пустых пород и занимаемые площади отвалов, повысит эффективность добычи алмазов и снизит негативное воздействие на окружающую среду. Объем добычи горной массы в 2016 г составил 14884 тыс. кубометров. Он может быть сокращен по экспертным оценкам на 1041 тыс. кубометров.

По экспертным оценкам при нормативе затрат на экологию – 2 % расходы должны составлять 110 млн руб. в год. При фактических затратах 13,1 млн руб. экологическая рента составит 96,9 млн руб. Эти средства в размер 50 % должны направляться в областной арктический фонд Архангельской области, 50 % оставаться в распоряжении предприятия и использоваться на разработку малоотходных технологий переработки бедной руды, которая складывается на земельном отводе предприятия и занимает значительную площадь.

Компания «Севералмаз» ведет работу в соответствии с принципами минимизации вреда природной среде, который может быть нанесен при освоении месторождения. Проект строительства ГОКа на месторождении алмазов им. М.В. Ломоносова прошел Федеральную экологическую экспертизу Министерства природных ресурсов РФ. Вместе с тем, предлагаемая концепция управления отходами на основе учета факторов геополитики и геоэкономики, классификации и оценки экологической ренты, инновационных малоотходных технологий недропользования сочетает фундаментальный и прикладной аспект, более рациональна, эффективна и безопасна.

Впервые для решения проблемы управления отходами применен междисциплинарный подход, включающий геополитические, геоэкономические аспекты, фундаментальные положения теории природной и экологической ренты, ее классификацию и методологию оценки, а также стратегическое управление отходами на основе научных истин ноосферного

рентного научного мировоззрения, положений арктической экономической политики, экономики и технологии недропользования. Это дает возможность сформулировать концепцию оптимизации формирования, движения и утилизации отходов как части доктрины национальной безопасности РФ и стратегии использования ресурсов северных областей РФ. Основой концепции является рентное ноосферное научное мировоззрение, сформулированное в ряде трудов, систематизирующих научные истины Ломоносова М. В., Вернадского В. И., Кропоткина П. А., Гумилева Л. Н., Менделеева Д. И., Маркса К., Эйнштейна А., Конфуция, Смита А., Рикардо Д., Маршала А. и др.

Классификация экологической ренты и методология ее оценки позволяют создать научную основу и сформулировать концепцию экономической политики и стратегии управления потоками отходов и доходов – экологической рентой. Эта стратегия предполагает внедрять в Устьянском, Онежском и др. районах технологии малоотходного и безотходного производства и домохозяйства. Кроме того, возродить и развивать опыт глубокой переработки древесных отходов до уровня химического производства спиртосодержащего топлива для технологического транспорта. Предполагается использовать инновационный опыт горнодобывающего комбината Печенганикель (Мурманская область) по снижению объемов отвалов пустых пород за счет увеличения углов наклона бортов карьеров, их крепления и лазерного мониторинга состояния массива горных пород при отработке месторождения алмазов им. Ломоносова М. В.

Совместно с компанией АЛРОСА может быть усовершенствована модель снижения объемов отходов горного производства при добыче алмазов открытым способом за счет снижения объемов отвалов пустых пород и оптимизации коэффициента вскрыши как результата увеличения угла наклона борта карьера, на основе крепления откосов и лазерного мониторинга массива горных пород с целью безопасного ведения горных работ.

Часть экологической ренты, рассчитанной с учетом предлагаемой классификации и методологии оценки, должна отчисляться в региональный внебюджетный фонд по примеру Постоянного фонда штата Аляска, США.

Список литературы

1. Вишняков Я. Д., Киселева С. П. Экологический императив технологического развития России: научная монография. Ростов-на-Дону: ООО «Терра», 2016.
2. Киселева С. П., Макаров П. В. О технологических особенностях комплексного управления твердыми коммунальными отходами на современном этапе. Тезисы доклада. Сборник 17-ой Международной научно-практической конференции: «Научные перспективы XXI века. Достижения и перспективы нового столетия» (Россия, г. Новосибирск, 13-14.11.2015).
3. Марьев В. А., Смирнова Т. С., Киселева С. П. Экотехнопарки как основа комплексной системы управления отходами и вторичными ресурсами (мировой опыт) // Сборник материалов круглого стола «Эколого-ориентированное управление рисками и обеспечение безопасности социально-экономических и общественно-политических систем и природно-техногенных комплексов». М: Издательский дом ГУУ, 2017. С. 102–110.
4. Разовский Ю. В., Сухина Е. Н. Классификация минерально-сырьевого и экологического капитала по источнику формирования // Горный журнал. 2017. № 10. С. 22–25.
5. Разовский Ю. В., Сухина Е. Н., Горенкова Е. Ю. Инновационные методологические подходы к определению размера горной и экологической ренты // Наука и экономика. 2013. Т. 2. № 4. С. 222–229.
6. Семенов А. В., Руденко Ю. С., Разовский Ю. В. [и др.]. Стратегическое управление ресурсами прибрежных зон: монография / Под ред. А. В. Семенова, Ю. В. Разовского; Моск. ун-т им. С.Ю. Витте. М.: изд. ЧОУВО «МУ им. С. Ю. Витте», 2016. Т. 1. Арктическая рента. 176 с.
7. Costanza R. Ecosystem services: multiple classification systems are needed // Biological Conservation. 2008. No 141. P. 350–352.
8. Guerry A.D., Polasky S., Lubchenco J. et al. Natural capital and ecosystem services informing decisions: from promise to practice // Proceeding of the National Academy of Sciences of the United States of America. 2015. Vol. 112. No 24. P. 7348–7355.
9. Kolokoltsev V. M., Vdovin K. N., Mayorova T. V., Ponomareva O. S. Ecological indicators in the system of non-financial reporting at industrial enterprises // CIS Iron and Steel Review. 2017. No 1. P. 4–10. DOI: 10.17580/cisr.2017.01.01
10. Russ M. The probable foundations of sustainabilism: Information, energy and entropy based definition of capital, Homo Sustainabiliticus and the need for a «new gold» // Ecological Economics. 2016. Vol. 130. P. 328–338.
11. Razovskiy Y. Estimation of cost of “work” of the assimilative potential of ecosystems in methodology of determination of the amount of the ecological rent / Y. Razovskiy, O. Suhina // Science and education: trends and prospects : collection of scientific articles (International scientifically-practical conference), February 23, 2018, Taunton, United States of America (USA). – New York: Ascona Publishing. 2018. P. 190–195.
12. Zhang S., Shi Q., Cheng M. Renewable natural capital, the Biocapacity, and subjective wellbeing // Journal of Cleaner Production. 2017. Vol. 150. P. 277–286.
13. Common International Classification of Ecosystem Services (CICES). V.5.1. URL: <https://cices.eu/resources/>

СЕЙШЕЛЫ – НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ГЕОГРАФИИ ТУРИЗМА

В феврале – марте 2019 г. автору посчастливилось посетить Сейшельские острова, расположенные в Индийском океане севернее о. Мадагаскар. Сейшельские острова – с рекреационно-географической точки зрения, один из самых привлекательных регионов мира, поэтому во время поездки туда были интересны следующие аспекты путешествия.

1. Физико-географический аспект. Нам предстояло пересечь экватор и посетить южное полушарие, и это был принципиальный момент поездки. Географические координаты Сейшельских островов, столица Виктория: 4° 37' южной широты, 55° 27' восточной долготы.

2. Астрономический аспект. Прилетев на остров Маэ, кстати самый большой по площади остров, в первый же вечер мы безуспешно пытались найти астрономическое подтверждение нахождения в Южном полушарии – созвездие Южный крест, который мы так и не нашли, оказалось, что он находится довольно низко над горизонтом и его закрывали горы и облака. Зато на втором по величине острове Праслин можно было каждый вечер, в полной мере восхищаться созвездием, и даже выступать в качестве специалиста, показывая его соседям по гостинице.

3. Океанический аспект. Попав в Южное полушарие, существенную часть которого занимает Индийский океан, нельзя было не искупаться в этом океане. Температура воды океана в районе Сейшельских островов практически постоянная, редко опускается ниже 30 градусов. Температура воздуха близка к этим отметкам. Нет ощущения прохлады, когда заходишь в воду. Купались обычно по 5–10 минут с интервалом в 30 минут. Далеко никто не заплывает. Пару раз видели близко проплывающих небольших акул.

4. Геологический аспект. В геологическом отношении острова делятся на две большие группы: гранитные и коралловые. Гранитные острова – это наиболее крупные по площади участки суши, представленные гладкими громадами, изборозженными глубокими морщинами. Это настоящие гранитные «лбы» со следами действия водных потоков. Такую картину неувидительно было бы увидеть на континенте, где-нибудь в районе Балтийского или Канадского щита, но не среди океана, для которого граниты – не характерный тип горных пород. Вершины гранитных хребтов вздымаются на островах до отметки более 900 м. Чтобы попасть с западного побережья острова на восточное, необходимо преодолеть своего рода перевал, несмотря на то, что их разделяет всего несколько километров.

Как же оказались гранитные острова почти в центре Индийского океана и что они представляют собой с геологической точки зрения? Сейшелы, как показали результаты геофизических исследований, не просто острова. Это выступающая над водой вершинная часть крупного блока со всеми признаками континентальной структуры, прежде всего с развитым гранитным слоем. Сейшельский микроконтинент – один из осколков Гондваны, распавшейся в мезозое на ряд крупных и мелких фрагментов, которые обрамляют ныне Индийский океан и южную часть Атлантики.

5. Растительный аспект. Находясь в экваториальном поясе, необходимо было посетить экваториальный лес – это одна из главных достопримечательностей островов, полностью покрывающая их поверхность от побережья океана до вершин гор. Особенно интересны в этом отношении природные парки и ботанический сад Виктории.

Наиболее распространенные и интересные виды – кокосовые пальмы, покрывающие до 40 % территории островов. Интересно, что кроме тех видов кокосовых пальм, которые легко можно найти в других местах, на Сейшелах произрастает уникальная кокосовая пальма, называемая морской кокос, плод которой имеет весьма нетрадиционную для кокоса форму. Морской кокос – это эндемик Сейшельских островов и предмет национальной гордости островитян. Коко-де-мер, или морская пальма (*Lodoicea maldivica*), имеет тонкий ствол, который достигает 30 метров в высоту. На верхушке густо растут листья, а крона может быть

до пяти метров в радиусе. Листья у зрелых деревьев часто на концах имеют бахрому. Сухие края листьев свисают под кроной пальмы [1].

Коко-де-мер окружает больше легенд и тайн, чем какое-либо другое дерево в мире. Столетия назад, еще до того, как Сейшельские острова были открыты и заселены, орехи коко-де-мер прибывало к далеким берегам, например, Мальдивских островов, где такие пальмы не были известны. Там их собирали на пляжах и продавали. На Мальдивах, его называли мальдивским кокосом. Этот факт отражается в нынешнем латинском названии коко-де-мер – *Lodoicea maldivica* [2].

Примерно в XVIII в. обнаружилось, что этот орех растет на Сейшельских островах. Когда исследователи высадились на родине этой необычной пальмы, они обнаружили еще один сюрприз. В отличие от обыкновенной кокосовой пальмы, у коко-де-мер есть мужские и женские деревья [5, 6].

6. Почвенный аспект. Не менее интересен для географа и почвенный покров. Для почв экваториальной зоны ведущим процессом почвообразования является ферраллитный, протекающий при высоких годовых температурах и достаточным количеством осадков.

Как известно, результатом ферраллитного выветривания выступает синтез глинистых алюмо-железосодержащих минералов, которые аккумулируются в средней части почвенного профиля. Диагностическим признаком красных и темно-красных ферраллитных почв служит интенсивная кирпично-красная окраска, обусловленная гидроксидами железа. Эти почвы формируются под вечнозелеными экваториальными лесами. Яркая окраска этих почв заметно выделяется на фоне зеленой растительности и привлекает внимание туристов на почвенных обнажениях вдоль дорог.

7. Аспект животного мира. Изолированная история развития островов наложила свой отпечаток на особенности животного мира. Во-первых, это не столь большое разнообразие видов, как на материке. Во-вторых, значительный процент эндемичных и реликтовых видов. Вторым символом Сейшел, после морской пальмы, безусловно, необходимо назвать гигантских черепах, в частности, слоновую черепаху (*Testudo indica*). По рассказам всех путешественников XVI и XVII вв., черепахи эти в огромном количестве водились на островах Реюньон, Св. Маврикия, на Мадагаскаре и на Сейшелах. Животные ходили огромными стадами в 2000–3000 штук. Суда, шедшие в Индию, всегда приставали к этим островам, чтобы запастись черепахами, причем захватывали этих великанов по несколько сот штук; в течение 20–30 лет многие суда специально занимались ловлей слоновых черепах и отправкой их на европейские рынки. Вследствие такого усиленного преследования число этих черепах стало очень быстро уменьшаться, и уже в начале прошлого столетия во всем Индийском океане, за исключением лишь острова Мадагаскара и острова Альдабры, нигде не осталось ни одной слоновой черепахи в естественном состоянии. Сейчас этих черепах можно встретить на всех больших островах (Мае, Праслин, Ла Диг и др.), но живут они здесь в неволе. Животные эти имеют около 1,5 м в длину, почти столько же в ширину и около 1 м в высоту; весом достигают 600 килограммов (в среднем 250 кг). По внешнему виду они отличаются от всех других черепах длинной шеей, высокими ногами и черным цветом своих щитов. Образ жизни подробно описан Дарвином и другими натуралистами [1].

Водятся болотные черепахи, неядовитые змеи, разнообразные ящерицы, много гекконов и тигровых хамелеонов. Очень много птиц, в том числе перелетных. Заслуживает внимания сейшельский ткачик, райская мухоловка, черный попугай, ибис, индийская майна, крачки, сорочья славка, соловей буль-буль, фрегаты, цапля. В водах океана водится около 900 видов рыб (акулы, марлин, камбала, морской окунь, рыба-парусник, скат, тунец и т.д.). Очень много креветок, моллюсков, крабов. Насчитывается около 100 эндемичных кораллов.

8. Исторический аспект.

Первые упоминания об островах относятся к 915 г. Португальским мореплавателям Сейшельские острова были известны с 1502 г., когда их открывает экспедиция Васко Да Гама на пути из Индии к Африке [6].

Вероятнее всего острова изначально были открыты арабскими торговцами около 1000 лет назад. Местоположение островов делало их идеальной остановкой для древних мореплавателей, таких как арабы и финикийцы. В 915 г., Абу Саид Аль Хассан упоминает в рукописи, острова, которые могли бы быть Сейшельскими островами.

В 1903 г. Сейшельские острова были преобразованы в самостоятельную колонию Британской империи. В соответствии со своим новым статусом колония обзавелась ботаническим садом и миниатюрной башней с часами в виде Биг Бена. Но, несмотря на все это, французский язык и культура остались доминирующими [3].

Начиная с 1948 г., робкие попытки независимости делаются настойчивее, и некоторые последовательные конституционные реформы ведут архипелаг к самостоятельности.

В 1964 г. на Сейшелах появляются первые политические партии.

В 1975 г. Сейшельским островам было предоставлено самоуправление во внутренних делах, а 29 июня 1976 г. была провозглашена независимая Республика Сейшельские острова. Джеймс Манчам, глава Демократической партии, становится первым президентом молодой республики.

В июне следующего года в результате государственного переворота к власти приходит Франс Альбер Рене. Социалистическое направление новой республики утверждено новым постановлением, которое вступает в силу двумя годами позже.

Единственный кандидат на президентские выборы Рене продляет свой мандат в 1984 и 1989 гг.

В 1991 г., уступая международному давлению, а именно давлению Франции и Великобритании, президент Рене сообщает о возвращении плюрализма. Тем не менее, на следующих выборах партия Альбера Рене получает 58 % голосов против 33 % голосов Новой Демократической Партии (NDP) бывшего президента Джеймса Мэнчема, возвратившегося из лондонской ссылки.

В марте 1998 г. президент Рене опять переизбран на новый срок. Партия СППФ располагает абсолютным большинством в Парламенте (29 из 34 мест).

В 2001 г., после 24 лет у власти Ф. А. Рене решает провести досрочное голосование, и очередной раз выигрывает выборы.

В 2002 г. выборы в Законодательное собрание заканчиваются победой SPPF (Ф. А. Рене) с 23 местами из 34.

14 апреля 2004 г. состоялась церемония инаугурации президента РСО. Новым Президентом Сейшел по результатам состоявшихся выборов стал г-н Джеймс Аликс Мишель, ранее занимавший пост вице-президента республики.

16 октября 2016 г. четвертым президентом Сейшельских островов становится Дэни Форе (Danny Faure), ранее занимавший пост вице-президента Сейшельских островов. Он является также главой правительства и имеет министерские портфели обороны, государственного управления и правовых вопросов [4, 6].

9. Этнографический аспект. Современное население Сейшельских островов, в том числе население африканского происхождения, сложилось в результате длительного процесса консолидации различных этносов, представители которых были завезены в конце XVIII–XIX вв. на Сейшелы в качестве рабов из разных регионов Африки, Мадагаскара, Маврикия и других островов Индийского океана, поскольку на Сейшельских островах ко времени появления европейцев (португальцев в 1501 г., англичан в 1609 г., французов в 1742 г.) автохтонного населения не было, и следы заселения островов до появления на них европейцев вообще до сих пор не найдены [3].

Смешение всех этих народов привело к формированию креольского языка как элемента креольской культуры населения Сейшельских островов. В современной культуре населения Сейшельских островов можно вполне определенно выделить африканские, европейские, восточно-малагасийские, индийские и азиатские компоненты. Большинство населения Сейшельских островов имеет все же африканское происхождение и этот факт не мог не оказать существенного влияния на сложную и многообразную культуру Сейшел. Однако население

Сейшельских островов, имеющее африканское происхождение, обычно относят или только к «африканцам вообще» или к африканцам, представители которых прибыли на Сейшельские острова из Мозамбика или с территорий, заселенными народами банту.

В ряде случаев африканский компонент в культуре населения Сейшельских островов вполне очевиден, тем не менее, в целом выделить его из общей культуры населения Сейшельских островов – довольно непростая задача, так как элементы традиционной африканской культуры тесно переплелись с элементами культур других народов, которые также вместе с африканскими внесли свой вклад в общую культуру Сейшел. Примером может служить тот факт, что в правительстве страны в разных вариантах представлены люди трех рас (европеоидная, негроидная и монголоидная) и соответственно носители различных культурных традиций. Большинство исследователей отводят важнейшую роль африканскому компоненту в формировании современного сейшельского (креольского) языка [3].

Своеобразное географическое положение Сейшельских островов и связанная с ним история их заселения оказали определяющее влияние на формирование креольской культуры сейшельцев. Ко времени появления на островах европейцев они не были населены и это обстоятельство наложило особый отпечаток на складывающуюся здесь в XVIII–XIX вв. культуру, определили ведущую роль в ней африканского компонента, так как именно африканцы, вначале рабы, а в дальнейшем освобожденные из рабства, составили на Сейшелах основной массив населения.

Хотя в настоящее время сейшельцы представляют смешанный в расовом отношении народ, переживающий в своей этнической истории этап консолидации всех расселившихся на архипелаге этнических и антропологических групп, тем не менее, большинство населения Сейшел является потомками африканцев, завезенных на эти острова из Африки в период существования системы работорговли и плантационных систем хозяйства [3].

10. Рекреационный аспект.

Сейшельские острова часто называют «Райскими» или «Земным раем». В рекламном проспекте одной крупной британской турфирмы написано: «Если Вам не понравится отдыхать на Сейшелах, то тогда лучшим отдых может быть только на другой планете!» Коралловый песок пляжей, фантастические пейзажи скалистых берегов, удивительная флора и фауна делают пребывание на архипелаге незабываемым. Благоприятный климат позволяет отдыхать на островах в течение всего года [4].

Туристический бизнес развивается с 1971 г. (наиболее интенсивно на о-вах Маэ, Ла-Диг и Праслин), переходя постепенно в частные руки. Привлекаются инвестиции из Франции, ОАЭ и др. Более 80 % туристов приезжают из стран ЕС. Для сохранения природы установлен т. н. ежегодный туристический максимум – 200 тыс. чел. Сейшелы – международный курорт высокого класса. В фешенебельных гостиничных комплексах созданы условия для игры в гольф, подводного плавания и спортивной рыбалки. Привлекает туристов остров-отель – пятизвездочный Fregat Island Private. Территория между 16-ю виллами поделена таким образом, что каждая имеет отдельный пляж и часть леса. 7 дней такого отдыха (с дорогой и страховкой) российскому туристу обходилось в сумму более 10 тыс. долл. США (2004).

Главные достопримечательности: национальный морской парк на о. Маэ, заповедник на о. Праслин, в том числе единственная на планете роща морского кокоса, «деревня ремесел», башня с часами и 30-сантиметровый мини-памятник английской королеве Виктории в столице. Обменять валюту можно в банках и обменных пунктах, банки обналичивают также дорожные чеки. Принимаются к оплате кредитные карточки. Для срока до 2-х недель виза не нужна. При въезде необходимо представить доказательства наличия средств для проживания (требование иммиграционной службы). Чаевые давать не принято – они уже включены в счет. Сбор морских раковин и ловля рыбы разрешены только в специально отведенных местах. Оригинальна и разнообразна национальная кухня: тушеные бананы, рыбные блюда из акулы и осьминога. Во многих блюдах креольской кухни смешиваются свинина, мясо цыплят и осьминогов, кокосовый орех, овощи и фрукты. Самое популярное блюдо – *rwason ek diri* (рыба с рисом) [4].

11. Экологический аспект.

Уникальной экологической системе Сейшел грозит уничтожение в результате чрезмерно активного развития туризма, считает сейшельский эколог Бобби Брессон. «Еще лет 20–30, и мы последуем дурному примеру соседних Маврикия и Реюньона, где от естественной природной среды почти ничего не осталось», – сказал эколог. «Сейчас на наших островах, особенно на самых крупных – Маэ, Ла Диге, Праслине, идет безудержное строительство гостиничных комплексов, – сказал Брессон. – Уютные бухты со скалами, пляжи с кокосовыми пальмами буквально втискиваются в уродливую бетонную "раму" больших зданий». По его словам, вместо этого надо строить небольшие бунгало из природных материалов – дерева и камня, не требующие масштабных земляных работ, прокладки крупных коммуникаций.

Мы считаем, что серьезной проблемой остается глобальное изменение климата, в результате подъема уровня мирового океана могут уйти под воду уникальные экосистемы коралловых островов, особенно сильно могут пострадать гигантские черепахи, которых уже сейчас постепенно начинают переселять на гранитные острова (Маэ, Праслин, Ла Диг и др.).

Большое внимание на островах уделяется борьбе с мусором, в частности его сбору и утилизации. В значительной степени решена проблема очистки сточных и канализационных вод. Все пляжи на острове отличаются чистотой как побережья, так и воды.

Таким образом, Сейшельские острова были и остаются одним из самых лучших в мире мест отдыха. Благодаря выгодному местоположению здесь сформировалась уникальная социоэкосистема, сочетающая в себе комфортный климат, богатейший растительный и животный мир, благоприятную экологическую, социально-экономическую и политическую ситуацию. Мы уверены, что еще долгое время острова будет привлекать к себе тысячи туристов из разных уголков земного шара, в том числе и из России.

Список литературы

1. Брэм А. Э. Жизнь животных. Т. 3. М.: ТЕРРА, 1992. 459 с.
2. Коко-де-мер: пикантная пальма, которая вгоняет в краску // [Электронный ресурс]. URL: <https://bigpicture.ru/?p=891881>
3. Меритон Эриния Ромелиа. Африканский компонент в культуре населения Сейшельских островов. Автореф. дисс. на соискание уч. ст. к.и.н. СПбГУ, 2001. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/afrikanskii-komponent-v-kulture-naseleniya-seishelskikh-ostrovov#ixzz5jqz9VAGg>
4. Сейшельские острова [Электронный ресурс]. URL: www.krugosvet.ru/enc/strany_mira/
5. Seychelles in Figures / Management and Information Systems Division. Seychelles., 2000. P. 2.
6. Lionnet G. The Seychelles. Devon, 1972; McEwen A. C. Fragments of Early Seychelles History // Journal of the Seychelles Society. 1961. № 1. P. 7–21.

ОБРАЗОВАНИЕ НА ГЖЕЛЬСКОМ НАРОДНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОМЫСЛЕ В 1920–1930-х гг.

В последние предреволюционные годы наиболее распространенными начальными учебными заведениями на Гжельском народном промысле были земские, церковно-приходские школы, а также школы грамотности или грамоты [1, с. 32–34]. Они составляли основную массу школ, где обучалось абсолютное большинство детей школьного возраста. Приход к власти большевиков повлек за собой кардинальные изменения в системе образования вообще и начального, в частности. Земские школы, а также училища, относившиеся к церковному ведомству, закрывались, а в занимаемых ими помещениях (в сельских районах такое положение дел было повсеместным) открывались советские школы нового типа. В 1930-х гг. на территории промысла работали три новых типа школ: начальная, неполная средняя и средняя с различными сроками обучения и возрастом учеников.

Работа школ на территории Гжельского народного промысла в довоенный период развивалась в соответствии с государственными установлениями. В целом можно отметить, что организация школьного дела в начале 1930-х гг. подвергалась существенным изменениям, направленным на унификацию среднего образования. Эта тенденция наметилась уже с постановлений СНК СССР «О всеобщем обязательном начальном образовании» 1930 г. и ЦК ВКП(б) «О начальной и средней школе» 1931 г. После периода многочисленных и, зачастую, довольно эксцентричных экспериментов, характерных для школ 1920-х гг., реформирование системы народного образования в 1930-е гг. в значительной степени являло собой возврат к формам, присущим дореволюционному начальному и среднему образованию (урочная система, деление учеников на классы, возобновление экзаменов, возврат в школу учебников и их стандартизация и пр.). Однако, предполагая, что такая связь обратит на себя внимание (после революции прошло всего 15 лет), в прессе была развернута кампания, направленная на то, чтобы разъяснить читателю, что любые аналогии в действительности являются кажущимися, и введение некоторых «новых» элементов организации обучения в советской школе не имеет ничего общего с образованием в царской России.

Революционные потрясения и последовавшая за ними Гражданская война серьезно повлияли на уровень грамотности среди взрослого населения [2, с. 10]. Поэтому вопрос ликвидации безграмотности на протяжении всех довоенных десятилетий продолжал оставаться одним из важнейших. Несмотря на периодические исследования, организуемые различными органами власти, направленные на выяснение численности неграмотных и малограмотных в районе, точного ответа на этот вопрос в течение 1920–1930-х гг. получено не было. Периодически предпринимаемые попытки «добиться 100% грамотности» к очередной годовщине Октября успеха также не достигали. Процесс ликвидации неграмотности во многом тормозился из-за недостаточной активности властей на местах, не считавших его делом первостепенной важности и обращавших на него внимание лишь после очередных правительственных постановлений и прямых указаний районного начальства [3]. Большинство промышленных предприятий Гжельского керамического района не спешило выделять средства на организацию обучения неграмотных и малограмотных, так как это входило в противоречие с текущими задачами руководителей, особенно весной и осенью, когда основные силы колхозов направлялись на сельскохозяйственные работы [4]. Кроме того, значительная часть неграмотных и малограмотных уклонялась от обучения, мотивируя свою позицию самыми разными причинами, главными из которых были занятость на производстве и в домашнем хозяйстве, зрелый возраст, а также пребывание в уверенности, что овладение грамотой не является жизненно необходимым навыком. Партийные, советские и профессиональные районные органы власти постоянно пропагандировали ликбез как средство повышения идейно-политического уровня жителей района. Первые положительные результаты в вопросе

ликвидации безграмотности в Раменском районе вообще и на Гжельском промысле в частности, начали отмечаться лишь во второй половине 1930-х гг., когда процент грамотного населения существенно повысился.

Территория Гжельского народного промысла в рассматриваемый период значительно сократилась, в сравнении с той, которую он занимал на рубеже XIX–XX вв. В 1920–1930-х гг. здесь располагалось 10 школ (начальных, неполных средних и средних). Некоторые из них меняли свой статус от начальных к неполным средним и далее становясь полными средними, и этот процесс был характерным, как для Раменского района Московской области, так и для системы народного образования в СССР в целом. Финансирование школ осуществлялось из разных источников. Помимо государственных ассигнований в жизнеобеспечении образовательного процесса предполагалось также участие местных предприятий, колхозов и сельсоветов. Однако последние неохотно помогали школам, что нашло отражение в ряде документов. Приходится констатировать, что связь местной промышленности со школой была не такой тесной, как можно было предполагать, учитывая многовековую историю промысла, и гжельские заводы и артели не предпринимали заметных усилий, чтобы воспитывать будущих мастеров керамической промышленности из среды детей своих односельчан. Напротив, это школы, как могли помогали и предприятиям, и колхозам. Ученики в свободное время работали на колхозных полях и в промысловых артелях [5].

С середины 1930-х гг. особым вниманием со стороны Наркомпроса, а также партийных и административных органов стал пользоваться вопрос об успеваемости в школах [6, Л. 12–17 об.]. Число второгодников в школах Раменского района, несмотря на общую тенденцию к снижению, продолжало оставаться очень высоким и достигало в 1935 г., например, 20% без разделения на сельские и городские. А удельный вес второгодников в общем числе учащихся, в сельских районах, к которым относился и Гжельский керамический промысел, был еще выше [7]. Указание партии и правительства о необходимости вести борьбу со второгодничеством воспринималось обществом как боевая задача, и к концу 1930-х гг. процент второгодников сократился, хотя, конечно, успеваемость была далека от 100 %.

Большое значение в 1930–1940-х гг. придавалось вопросам повышения квалификации учителей. В условиях дефицита учительских кадров вообще, дефицит высоко- и широко образованных педагогов ощущался тем более остро. Если в 1920-х гг., несмотря на постоянно проводимые эксперименты с постановкой образования, школа в целом еще могла быть обеспечена дореволюционными кадрами, то через пятнадцать и более лет после революции все острее требовались новые педагоги, образованные и воспитанные уже новой властью. Несмотря на то, что местный РОНО совместно с партийным и административным руководством района предпринимали постоянные усилия для обеспечения школ учителями, полностью проблема решена не была. В 1940 г., оценивая перспективы на 1940–1941 учебный год, Раменский РОНО констатировал: «В этом году еще будет ощущаться недостаток педагогических кадров. 76 вакантных мест будут частично заняты оканчивающими пединституты и педучилища (22 человека). Если учесть, что еще 15 человек принял районный отдел народного образования, то все же около 40 учителей еще не хватает. А, между тем, в районе намечена большая программа расширения школ» [8].

На протяжении 1920–1930-х гг. в СССР постоянно предпринимались попытки повысить материальное положение педагогического персонала, что давало свои плоды [9; 10, с. 361]. В течение последнего предвоенного десятилетия существенно улучшилось материальное положение учителей и на Гжельском промысле [11, Л. 230–234; 12, Л. б/н; 13, Л. 301 об.–302], чья заработная плата в 1940 г. соответствовала средней по стране [14], а в некоторых случаях ее превышала. Также периодически пересматривались нормы снабжения учителей продовольственными и промышленными товарами [15, с. 20]. Однако, бытовые условия жизни учителей продолжали оставаться неудовлетворительными. Проблема с жильем для учителей, особенно в сельской местности, решалась с большими трудностями. Мало того, что квартиры, которые могли предоставить педагогам школы, были, как правило, тесными и плохо оборудованными для жилья, они часто располагались на значительном расстоянии от школ. Это

постоянно обсуждалось на страницах местной прессы, тем более, что невозможность обеспечения учителей достойным и удобным жильем напрямую связывалась с качеством обучения и воспитания подрастающего поколения.

На протяжении всех 1930-х гг. вопросам материального обеспечения работы школ в Раменском районе уделялось повышенное внимание. К сожалению, в условиях постоянного дефицита средств, топлива [16] и строительных материалов полностью удовлетворить все потребности, особенно при непрерывном росте числа учащихся, не представлялось возможным [17]. Кроме того, к факторам, усугублявшим и без того сложное положение в материальном снабжении школ, следует отнести нежелание большинства руководителей местных предприятий, колхозов и сельсоветов принимать участие в общем деле.

Несмотря на это можно констатировать, что в целом с задачей обеспечения жизнедеятельности образовательных учреждений на территории Гжельского народного промысла районное и местное руководство справилось, и процент детей школьного возраста, обучавшихся в школах к концу десятилетия вплотную приблизился к 100 % [18, Л. 37–44].

Таким образом, говоря о развитии образования на территории Гжельского народного промысла в 1920–1930-х гг., можно заключить, что в целом задачи, которые ставились руководством страны в этом направлении, были решены.

Список литературы:

1. Никонов В. В. Народное образование на Гжельском художественном промысле. 1864–1917 гг. Гжель: ГГУ, 2018.
2. Справочник по населенным местам Московской губернии по материалам Всесоюзной переписи 1926 года. М.: Московский статистический комитет, 1929.
3. В стороне от борьбы за грамотность. // Авангард. Орган Раменского Райкома ВКП(б), РИКа и Райпрофсовета. 1936. № 116(4065).
4. Добиться перелома. // Авангард. Орган Раменского Райкома ВКП(б), РИКа и Райпрофсовета. 1931. № 24(119).
5. Новохаритоновская школа хорошо помогает севу. Школьники оказывают существенную помощь прилегающим колхозам // Авангард. Орган Раменского Райкома ВКП(б), РИКа и Райпрофсовета. 1933. № 41(254).
6. Протокол расширенного пленума Раменского районного исполкома от 5 марта 1937 г. // РАУ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 13.
7. Изживем второгодничество в школах // Авангард. Орган Раменского Райкома ВКП(б), РИКа и Райпрофсовета. 1937. 197(4436).
8. Навстречу новому учебному году // Авангард. Орган Раменского Райкома ВКП(б), РИКа и Райпрофсовета. 1940. № 156 (5405).
9. Постановление Совета труда и обороны «О снабжении учителей школ первой и второй ступени». 28 октября 1931 г. // Авангард. Орган Раменского Райкома ВКП(б), РИКа и Райпрофсовета. 1931. № 19.
10. Ильюхов А.А. Как платили большевики: Политика советской власти в сфере оплаты труда в 1917–1941 гг. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010.
11. Зарплатная ведомость сотрудников средней школы поселка Новохаритоново. Декабрь 1940 г. // РАУ. Ф. 84. Оп. 1. Д. 3.
12. Зарплатная ведомость сотрудников средней школы села Речиц. Декабрь 1940 г. // РАУ. Ф. 84. Оп. 1. Д. 3
13. Зарплатная ведомость сотрудников средней школы села Гжель. Декабрь 1940 г. // РАУ. Ф. 84. Оп. 1. Д. 3.
14. Статистическая таблица ЦСУ СССР «Среднемесячная денежная заработная плата рабочих и служащих по отраслям народного хозяйства СССР в 1940, 1945, 1950-1955 гг.» // РГАЭ. Ф. 1562. Оп. 41. Д. 113. Л. 161-161об. Типографский экземпляр. / Исторические материалы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://istmat.info/node/18454> (Дата обращения: 02.01.2020).
15. Осокина Е. А. Иерархия потребления. О жизни людей в условиях сталинского снабжения. 1928–1935 гг. М.: МГОУ, 1993.
16. Ребята за партами сидели в пальто // Авангард. Орган Раменского Райкома ВКП(б), РИКа и Райпрофсовета. 1936. № 192 (4141).
17. Новохаритоновская школа к учебному году не готова // Авангард. Орган Раменского Райкома ВКП(б), РИКа и Райпрофсовета. 1937. № 191(4430).
18. Протокол четвертой сессии Раменского Райсовета депутатов трудящихся от 20/VII-1940 г. // РАУ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 31.

**МЕЖДУНАРОДНАЯ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ,
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ»**

**СЕКЦИЯ
«ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН»**

Л. И. Абакумов

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

**СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОЕКТНУЮ ПРАКТИКУ В
ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИИ**

Двухуровневая система высшего образования в некоторых вузах существует с 1993 г. В 2003 г. получение высшего образования в нашей стране вступило в новую форму и приняло Болонскую систему образования. Это было продиктовано несколькими обстоятельствами того времени. 29 стран Евросоюза (в 1991 г.) приняли решение объединить образовательный процесс в единую систему подготовки специалистов, способных работать в странах Евросоюза, обеспечивая качественный проектный и профессиональный уровень подготовки. Мнение о введении Болонской методики в образовательный процесс в нашей стране, на тот период, было разным. В нашей стране было достойное шестилетнее обучения по системе специалитет, а соглашаться на сокращенное образование до 4-х лет не имело серьезных преимущественных обоснований в обучении. Разный экономический уровень развития наших государств не давал нашим студентам широких возможностей использовать практику обучения в странах Евросоюза, так и затруднен поиск работы после окончания вуза.

На период 2019 г. наша страна более 15 лет выпускает кадры по системе «бакалавр», готовящих для работы в промышленности. На данный момент в России имеется три ступени высшего профессионального образования: бакалавриат (4 года), специалитет (5 лет), магистратура (2 года).

Первый уровень, бакалавриат, готовит по базовым направлениям, без специализации, для работы на должностях рядовых исполнителей на производстве и в экономике. Профессиональная, углубленная специализация, останется только на втором уровне образования – магистратуре и в специалитете, где предоставляется возможность повышать образование в аспирантуре и докторантуре. По итогу «юбилейного периода» можно подвести субъективный итог в образовании, и сделать практические выводы и рекомендации в образовании степени бакалавр.

В результате аналитического обзора учебного процесса, в разных вузах страны по специализации 54.03.01 Дизайн, предлагаю свои предложения, рекомендации, которые качественно могут улучшить художественный и проектный уровень студентов практически с 1 курса обучения.

Мы знаем, что по степени бакалавр, в отличие от специалиста с 6-летним образованием, сокращены ряд практических дисциплин, сокращено количество часов, что сказывается на общем качестве проектного исполнения.

У преподавателей имеется большое желание сохранить уровень профессиональной подготовки при 4-х летнем образовании, сохранить качество преподавания дисциплин и их проектный уровень исполнения.

Сейчас обстоятельства и время, в котором находятся преподаватели, студенты, требуют от каждого быстрой и профессиональной отдачи на своем участке работы. Именно сегодня студенту необходимо получать более качественное обучение, приобретать знания и постоянно совершенствоваться на всех курсах обучения, и за четыре года подготовиться к самостоятельной и профессиональной работе в промышленности.

Первым звеном художественного образования в вузе, с 1 курса, является классическое обучение по художественным дисциплинам: пропедевтики, рисунку, живописи и др.

Студентов учат рисовать и составлять композиции, рисовать гипсовые предметы, писать натюрморты, делать зарисовки в соответствии с учебными программами. Это очень нужная, обязательная базовая и подготовительная школа в обучающем звене бакалавра. Приобретенные знания по технике рисунка, живописи, изучению основ композиции, должны быть направлены для на решения творческих проектных заданий в различных специализациях (графический дизайн, дизайн среды, дизайн костюма, промышленный дизайн и т.д.).

Но в этом и появляется вопрос. Не получается, профессионального перехода для решения проектных заданий, основываясь только на знаниях классического рисунка. Парадоксально! Но мы имеем следующий результат: студенты в течение семестра рисуют на занятиях классические постановки, гипсовые предметы, натюрморты, выполняют работы с натуры, получают по итогам просмотра высокие оценки. А на занятиях по предмету «Проектирование», не могут свободно изображать клаузные зарисовки, создать серию фор эскизов по теме проекта, рисовать предметы оборудования в интерьере, рисовать эскизы объектов в перспективе.

В новых условиях системы бакалавриата, студенты второго курса должны уметь рисовать концептуальную клаузуру по теме проектного задания, предметный дизайн, пространственные объекты в городской среде в другом качественном состоянии и исполнении.

В рисунках уметь отображать конструктивные решения, фрагменты деталей, отрабатывать нюансы в формообразовании предметов, передачу цветового состояния, масштабность средового пространства, используя для этого знания психологии, психофизиологии, эргодизайна и т.д. Для этого нужны новые приемы и техники исполнений.

Как преподаватель по проектированию с большим стажем работы, хочу представить свою модель творческого становления молодых студентов и будущих дизайнеров. Это уметь рисовать по-дизайнерски, схватывать в эскизах основное, выделять главное, рисовать быстро, используя разные инструменты. Надо уметь научиться убеждать заказчика на первых встречах и этапах проектирования. В качестве «заказчика» проектов в вузе должен выступать сам преподаватель этой дисциплины.

В графических эскизах должны отрабатываться техники и технологии исполнения, такие как: умение выразить образность объекта, цельность восприятия предмета, передать цветофактурные исполнения предполагаемых материалов отделки, выявлять проектные стилевые признаки, гармоничность сочетания цветов и оттенков, демонстрировать креативность мышления и обеспечить высокую художественность исполнения эскизов.

Пропедевтика, рисунок, живопись, скульптурно-пластическое моделирование, макетирование и другие дисциплины останутся как базовые, как необходимая подготовительная школа для студента. Проектная графика для будущего дизайнера должна иметь качественное отличие, накапливать профессиональные методы исполнения и совершенствоваться от курса к курсу, от задания к заданию. Студент должен по новому научиться отражать свои творческие мысли и идеи, рисовать экстерьеры, пространство интерьеров с их предметным наполнением и комфортом. Конечно, для проектирования объемного изображения и визуализации имеются компьютерные программы: 3DMax, АрхиCad, Skeych UP, КОМПАС 3D, Home 3D и др. Но есть историческое мнение: художника во все времена всегда кормили руки. А компьютер – это лишь инструмент, бесспорно нужный!

Положительные аргументы принятия новых методов в образовании.

Во-первых – обучение компьютерным дисциплинам происходит со 2-го или 3 курса, это уже поздно. Обучение должно быть с первого курса.

Во-вторых – при встрече с «заказчиком» не всегда имеется компьютер, и не каждый способен за несколько минут при обсуждении будущего проекта показать наглядно и выразительно графическую концепцию темы, предоставить принципы конструктивно-технологического исполнения, определить главную концепцию будущего проекта.

В-третьих – сейчас только ленивый не может работать на компьютере, а поэтому дизайнер должен этим отличаться – умением профессионально рисовать. Это его профессиональная обязанность как дизайнера!

Сейчас уже от работодателей в объявлениях по найму на работу, пишут приписку – «...требуется дизайнер, умеющий рисовать».

Таким действенным инструментом может быть скетчинг для дизайнеров. Скетчинг – это техника скоростного рисования. На сегодня скетчинг представляет огромный интерес и превратился в современный вид искусства, обретает широкие слои масс от студентов творческих ВУЗов, до любителей, желающих креативно, грамотно рисовать и создавать свои произведения. Это направление широко охватило страны Европы, Америки: по всему миру создаются профессиональные клубы, проводятся мастер-классы.

Кому, как не дизайнеру бакалавра, надо уметь качественно, креативно исполнять задания и иметь портфолио своих творческих работ. Начинающие студенты должны использовать технику скетчинга еще до того, как они освоят компьютерное 3D моделирование, которое сложно поддается быстрому обучению.

Для совершенствования техники скоростного рисования, студенту необходим только рабочий скетчинг-бук, который всегда должен присутствовать с ним. При эскизировании в работе можно использовать различные инструменты: фломастеры, линеры, маркеры, гелиевые ручки, а также акварель, сангину, соус и т.д. Сегодня можно констатировать, что нет такой области, в которой не проявилось бы мастерство скоростного рисования.

Целью внедрения дизайнерского рисования по степени бакалавра заключается: способность быстрого рисования предметов, городского пространства; способность рисовать перспективы интерьеров, и его наполнения различным предметным оборудованием, мебелью; умение видеть образ и пространств как одно целое; умение выявлять главные композиционные центры в комплексном дизайн-проектировании; умение владеть разными техниками цветофактурного исполнения предметного мира; способность рисовать предметы и людей в пространстве и т.д.

Скетчинг – программа для дизайнеров, которая должна быть не подменой преподавания рисунка, живописи или компьютерного 3D проектирования, а его важной составляющей частью, его живым воплощением, направленная на повышение качественного дизайн-образования и своих профессиональных возможностей.

В этой связи хочу сказать, что скетчинг, как и другое искусство, требует от студента творческого упрямства для изучения различных техник и технологий исполнений.

Считаю введение основ быстрого рисования необходимым именно на первом этапе проектной графики по предметам пропедевтика, проектирование, производственное мастерство и др. Техника исполнения быстрого рисунка должна приносить им удовлетворение от выполненной работы, позволит повысить их творческий и профессиональный проектный уровень уже на ранней стадии обучения по разным специализациям дизайна. Такая проектная графика в эскизном проектировании является важным звеном в концептуальном дизайн – проектировании на всех стадиях проектной деятельности.

Поэтому скетчинг, как важное звено в процессе обучения начинающих студентов вузов, должен иметь свою программу освоения, и рассчитан на весь период обучения с 1 курса второго семестра по 4 курс 8 семестра. Графика скетчинга может использоваться в дипломном проектировании, при разработке комплексной дизайн-концепции и создания дипломного арт-борда.

ИССЛЕДОВАНИЕ ТРАДИЦИОННОГО МОЛДАВСКОГО КОСТЮМА КАК ВАЖНЫЙ ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ ДЛЯ СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ОДЕЖДЫ

Увеличение значимости национального фактора прослеживается путем демонстрации в различных сферах включая искусство дизайна одежды. Прошедший век вошел в историю человечества как век национальностей. В настоящее время исследователи утверждают, что парадигма нации исчерпывается, на ее место все отчетливее и более значимо устанавливаются принципы глобализации и интернационализации основных форм, норм, размеров, элементов в гармонизации ансамбля одежды. Интеграция в европейское и мировое сообщество в областях экономики и культуры является определенной реальностью, но при этом не уничтожает национальный фактор и подтверждение национальной идентичности, взаимосвязи соседствующих культур.

Задача современных дизайнеров состоит в выявлении и использовании самых ярких, выразительных традиционных символов и элементов традиционного костюма, которые могут быть актуальными и в наши дни. Специалисты легкой промышленности Молдовы уделяют не так много внимания национальной специфике в создании различной продукции. Возникает необходимость исследования вопросов гармоничной взаимосвязи традиционного и современного в эволюции развития дизайна одежды. Социально-экономические, моральные и духовные изменения значительно и многосторонне влияют на статус человек в обществе. Что влечет за собой серьезные изменения в одежде для работы, отдыха, различных мероприятий и т.д.

Современные молдавские дизайнеры начиная с 70-х годов прошлого столетия создавали коллекции с включением этнических мотивов. При этом были использованы по-новому элементы старинной традиционной одежды [2]. Сегодня элегантность и современный стиль создаются путем некоторых изменений и трансформаций, а также комплектации в зависимости от возраста, назначения, сферы деятельности, финансовых возможностей. Знание, изучение, гармоничное использование национальной символики в современной одежде помогает воспитать у детей, подростков, молодежи любовь уважение к родному краю, народу, материальной и духовной культуре.

Современный человек стремится к спокойному приятному окружению, здоровой среде обитания, к жизни на достойном уровне. Немаловажную роль в этой цепи должны занимать удобная, красивая, полезная и со вкусом подобранная одежда [1]. Оригинальности в одежде, неповторимости к которой стремимся, можно добиться путем продуманного включения этнических деталей и элементов.

Огромного внимания заслуживает ценный источник вдохновения – наследие материальной культуры прошлого: предметы повседневного быта, костюм, художественное прикладное искусство. Значимую роль в этом играет национальный костюм.

Этнический стиль в мировой моде уже давно и успешно адаптирует народный костюм для современной одежды, заимствует конструкции из костюма «стран третьего мира»: сари, саронги, пончо и т. п. Особенно привлекательные эксперименты с европейскими конструкциями предпринимают японские дизайнеры. Принимая во внимание актуальность проблемы этнокультурной идентичности в современном моделировании одежды, очевидна необходимость углубления изучения национальных культур, особенно прикладного искусства и костюма как этносов нашей страны, так и мировых культур.

Способность художника абстрагировать художественную идею от конкретной формы исторического или народного костюма и дать этой идее новую жизнь, уловить возможные точки соприкосновения прошлого и настоящего и языком современного искусства выразить

найденное в образном решении костюма современника – эта редкая способность свойственна лишь настоящим талантам.

Привлечение внимания к традиционному костюму в XXI веке способствует использованию этнических элементов в современной одежде, стимулирует молодежная мода, вызвавшая к жизни самостоятельное направление – фолк-стиль.

Обзор литературы по данной теме выявил ряд работ, представляющих собой авторитетные исследования традиционного молдавского костюма, который в свою очередь является важным источником вдохновения для создания современных коллекций одежды. Среди отечественных авторов следует выделить Варвару Бузилэ – Научного секретаря Национального Музея Этнографии и Естественной Истории Молдовы, председателя Национальной комиссии по охране нематериального культурного наследия Республики Молдова. Она отмечает, что в случае, когда общество забывают или теряет значения национальных символов, культура воспроизводит их, и наполняет их новыми смыслами. Мы должны проводить исследования, чтобы выявить, какие из этих знаков и символов были возвращены в повседневную жизнь. «Просто нужно знать нашу культуру, те ценности, которые она защищает, и, в буквальном смысле, жить ими. А чтобы лучше понять, что происходит или что может произойти в этой сфере в будущем, необходимо изучить, как сегодня обстоят дела в традиционной системе ценностей», – утверждает Варвара Бузилэ [5]. Она подчеркивает, что представители европейского сообщества, как и все иностранцы, посещающие Республику Молдова, желают, чтобы мы оставались самими собой, уважали наши корни, культуру, кухню, музыку, танцы. Начиная с 2012 г. был введен ежегодный фестиваль молдавского народного костюма, где народные мастера делятся своим талантом и творчеством с современниками.

Для создания оригинальных моделей одежды необходимо не механическое копирование национального декора, а поиск специфических национальных элементов композиции костюма и их согласованность с современными эстетическими требованиями.

Изучение народной орнаментики, приемов украшения одежды и тканей проявляет большой интерес в сегодняшние дни, так как является проявлением художественного вкуса народа и его эстетических представлений. Многие образцы народного творчества достигли высокого художественного уровня. Эти произведения народного мастерства помогают нам раскрыть духовный мир их создателей. С изменением социально-экономических условий жизни меняются представления о прекрасном и полезном, что отражается в предметах, когда-то изготовленных нашими предшественниками. Изучение образцов народного творчества дает возможность определить основные направления в эволюции этнических эстетических представлений на разных этапах его развития. Народная орнаментика никогда не являлась чем-то застывшим и неподвижным. Ее изучение нельзя отрывать от рассмотрения самих предметов народного быта, так как в народных произведениях эстетическая функция той или иной вещи всегда находится в тесной связи с утилитарной. Из этого мы видим, что орнамент никогда не рассматривался народными мастерами как самоцель, а всегда согласовывался с характером практического назначения предмета или вещи.

Народное творчество прошлых веков не теряет своего значения и в наши дни. Оно предстает перед нами не только как ценное наследие прошлого, имеющее познавательное значение, но и как богатый источник художественной культуры, обогащающий современное искусство. Декоративное народное ткачество в его лучших образцах является тем богатым источником вдохновения, который и в наши дни расширяет возможности творчества. основополагающие принципы этноса, основанные на реалистическом понимании искусства, отвечают назначению и задачам современного декоративно-прикладного искусства.

Временем расцвета домашнего ткачества была феодальная эпоха с натуральным характером производства. Каждая крестьянская семья производила все необходимое для себя: сукно, полотно для одежды, ковры, холсты хозяйственного назначения. Документы XIV–XV вв. упоминают о сукновальнях, принадлежащих боярам и богатым крестьянам. В XVII–XVIII вв. в феодальных поместьях и монастырях создаются ткацкие мастерские, основанные на крепостном труде. Доходы от продажи ткацких изделий являлись одним из средств

обогащения феодалов. Ткачество, бывшее издавна женским ремеслом, в период наибольшего развития стало и мужским занятием.

Для художников Молдовы, работающих в области дизайна костюма, народная одежда продолжает оставаться живым и неиссякаемым источником вдохновения. Этно-традиции народного искусства, через призму которого модельеры воспринимают новые течения в моде, определили четкую ориентацию творческих исканий стилистов. Особый интерес в их творчестве представляют идеи из области декоративных, конструкторских и технологических приемов, с помощью которых «строился» народный костюм.

Несомненными лидерами на сегодняшний день в плане использования народных традиций для создания современных коллекций стали молдавские дизайнеры одежды Валентина Видрашку и Алина Браду, именно их коллекции в фолк-стиле отражают яркие элементы местного этноса.

Мода постоянно изменяется и создает временное условное представление о красоте форм одежды. Ее движущим началом является стремление к периодической смене внешних форм [3]. Как бы ни была удачна с эстетической точки зрения та или иная форма, конструкция одежды, материал, цветовая гамма или отделка, их ждет общая участь – замена другим более новым.

При изучении народного костюма и сегодняшней моды, можно прийти к заключению, что костюм эпохи напрямую зависит от огромного количества факторов, влияющих на него; костюм обладает неограниченным количеством вариаций, что делает его привлекательным для художника-модельера [4].

Учитывая все ранее изложенное и проявляя особый интерес к стилю фолк, который и послужил источником вдохновения, автором данной статьи была создана коллекция женских платьев-костюмов «Цветы Молдовы». Молдавский народный костюм был рассмотрен как источник вдохновения для современного дизайна. Были выделены основные черты, характерные для женской одежды этого стиля. В результате получились современные образы, так гармонично вписавшиеся в наше время, подчеркивающие женственность. Ценным качеством художника является способность абстрагировать художественную идею от конкретной формы исторического или народного костюма и дать ей новую жизнь. А также важно уловить возможные точки соприкосновения прошлого и настоящего.

Современному дизайнеру, трансформируя современные свойства народного костюма, необходимо выявить закономерности развития формы, красоту пропорциональных отношений, характер цветового решения, разнообразие фактур и декоративного оформления. Беря за основу один из этих признаков, наиболее характерный и интересный с его точки зрения, модельер создает современный костюм, добиваясь новой выразительности, соответствующей требованиям моды сегодняшнего дня.

Список литературы

1. Андросова Э. М. Основы художественного проектирования костюма. Челябинск: ЧГУ, 2005. 176 с.
2. Дьячковская В. Молдавский народный женский костюм. Его декоративно-композиционные особенности и их использование в современном моделировании. Кишинев: Universitas, 2003. 73 с.
3. Коттон Н. История моды в XX веке. М.: Тривиум, 1998. 170 с.
4. Сафина Л. А., Тухбатуллина Л. М., Хаматова В. В. Дизайн костюма. Ростов н/Д: Феникс, 2006. 390 с.
5. Vuzila V. Costumul popular din Republica Moldova. Ch.: Reclama, 2011. 160 с.

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ДИЗАЙНА ИНТЕРЬЕРНОГО ОСВЕТИТЕЛЬНОГО ОБОРУДОВАНИЯ

В интерьерах особую роль играет осветительное оборудование, оно позволяет при относительной статичности менять общее ощущение от нахождения в нем. Композиция осветительного оборудования в жилых интерьерах может быть различной, начиная от традиционных потолочных различных светильников, настенных бра, заканчивая настольными лампами и торшерами. При расстановке осветительных приборов необходимо продумать сценарий различного освещения начиная от приглушенного заканчивая ярким, это позволит сделать нахождение в интерьере более комфортным. В зависимости от назначения комнат и наличия в них естественного освещения (окон) могут использоваться различные принципы освещения. При подборе светильников необходимо отталкиваться от стиля интерьера, продумывая цветовую гамму. Изначально необходимо определиться, хотите ли вы что бы светильники «бросались в глаза» или «растворялись» в интерьере. Также необходимо брать во внимание габариты светильника, что бы в интерьере он не смотрелся слишком громоздким или мелким. Определитесь с задачей, которую должен выполнять светильник (хотите ли вы яркий свет или приглушенный). Обязательно продумайте сценарий освещения помещения, здесь вы можете пользоваться комбинацией, как люстр, бра, так и скрытой подсветки, настольных ламп и торшеров.

Самым распространенным источником искусственного освещения в интерьере являются люстры, которые могут располагаться по центру помещения, либо их размещают ассиметрично относительно расстановки мебели. Так же возможно размещение нескольких люстр в комнате. В зависимости от стилистики интерьера и высоты потолка люстры могут быть накладными или подвесными.

Если высота потолка в интерьере не позволяет применять потолочные светильники, то можно использовать настенные светильники – бра, которые необходимо разместить с учетом расстановки мебели, расположенной в интерьере.

Помимо стационарного освещения в интерьере можно использовать и мобильное осветительное оборудование, к ним относят настольные лампы и торшеры. Как правило, подобные светильники играют вспомогательную роль в освещении. Вместе с тем расположение настольных ламп может быть нестандартным, т.е. не только на предметах мебели (тумбах, комодах, столах). Например, лампы могут стоять на подоконниках за тюлем. Подобное расположение осветительного оборудования в вечернее время даст мягкий приглушенный свет в темное время суток. Вместе с тем привычные габариты торшеров, используемых в интерьерах, могут быть гипертрофированы- тяжелые основание, гнущийся стержень и большой абажур придаст интерьеру изысканный вид. Однако, подобный светильник будет статичен, т.к. передвижение его из-за веса основания будет проблематичным. В современном дизайне появляются новые формы торшеров на распорке между полом и потолком. Использование подобного осветительного оборудования возможно при определенной высоте потолка в помещении.

Помимо прочего дополнительным источником света в интерьерах могут служить всевозможные инсталляции света в аквариумах, террариумах, сухих аквариумах. Подобные системы вносят активный дизайнерский акцент в помещении.

Отдельную роль в современном дизайне играют встраиваемые светильники. Если раньше их встраивали только в потолок, то в современном дизайне их монтаж производится как в стены, так и пол. Как правило, подобные светильники несут декоративную нагрузку в добавление к основному освещению.

Дополнительным источником света в современном интерьере может являться встраиваемая подсветка мебели. Светодиодные ленты или точечные светильники монтируются

в цоколь корпусной мебели, в открытые и застекленные ниши, а также в отдельно висящие полки различного назначения.

Если перед дизайнером стоит задача сделать помещение с имитацией естественного освещения, то идеальным современным решением будет использование светодиодной скрытой подсветки, которая может монтироваться в специально созданные декоративные ниши. Таким образом, визуально спрятанная светодиодная лента будет давать мягкий отраженный свет. Использование подобного приема визуально поднимет существующие потолки или визуально раздвинет стены. Подобный принцип освещения можно применить в местах крепления штор у потолка, при световом рефлексе будет ощущение, что шторы, как бы струятся с потолка.

Все интерьерное освещение можно разделить на две группы: декоративное и основное. Лучшим вариантом освещения является комбинация этих двух групп. Декоративное освещение создает интимную обстановку с приглушенным светом, тогда как основное освещение делает интерьер более светонасыщенным. При создании общей концепции дизайна интерьера необходимо детально продумать сценарий освещения. Все осветительное оборудование должно включаться отдельно по группам для создания различного настроения в интерьере. Кроме стандартных выключателей света можно использовать диммеры (светорегуляторы), что позволит даже при использовании только одного источника света регулировать степень освещенности помещения. Современным решением управления света является применение так называемого «умного дома». Интеллектуальная система «Умный дом» – это высокотехнологичная система, позволяющая объединить все инженерные коммуникации (в том числе и осветительное оборудование) в одну и поставить ее под управление искусственного интеллекта, программируемого и настраиваемого под все потребности. Применение подобной системы программирования освещения позволит не использовать традиционные выключатели света, а обходиться современными панелями управления, пультами и даже телефонами.

После появления светодиодных ламп значительно расширился ассортимент осветительного оборудования. Имитация «звездного неба» яркий пример использования светодиодом, его используют как декоративное вспомогательное освещение в помещениях различного назначения, начиная детскими, заканчивая гостиним и холлами.

Применение витражей с подсветкой так же практикуется в создании современных интерьеров. Они могут быть вмонтированы как в потолок, так и в декоративные ниши в стенах, создавая интерьерную композицию. Витражи в зависимости от размеров и мощности внутренней подсветки могут относиться как к вспомогательному, так и к основному освещению. Особенно эффектно витражи с подсветкой смотрятся в помещениях без естественного источника освещения (окон). Современные технологии позволяют применять не только традиционное стекло, но и полимерные материалы, такие как «натяжной потолок». Подобный принцип позволит осветить всю поверхность потолка в отдельно взятом помещении, например, в санузле. При включенном свете вся плоскость потолка будет излучать свет в интерьере, распределяясь равномерно по всей площади.

При проектировании освещения необходимо учитывать такие лампы используются в оборудовании: теплые или холодные. Нужно понимать, что интерьер может поменяться по ощущению цвета при включении света. Поэтому при проектировании интерьера уже на этапе выбора отделочных материалов необходимо определиться какие именно лампы будут в осветительном оборудовании – холодные или теплые. Главным критерием эргономики в интерьере является комфорт, который напрямую зависит от степени освещенности помещения.

Благодаря вышесказанному мы можем утверждать, что осветительное оборудование играет важную роль в создании любого интерьера, различные приемы его применения позволяют менять общее настроение помещений в зависимости от поставленных задач. Вместе с тем, большое количество материалов, предназначенных для создания новых форм светильников, начиная от стекла и металла, заканчивая деревом и различными полимерами, позволяет находить новые художественные образы в современном дизайне осветительного оборудования.

Таким образом, современной тенденцией в создании нового дизайнерского осветительного оборудования становится стремление к индивидуализации интерьеров. Все больше производителей предлагают разные комплектации, ориентированные на различные стили интерьеров. Комбинация стилей, тонов, форм становится более разнообразной, а четкие требования или соответствия только одному направлению постепенно стираются.

Список литературы

1. Карницкий В. Ю., Цыганов М. В. Проектирование искусственного освещения на базе светодиодных светильников. Известия Тульского государственного университета. Тула, 2017.

2. Березин В. В., Акбиров З. Р., Фатхиева Р. А., Байгалиев Б. Е., Смолкин Р. М., Зарипов И. Р., Акимов А. В. Светодиодное освещение – наше будущее // Научно-методический электронный журнал «Концепт», 2016. Т. 17. С. 480–484.

3. Сайфуллина И. З. К вопросу об истории декорирования в интерьере // Известия Казанского государственного архитектурно-строительного университета. Казань. 2011.

Т. И. Васюк

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

БЕЛОРУССКОЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ

Эстетическая функция искусства всегда воспринималась как одна из основных форм сознания. В различные эпохи цивилизации она проявлялась многогранно. Система традиционных ценностей в белорусском декоративно-прикладном искусстве утверждает гармонизацию окружающей среды. Особый комфорт и уют создают изделия из керамики, текстиля, стекла, дерева, металла. Таким образом, способ создания авторских произведений можно рассматривать как путь для сохранения и умножения красоты. Это своего рода диалог с Богом, как продолжение мироздания.

В данном теоретическом экскурсе автор статьи утверждает позитивное воздействие традиционного декоративно-прикладного искусства. Оно несет в себе образы добра и красоты. Таким образом звучит призыв бережно рассматривать поставленные вопросы и проблемы, связанные с традицией.

В конце XX столетия белорусская керамика выявила новые творческие направления. Так возникла идея проведения Республиканских триеннале декоративно-прикладного искусства и Международных пленэров по керамике «АРТ-ЖИЖЕЛЬ», для которых характерной особенностью является синтез современных форм и древних технологий.

Самые ранние сведения о декоративно-прикладном искусстве на территории Беларуси относятся к началу каменного века – это период возникновения первых образцов обожженной керамической массы с оттисками лозы и текстильных фактур. Столетиями вырабатывались методы и приемы художественной обработки природных материалов, совершенствовались формы и оттачивались технологии создания изделий. Основные черты белорусской керамики, заложенные в прошлые века, передаются из поколения в поколение, формируя быт и сознание людей. Производство изделий керамики на территории Беларуси развивалось неравномерно, в связи с социальными условиями и природным местом расположения залежей глины.

Трансформация традиций в современное керамическое искусство основана на принципах традиционного народного творчества. Необходимо отметить самобытный характер художественной керамики Беларуси. Творчество профессиональных художников-керамистов – уникальное явление в сфере современного искусства. Арт-проекты нового времени отмечены множеством направлений авангардного и традиционного характера. Вследствие этого в конце XX и начале XXI столетия повысился спрос на произведения декоративно-прикладного искусства в авторском исполнении. В настоящее время «Handwork», как явление активизировалось не только на территории Беларуси, но и во всем мировом пространстве.

На престижных выставочных площадках страны постоянно экспонировались произведения, созданные в рамках Международного проекта «Арт-Жыжаль», где состоялась демонстрация реконструкции древних технологий обработки глины методом «раку» и «обвары». Технологические методы, восстановленные в результате создания авторских работ, позволили профессиональным художникам-керамистам расширить свои творческие возможности.

Участники Республиканских Триеннале декоративно-прикладного искусства выполняли индивидуальную программу под общим девизом, который ежегодно отражал одну из актуальных задач современного декоративно-прикладного искусства: «Сохранение традиций», «Арт-объект в пространстве», «Новаторство». В творческом процессе использовались новаторские конструкции и пластические классические формы.

Основным итогом творческих поисков художников-прикладников является сочетание инновационных художественно-стилистических образов с древними традициями обработки глины: способами обвары, дымления, вошения, лощения, молочения, и гравировки.

Весомый вклад в развитие национальной школы декоративно-прикладного искусства был сформирован по результатам групповых выставок профессиональных художников декоративно-прикладного искусства, проведенных в период с 2017 по 2019 гг.: арт-проекты «Вместе с Минском», «Городские патэрны в рождественские праздники» в Музее истории города Минска; «С творчеством по жизни», «Арт-Доброта», «Извечное» в Художественной галерее «Университет культуры» (Дворец Республики); «ARS MODERNA ETHNICA» в Музее современного искусства Республики Беларусь; «Современное этноискусство» во Дворце искусства ОО «БСХ»; «Гармония» в Национальном художественном музее Республики Беларусь; «Наш край любимый – Беларусь» (в рамках культурной программы II Европейских игр и Международного фестиваля искусства «Арт-Минск») в Национальном историческом музее Республики Беларусь. Авторами, кураторами и участниками названных арт-проектов являются члены Белорусского союза художников Тамара Васюк и Алла Непочелович.

Обращение к национальным истокам наполнило современное декоративно-прикладное искусство Беларуси богатством образов, глубоким содержанием и смыслом. Позитивный образ традиционного творчества в сочетании с новаторским направлением идей профессиональных белорусских художников нашего времени создает неповторимое воплощение национального стиля в искусстве.

Т. В. Гончарова

*Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова,
г. Магнитогорск*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТИЛЬ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ИНТЕРЕСА СТУДЕНТОВ К ТВОРЧЕСКОМУ САМОВЫРАЖЕНИЮ

Происходящие социально-художественные процессы побуждают активно переосмысливать современное декоративное искусство как феномен культуры и его границы. «Близость современных художественных средств декоративных искусств течениям «больших искусств» стала очевидной во всех видах и жанрах» отмечает тенденцию П. Дж. Смит-директор музея декоративно-прикладного искусства в Нью-Йорке. Структура видов, жанров, тематики приобретает «сплавленный вид» [3, с. 13]. Ранее специфика декоративно-прикладного искусства и дизайна определялась более однозначно: для первого характерно ручное производство, а для второго промышленное. В настоящее время существует размытость границ между народным и профессиональным декоративно-прикладным искусством, между дизайном и декоративно-прикладным искусством в целом.

Текстильные произведения в современных условиях являются не только объектом декоративно-прикладного искусства, но и текстильного дизайна. В современном искусстве текстиля сформировались две основные тенденции развития, которые можно условно определить как «декоративную» и «концептуальную». Дизайнеры, создающие ткани, могут работать, во-первых, в направлении украшения тканей, то есть проектирования новых орнаментальных элементов; во-вторых, в направлении разработки тех или иных свойств ткани – структуры поверхности, пластических свойств текстиля.

Анализ последних художественных экспериментов в Магнитогорском вузе позволяет очертить итоги деятельности коллектива талантливых педагогов-художников которые переквалифицируются в условиях реорганизации вуза, выразившейся в слиянии Магнитогорского государственного университета (МаГУ) и Магнитогорского технического университета им. Носова (МГТУ). На первый взгляд, наличие названной специальности вызывает недоумение в условиях монопромышленного города. Тем более с заявленным правительства курсом на повышение популярности рабочих технических специальностей. В силу своей специфики, текстиль тесно связан с индивидуальностью, а художественный текстиль, по сути, отражает все многообразие потребностей людей. На одном из первых мест в нем любованию формой (цвет, фактура, силуэт и отношения между ними). Более двадцати лет педагоги работали под чутким профессиональным руководством основателя кафедры «Декоративно-прикладного искусства» Магнитогорского педагогического института Р. А. Гильман. За это время кафедра как живой организм видоизменялась по содержанию и в названиях: от кафедры «Дизайна костюма и художественного текстиля» и кафедры «Дизайна и легкой промышленности» Магнитогорского государственного университета в кафедру «Дизайна» в составе Института строительства, архитектуры и искусств (ИСАИ). Учебник Р. А. Гильман «Художественная роспись ткани» стал первым российским учебником в этом разделе декоративно-прикладного искусства. В 1997 году, выполняя один из первых дипломов в вузе по росписи ткани, мы экспериментировали в технике травления по сарже. От плоскостных триптихов в работе с первыми дипломниками шли к созданию объемно-пространственных текстильных композиций. Так, благоприятным оказался тандем студентов-керамистов и текстильщиков, работающих над подвесными и настольными светильниками. В 2014 году защиты дипломных работ последнего выпуска специалистов, обучающихся по специальности 0525.00 «Искусство интерьера» (специализация «Художественный текстиль»). Дипломные работы проектировщики художественного текстиля выполняли для различных пространств: развивающие панно с мобильными объемными элементами с различными крупами на липкой основе, в технике синели, авторское панно «Мечты о востоке» в экспериментальной технике фотопечати по холсту с золотой вышивкой, войлоковаление с

стеклярусом, декоративные текстильные композиции в технике выжигания с холодным батиком и цветным контуром. В настоящее время художественный текстиль активно и успешно осваивается дизайнерами мебели, которые учатся текстильному дизайну, органично сочетающему стилистику и формообразование мебели и текстиля. Так, мебельный текстиль выполнялся в техниках конвергенции, валяния, ковровой, синели. Выполняя декор стула аэрографом по ткани, студенты создавали имитацию металлических поверхностей, Часто технологии микшируются, обогащая друг друга. Например, в ширме по концепции переосмысления казахстанских национальных традиций, гармонично сосуществуют холодный батик и прорезной войлок. С интересом на защитах одобрен эксперимент сочетания модной нюансной аэрографии и классической пластики буфов в образе стандартной конструкции стульев. В ширме с геометрическим решением органично сосуществуют горячий батик, узелковая окраска и шелкография. В целом, экспериментальный текстиль, ранее являвшийся только экспонатом выставочных площадок, плавно переместился в зоны общественного отдыха (фойе университета ААЛТО, Хельсинки). На международных выставках получают признание панно, выполненные нами в классической технике горячего батика со свободной пленерной манерой исполнения мотивов природы.

Изучение расширяющегося спектра технологий художественного текстиля является важным аспектом для экспертизы произведений декоративно-прикладного искусства, основой развития интереса студентов к текстилю как способу самовыражения.

Список литературы

1. Казакова Л. В. Декоративное искусство России в контексте мирового студийного творчества. М.: Гнозис, 2013. 160 с.
2. Гончарова Т. В. Основы композиции в художественном текстиле: метод. пособие. Магнитогорск: МаГУ, 2012. 48 с.
3. Гончарова Т. В. Основы производственного мастерства: метод. пособие. Магнитогорск: МаГУ, 2013. 68 с.

ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ПРОЕКТИРОВАНИЮ ПРЕДМЕТНОГО ДИЗАЙНА

В XX в., когда впервые в мире заговорили о реальной угрозе стоящих перед человечеством экологических катастроф, возникло экологическое направление в дизайне. Экологический подход к проектированию стал принципиально новым, поставив перед дизайном совершенно новые задачи. Экологические проблемы находят отклик в творчестве дизайнеров разных направлений, в том числе в творчестве дизайна предметно-пространственной среды. Сегодня экологическое направление в дизайне более связано с изменением целей и задач дизайна в современном мире. В связи с этим можно выделить следующие направления совершенно экологически ориентированного дизайна: экологизация потребления, поиск новых экологических материалов и технологий, экологизация сознания, решение проблем, связанных с экологией человека и экологией культуры. Экологи выделяют несколько направлений экологически верного поведения потребителя. Это ограничение потребления, изменение спроса в пользу экологически безвредных продуктов, приобретение экологически эффективных предметных товаров и др. Предметный дизайн – это и ремесла прошлых лет, и техника, и технические возможности сегодняшнего дня, произведения искусства, украшающие человека и его окружение, и комплексное проектирование предметно-пространственной среды. Естественно, роль дизайнера, работающего непосредственно в сфере самой жизни и формирующего образ предметного окружения, в наше время все больше усиливается. Понятие «предметный дизайн» применимо к определенному типу творческой деятельности, т.е. практической утилитарной деятельности, позволяющей проявлять способности человека материально утверждать себя и удовлетворять постоянно изменяющиеся и в целом возрастающие потребности.

Исследуя предметное творчество, встречаешься с особым художественным явлением. Создаваемые людьми предметные формы подчиняются в первую очередь природным, физическим законам формообразования. Как в основе архитектуры лежат законы строительного дела, так в основе создания предметного окружения лежат требования промышленного производства, каким бы оно ни было – простейшим или бесконечно сложным и автоматизированным. «Предметная форма (по Аронову В. Р.) подобна кентавру: она олицетворяет в себе природное, физическое начало и в то же время и все человеческое со свойственными людьми вкусами, привычками, пониманием удобства и красоты, предрассудками и образными преувеличениями».

Борьба за новое, модное или, наоборот, борьба с отживающим старым в предметном окружении нередко наполняется настоящими страстями, в результате чего бытовое окружение и оформление жизни приобретает заметную социально-эстетическую значимость, доходящую до крайности, до насильственной замены одних форм другими.

Современный человек привык к постоянной смене форм, к массово повторяющимся, одинаковым промышленным изделиям, к восприятию многих произведений искусств через средства массовой коммуникации.

История предметного творчества показывает, что в нем значительно больше влияния внешних, объективных обстоятельств, чем в изобразительном искусстве, где личность художника всегда проявлялась ярче и где зрителям важнее посмотреть на мир именно его глазами, ощутить его чувства и переживания.

В истории искусства можно найти примеры обращения известных художников к предметному творчеству. Но обычно эта сторона их биографии оставалась малозаметной. Так, например, А. Дюрер, прославившийся картинками и гравюрами, разрабатывал детали эмблем и символов, рисовал эскизы украшений торжественных кубков.

Рафаэль создавал картоны для шпалер, а Микеланджело специально занимался инженерными и фортификационными проблемами. Только у Леонардо да Винчи

художественно-пространственное творчество выступает в виде особой, вполне самостоятельной деятельности. В его рисунках и технических чертежах, разбросанных по записным книжкам, много конструктивных решений и догадок, выходящих за пределы возможностей практической реализации тех лет. Но Леонардо больше интересовался самой способностью создавать новое. Грань между реальным в самой жизни и воображаемым у него была довольно размытой, что делало его проекты явлением развития скорее художественной культуры, чем техники. Методика творчества Леонардо да Винчи была сродни современному дизайнерскому проектированию. Он в целом соединял науку, технику и искусство в практических целях. Например, его эксперименты по изучению и созданию летательных аппаратов оказались близки тем, кто начинал проектировать самолеты и вертолеты (Жуковский, Можайский, Сикорский).

В начале XXI в. энтузиасты построили по чертежам Леонардо несколько вполне технических современных аппаратов и машин.

В эпоху барокко итальянский художник и изобретатель Агостино Рамелли выпустил большой альбом «Различные и искусные машины», содержащий около 200 детально проработанных иллюстраций, в которых были представлены всевозможные насосы, системы приводов, камнерезные пилы, метательные военные машины и др. В XVII веке голландский пейзажист Ян ван дер Гейден был создателем системы уличного освещения, спроектировал их до мельчайших деталей, проекты пожарной помпы и мельницу. У истоков движения «За связь искусства и ремесел» стоял Уильям Моррис – поэт, художник, преподаватель. Именно в этот период были сформированы главные положения теории и творческие принципы дизайна, повлиявшие на школы и направления более поздних лет.

На рубеже XIX–XX вв. прямое сближение изобразительного искусства и предметного творчества стало программным у художников «модерна». Это бельгиец Анри ван де Вельде, немецкий художник Петер Беренс школы Баухауз, ВХУТЕМАС, ВХУТЕИН.

В 1920-е гг. ведущее место в предметном творчестве заняли художники и архитекторы универсального плана, отличавшиеся широтой поисков новых форм и композиционных решений. Они представили различные творческие направления, каждое из которых имело свою программу и название, но в целом сходились на программном функционализме (форма выражает утилитарную функцию вещи и подчеркивает ее техническое происхождение).

В функционализме эти художники видели своеобразный сплав новейших тенденций формообразования с все более демократизирующейся бытовой стороны жизни.

Причем многократно повторяемая функциональная форма, оказываясь в различных контекстах материальной среды, приводит к зарождению нового единства. Так возникали недолго существовавшие стили: конструктивизм, «новая вещественность», «ар-деко», стиль Баухауз с объемно-геометрическим построением формы, американский «обтекаемый» или «аэродинамический» стиль и др.

Дизайн как новая профессия, возникшая в XX веке, охватывает самую широкую амплитуду объектов своей деятельности, называя все, «от софы до среды города» (выражение 1910-х годов), «от иголки до самолета» (выражение 1960-х гг.), «от ложки – до города» – девиз Международного конгресса дизайнеров в Милане 1983 г.

Дизайнерское начало можно разглядеть в простых материальных формах прошлого, в старинных, кажущихся в наши дни нескладными, громоздкими, но все же удивительно красивыми образами минувших столетий. Люди всегда стремились к соединению рационального и эстетически совершенного. В этом отношении нет принципиального различия между утилитарными вещами древнейших эпох и новейшими техническими изделиями.

В чем же тогда специфика дизайна XX–XXI вв.?

В проектном характере, основанном на цельности образного мышления дизайнеров и в междисциплинарных связях, позволяющих соединять и регулировать взаимоотношения материальной и художественной культуры.

Человек, создавая предметное окружение, учится у природы и творит по ее законам. Принцип следования природе положен в основу учебных курсов дизайна в разных странах. Студентам предлагается изучать, как соотносятся и сгармонизированы формальные и цветовые

композиции в неживой и живой природе. Кристаллы, раковины, растения, сопряжения форм в строении живых тел с характерными для них принципами сжатия, растяжения, изгиба показывают, что следовать природе не только желательно, но и неизбежно. Дизайнеры изучают также процессы видоизменения форм под внешним влиянием среды: как растекается жидкость на плоскости, как воздействуют давление, выветривание, постоянная освещенность и прочее.

Внутренняя, динамично-напряженная жизнь формы раскрывается при изучении изменения растений в течение их жизненного цикла: от зарождения до физического уничтожения. В качестве примеров берутся растения, насекомые, животные, древесина и все, что из них делается. С этих же позиций рассматриваются муравейники и их создатели – муравьи с присущими им стандартами, повторением форм и гибкой приспособленностью к изменяющимся жизненным условиям. Объектом специального дизайнерского анализа оказываются и искусственные предметные формы, созданные людьми, подчеркнута по «законам природы». Среди них доминируют предельно простые, функциональные вещи. Особенно показательны бывают орудия труда прошлого. Такие вещи собираются и классифицируются как образцы стихийного дизайна. Все они создавались хотя и примитивными, но техническим способом, обязательно тиражировались, и в их облике наглядно отражалось взаимодействие формы, конструкции и функции. Это были изделия из дерева (мебель, корзины, бочки), керамики (сосуды для хранения продуктов), металла (кирки, ножи, лопаты), кожи (емкости для хранения сыпучих продуктов или жидкостей), стекла (емкости для жидкостей и т.д.). С позицией стихийного дизайна они представляют довольно значительный интерес своим точным соответствием функции и формы, обработкой природных и созданных человеком материалов, пластикой решений.

Вместе с тем стихийный дизайн отличается от профессионального тем, что в нем отсутствует предварительное изучение, специальное моделирование будущего функционирования вещи. Отбор лучших решений шел в нем медленно, путем проб и ошибок.

На рубеже XX века многие художники, которые почувствовали убыстрение смены предметной среды под воздействием технического прогресса и изменения образа жизни людей, стали искать скрытое дизайнерское начало уже не в эволюционных формах прошлого, а в порождениях новейшего времени – инженерном формообразовании. Инженерные изобретения XIX – начала XX века также вошли в историю дизайна, особенно если они непосредственно влияли на быт людей (швейные машины, электрические чайники, бритвы для безопасного бритья, игрушки и т.д.). Согласно трактовке английскими теоретиками искусства – дизайнером мог быть назван любой специалист, который на основании полученных им знаний, технической подготовки и практического опыта, а также художественного чутья и развитого зрительного восприятия рекомендует производителю наиболее подходящие материалы и способы их обработки, определяет форму, цвет и характер отделки изделий. При этом дизайнер может сосредоточить свое внимание на всех вопросах или на каком-нибудь одном, но значительно определяющем образ изделия. Так, потребовать расширить или изменить производство. Также он может заниматься вопросами рекламы и упаковки или организовывать выставки товаров и т.д. Роль дизайнера в профессиональной работе над формой изделий заключается в возможности организации окружающей предметной среды. Задачи дизайна не ограничивались только улучшением внешнего вида предметов, а включали в них и всестороннюю проработку структурных связей между предметами, придающих предметной среде необходимое функциональное и композиционное единство.

Многие до сих пор высказывают мнения, что дизайн, в отличие от уникального художественного творчества, связан только с серийными формами и их промышленной обработкой. Однако в практике дизайнеров можно встретить не только серийные изделия. Они работают над формой и конструкцией уникальных технических приборов и сплошных изделий, выполняемых вручную, с минимальным применением промышленной обработки. Эти так называемые произведения уникального дизайна (аппаратура для космоса, скафандры, шлемы и т.д.).

Дизайнеров и тех, кто пользуется их изделиями, интересуют в первую очередь функциональные и эстетические качества объектов, а не то, как он был сделан – серийно или индивидуально. Существуют такие приборы и целые комплексы научной аппаратуры, которые изготавливаются принципиально в одном экземпляре, но по существу оказываются значительными вехами в развитии техники и дизайна.

Дизайнер обладает даром образного предвидения, художественного моделирования будущей предметной среды в условных формах и материалах (макеты, эскизы, экспериментальные поиски форм). Он способен наглядно соединить в своем воображении утилитарные и эстетические параметры предмета, вещи. Предметом его интереса может быть пространственная среда – постоянное окружение объекта, сфера его бытия. Среду нельзя представить себе без предмета. Они взаимодействуют друг с другом, влияют друг на друга, порождают друг друга, переходят друг в друга.

В заключении можно отметить, что все многообразие предметного мира условно можно подразделить на два типа:

1-й тип – те предметные изделия, которые существовали испокон веков. В основном они служили и сегодня служат для удовлетворения извечных потребностей человека. Это разные инструменты, посуда, мебель, одежда, обувь и прочее. Их функция не изменилась или почти не изменилась за многие тысячелетия.

2-й тип – те изделия или предметы, что возникли в результате изобретений и научных открытий. Это средства связи, бытовая техника, транспортные средства, медицинская техника и прочее.

Те и другие представляют предметный дизайн в пространственной среде. В предметном творчестве, наряду с дизайном и ДПИ, в наше время большое место занимает непрерывно развивающийся, особый вид художественного проектирования, непосредственно формирующий облик архитектурно-художественной среды. Это направление «Дизайн среды» и комплексное проектирование, включающее в себя произведения различных искусств, связанных с архитектурно-пространственной средой.

Список литературы

1. *Аронов В. Р.* Художники и предметное творчество. М. : Советский художник, 1987. 230 с.
2. *Ковешникова Н. А.* Дизайн: история и теория. М. изд. ОМЕГА-А, 2008. 223 с.
3. *Рунге В. Ф.* История дизайна, науки и техники. Книга 1. Изд. Архитектура-С, 2008г. 368 с.

М. А. Дорожко

*Минский государственный художественный колледж им. А. К. Глебова, Республика Беларусь,
г. Минск*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ КНИГИ С ИЛЛУСТРАЦИЯМИ В ТЕХНИКЕ ЛИНОГРАВИЮРЫ

Гравюра на линолеуме через свои качества и средства художественной выразительности а также, через возможность дублировать изображение и менять колорит работ привлекла художников-иллюстраторов. Со временем, линогравюра почти полностью подменила гравюру на дереве. Иллюстрации, в следствии взаимодействия с определенным макетом книги имеют довольно небольшие размеры и требуют лаконичности и выразительности образов. Данный вид эстампа позволяет создавать изображения которые передают содержание и эмоциональное состояние произведения литературного искусства.

Принципы обработки материалов, нанесения краски и принципы печати дают возможность создавать иллюстрации разнообразные по эмоциональному окрасу и характеру. Отношение художников к иллюстрации проявляется не как к отдельному «изображению», а как к целостному художественному решению печатного издания и единому организму. Так же, иллюстраторам необходимо учитывать взаимосвязь всех элементов, начиная от суперобложки, титула, иллюстраций, заставок, декоративных элементов и заканчивая версткой.

Для создания целостного оформления печатного издания важно учитывать пропорции между частями книги. Под пропорциями при оформлении книги подразумеваются гармонизация формы макета, логические соотношения размеров частей объекта между собой, а также каждой части с печатным изданием в целом. Сама по себе иллюстрация является текстом, воплощенным в рисунке. Она имеет тесную связь с произведением литературного искусства и несет большую смысловую нагрузку, поясняя смысл произведения. Интерпретация текста в иллюстрации происходит с помощью поиска композиционного построения произведения, пластического и колористического решения и олицетворяет собой важнейшие принципы создания художественного языка.

Во время работы над иллюстрацией, художник выполняет большое количество подготовительных работ – наброски, эскизы и этюды. Подготовительный период зависит от опыта и мастерства художника. Важным моментом его творческой манере является процесс своеобразного переноса жизненного опыта и содержания литературного произведения на язык изобразительного искусства, превращение их в реалистичные или стилизованные образы, обобщение и типизация изображения, отбор главного в зависимости от замысла художника.

При оформлении как книжного издания, так и любой печатной продукции необходимо учитывать не только смысловую связь иллюстрации и текста, но и стилистическую часть – взаимодействие произведения изобразительного искусства с текстовым блоком и шрифтовой графемы. Чаще всего, для оформления макета, включающего иллюстрацию в технике линогравюры, обычно подбирают рубленые шрифты [1, с. 42].

Специфика разработки макета книги заключается в том, что на определенном этапе к процессу присоединяется редактор, который и занимается размещением текстовых блоков и иллюстраций в макете. Существует ряд элементов из которых и состоит внутреннее пространство книги. Из ряда иллюстраций разнообразного формата, заставок, буковок, орнаментальных полос и др. и создается ритм печатного издания. При создании иллюстраций и вспомогательных элементов необходимым условием является создание их в одной стилистике, цветовой гамме и пропорциях соответствующих печатному изданию для которого создаются изображения.

Количество иллюстраций и дополнительных элементов отделки зависит непосредственно от типа издания, его функций и замысла художника. В полиграфии встречаются макеты с разнообразным по качеству и насыщенности оформлением.

Таким образом, издаются книги, где оформлена только обложка или расположены только постраничные иллюстрации и т.д. [2].

Книга выглядит завершенной при выполнении всех необходимых пунктов:

- 1) продуманное оформление обложки и корешка с учетом шрифтовой части;
- 2) четко разработанный форзац;
- 3) титул и возможно шмуцтитул;
- 4) ряд иллюстраций соответствующих форматов;
- 5) разработка дополнительных элементов (заставок, буквиц, концовок и др.);
- 6) единое стилистическое и колористическое решение для всех образов;
- 7) ритм всех элементов книжной графики во внутреннем пространстве.

Список литературы

1. *Волович В.* Книжная и станковая графика: каталог собрания. Ирбит: Ирбитский ГМИИ, 1998. 78 с.
2. *Вусанава Н.* Люстэркі кніжнай культуры // Першацвет. 1994. № 12.

Т. И. Дроздова

*Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова,
г. Москва*

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

*«Слишком длителен и органически целостен
был процесс коллективного созидания
народом своего искусства,
чтоб новое могло бесследно
вытеснить традиционные формы»
Л. А. Динцес*

Предпосылки появления народного творчества были изначально predeterminedены развитием общества. Декоративно-прикладное искусство – одно из составляющей нашей художественной культуры.

В данной статье рассматривается вопрос традиций и новаций в декоративно-прикладном искусстве на примере проектирования и изготовления изделий интерьерного значения с Хохломской росписью в Колледже дизайна и декоративного искусства (ФГБОУ ВО «Московская государственная художественно-промышленная С. Г. Строганова»).

Колледж дизайна и декоративного искусства (бывшее МХУПИ им. М. И. Калинина, одно из старых художественных училищ страны, всегда плотно сотрудничало с народными промыслами). Бережное сохранение традиций народного творчества и внедрение технологических новшеств продолжает оставаться одной из актуальных задач при подготовке молодых специалистов в учебном заведении. В колледже готовят кадры для разных сфер дизайна и декоративного искусства. Запросы современного человека ориентированы на иное образно-тематическое решение объекта в декоративно-прикладном искусстве.

К ускорителям появления новаций в декоративно-прикладном искусстве также можно отнести применение новых техник и технологий в изготовлении изделия. Один из основополагающих принципов проектирования декоративно-прикладного изделия с хохломской росписью служит его функциональная востребованность, то есть более плотная зависимость от персонализации предметной среды. Актуальными становятся вопросы связанные с поиском нового ассортимента.

Сам промысел с Хохломской росписью один из старейших в России возник в XVII в. в лесах Заволжья. Обосновались там беженцы, скрывающиеся от разных невзгод и старообрядцы, отвергающие церковные реформы. Служители церкви привезли дорогие старинные рукописные книги, иллюстрированные миниатюрными заставками тонкого письма и иконы. Богатый рукописный материал послужил источником вдохновения для возникновения промысла. Непогодная глинистая земля этого края вынудила поселенцев, для прокорма семьи и платы оброка в казну, заняться ремеслами. Реки России с древних времен при плохой проходимости лесов служили торговыми путями. В районах Заволжья сложились благоприятные условия для развития промыслов и торговли произведенным товаром на ярмарках.

Крестьяне в основном в зимнее время, когда на полях лежал снег, из липы и осины вырезали ложкарно-посудный ассортимент утилитарного назначения: солонки, чайницы, сахарницы, миски, поставцы, ложки, тарелки и т.д. Вся утварь украшалась замысловатым расписным узором с сияющим золотым фоном.

Промысел Хохломской росписи в Семеновском районе традиционно был отдельным. Одно селенье «било баклуши», то есть рубили поленья. Достаточно простая работа и дешево ценилась, другая деревня из баклуш выдалбливали формы, в следующей, шпаклевали «вапой» (смесь глины), еще в одной, расписывали и т.д. далее по технологической цепочке. После росписи утварь покрывали олифой и ставили в раскаленную печь. При высоком режиме закалки в горячей печи утварь приобретала твердый защитный слой и начинала играть переливами

золотого цвета. Традиционно в росписи по «золотому» фону использовались термостойкие краски: киноварь, сурик, хромовую зелень, сажу.

После покрытия вапой текстура дерева исчезала полностью. По залуженной поверхности мастер искусно выписывал растительные узоры, рационально распределяя орнамент по форме. Устойчивость традиции в хохломской росписи, дошедшая до нас выражается в ограниченной цветовой палитре, в стилизации орнаментального узора и композиционных приемах с использованием гибких завитков ветвей с цветами и ягодами, птичек, рыбок. Мастер создает бесконечные комбинации узорчатого орнамента. Вариативность выполнения хохломской росписи на посудно-кухонной утвари позволяет считать ее индивидуальным произведением декоративно-прикладного искусства.

Специфику нашего отделения в колледже определяет учебно-исследовательский подход в проектной деятельности и выполнение в материале. В наше время в начале XXI в. сложилось уже иное мирозерцание и мироощущение, сломались устоявшиеся представления социального порядка. Современные концепции бытия, в конечном счете, формируют и новое эстетическое мышление, в частности, и о предметной среде. Тенденция поиска формообразования продиктована новыми запросами предметной среды, что непосредственно влияет на способы выражения образно-тематического решения объекта.

Новационная составляющая в нашем проекте базируется на изменении режима сушки предмета. Современные лакокрасочные материалы позволяют заменить натуральную олифу. Покрытие олифой было необходимо, до середины прошлого века, еще активно использовались в быту расписные ложки и другая кухонная утварь. Используя вместо олифы состав пленкообразующих веществ из разных смол и компонентов при смене температурного режима, мы смогли получить другой цвет золота, более приглушенный. Новация технологического приема изменяет эстетическое качество предмета. Мы проектируем объект с традиционной хохломской росписью, но с другими характеристиками цвета, что в свою очередь дает возможности поиска другого формообразования.

Покрытие шпаклевкой локальных кусков поверхности формы позволяет оставлять негрунтованным экологически материал-дерево, имеющее свое особенное анизотропное строение. Сочетание слоисто-волокнистой структуры древесины дорогих пород с мерцающей патиной тусклого золотого орнамента росписи, выводит традиционную хохломскую роспись на новые горизонты творчества. Мы говорим уже о предметах со стилизованным хохломским узором, как об объектах интерьерного формирования.

Использование этого технологического приема позволяет работать со сложными конструктивными формами, другими композиционными схемами. Традиционный хохломской орнамент мы komponуем не большими вкраплениями, которые обыгрывают текстуры древесины, создают элегантно обрамление. В данную тематику хорошо ложатся вариации выполненные приемами «кудрины» или «подфон». Припыленное тусклое золото с изысканной графической разработкой хорошо сочетается со структурой дерева. Мы приглушили яркий сочный акцент золотой хохломской росписи, который придавал праздничность крестьянским избам.

Технологическая новация позволила выявить эстетику экологически чистого материала, дала возможность по другому декорировать предмет. Не только при исполнении кухонно-посудной утвари, хотя она тоже может быть, в сдержанном, почти монохромном колористическом решении хохломская роспись звучит совсем по-другому. Получается объект, воплощающий традиции хохломского промысла, но с иными эстетическими предпочтениями.

Будущие художники-прикладники, опираются в своих проектах на традиции народного искусства. Новации в применении новых технологических приемов позволили расширить ассортиментный ряд изделий. Технология изготовления с использованием современных лакокрасочных материалов соответствует техническим требованиям к изделиям утилитарного и декоративно-прикладного применения.

Разработка формы объекта ориентированного в предметную среду, способы стилевой интерпретации художественно-выразительных средств хохломской росписи, определились в

результате освоения нового технологического режима. Взаимовлияние традиций и новаций на примере проектирования и изготовления изделий интерьерного значения с Хохломской росписью позволяет увидеть, что творческий процесс воплощения декоративно–прикладного объекта, способствовал появлению новых методов, результатом применения которых служит создание востребованного продукта, который будет пользоваться спросом.

Список литературы

1. *Омельяненко Е. В.* Основы теории декоративно-прикладного искусства: учебник. Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://biblioclub.ru>
2. *Беляева С. В.* Основы изобразительного искусства и художественного проектирования: учебник. М. Академия, 2006.
3. *Емельянова Т. И.* Декоративная роспись по дереву. Золотая Хохлома. М.: Интербук-бизнес, 2001.
4. *Кошаев В. Б.* Декоративно-прикладное искусство: понятия; этапы развития: учебное пособие. М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2014.
5. *Кошаев В. Б.* Композиция в русском народном искусстве (на материалах изделий из дерева): учебное пособие. М.: Гуманитарный издательский центр Владос, 2006.
6. *Шауро Г. Ф., Малахова Л. О.* Народные художественные промыслы и декоративно-прикладное искусство: учебное пособие. Мн.: Издательство РИПО, 2015.
7. *Уткин П. И. Королева Н. С.* Народные художественные промыслы: учебник. М.: Высшая школа, 1992.

ЗНАЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАБОТКА ДЕРЕВА» В ПОДГОТОВКЕ ДИЗАЙНЕРОВ

Трудно переоценить значение древесины для народов, проживающих в лесистой местности и регионах, изобилующих лесами. С древних времен и по сегодняшний день древесина используется в различных областях деятельности человека. Из дерева делали практически все: от архитектурных сооружений (домой, строений, мостов и т.д.) до предметов быта (мебели, станков, телег, инструментов и т.п.). Причем все эти изделия кроме функционального значения имели и эстетическую нагрузку; они отличались красотой и изысканностью, были украшены декоративными элементами: резьбой, росписью. Можно сказать, что чувство красоты было присуще мастерам, а приемы обработки материала передавались из поколения в поколение. Ремесло деревообработки не потеряло своей актуальности и сегодня. Элегантность, доступность, легкость и другие уникальные свойства древесины делают ее непревзойденным материалом для изготовления мебели, дизайна, архитектуры.

Меняются стили, мода, технологии, но дерево по-прежнему остается востребованным материалом. Прочные, долговечные, обладающие высокими декоративными качествами, изделия из древесины способны украсить любой современный интерьер.

Традиция и культура деревообработки уходят корнями в глубокую древность; многие народы с развитием инновационных технологий достигли высочайшего мастерства и вывели его на уровень высокого искусства.

Современные авторы, работающие с деревом, как правило, изготавливают свои работы ограниченным тиражом и выставляют изделия на аукционных распродажах как произведения дизайнерского искусства. Сочетание древесины с такими материалами (стекло, металл) подчеркивает и усиливает эстетическое восприятие материала.

В программу обучения студентов среднего дизайна в ГГУ кафедра включила обучение основам ремесленной работы с различными материалами, в том числе художественную обработку дерева, взяв за основу методики знаменитой школы дизайна Баухауз. Именно сочетание творческих задач с ремесленным практическим выполнением работы в материале позволяет добиться положительных результатов. Изучение и анализ традиций в области деревообработки в соединении с современными техническими возможностями, а также современными эстетическими стандартами нацеливают на создание высокохудожественных произведений, отвечающих современным требованиям, учитывая при этом особенности и характер материала, а также его декоративные возможности, что доступно только при непосредственной работе различными инструментами и техниками деревообработки.

Так, начиная с абстрактных композиционных построений, используя фактуру, текстуру и другие свойства древесины, работая при этом пилой, рубанком, шлифмашиной, постигаются на практике возможности материала, а также его свойства и возможности. Древесину можно точить, сверлить, шлифовать, придавать ей фактуру, цвет, сочетать различные техники декорирования для придания изделию максимальной художественной выразительности.

После того, как в процессе первого практического задания будут получены первые навыки работы с материалом, переходим ко второму базовому заданию, которое заключается в освоении техники резьбы по дереву, а также видов резьбы, приемов декоративных элементов, использования в архитектуре, мебели и так далее, т.е. практическое применение.

Я сейчас не буду касаться описания техник резьбы по дереву, хочу лишь отметить, что освоение данного навыка существенно обогащает и расширяет усложнение предметов дизайна элементами и деталями, придающими им индивидуальность и неповторимость, выводя на совершенно новый уровень. Сочетание умения работать с конструктивной формой (пропорции,

композиция, масштабность), дополнять их декорированием (фактура, резная деталь, золочение и т.д.), создают базу для успешной реализации творческих идей в материале.

Так мы подходим к третьему практическому заданию по деревообработке – разработке и изготовлению авторского предмета для интерьера или его ключевой детали. В зависимости от результатов предыдущих заданий оно может варьироваться от и до. Это задание рассчитано на семестр и разбито на три этапа:

- 1) сбор информации по теме, анализ этой информации. Эскизирование, т.е. генерирование своих творческих идей по заданной теме;
- 2) анализ и отбор наиболее удачного эскизного решения и его разработка;
- 3) отрисовка на бумаге в натуральную величину с продумыванием конструктивного решения и изготовление в материале.

Такой подход к методике обучения практическим навыкам работы приносит свои результаты к концу первого года обучения. Работы студентов ГГУ занимали призовые места на международных и всероссийских конкурсах, становились лауреатами, награждались дипломами и грамотами.

ПРОБЛЕМЫ РАБОТЫ С КЛАССИЧЕСКИМИ АРХИТЕКТУРНЫМИ ФОРМАМИ

Разрабатывая дизайн-проект, какого либо объекта (фасада, строения и т.д.) используя богатый арсенал классических ордерных архитектурных форм, следует учитывать как минимум два непреложных правила. Первое правило – это правило несвешиваемости, второе правило – это правило профилирования форм. Применение в проектировании этих простых правил поможет избежать появления нелепых и досадных ошибок.

Эти правила приведены и замечательно описаны И. Б. Михаловским в его книгах «Теория архитектурных форм» [1] и «Архитектурные формы античности» [2]. Две эти книги (Архитектурные формы античности это, по сути переиздание первой книги) не смотря на свой почтенный возраст могли бы послужить прекрасным учебным пособием для всех тех кто встал на путь изучения классического архитектурного наследия. Конечно, Михаловский не новатор в данном вопросе. Так или иначе, эта тема освещалась и ранее в частности в труде Джеймса Гиббса «Rules for drawing the several parts of architecture» [3]. Данный трактат в середине восемнадцатого века (и поныне) служил учебником для многих молодых английских архитекторов заинтересованных в постижении основ классического языка архитектуры.

И так, первое правило – правило несвешиваемости: «Правило это состоит в том, что верхние части архитектурных элементов не должны быть шире нижних. Если верхняя часть имеет книзу расширение в виде базы, то ширина нижней части под ней должна быть одинакова с шириной этой базы. Необходимо помнить, что базы являются очень важными (и по тому неприкосновенными) конструктивными частями, тогда как карнизы и капители не должны принимать на свои выступающие части какие бы то ни было нагрузки.

На основании этих соображений ширина нижней части базы колонны: ширина архитравных камней должна быть точно равна верхнему диаметру ствола колонны, вовсе не обременяя свеса капители.

Таким образом, на всяком изображении угловой колонны вертикальная линия угла антаблемента должна соответствовать продолжению очертания колонны» [2, с. 21].

Этот принцип несвешиваемости применим ко всем римским ордерам за исключением греческого. В частности, в греко-дорическом линия контура края балки архитрава не совпадает с линией контура шейки капители, а идет, далее совпадая с нижней частью основания колонны у стилобата.

Казалось бы, все просто – вот правило вот примеры его использования но на проверку все выглядит намного печальнее. Правило несвешиваемости является одним из тех правил, которое чаще иных нарушается. Причем не только в частной жилой застройке но и более того в общественной. За примерами далеко ходить не надо – Археологический музей Македонии, ну или даже арка на купюре номиналом в пять евро.

Прежде чем перейти к следующему правилу – «правилу профилирования» необходимо сказать пару слов об самих элементах профилей. Элементы профилей принято называть – обломами. Михаловский дает остроумное, но в тоже время точное определение, чем же являются эти элементы – «Как буквы разделяются на гласные и согласные, так и элементы профилей бывают двух родов – прямолинейные и криволинейные. К прямолинейным относятся: пояс, полочка и плинт» [2, с. 49]. Остальные именуемые «криволинейными» Михаловский подразделяет на две группы – «Криволинейные элементы профилей могут быть двух родов: простые, описанные из одного центра, и сложные, описанные из двух центров» [2, с. 50].

Правило профилирования «Рассматривая отдельно элементы профилей, мы обращали внимание на их формы, но не касались их размеров. Проследив же любой ордер, мы можем убедиться, что все составные элементы его могли бы быть разделены по своему значению на

две категории: главные и второстепенные». Т. е. из приведенного отрывка мы видим, что в структуре формы составные элементы ее подразделяются по иерархическому признаку.

И далее: «...во всех ордерах главные элементы чередуются с второстепенными или широкие с узкими, и в то же время прямолинейные элементы чередуются с криволинейными. Это основное правило профилирования само собой вытекает из внимательного рассмотрения ордеров» [2, с. 53].

Выходит, что правило профилирования выражает сущностную сторону принципа комбинаторики где, как известно необходимыми составляющими являются морфотипы (в данном случае элементы архитектурных профилей) и правило по которому выстраивается вся комбинаторная операция (правило профилирования).

Как было замечено Михаловским формы классической архитектуры это «буквы», которые складываются в слова в рамках установленных правил. Классическая архитектура это язык. Язык консервативный, обладающей своими правилами грамматики, который средствами своих форм транслирует какие то смыслы. И вот когда сам язык и его правила забываются и используются бездумно определенные его элементы, расставляясь в произвольной форме (кстати, именуемое зачастую свободой творчества где, как известно, нет правил, а есть только примеры) то сие действие, более напоминает нам игру детей в кубики с буквами алфавита. Но то, что позволительно для детей (в качестве забавы), в руках взрослых превращается в варварство.

Список литературы

1. *Михаловский И. Б.* Теория классических архитектурных форм. М., 1937.
2. *Михаловский И. Б.* Архитектурные формы античности. М., 1949.
3. *James Gibbs* Rules for drawing the several parts of architecture. London, 1753.

ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ФУНКЦИИ ВЕЩИ В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА

Инновации в области материалов и технологий определяют и новые векторы развития современного дизайна. И эта тенденция только усиливается, особенно в связи с поисками решений экологических проблем. Это, несомненно, влияет на цели и задачи дизайна как профессиональной деятельности, на изменение функций вещи. Уже в 1980-е гг. теоретики дизайна писали о кризисе концепции функционализма именно в связи с появлением новых технологий, которые провоцировали переключение внимания с утилитарной функции вещи на ее эмоционально-коммуникативные возможности. Появилось направление «технологический магизм», использующее инновационные технологии для проектирования вещей с новыми свойствами – металлы с «возвратной памятью», материалы, изменяющие свойства (объем, цвет) в зависимости от температуры и освещения и т.п. (например, проекты итальянских дизайнеров Гаэтано Пеше и Денниса Сантакьяра) [1, 2, 3, 4].

Параллельно новейшие материалы и технологии производства текстильных материалов применяют в одежде для профессиональных спортсменов или военных [6]. В 2000-е гг. многие новые технологии стали доступны массовому потребителю. Пионером этого направления стала компания Apple, которая разработала целую серию коммуникативных устройств с множеством развлекательных функций, превратив утилитарный объект дизайна в своеобразный «духовно-смысловой стимулятор», развлекающий и радующий пользователя, побуждающий его к творчеству и игре.

В дизайне одежды на практике подобные идеи были реализованы раньше, чем стали обсуждаться в профессиональном дизайнерском сообществе. Своеобразным «прорывом» стали тридцатые годы XX века, когда не только начали использовать в одежде новые материалы (вискозу с жатыми фактурами, пленочные материалы целлофан и родофан, войлок, мешковину), новые цвета («шокирующий розовый»), застежки-молнии, но и впервые проектировать костюм, активно вступающий в коммуникацию с потребителем, вызывающий иронию или отчуждение (модели Эльзы Скьяпарелли) [1]. С этой точки зрения тридцатые были даже более «революционными», чем шестидесятые с их синтетическими материалами и новыми технологиями сваривания одежды по швам.

Любая вещь как объект дизайна выполняет следующие функции: инструментальную (утилитарно-практическую функцию, связанную с назначением вещи в конкретной деятельности); адаптивную (обеспечивающую комфортность предметно-пространственной среды, облегчающую процесс адаптации человека к окружающему миру); результативную (связанную с социальным функционированием вещи); интегративную (проявляющую культурные смыслы и роль вещи в социально-культурном процессе жизнедеятельности) [5]. В последние двадцать лет эта функция стала трактоваться прежде всего как коммуникативная функция – вещи «предстают в виде единиц культурного обмена, несут в себе не утилитарную, а знаковую функцию. Главным становится не удовлетворение чисто практической потребности, а желание с помощью вещи влиться в культурный диалог, наладить и постоянно поддерживать коммуникацию с внешним миром» [4, с. 37–38]. Знаковая природа современных вещей позволяет использовать их в качестве инструментов для самовыражения и идентификации с группой [4, с. 40].

Технологические инновации способны обновить и даже породить новые функции вещи. Чаще всего инновационные разработки представляют собой эксперименты с материалами, которым придаются новые свойства, позволяющие усилить адаптивную функцию костюма. Это материалы, которые защищают от разнообразных вредных воздействий на организм человека – от ультрафиолетовых лучей и радиоволн до радиации и высоких температур. Например, компании Nike и Trois Suisses уже выпускают одежду, не пропускающую ультрафиолетовые лучи. В последнее очень популярны материалы, способные блокировать радиоволны. Фирма

DuPont давно разработало легчайшее пуленепробиваемое волокно Kevlar, из которого изготавливают бронезилеты. В одежде профессиональных спортсменов впервые стали применять дышащие и непромокаемые материалы типа Gore-Tex, которые теперь используют и в продукции для массового потребителя – например, фирма Columbia. Nike выпускает одежду из материалов, поглощающих влагу, изготовленных по технологии Dri-Fit. В борьбе за секунды профессиональный спорт давно уже использует новейшие материалы, обладающие повышенными аэродинамическими свойствами – например, в костюмах для пловцов материал fastskin, имитирующий кожу акулы. Фирма Outlast Technologies из Колорадо разработала материал Outlast, волокна которого переплетены с микрокапсулами, наполненными парафином, что позволяет регулировать температуру тела человека, одетого в костюм из этого материала. Для спецодежды уже давно используют не пачкающиеся материалы, отталкивающие нефтепродукты. Все это в перспективе будет внедряться в одежду для массового потребителя, которая не пачкается, будет подогреваться и охлаждаться до нужной температуры [6, 9, 13].

Особое направление в разработках инновационных материалов – «текстिकाменты». Сейчас эти материалы используют в медицине, но в перспективе будут применять и в обычной одежде – обладающие противовоспалительными, антисептическими, анальгетическими свойствами за счет капсул с соответствующими веществами, встроенными в структуру волокон. Японская компания Phiten уже выпускает антибактериальный текстиль (в основном нижнее белье) с триклозаном и антибактериальные носки. По тому же принципу создается «косметотекстиль» – материалы с встроенными капсулами, наполненными косметическими веществами, увлажняющими, витаминизирующими, дезодорирующими, депилирующими. Уже выпускают увлажняющие кожу колготки Beautiva и джинсы, бюстгалтеры со специальными прокладками, пропитанными увлажняющим и подтягивающим кожу лосьоном [10, 11, 13].

Новейшие технологии влияют и на инструментальную и интегративную функции вещи, расширять и добавлять функции к уже имеющимся (самый наглядный пример – эволюция телефона в многофункциональный объект, который назвали смартфоном), что связано с ее коммуникативными интерактивными свойствами. Это направление развивает идеи Эльзы Скьяпарелли, которая еще в 1930-е гг. придумывала сумки, светящиеся в темноте и игравшие музыку при открывании. Все более распространяются материалы, способные менять цвет, собирать, накапливать, анализировать и передавать информацию на персональный компьютер (температура тела, кровяное давление, частота пульса и т.п.). Давно уже известны ткани с жидкими кристаллами, меняющие цвет в зависимости от температуры. Уже создана одежда, способная предсказывать погоду – плащ меняет цвет, если поступает информация о прогнозируемых осадках. В ткань встраивают матрицы транзисторов из алюминиевых волокон, которые способны хранить и передавать информацию о состоянии человека. Нью-йоркская компания Sensatex разработала «умные майки» (первоначально для автогонщиков и пилотов) по технологии Interconnection с датчиками, встроенными в волокна, которые передают информацию о биометрических параметрах тела на компьютер [10, 11, 13].

Французская компания LumiGram выпускает ткани, светящиеся в темноте, которые можно кроить, стирать и гладить, как обычные ткани. Пока эти новые свойства создают чисто визуальные эффекты, но в будущем с их помощью можно будет разрабатывать одежду, передающую визуальную информацию, что уже предложила в 1980-е гг. дизайнер Чинция Руджери – костюмы для дискотеки с лампочками, с помощью которых можно было подавать световые сигналы. Многие дизайнеры в 2000–2010-е гг. предлагали модели со светодиодами. [1] Визуализация изображений на одежде возможна благодаря встроенному интерфейсу с помощью оптоволокна, электролюминисцентного текстиля (разработки компании Luminex), светодиодам (встроенные гибкие дисплеи в одежду и обувь) [8].

Еще более революционную идею предлагает доктор Манель Торрес, каталонский дизайнер, получивший степень доктора в Королевском колледже искусств Лондона за материал Fabrican – «жидкую одежду». В 2003 г. совместно Полом Лакхемом он создал компанию Fabrican Ltd, которая производит баллончики с особой смесью из клея, полимеров и коротких хлопковых волокон. Эту смесь можно напылять на тело из баллончика или краскопульта и

получать как облегчающие формы (футболку, например), так и более сложные объемные формы костюма, если использовать при напылении каркас. Через небольшое время смесь на коже высыхает и превращается в одежду, которую можно снимать и вновь надевать, стирать, напылять на нее краску, разрезать и вновь соединять разрезы. Если эта одежда надоест, то ее можно растворить специальным растворителем и опять использовать для напыления. Отличие материала Fabrican от других подобных идей (например, в Японии выпускают колготки, которые можно напылять на ноги из баллончика) в том, что его можно использовать многократно. Это идеальное решение с точки зрения экологии – сырье используется максимально рационально и сам потребитель становится дизайнером собственной одежды [12, 13]. Как отмечают исследователи, растущий спрос на «умную», интерактивную одежду связан с потребностью современного человека, особенно представителей поколения Z, проявлять свою индивидуальность и вызывать эмоциональную реакцию у окружающих, сформированную привычкой к коммуникации в социальных сетях [8].

Список литературы

1. Ермилова Д. Ю. История домов моды: учеб. пособие для вузов. М.: Издательство Юрайт, 2019. 443 с.
2. Желондиевская Л. В. Функции дизайнера в современной коммуникации // Вестник ОГУ. 2014. №5 (166). С. 19–24.
3. Курьерова Г. Итальянская модель дизайна. Проектно-поисковые концепции второй половины XX века. М.: ВНИИТЭ, 1993. 154 с.
4. Курилова А. С., Тихазе Д. К. Язык общества потребления: коммуникативная функция вещи // Вестник РУДН. Серия Социология. 2011. № 2. С. 37–43.
5. Методика художественного конструирования / Ред. Ю. Б. Соловьев. Москва: Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики, 1983. 166 с.
6. Проценко А. С., Кулешова А. А. Инновационный дизайн материалов // Научно-практический журнал «Новые исследования в разработке техники и технологий». 2017. № 2. С. 41–44.
7. Тухбатуллина Л. М., Сафина Л. А., Сорокина И. О. Инновационные технологии в создании одежды для велосипедистов // Вестник технологического университета. 2015. Т. 18, № 20. С. 175–176.
8. Фурсова М. Е. Исследование и разработка интерактивной одежды для визуализации изображений с использованием светодиодов // Universum: технические науки. 2019. № 6 (63).
9. Berglin L. Smart Textiles and Wearable Technology // A study of smart textiles in fashion and clothing, The Swedish School of Textiles University of Borås, 2013. 33 p.
10. Weizhen W., Yukari Y., Yuan F. Human-centered design blending smart technology with emotional responses: case study on interactive clothing for couples // 21st International conference on engineering design/ 21-25 august 2017, The University of British Columbia, Vancouver, Canada.
11. «Умная одежда» не за горами // Nanonewsnet.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nanonewsnet.ru/articles/2007/umnaya-odezhda-ne-za-gorami> (Дата обращения: 23.10.2019).
12. Спрей-ткань создает одежду прямо на теле – Fabrican // «Великая Эпоха» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.epochtimes.com.ua/ru/novosti-nauki-i-tehniki/sprey-tkan-sozdayot-odezhdu-pryamo-na-tele-fabrican-128235> (Дата обращения: 23.10.2019).
13. Vitodibari [Электронный ресурс]. URL: <http://vitodibari.com> (Дата обращения: 23.10.2019).

КОМПОЗИЦИЯ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ В ОВЛАДЕНИИ ИСКУССТВОМ АРХИТЕКТУРЫ

Соотношение и взаимопроникновение теоретических знаний и практического опыта является одним из ключевых аспектов, пожалуй, любой осмысленной деятельности. В творческих направлениях подготовки, в том числе в направлении подготовки «Архитектура», это соотношение приобретает важнейшее значение и определяет как цели, так и средства обучения, определяет структуру обучения, выраженную в учебном плане. Архитектуру иногда называют искусством, умноженным на науку и технику.

Архитектурное образование традиционно включает в себя самый широкий состав дисциплин и представляет собой своеобразный сплав творческих, гуманитарных, научно-технических знаний и практических навыков. Архитектурное образование требует как широкой теоретической базы, так и весьма специфической практической, творческой подготовки, которая проходит через все этапы обучения будущего архитектора.

Особенное, ключевое место в учебной программе высшего архитектурного образования занимает дисциплина «Архитектурное проектирование», которая включена в учебный процесс с первых дней обучения и сопутствует ему вплоть до защиты диплома.

Дисциплина «Архитектурное проектирование» представляет собой цельный, длительный учебный процесс, построенный в развитии от простого к сложному, осуществляющийся через выполнение большого ряда практических заданий и имеющий цель освоения обучающимися практических навыков архитектурного проектирования объектов самого разнообразного масштаба и назначения, овладения обучающимися практическим искусством архитектуры. По содержанию дисциплина традиционно подразделяется на курс начальной подготовки и курс фундаментальной подготовки. Форма освоения дисциплины – практические занятия с консультациями, а также самостоятельная работа. Также традиционно включены в учебный план архитектурного образования и тесно переплетаются с дисциплиной «Архитектурное проектирование» такие учебные мероприятия, как обмерная практика и разновидности проектной производственной практики.

Следует подчеркнуть, что дисциплина «Архитектурное проектирование» не является самостоятельной дисциплиной, содержащей внутри себя полную изолированную совокупность теоретических знаний и практических навыков. Многие учебные дисциплины в той или иной мере являются таковыми, но никак не «Архитектурное проектирование». Напротив, дисциплина «Архитектурное проектирование» является обобщающей, резюмирующей, вбирающей в свою учебную деятельность теорию и практику, без преувеличения, всех дисциплин учебного плана направления «Архитектура». Все творческие, гуманитарные и научно-технические дисциплины так или иначе задействованы в архитектурном проектировании. Основной объем теоретической подготовки будущего архитектора традиционно «вынесен за скобки» дисциплины «Архитектурное проектирование» и содержится в многочисленных смежных дисциплинах: «Основы теории архитектурной композиции», «Композиционное моделирование», «Архитектурные конструкции», «Типология зданий», «Архитектурная колористика», история и теория архитектуры, «Начертательная геометрия», инженерные конструкции и коммуникации, в разделах архитектурно-строительной физики и во многих других дисциплинах. «Архитектурное проектирование» задействует всю эту теоретическую базу в практических заданиях. При этом интеграция самых различных дисциплин в единый учебный процесс и их ориентирование на ключевую практическую деятельность – архитектурное проектирование – имеют большой потенциал для развития.

Архитектурное проектирование по своей сути является деятельностью сочинительской, в лучшем значении этого понятия, в процессе которой придумываются, сочиняются архитектурные объекты и их сочетания, сочиняется рукотворная среда обитания различных

общественных групп и человеческого общества в целом. Каждый шаг на пути освоения этого своеобразного искусства сопряжен для обучающихся не только с изучением практических приемов и методов ремесла, но и с личными творческими открытиями, а также, без преувеличения, расширением культурного кругозора и развитием деятельностного созидательного мировоззрения, возможными только в процессе практической творческой работы. На этом сложном и ответственном пути обучения, сопряженным с усердным преодолением своего неумения и нежелания расстаться с ним, наличие и активное регулярное вовлечение в учебный процесс наглядных примеров успешно выполненных студенческих творческих работ, демонстрирует не только правильное выполнение приемов работы, но и оказывает существенную психологическую поддержку в вовлечении в неизведанную деятельность – демонстрирует саму возможность успешного выполнения учебной работы, пробуждает веру в свои творческие силы для наилучшего выполнения учебных заданий.

В силу некоторых современных социокультурных обстоятельств, как в учебном процессе творческих дисциплин в целом, так и в учебном процессе дисциплины «Архитектурное проектирование» в частности, просматриваются значительные осложнения усвоения студентами учебной программы в части генерации творческого замысла и его последовательного качественного развития. Возможности теоретической подготовки в данном аспекте имеет крайне ограниченное положительное воздействие на обучающихся, но демонстрация и описание практических творческих достижений предшествующих соучеников дает возможность постепенного вовлечения в творческий учебный процесс.

В практической деятельности архитектурного проектирования первостепенная роль принадлежит созданию композиции. Композиция является гармоничным соподчинением частей в целом и является признаком и необходимым свойством любого архитектурного объекта. Главнейший практический навык, которым овладевают обучающиеся в процессе обучения дисциплине «Архитектурное проектирование» это по возможности свободное владение способностью создания композиций и применение этой способности к архитектурно-проектной деятельности.

Через способность к композиционной деятельности достигаются и прочие навыки необходимые в искусстве архитектуры: способность создания гармоничных и функциональных объемно-планировочных решений; способность создания конструктивных решений, уместных и целесообразных для тех или иных объемно-планировочных замыслов; способность создания гармоничного соответствия архитектурного образа и функционального назначения объекта; способность сочетать жизненные процессы и события с последующим выражением этого сочетания в уместных и целесообразных архитектурных объектах; способность к анализу исходной ситуации не для пассивного мониторинга, а для принятия наилучших проектных решений, то есть способность к созданию своеобразной (и по возможности гармоничной) композиции желаемого и действительного.

Главную цель овладения практическим искусством архитектуры можно кратко сформулировать как формирование способности к генерации творческого замысла на основании исходной ситуации с последующим его развитием и конкретизацией для материального воплощения, оперируя системами высокой степени неопределенности. Наиболее сложным в освоении практическим навыком является способность генерировать уместные и целесообразные творческие замыслы, видеть и создавать то, чего нет. Творческая интуиция плохо поддается научному описанию и вряд ли может рассматриваться как обязательный навык. Но благодаря практической творческой работе она также способна развиваться.

Список литературы

1. *Ефимова И. Ю., Мовчан И. Н., Савельева Л. А.* Новые информационно-коммуникационные технологии в образовании в условиях ФГОС: учебное пособие. М.: ФЛИНТА, 2017. 150 с.
2. *Клячко Т. Л.* Последствия и риски реформ в российском высшем образовании: монография. М.: Издательский дом «Дело», РАНХиГС, 2017. 52 с.
3. *Курашов В. И., Тузиков А. Р., Зинурова Р. И.* Научные основы развития патриотизма в современной высшей школе России: монография. Казань: КНИТУ, 2015. 197 с.
4. *Портных В. Я.* Основы педагогики вуза: учебное пособие. М.: Дашков и К, 2018. 246 с.

Ю. Г. Жирякова

Уральский колледж прикладного искусства и дизайна – филиал Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова, Свердловская обл., г. Нижний Тагил

ВЛИЯНИЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА НА ЛИЧНОСТНОЕ ФОРМИРОВАНИЕ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ

В настоящее время в области образования появилась острая необходимость воспитывать и обучать молодежь согласно традициям своего народа. Сегодня Россия переживает один из непростых исторических периодов. Большая опасность, подстерегающая общество, скрывается в разрушении личности. Ныне материальные ценности доминируют над духовными. Молодежь слепо следует за сомнительными «кумирами» заграничного происхождения. Но постепенно к нам возвращается память. Мы чаще вспоминаем о доброте, милосердии, справедливости, гражданственности, патриотизме.

Формирование основ моральных качеств начинается еще в детстве. В роли воспитателя в первую очередь выступают родители, а затем те люди, которые окружают ребенка. Но профессиональными знаниями в этой сфере воспитания обладают педагоги. Поэтому на них лежит особая ответственность за формирование личности.

Духовный и творческий патриотизм нужно прививать как можно раньше. Он прямо связан с личной духовностью человека, ее глубиной. Поэтому, «воспитывать душу» необходимо во всех образовательных учреждениях через приоритетные для каждого из них дисциплины.

На территории нашей страны, в каждом ее регионе, народное искусство предстает в неповторимом национальном облике, в исконно национальном художественном образе, осваивая который учащиеся обретают силу и радость понимания мира и себя в нем.

В произведениях народного творчества заключена особая воспитательная сила. В них гармонично сочетается национальное и интернациональное. Ведь очень важно не только любить свою Родину, но и уважать культуру других народов. Это под силу человеку-патриоту.

Как преподаватель специальных дисциплин: рисунка и живописи, поделюсь своим опытом и подчеркну, что именно здесь, в образовательных учреждениях художественного направления и идет глубокое погружение молодежи в мир традиций своего народа. Также необходимо обращать внимание студентов на культуру и традиции и культуру родного края. Это неповторимые черты природы, труда и быта людей. Мировоззрением народа является его трудовая деятельность, быт, обряды. Произведения народного творчества и декоративно-прикладного искусства помогают лучше узнать свой край, знакомят с его особенностями, способствуют воспитанию патриотических чувств. Ведь любовь к своей «малой» родине порождает любовь к большему.

Перед педагогами стоит не простая задача. Как органично вплести необходимый компонент в учебный процесс? Я нашла свой подход к этой проблеме. На уроках живописи и рисунка можно поставить натюрморт с предметами быта русского народа или в традициях других народов нашей огромной страны. Если это уроки старших курсов, где предполагается изучение живой природы: портрет или фигура человека, то можно одеть натурщика в национальный костюм. Это непременно поможет приобщить студентов к национальной культуре и пробудить патриотические чувства.

Далее, в рамках обозначенного направления, хочу предложить один из возможных вариантов проведения блока уроков по дисциплине «Живопись», на тему: «Декоративный натюрморт с национальным характером», для студентов 1–2 курсов.

Цель блока уроков: формирование патриотических чувств, уважительного отношения к традициям, культуре другого народа.

Задачи: сформировать у учащихся целостное и образное представления о традиционном укладе жизни данного народа, приобрести опыт выполнения декоративной работы, творческих поисков, привить умение находить и выделять характерные черты в декоративной постановке и усиливать их, воспитывать целеустремленность и аккуратность в работе.

В блоке находится от трех до пяти уроков. Первый из которых теоретический и подготовительный, где преподаватель погружает учеников в тему натюрморта. Преподаватель может предложить выполнить работу на цветной бумаге, что значительно ускорит работу. Но в таком случае необходимо внимательно отнестись к выбору цвета бумаги, ведь цветовая гамма, заданная фоном, может усилить национальный характер натюрморта, а не разрушить его.

Подготовить постановку в указанной теме сложно. Натюрморт, поставленный в традиционном стиле, должен выражать точный, яркий характер заданной национальности.

В постановке должны участвовать предметы быта, характерные для интересующей нас народности, орнаментальные драпировки, элементы национального костюма, овощи и фрукты, характерные для места бытования данного народа. Но постановка должна быть помощником в этом задании, от нее необходимо лишь оттолкнуться и пойти дальше и глубже в выражении собственного отношения к изучению традиционного искусства.

Когда натюрморт готов, на первом уроке педагог рассматривает его вместе с учащимися, при этом называет национальность и какие особенности у этого народа в нем прослеживаются, в чем выражаются традиции. Подробнее можно остановиться на смысловых значениях орнамента, цветовых пятнах и декоративных украшениях, используемых народом. В этот момент необходимо показать учащимся иллюстрации в книгах по теме. Затем учащиеся самостоятельно работают с литературой и выполняют зарисовки орнаментов, таким образом расширяя свои представления о традициях народа. Эта работа с аналогами позволит усилить и обогатить натюрморт интересными деталями. Выполняются эскизы в графике и цвете. После проведения подготовительной работы преподаватель выбирает наиболее интересный вариант у каждого ученика. Далее следует работа на большом формате в материале.

На следующих уроках идет самостоятельная работа студентов. Завершающий урок включает в себя совместный анализ выполненного задания. Преподаватель вместе с учениками обсуждают, подводят итоги. Работа должна получиться яркой, выразительной, характерной для данной народности.

Так маленькими шажочками приобщение подрастающего поколения в деятельной форме к мудрому народному прикладному искусству, воплотившему духовную энергию своих творцов, представляется чрезвычайно важным для воспитания патриотических чувств и чувства уважения к культурным традициям других народов.

Обобщая сказанное, выделю, что в процессе предложенной мною обучающей и воспитательной деятельности студенты приобретают такие личностные результаты: воспитание патриотических чувств; уважительное и доброжелательное отношение к обучению к традициям и культуре других народов; ответственное отношение к обучению и познанию искусства; эстетические потребности в общении с народным декоративно-прикладным искусством.

Предметные результаты: знание и понимание специфики образного языка народного прикладного искусства; приобретение опыта выполнения декоративной работы, эскизов; приобретение опыта поисковой деятельности, связанной с изучением национальных особенностей народа.

В заключении хочется сказать, дети – это наше будущее, и такой педагогический вклад очень важен в наше не простое время. И если каждый преподаватель на своих уроках затронет традиционное наследие нашего народа, то в ближайшее время мы сможем говорить о незабытых традициях своего народа. А вместе с этим приобретем уверенность в своем будущем.

Список литературы

1. *Горяева Н. А.* Декоративно-прикладное искусство в жизни человека / Поурочные разработки под ред. Б. М. Неменского. М.: Просвещение, 2012. С. 34–35.
2. *Моксяшин А. С.* Декоративно-прикладное и народное искусство: их сущность и содержание: учебное пособие. Екатеринбург, 2013.

И. Л. Кириллова, К. В. Белякова

Витебский государственный технологический университет, Республика Беларусь, г. Витебск

КОНЦЕПЦИИ ДИЗАЙН-ПРОЕКТА НОВОЙ ТОРГОВОЙ МАРКИ ДЛЯ ОАО «МОЛОКО»

Разработка новой торговой марки для ОАО «Молоко» г. Витебска – актуальная тема в данный момент, так как для того, чтобы бренд продолжал развиваться, становился все более узнаваемым, конкурентоспособным и заметным, необходимо подстраиваться под быстро меняющиеся условия современного рынка и расширять горизонты. Поэтому принято решение о создании новой торговой марки «Проще простого!» под известным брендом «Витебское молоко». Качественная разработка торговой марки, и грамотная рекламная политика по ее продвижению позволяет донести покупателю мнение о необходимости попробовать новый продукт.

На сегодняшний день у ОАО «Молоко» имеется обширный каталог молочной продукции и везде узнаваемый торговый бренд «Витебское молоко» с товарным знаком в виде синего василька. Иллюстрация василька используется и в дизайне самих упаковок.

При создании новой торговой марки, разработан кардинально отличающийся дизайн торговой марки. Во время поиска решения дизайна упаковки представлено три концепции дизайн проекта.

Первая концепция дизайна упаковки заключается в использовании тонких, легких линий – графической техники, с минимальным использованием нежных цветов: голубого, розового и желтого, чтобы слегка подчеркнуть некоторые элементы. На упаковке использован рисунок традиционной банки для молока, обрамленной полевыми цветами, чтобы максимально сохранить атмосферу натуральности продукта и приближенности к природе, вызвать доверие к продукту. Однако из-за большого количества элементов и тонких графических линий, минимального использования очень нежных цветовых оттенков, этот дизайн теряется на фоне конкурентной продукции и смотрится не презентабельно на магазинных полках. Поэтому эту концепцию было решено не использовать в проекте.

В основе второй концепции дизайна упаковки использован очень популярный на данный момент стиль минимализм: черные пятна и плавные изгибы линий в угольной технике на белом фоне упаковки. Минимализм – хороший инструмент для дифференциации большой продуктовой линейки. Умение на упаковке выразить индивидуальность продукта, сообщить все необходимые сведения и не забыть про идентичность бренда – просто бесценно. Таким образом, такой дизайн избавляется от всего лишнего, от избыточной перегруженности графикой и цветами. Он позволяет выделить главное, что хотел донести производитель до покупателя [4].

Смотрится этот дизайн очень стильно и очень выделяет данную продукцию на фоне конкурентов, однако цель дипломного проекта – привлечь как можно большую целевую аудиторию, а данный стиль может быть понятен не всем. Поэтому было принято решение отказаться от этой концепции. Однако при доработке этот вариант, имеет место быть как конкурсный проект по упаковке.

Третья концепция дизайна упаковки заключается в использовании акварельной техники при создании иллюстрации и логотипа, а также ярких, сочных цветов: розового, голубого, фиолетового, желтого. Для упаковок с жирностью молочной продукции 3,2% используются диалоговые окна плотной акварельной текстуры, а для упаковок с жирностью молочной продукции 1,5 % используются диалоговые окна из тонких небрежно нарисованных линий. На упаковке присутствуют элементы растительного дизайна с яркими иллюстрациями зданий, чтобы добавить атмосферности. Иллюстрация яркого желтого солнца как символ, которая располагается в самом верху упаковки и обрамляет крышку, олицетворяет жизнь, источник жизни, свет.

В основу дизайна проекта лег стилизованный образ коровы – как символ благополучия и здорового питания. Именно корова обеспечила славу молочной продукции. Еще у древних славян корова была олицетворением богини неба, кормилицей земли, которая своим молоком поила поля; молоко такой коровы являлось символом благодатного дождя. Во многих белорусских деревнях крестьяне испокон веков называли и называют корову кормилицей. Образ коровы вызывает доверие к продукту и его качеству. А уж к совету говорящей сказочной коровы, обязательно стоит прислушаться, что и было реализовано в дипломном проекте. Всем хочется быть успешными, счастливыми, здоровыми, оптимистичными, воплощать с легкостью свои мечты, покорять новые вершины, любить и делиться частичками своей любви со своими родными и близкими.

С новой серией упаковок молочной продукции теперь это «Проще простого!». Именно это является основным посылом, основной сутью данного проекта, поэтому именно этот фраз и является названием новой торговой марки, а также логотипом. Пропорции, использованные в дизайне – большая корова, достающая до облаков, на фоне деревенских полей и лугов, олицетворяет слоган новой торговой марки «Будь всегда на высоте!». Именно данная концепция была выбрана как окончательная и соответствующая заявленным требованиям.

Интересный и уместный дизайн упаковки способен влиять на выбор потребителя и лояльность к марке. Если этот самый дизайн найдет отражение в сердцах и умах покупателей, то заслужит свои лавры и принесет производителю многозначные показатели.

В дизайне новой торговой марки используется свежий образ, яркие цвета, современные тенденции, чтобы выгодно подчеркнуть именно этот торговый бренд на фоне всех остальных. Проект значим с социальной точки зрения, так как дизайн упаковки оказывает эмоциональное и психологическое влияние на покупателей при выборе того или иного продукта, а значит новый дизайн помогает расширять целевую аудиторию и повышать статус предприятия в понимании общества.

С точки зрения маркетинга новый стиль способствует узнаванию и продвижению торговой марки и бренда, качественный образ и креативный образ являются отличной рекламой.

Список литературы

1. *Попова А. В., Кириллова И. Л., Скурчаева М. А.* Принцип ребрендинга айдентики для УО «Витебский государственный технологический университет» // Материалы докладов 51-ой Международной научно-технической конференции преподавателей и студентов. Витебск, 2018. С. 41–43.
2. *Кириллова И. Л., Иванова Е. А.* Коммуникативный дизайн как дизайн информации // Материалы докладов 51-ой Международной научно-технической конференции преподавателей и студентов. Витебск, 2018. С. 51–53.
3. *Тарабуко Н. И.* Знаки и знаковые системы в дизайне. Витебск: УО «ВГТУ», 2009. 285 с.
4. *Попова А. В., Царенок С. Г.* Шрифтовая графика в упаковке // Тезисы докладов 51 Международной научно-технической конференции преподавателей и студентов. Витебск: УО «ВГТУ», 2018. С. 182.
5. Почему стеклянная упаковка молочных продуктов лучше? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ecocluster.ru> (Дата доступа: 10.05.2019).

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЯ ФАРФОРОВЫХ КОЛОКОЛЬЧИКОВ, ОСОБЕННОСТИ ИХ ДЕКОРИРОВАНИЯ

Изделия из тонкого фарфора всегда ценились во всем мире за их изысканность и уникальность. В процессе изготовления такой миниатюры как настольные колокольчики применяют всевозможные способы и техники декорирования и росписи фарфора, что помогает более яркому раскрытию художественного замысла. Благородный фарфор, достаточно сложный в работе, после обжига становится полупрозрачным с переливом оттенков росписи. Колокольчики относятся к декоративным фарфоровым изделиям. Авторские колокольчики отличаются особо тонкой работой, поскольку мастер делает такую вещь в одном экземпляре. Выполненные и расписанные вручную миниатюрные изделия являются вершиной мастерства керамики.

Актуальность выбранной темы продиктована тем, что на современном этапе наблюдается активизация общественного интереса к коллекционированию колокольчиков.

Целью статьи является искусствоведческий анализ исторических аспектов изготовления фарфоровых колокольчиков, а также знакомство с продукцией Императорского фарфорового завода и Майсенской мануфактуры.

Фарфоровые изделия начали производить в Китае в IV–VI вв.. В то время была модной посуда из нефрита, в стремлении заменить этот дорогостоящий материал был изобретен фарфор. Подражая нефриту, первые изделия из фарфора были голубовато-серого или зеленого цвета.

В эпоху правления династии Мин в XV в. производство фарфора переживает наибольший подъем. Фарфор, производимый в провинции Цзянси в мастерских Цзиндэжэнь, считался самым лучшим и является самым дорогим и по сей день. Корея начала производство фарфоровых изделий в X веке. Под влиянием Китая и Кореи в XVI–XVII вв. начинается производство фарфора и Япония. Особенно известны изделия города Арита (так называемые имари) с росписью эмалями по белому фону (цветы, птицы) [4].

Мастера Китая и Японии держали рецептуру и технологию производства фарфора в строжайшей тайне, поскольку экспорт данных изделий приносил немалую прибыль. В связи с этим мастера из европейских стран начали изобретать фарфор самостоятельно. Попытки начать свое производство предпринимались, начиная с середины XV в., однако вплоть до начала XVIII в. успеха они не имели. Первые положительные результаты в производстве европейского фарфора были получены в 1708 г. в Мейсене, где впоследствии была построена первая фарфоровая мануфактура, которая в 1713 г. она выпустила первую партию продукции [2, с. 7–17].

На Майсенской мануфактуре настольные колокольчики начали изготавливать еще в первой половине XVIII века. Юбки первых колокольчиков выполнили в виде чаши, в последующие года они приняли форму высокого круглого криолина. Данная форма и стандартные размеры (высота одиннадцать сантиметров, диаметр юбки – девять сантиметров) остаются без изменений вот уже более двухсот лет. Что же касается ручки колокольчика, то ее форма и роспись менялись в зависимости от модных тенденций.

Во второй половине XVIII в. в росписи настольных колокольчиков преобладали цветочные мотивы, такие как «луковый» узор, «сухоцвет», «индианские» цветы (термин, под которым объединяют мотивы бамбуковых деревьев, хризантем и пионов, сосен, фантастических птиц и драконов). Особой популярностью в это время пользовались объемные украшения в виде листьев, цветов и ягод, которые располагались по юбке колокольчика.

Жанровые и пейзажные сцены, часто украшающие картуши или «окна», появляются в росписях фарфора в конце XVIII в. Изящный сложный узор наносился на юбку и ручку белого или полностью окрашенного колокольчика. В начале XIX в. появляется новая разновидность

декора – немецкие цветы и цветочные гирлянды. Колокольчики, декорированные данным образом, представлены и в современном ассортименте продукции предприятия.

Одним из многих направлений в «колокольной» продукции Майсенской мануфактуры являются фарфоровые елочные игрушки выполненные в виде колокольчиков. Данные изделия выделяются небольшим размером и тонкой росписью [3].

В 1744 г. вскоре после основания Майсенской мануфактуры в России был открыт Императорский фарфоровый завод в Санкт-Петербурге, который является одним из старейших фарфоровых предприятий в Европе. Однако массовое производство фарфора началось несколько позже. В записях изобретателя русского фарфора Д.И. Виноградова есть рецепт фарфоровой массы датированный 30 января 1746 г., до этого состав фарфора нигде не упоминается.

Фарфор Императорского завода, пережив влияние Мейсена и Севра, со временем обрел самостоятельный узнаваемый стиль, собственный изысканный декор и тонкую роспись. После революции 1917 года производство фарфора не прекращается, а агитационный фарфор завода двадцатых годов XX века является яркой страницей русского искусства. Современное клеймо завода выполнено синей надглазурной краской в виде надписи Imperial Porcelain, обозначающей императорский фарфор, которую можно перевести и как «величественный», двуглавого орла с атрибутами власти, года строительства завода и города, в котором он находится. На данный момент в серийной продукции Императорского фарфорового завода присутствует шесть видов настольных колокольчиков [3].

По характеру отделки различают фарфоровые колокольчики с рельефным декором или росписью. Заготовки для колокольчиков отливаются в гипсовых формах вместе с рельефом, либо рельеф или же пластические части декора (цветки, почки, листья, фигурки в качестве рукоятей и так далее) формируются отдельно и потом наклеиваются на изделие. Роспись колокольчиков выполняется либо под глазурью, либо над ней.

Во время подглазурной росписи, которая более характерна для китайского фарфора, жаростойкие окислы металлов (кобальт, гематит) наносятся непосредственно на черепок и затем обжигаются вместе с глазурью. Старейшей надглазурной техникой является роспись эмалевыми красками. На твердом фарфоре такие краски не соединяются с глазурью и часто пластически выделяются на поверхности глазури. Однако на мягком же фарфоре они нередко расплавляются вместе с глазурью и сливаются с ней. Так называемые муфельные краски и позолоты также наносятся на глазурь. Обжиг происходит при температуре от шестисот до восьмисот градусов Цельсия [4]. Нужно отметить, что колокольчики, выполненные по данной технологии весьма популярны среди коллекционеров.

Коллекционирование сувенирных колокольчиков и колоколов называется кампанофилия. Слово «кампанофилия» иностранного происхождения, в его основе лежит два корня: латинский «campana», что в переводе означает колокол и греческий «philia», то есть привязанность. Коллекционеры чаще всего называют свое хобби просто «собираение колокольчиков» [1, с. 19–21].

На сегодняшний день, данное хобби имеет определенный постоянно растущий круг почитателей. В 2005 г. на просторах сети Интернет было зарегистрировано международное интернет-сообщество «Колокольная галерея», которое существует и сейчас и организует выставки колокольчиков во многих странах мира. Клубы коллекционеров также зарегистрированы в таких странах как США, Япония, Великобритания, Канада, Новая Зеландия, Австралия. По последним данным количество участников Американской колокольной ассоциации составляет около тысячи человек.

В России кампанофилия как хобби известна еще в давних времен. Одна из крупнейших в мире коллекций бронзовых колокольчиков была собрана именно у нас, еще до революции в период 1856–1920 гг. коллекционером Кованько А.М. Впоследствии данная коллекция была передана в Эрмитаж. Не менее знаменитое собрание колокольчиков имеется в Нижнем Новгороде. Оно насчитывает порядка тысячи единиц периода 1800 – 1917 гг. Среди

известнейших коллекционеров России стоит также отметить коллекции Кима, Глушецкого, Любашевского, Карпова и другие [4].

Таким образом, можно сказать, что вне зависимости от веяний моды, фарфор является вершиной гончарного искусства, а колокольчики, выполненные из этого материала, продолжают иметь спрос среди коллекционеров и любителей, художественных и декоративных изделий. Так же стоит отметить, что на данный момент интерес к фарфоровым колокольчикам активно возрастает, и это дает возможность мастерам декоративно-прикладного искусства совершенствовать свои авторские работы, а таким предприятиям как Императорский фарфоровый завод расширять ассортимент своей продукции.

Данная статья не исчерпывает очерченную тему и предусматривает в перспективе дальнейший научный поиск.

Список литературы

1. *Благовецкая Л. Д.* Кампанология в системе отечественного образования // Междисциплинарный семинар. Петрозаводск, 2005. 133 с.

2. *Давыдов А. Н.* Колокола и колокольные звоны в народной культуре // Колокола: История и современность / А. Н. Давыдов. М.: Наука, 1985. 160 с.

3. *Нарожная С. А.* Фарфоровые колокольчики коллекции [Электронный ресурс]. URL: Режим доступа: http://www.decorbells.ru/catalog_bells.htm

4. *Степанова Н. В.* Фарфор [Электронный ресурс]. URL: Режим доступа: <http://www.showbell.ru/farfor/?st=farfor>

СТОРИТЕЛЛИНГ В МОДНОЙ ИНДУСТРИИ

Модные показы появились во второй половине XIX в. с целью демонстрации новых моделей одежды. Сегодня модное шоу – не только презентация коллекции, но и в большей степени яркое событие в мировой культуре, которое отражает этап развития общества, современного искусства и новых технологий. В современной модной индустрии существует большое количество брендов, как узнаваемых, занявших твердо свою нишу, так и молодых, недавно заявивших о себе. Тренды меняются, предлагая вариации с формами, цветом, материалами, и не только от сезона к сезону. В этом скоростном информационно-технологическом потоке дизайнеры стремятся обратить внимание на свое творчество, выделиться на фоне других, найти свою целевую аудиторию, используя различные рекламные и пиар стратегии. Не редко, основным выступает «не само произведение или процесс его создания, а то, как это произведение преподносится зрителю и какое воздействие оказывает на него» [6]. В последнее время приобрел большую популярность сторителлинг – метод последовательного изложения истории, создающий эффект вовлеченности и сопричастности у потенциального потребителя.

В модной индустрии в отношении организации модных показов, термин «сторителлинг» появился сравнительно недавно. Суть его в том, что нас всех связывают события, мы проживаем свои истории и связанные с этим эмоции. Успех сторителлинга объясняется тем, что память человека основана на взаимосвязях событий. Нами легче воспринимается информация в форме рассказа, так как человек может идентифицировать самого себя в повествованиях, переживать сочувствие к персонажу или сюжету. Кроме того, люди, как правило, получают удовольствие от повторного переживания положительных эмоций, связанных с теми или иными историями, ранее произошедшими с ними. Истории, которыми делятся бренды, должны быть «эмоционально и символически заряженными» [4, с. 6]. Если рассказ сможет вдохновить слушателей, дальнейшее влияние «будет расти само по мере того, как люди будут пересказывать вашу историю другим» [2, с. 5].

Маркетологи убеждены, что наступило время «экономики эмоций». Товаров стало гораздо больше, чем это необходимо, и на первый план выходит не польза вещи, а связанные с ней переживания и эмоции. Самыми ценными товарами и услугами становятся те, которые вызывают более сильную эмоциональную реакцию. Семиотик Ролан Барт в работе «Система моды» подчеркнул, что потребитель имеет дело не столько с «реальным платьем», сколько с «платьем-описанием» и «платьем-образом» [1, с. 12]. Дизайнеру важно держать связь с аудиторией, и модный показ является одним из способов передать потребителям свое сообщение – презентовать свое произведение, коллекцию одежды. Модное шоу можно рассматривать как коммуникацию между дизайнером и потребителями. Основная цель современных модных показов заключается в синтезировании различных приемов для создания особой среды погружения – иммерсивной среды.

Показ организовывается как продуманное до мелочей шоу – с декорациями, определенным музыкальным и световым оформлением, визажем моделей, видеорядом и самим сюжетом показа. С помощью сразу нескольких каналов воздействия на зрителей создается атмосфера, отвечающая идее дизайнера, становятся понятными его референсы и источники вдохновения. Все элементы модного показа – от пригласительного до траектории движения моделей – должны последовательно раскрывать все грани придуманной истории и погружать в мир бренда, к которому захочется присоединиться и почувствовать себя его частью. Согласно психологии, человеку необходимо ощущать свою принадлежность к чему-то большему. Вокруг определенных брендов формируются группы людей, разделяющих одни ценности – некие субкультуры. Gucci под руководством Алессандро Микеле приобрел огромное количество поклонников именно благодаря грамотному сторителлингу. Модный дом Chanel известен

своими выразительными показами, которые почти всегда проходят в павильоне Grand Palais. Но каждое шоу настолько не похоже на все предыдущие, что сложно поверить, что они проводились в одном и том же месте. Все эти метаморфозы происходят благодаря декорациям, которые погружают зрителей в различные истории.

Изначально показы коллекций имели закрытый характер, их наблюдали лишь приглашенные журналисты и редакторы модных изданий. В настоящее время, используя новейшие технологии создания иммерсивной среды, дизайнеры удивляют и восхищают профессионалов и поклонников, вызывая интерес к их творчеству. Очевидна актуальность и эффективность использования различных иммерсивных элементов, способных погружать аудиторию в сюжет модного шоу. В зависимости от того, какие эмоции необходимо вызвать у зрителей, важно формирование уникального набора иммерсивных элементов – все должно быть нацелено на создание такой атмосферы, которая не оставит никого равнодушным. В эпоху Интернета ситуация кардинально изменилась – теперь обычные пользователи по всему миру могут смотреть шоу в прямом эфире, а фотографии и видео разлетаются по социальным сетям. Сейчас прямая трансляция модного показа является «привычной формой визуальной коммуникации» [3, с. 92]. Организаторы стали думать о том, каким показ увидят миллионы потенциальных покупателей, а не только гости шоу. Поэтому каждый образ должен идеально смотреться на любом смартфоне, а вступление, хореография и яркие моменты могут длиться не больше длины stories – 15 секунд [5]. Сейчас показы направлены на то, чтобы создать визуальный контент, который будет распространяться среди широкой аудитории для формирования уникальной истории бренда.

Метод сторителлинга, как одного из элементов иммерсивной среды в организации модного шоу в настоящее время очень актуален, и все аспекты показа коллекции нацелены на создание интересной эмоциональной истории, которой зрители захотели бы непременно поделиться.

Список литературы

1. *Барт Р.* Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с франц., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых. 2003. 512 с.
2. *Симмонс А.* Сторителлинг. Как использовать силу историй / Пер. с англ. А. Анваера. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2013.
3. *Фетисова А. Р.* Трансформация коммуникативных практик в индустрии моды. 2017.
4. *Wojtkowski W., Wojtkowski W. G.* Storytelling: its role in information visualization // European Systems Science Congress. 2002. Т. 5.
5. *Агеева Л.* Модные революции Александра де Бетака [Электронный ресурс] / Theblueprint.ru, 2018. URL: <https://theblueprint.ru/fashion/alexander-de-betak-interview> (Дата обращения: 24.10.2019).
6. *Глинская Е. В., Климова Л. А., Могилевская Г. И.* Модный показ как новый вид искусства // Молодой ученый. 2018. № 48. С. 336–339. URL: <https://moluch.ru/archive/234/54393/> (Дата обращения: 24.10.2019).

ПРИМЕНЕНИЕ ПЕРЕДОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И ИННОВАЦИОННЫХ РАЗРАБОТОК В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ: ЭКОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Современное общество все чаще стало задумываться о глобальных проблемах сохранения экологии в мире, уделяя огромное внимание переходу к новому образу жизни, основанному на бережном отношении к природе и ее ресурсам. В связи с этим стали рождаться новые направления в сфере архитектуры и дизайна, такие как «экодизайн» (экологический дизайн).

На протяжении уже нескольких десятилетий наблюдается значительное негативное воздействие человеческой деятельности на окружающую среду, что в свою очередь, привело к становлению приоритетного направления в проектной сфере дизайна, к так называемому – экологическому дизайну.

«Экодизайн» явился попыткой «мирного» сосуществования человека и природной среды, характеризующийся экологичностью подхода к проектной культуре в дизайне и архитектуре. Задачами данного направления является восстановление и охрана окружающей природной среды и ее ресурсов в целом. Целями экологической направленности общей ориентации дизайна можно назвать создание человеком продукции, совместимой с природной средой, что подразумевает под собой снижение или полное устранение негативного воздействия на природу, посредством использования альтернативных ресурсов и энергии; переработанных или предназначенных для повторной переработки материалов и возобновляемых процессов производства; максимальную экономию ресурсов и материалов, оптимизация соотношения затрат материалов и их долговечности при эксплуатации и естественно, возможность их полной утилизации без вреда для окружающей среды. Проблематика экологического дизайна соприкасается с различными сферами производства.

С точки зрения «экодизайна» обеспечение экологической чистоты конструкционных и отделочных материалов, применяемых для изготовления различных объектов дизайна, максимальной экологичности процессов производства и потребление с учетом проблемы полной утилизации отходов и состояния предметно-пространственной среды.

Изначально в дизайнерской проектной деятельности рассматривались программы оптимизации затрат энергопотребления и производству продуктов из вторичного сырья и их переработка, а в архитектуре решалась проблема применения экологически чистых материалов, создание наиболее комфортной среды для человека, путем гармоничной адаптации зданий к природному ландшафту. Таким образом, прослеживается единство общей экологической направленности в областях проектной деятельности, как дизайнера, так и архитектора.

Экологический дизайн – это комплексная дизайнерская деятельность, направленная на решение задач по гармонизации отношений человека и природной среды, основывающаяся при реализации в проектируемых объектах на прямое взаимодействие требований природной среды с потребительскими и эстетическими требованиями человеческого общества.

Прогресс не стоит на месте, но в последнее время все больше внимания уделяется бережному отношению к природе и ее ресурсам. Поэтому перед архитекторами и дизайнерами стоит задача по созданию продукции, соответствующей требованиям экологии, человеческих потребностей и общекультурных принципов, усовершенствование формы и функции объектов дизайна; подбор экологически чистых материалов для различных производств. В целом, формируется новая культура потребления, характеризующаяся сокращением избыточного производства и потребления количества продуктов.

Основываясь на принципах разумного потребления, можно выделить основные качественные характеристики продукции «экодизайна» – это модульность, многофункциональность, трансформируемость, гигиеничность, долговечность, экономичность

и эргономичность. Соблюдение всех пунктов способствует созданию комфортной психологической и гармоничной среды для потребления.

Экологическое направление в дизайне призвано решить все эти проблемы, поэтому современные производители обратили свое пристальное внимание на керамику, а именно керамические покрытия в интерьере и экстерьере. Этот материал позволяет воссоздать природную среду в местах обитания человека, повторить текстуры, фактуры, формы, вдохновленные природой.

Современные производители керамических покрытий ставят своей первоначальной задачей общую оптимизацию производственных процессов, переработку и применение вторичного сырья, эффективных методов утилизации отходов, что позволило добиться снижения вредных выбросов в атмосферу и сократить потребление природных ресурсов.

На сегодняшний день керамические покрытия являются безопасным и дружелюбным природной среде материалом, находящим широкое применение, как в архитектуре, так и в дизайне предметно-пространственной среды. Производство керамических покрытий поднято на качественно новый уровень, что позволяет ей отвечать всем принятым стандартам качества и безопасности.

Архитекторы и дизайнеры при формировании городской среды ищут пути рационального использования ресурсов, направляя свои усилия на поиск и применение инновационных решений для создания экономных и быстро возводимых сооружений. С этой задачей помогает справиться керамика, которая становится незаменимой в такого рода проектах.

Так называемая, функциональная керамика может быть использована, как во внешней декоративной отделке фасадов, так и непосредственно, решая конкретные практические задачи. Такие как: различные системы климатического регулирования и непрерывной вентиляции помещений, конструктивные элементы для сбора дождевой воды, обустройство улиц, общественных зон и парков, а также реставрационные работы различной сложности.

Для производства такого вида керамики используются экологически чистые материалы – глинистые, отощающие материалы, плавнии. Керамика является натуральным экологичным материалом, безопасным для человека, соответствующим всем необходимым санитарно-эпидемиологическим требованиям. Этот фактор позволяет применить керамические изделия в отделке детских и медицинских учреждений, спортивных комплексов, бассейнов и учреждений общественного питания, формируя эстетически привлекательный облик внутреннего и внешнего убранства зданий.

Преимуществом этого материала является термоустойчивость, высокая прочность, устойчивость к воздействию ультрафиолетового излучения и экстремальным погодным условиям, высокая термо- и звукоизоляция, а также неприхотливость в обслуживании и долгий срок службы.

При создании керамических изделий для интерьера и экстерьера разработчики, как и прежде, вдохновляются природными мотивами, воссоздавая совершенство природных форм, текстур и фактур, передавая самые тонкие нюансы цветовых отношений.

Создаются керамические имитации различных видов натурального камня (гранит, мрамор, травертин, оникс и т. д.), пород деревьев (кедр, дуб, бук и т. д.). Поверхности могут быть глянцевыми или матовыми, дополняемые рельефными объемными элементами, мозаичными вставками и вариациями на тему «битого» мрамора, выполненных в старинных техниках тренкадис и террацио. Востребована плитка, которая имитирует бетон и цемент, в их различных цветовых вариантах, для приверженцев индустриального стиля, минимализма и стиля «лофт».

Еще одно неоспоримое достоинство керамических покрытий для интерьера или экстерьера, это большие возможности выбора нужного формата изделия: от самых стандартных до самых оригинальных.

На сегодняшний день многие предприятия по производству керамических покрытий имеют отделы инноваций и разработок, которые ведут интенсивные работы по поиску новых

решений для обновления ассортимента продукции. Расширению ассортимента продукции и инновационный подход к технологии производства необходим предприятиям для конкурентоспособности и соответствия актуальным тенденциям на рынке.

Одним из самых актуальных и быстроразвивающихся направлений в современной технологии изготовления керамических покрытий, является усовершенствование возможностей печати. К традиционному процессу пластического и цветового декорирования присоединяется инновационный подход использования цифровых технологий печати, для максимально точной передачи четкости изображения. Современные технологии печати позволяют производителям с абсолютной точностью имитировать текстуру и фактуру натуральных природных материалов. При том, что рисунок на каждой отдельной плитке уникален и не повторяется на достаточно большой площади. Сутью данного метода является то, что обработанное изображение природного оригинала наносится на поверхность плиты до первого (утильного) обжига. Изображение наносится на керамическую поверхность посредством струйной цифровой печати или печатью роликом, что позволяет работать с самыми сложными рельефами и прорабатывать их до мельчайших деталей.

Некоторые производители создают целую систему цифрового декорирования и персонализации, что позволяет им реализовать комплексные проекты и наносить любые фотоизображения на поверхность керамогранита, исполняя желание заказчика. Именно эти инновации в технологии изготовления керамического покрытия помогают создавать архитекторам и дизайнерам эксклюзивные интерьеры и экстерьеры.

Все чаще используется гомогенный керамический гранит, который не подвержен негативному воздействию прямых солнечных лучей и не меняет свой рисунок, что делает его более долговечным при эксплуатации.

Так же, инновационный и экологичный подход к современному производственному процессу характеризуется технологией создания керамического покрытия способного очищать воздух. Такое свойство присуще керамике, покрытой слоем эмали-катализатора, которая под воздействием солнечного света и влажности дезактивирует выброс загрязняющих веществ в воздух, превращая их в безвредные для окружающей среды и человека. Более того, созданный эффект сохраняется на протяжении всего срока эксплуатации облицовочного покрытия.

Производители продолжают экспериментировать с формой, форматом и толщиной керамических покрытий, что позволяет значительно расширить сферу их применения в дизайне и архитектуре. На сегодняшний день размеры плитки могут достигать до 1 метра в длину, а толщина покрытий составлять всего несколько миллиметров. При отделке помещений большой площади становятся незаменимыми крупноформатные покрытия, которые экономят время, мобильны и обеспечивают легкость монтажа, а также создают эффект единой цельной поверхности. Для создания идеально ровной поверхности, применяется технология ректификации – края плитки срезаются под прямым углом перпендикулярно к ее плоскости, что гарантирует минимальный зазор при стыковке плит, делая швы малозаметными.

Все чаще предлагаются нестандартные формы керамических покрытий – ромбы, треугольники, пяти- и шестиугольники, всевозможные неправильные формы, что способствует созданию неповторимых авторских интерьеров и экстерьеров. Наиболее важное значение имеет их функциональность, поэтому производители стремятся добиться максимальной прочности и долговечности своих изделий; большое внимание уделяется не только высоким эксплуатационным характеристикам, но и гигиеничности и безопасности продукта. Новейшие разработки в этой области привели к созданию керамогранита, который имеет антибактериальную функцию и способен удалять бактерии со своей поверхности, путем высвобождения ионов серебра, которые замедляют размножение патогенных микроорганизмов. Такого рода покрытия нашли свое широкое применение в учреждениях пищевой промышленности, в медицинских и спортивных центрах, в местах общего пользования.

Современная керамика уникальна по своим свойствам, а инновационные разработки и передовые технологии производства, позволяют значительно расширить сферы ее применения в архитектуре и дизайне, воплощая самые смелые задумки автора в жизнь.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ БИОНИЧЕСКОЙ КОНСТРУКЦИИ КАК УЧЕБНОЕ ЗАДАНИЕ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «АРХИТЕКТОНИКА» В ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИИ

Задание «Выразительность бионической конструкции» является важным этапом изучения выразительных возможностей конструкции, потому что конструктивность бионических форм позволяет понять особенности конструкции не только как таковой, но и как визуально выраженного свойства, способного быть материализованным в технических объектах проектирования художественными средствами [1, с. 111–121].

В этом задании не преследуются цели архитектурной и инженерной бионики, направленной на реализацию бионических форм в инженерно-архитектурном проектировании [2]. Сущностью задания является анализ образной выразительности конструкции бионических форм относительно их способов функционирования. Бионическая форма принимается как объект, инспирирующий образование всевозможных образных и конструктивных идей, функциональных связей и способов пластической организации.

Задание проводится в два этапа. На первом этапе выбирается объект из мира насекомых или ракообразных, как бионических форм, в которых достаточно ярко выражена объемная структура, составные элементы и пластическое решение.

Необходимо провести подробный анализ строения насекомого с точки зрения конструктивной логики живой структуры. Помимо общего пространственно-тектонического решения, исследуются общие биомеханические принципы формообразования, согласование статичных (панцири, брюшки) и динамических (лапы, крылья, жевала) элементов конструкции. Как отмечает Н. К. Махнач, «способы передвижения живых существ иногда невозможно увидеть, они не выражены внешне, например: присоски, вакуумные устройства на лапках мух или принцип гидравлической системы при движении – пауки при передвижении мгновенно повышают или понижают давление в лапках. Поэтому работа с литературой, атласами, альбомами, коллекциями насекомых даст возможность собрать и изучить необходимую информацию о выбранном объекте. Тем не менее знание биологических характеристик само по себе еще не решает задачу, так как целью является не повторение в материале точной копии объекта, не внешнее подражание живому объекту, а образное выражение в форме объемно-пространственной структуры сущностных конструктивных и пластических характеристик и свойств исходной модели» [3 с. 14].

На втором этапе реализуется формирование объемно-пространственной структуры бионической модели исходя из выбранного прототипа. Этот прототип является лишь исходной точкой создания независимой тектонической композиции, в которой выражаются основные черты животного и принципы конструктивной организации его элементов и визуализированных свойств. Далее осуществляется пластическая организация модели, в которой, помимо работы над общей визуальной целостностью и выразительностью пропорций основных масс (объемов), проводится и работа над пропорционированием отдельных частей формы, их пластики и способов конструктивного сочетания с другими элементами модели. Следует учитывать и то, что все части бионической модели пластически уникальны и требуют разнообразных решений, которые объединяются единым пластическим и стилизационным замыслом. Так, помимо композиционного ключа создания формы, разрабатывается и стилизационный ключ, который, являясь переходным этапом, осуществляет закономерный переход от композиционного решения и композиции в целом к стилистическому решению и стилю, стилистике вообще.

Следовательно, работа над выразительностью бионической формы включает в себя два параллельных направления интеллектуально-творческих усилий. В первом направлении создается тектоническая форма с проработанными узлами крепления элементов, соотношения форм с их разнообразной функциональной принадлежностью. Исследуются средства визуализации строения глаза и сетчатки, сосательных или кусательных аппаратов. Проводится

поиск решения пластического выражения в материале жесткости надкрыльев жука или панциря краба, структуры панциря и характера членения, ритмизации лап, крыльев, мелких элементов других частей – ворсинки, выступы, крючки и пр. При этом разнообразие пластики и конструктивных решений должно быть сбалансировано с общим пластическим решением, мотивом.

Пластический мотив определяется во втором направлении из параллельных процессов формообразования в соответствии с установленным/ найденным стилизационным приемом. Стилизация, по сути, решает несколько проблем. Во-первых, в процессе стилизации осуществляется отбор и выделение (в том числе посредством гиперболизации) основных и наиболее характерных черт прототипа с одновременным обобщением всех второстепенных и несущественных в образной организации элементов. Во-вторых, стилизация по свойству организует все элементы объекта стилизации по выбранному свойству, позволяя его визуализировать максимально отчетливо и узнаваемо (жук – мощный, комар – утонченный). В-третьих, стилизация по свойству определяет общее пластическое решение и таким образом устанавливает образную и стилистическую целостность элементов бионической модели, поэтому в процессе работы над этим заданием бионическая модель не должна становиться механической копией природного прототипа, выполненного в другом материале. Прототип существенно изменяется в своих пропорциях, в нем происходит трансформация элементов модели, их пластики, размеров, характера конструктивно-функциональных связей, визуальных акцентов.

Образно-тектоническая модель является результатом выполнения задания и архитектурной формой на основе природного прототипа.

В процессе работы над макетом подбирается материал (бумага, картон, жест и пр.), способы его обработки (резка, сгибание, прорезка, склеивание, спайка, сшивание и др.) и соответствующие способы создания конструктивных узлов и элементов модели. Отметим, что образ модели сильно зависит от подобранного материала и способа его обработки. Также решается задача обеспечения конструктивной жесткости и устойчивости модели, ее частей (например, крыльев), обусловленной характером материала и стилистической идеей, что непосредственно влияет на способы создания модели, ее размеры и сомасштабности отдельных частей.

Выражение конструктивной ясности модели строится на средствах композиционного соподчинения формы (ритмы, пропорционирование, тип пластики, стилизация), при этом модель, как правило, не должна насыщаться декоративными элементами (хотя некоторую декоративность создают сами ритмические ряды и структуры) либо получать дополнительные декоративные обработки. Естественно, обобщение и формализация элементов насекомого не должны сводиться к предельному упрощению формы и ее пластических характеристик, что приводит к утрате специфических черт. Крылья насекомых бесконечно многообразны по своему абрису, внутренней структуре. Формализация позволяет найти средства перевода этой уникальной пластики в бумажную структуру, и эта же пластика должна являться отправной точкой в создании неповторимого бумажного крыла. А прямая формализация переводит особенные свойства в утрированные формы и схематические решения, которые не несут потенциального разнообразия пластических приемов.

Поиск свойства для стилизации прототипа часто опирается на уже существующие у этого животного характеристики: шмель – мощь, мохнатость; комар – тонкость, колкость, изящность; гусеница – гибкость; блоха – прыгучесть; скорпион – опасность. Нередки случаи и привнесения в животное нехарактерного свойства, однако здесь многое зависит от авторского видения средств выражения этого свойства в модели, логичности и эстетичности результата.

Современные компьютерные технологии позволяют моделировать в графических пакетах различные формы, так что весьма полезным может оказаться моделирование бионической формы в программах объемного построения (например, 3D StudioMax). Это позволит глубже понять закономерности построения формы и особенности ее выражения в макетном материале.

Итоговый результат – макет бионической конструкции насекомого – будет являться воплощением процесса перевода природного прототипа в условную структуру, построенную по принципам выразительности художественного образа, конструкции, материала и функции, что полностью соответствует сущности архитектурного искусства.

Список литературы

1. *Коновалов И. М.* Архитектоника: учеб. пособие. Минск: Современные знания, 2011. 224 с.
2. *Лебедев Ю. С.* Архитектура и бионика. М., 1977. 221 с.
3. *Махнач Н. К.* Архитектоническая выразительность технических структур: учеб. пособие. Минск: Белорус. гос. акад. искусств, 2001. 28 с.

КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГЖЕЛЬСКИХ КЕРАМИЧЕСКИХ СОСУДОВ

Гжельская керамика – самая яркая, поэтичная, национальная страница в истории русского искусства глины. Богатая фантазия, высокий профессионализм, чувство материала, гармоничность – вот те черты, которые третий век привлекают к гжельским изделиям всех, кто любит искусство. Среди различных бытовых изделий, что выпускали гжельские умельцы на протяжении второй половины XVIII века, наиболее интересны своеобразием форм и мастерством исполнения специфические гжельские кувшины, получившие впоследствии название кумганов и квасников.

Названия «кумган» и «квасник» разного происхождения. Первое пришло с Востока, второе – отечественное, появилось в Москве лишь в XIX веке и, естественно, связывалось с сосудами, в которых подавали квас. Любопытно, что в архивных документах конца XVIII – первой половины XIX столетия ни один из этих терминов не употреблялся. Характеризуя свои изделия из майолики и полуфаянса, владельцы фабрик во всех случаях пользовались термином «кувшины». Об этом же говорят надписи на самих майоликовых квасниках: «сея кувшинь... Павила Ивановича», или «сен кувшинь отдать Корнею Федосееву», или «сей кувшинь Тортомона сына Трофимова Богомолова».

В основу их формы был положен круг. Дисковидное тулово, сплошное – кумган или с отверстием в середине – квасник, широкое ребро, поддерживаемое четырьмя звериными лапами, высокое горло, завершающееся выпуклой крышкой, изящно изогнутый, нацеленный вперед упругий нос, затейливая ручка из изгибающихся стеблей – вот образ характерного для Гжели сосуда. Он рождает ассоциацию с шагающим утенком, вытянувшим клюв, распушившим хвост, гордо несущим свою головку. Несколько десятков сохранившихся квасников и кумганов вызывают чувство восхищения оригинальностью и декоративностью формы.

Она рождена фантазией гжельских мастеров, которую обыграли во множестве вариантов известную форму русской дисковидной фляги. Самый ранний из сохранившихся квасников отмечен датой: «1771 год». Единые принципы формования квасников и кумганов, очевидные и постоянные, дали основание историку гжельского керамического искусства А. Б. Салтыкову назвать форму этих сосудов «окончательно найденной художественной формой варьированной, но существенно неизменяемой».

Среди рассматриваемой группы численно преобладают квасники, они более однообразны, чем кумганы. Форма их тулова почти не имела вариантов: жесткий диск с отверстием в центре, жесткая линия ребра, подчеркнутая часто рубчиками. Варьировались лишь размеры диска и ребра, высота ножек и расстояние между ними, конфигурация перемишки между венцом и носиком. Наиболее типичны для данного промысла квасники, диаметр дисков которых равнялся семнадцати-девятнадцати сантиметрам, а высота – тридцати одному – тридцати трем сантиметрам (без крышки). Однако сохранилось несколько маленьких квасников и один кумган с диаметром диска четырнадцать – пятнадцать сантиметров и два крупных с диаметром двадцать четыре сантиметра, высотой тридцать девять сантиметров, ширина их ребра составляла пятнадцать сантиметров.

Как никакой другой гжельский майоликовый сосуд, кумган-шутиха поражает фантазией и остроумием конструкции, высоким мастерством исполнения, красотой формы и деталей, их пропорциональностью.

Нельзя не отметить среди майоликовых изделий кумган длинновыпуклой конструкции, который не имеет дисков в полном смысле слова. Их роль выполняют небольшие мисочки, прикрепленные с двух сторон к ребру. В этом типе кумгана несколько изменена конфигурация шейки, получившей трехчастное строение и завершающейся не цилиндром, а округлым горшочком. Основание же превратилось в круглый поддон. Центральная часть дисков

декорирована рельефно исполненным изображением двуглавого орла. Эта кумганная форма наименее выразительна, тем не менее, ей была уготована самая долгая жизнь: она нашла продолжение в полуфаянсе XIX в.

Популярности и живучести форм кумганов и квасников способствовал удивительный скульптурный декор: многочисленные фигурки современников, размещавшиеся на плечиках сосудов, который придавал этим изделиям «прелесть своеобразия» и выделял их из других посудных форм. Эта особенность гжельских кумганов и квасников, не встречавшаяся в керамике других народов, стала возможной вследствие того, что в Гжели имели глубокую традицию и получили широкое развитие одновременно два промысла – посудный и игрушечный [3].

Творческая фантазия местных гончаров породила и другую чрезвычайно выразительную форму кумгана, представляющую собой как бы сплюснутый шар с воронкообразным углублением в центре и широким гладким ребром. Массивная, ошутимо полновесная, пластичная, как нельзя более соответствующая материалу, эта форма предназначалась для разных напитков, о чем свидетельствует перегородка внутри нее и два рядом поставленных носика. Тесно прижатые друг к другу, сливающиеся у основания, они для большей художественной убедительности обведены рельефными стебельками (их можно рассматривать как вариант скульптурного стебля на квасниках) и объединены скульптурной фигуркой птички с распластанными крыльями.

Пытаясь использовать уже имевший распространение в русском гончарстве образ кумгана с шаровидным туловом, гжельские мастера и тут сумели по-новому осмыслить старую форму. Соединив в одно целое элементы кумгана и кувшина (или бутылки), они получили своеобразный тип сосуда с хоботообразным носом и шарообразным туловом. Он вошел в историю русской керамики под названием «кумган-шутиха», данным ему искусствоведом Салтыковым. Тулово кумгана переходит в хрупкую гладкую шейку, на которой покоится мощный венец с рельефными, очень выразительными «личинами» – масками с оперением вокруг головы. Маскароны – редкий в гжельской майолике декор. Только еще один раз встретятся такие же личины, но на кувшине, и композиционная схема их размещения будет иная. В отличие от других, кумган-шутиха вместо львиных лап поставлен на кольцевой поддон, и ручка его проста – *φ* монолитная, широкая, особенно в верхней части, гладкая. Шутихой он назван из-за наличия двойного дна. Верхний «ярус» кумгана наполнялся жидкостью через горло-венец, выливалась она из хоботообразного носа [1]. В нижний «ярус» жидкость поступала через отверстие в широкой ручке, а вытекала из маленького, едва заметного носика-отростка, размещенного под ней. Проявив композиционное и художественное чутье, гончар уравновесил этот элемент с противоположной стороны тулова маскаронном, таким же, как на венце.

Постоянная тяга к разнообразию не только отдельных форм, но и пластических элементов в пределах одной сосудной формы отличала всех гжельских мастеров, но более всего, конечно, выразилась в скульптурном и живописном декоре. Самобытное искусство любой национальности является характерной чертой культуры. «Народ определяет яркую самобытность декоративного искусства, используемого в повседневной жизни и быту, так же, как и все стороны народной культуры в целом» [2, с. 367].

Гжельские кумганы и квасники сочетают в себе утилитарную и декоративную функции, иначе и не могло быть в творчестве народного мастера. «Традиции народных художественных промыслов следует рассматривать в развитии, они укрепляют основы художественной школы» [4, с. 183]. Восприятие этих сосудов как художественных произведений зависит от гармоничного сочетания всех элементов и их пропорционального соотношения. Художественное чутье, многолетний опыт гжельских гончаров помогли им создать почти идеальную форму, точно найти места прикрепления ручки и носика чуть выше горизонтальной оси диска, добиться их напряженной и упругой конфигурации, асимметричного ритма, найти легкую конструкцию венца с выпуклой крышкой, то есть создать образ сосуда, который вот уже

более двух столетий не перестает вызывать восхищение, и нашел «свое отражение в дизайне, соответствующем новым мировым требованиям» [5, с. 61].

В живописных изображениях Гжели перед нами предстает главным образом житейская повседневность, «эпический покой деревенской жизни». «В своих высочайших достижениях, искусство всегда исследовало человеческую жизнь, художники всегда искали путь к душе и сердцу человека» [6, с. 69].

Гжельские майоликовые росписи выполнены в стиле лубочных картинок и представляют собой свободный раскрашенный рисунок. На светлую эмаль темной краской (марганцем) наносили контур, который внутри расцвечивали зеленой, желтой, синей краской, накладывая ее локальным пятном, мелкими мазками или тонким штрихом. В каждом изображении доминировали один-два цвета [4]. Умение владеть линией, рождающейся каждый раз непосредственно под рукой, легким, но отчетливым мазком и сочетанием мазков создавать гармонию цвета – все это составляет силу гжельского искусства. «Эти задачи помогут развить целостное отношение к процессу создания произведения искусства: начиная с художественного замысла как образного отражения действительности; непосредственной работы над ним и заканчивая целостным художественным образом, выполненным в конкретной технике и материале» [7, с. 410].

Таким образом, можно сделать вывод, что сосуды гжельского керамического промысла: квасник и кумган уникальны, как по форме, так и по ручной лепке, детализировке, имеют художественный образ, присущий именно гжельскому промыслу, и не перестают удивлять ценителей керамики.

Список литературы

1. Ахьян А. М. Технология фарфоровых изделий бытового назначения. М.: Легкая индустрия, 1971.
2. Василенко П. Г., Василенко Е. В. Интеллектуальный ландшафт народного искусства Кубани и Республики Адыгея // Россия и мир: развитие цивилизаций. Трансформация политических ландшафтов за период 1999–2019 годы: Материалы IX Международной научно-практической конференции. Ростов-на-Дону, 2019. С. 364–372.
3. Григорьева Н. С., Дулькина Т. И. Керамика Гжели XVIII–XIX веков. Л.: Художник РСФСР, 1988.
4. Московская Г. П. Использование традиций народных художественных промыслов в разработке дипломных проектов студентами художественных направлений подготовки // Казанская наука. 2016. № 12. С. 181–183.
5. Мурадова В. В., Смирнова М. А. Национальная культура в дизайне Японии // Вестник Института мировых цивилизаций. 2019. Т. 10. № 1 (22). С. 59–65.
6. Панко В. Ф., Василенко Е. В., Василенко П. Г., Сичкарь Т. В. Культура и искусство в современной России // Вестник Института мировых цивилизаций. 2019. Т. 10. № 3 (24). С. 66–72.
7. Севостьянова О. Н., Смирнова М. А. Развитие творческого мышления студентов в рисунке архитектурного пространства // Пространства городской цивилизации: идеи, проблемы, концепции. УрГАХУ, 2017. С. 410–413.

МАЙОЛИКА КАК МАТЕРИАЛ ДЛЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ПОСУДЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗДЕЛИЙ

Керамическая посуда была создана человеком более 20 тысяч лет назад. Керамика считается первым материалом, созданным человеком искусственно. В культурах позднего мезолита керамика встречается на территории почти всех известных археологических культур. Примерно 7 тысяч лет назад в поселениях, окончательно перешедших к оседлому образу жизни и где люди занимались земледелием и скотоводством, выращиванием аграрных культур, керамическая посуда стала распространена уже как утварь и предмет обихода. Способ ее изготовления на протяжении указанного периода оставался неизменным – ручное формование. Изобретение гончарного круга в третьем тысячелетии до н. э. переместило процесс изготовления керамики на новый виток развития.

Первая керамическая посуда представляла собой различные емкости для приготовления пищи и ее хранения. Несмотря на простоту изготовления, керамическая посуда была всегда декорирована и представляла собой не только предмет бытового значения. В период позднего неолита керамическая посуда стала своеобразным украшением жилища человека.

В четвертом тысячелетии до н.э. сначала у древних шумеров, а позже и в Древнем Египте изготовление керамики становится профессиональным занятием. Изделия из керамики несут в себе все признаки художественного искусства. Керамика повсеместно декоративно украшается и все чаще становится обработана защитными покрытиями. Мастерство изготовления керамической посуды доводится до совершенства и ограничивается только технологическими возможностями процесса и знаниями об используемом материале.

Каждая разновидность керамики обладает специфическими особенностями и имеет качество, обусловленное использованным материалом [5]. Одни из важнейших свойств, определяющих качество и возможность дальнейшего использования материала – пористость и температура спекания. Эти свойства зависят от состава сырья и режима обжига. Состав глинодержащих материалов в каждой местности определил не только технологию производства изделий из керамики, но и их форму. Так, глиняные массы с высоким содержанием кремнезема способствовали развитию форм бытовой и интерьерной посуды со сложными декоративными изгибами, и кроме того, требовали более высоких температур обжига изделий. На территориях с залеганием более жирных глиняных масс традиционная керамика отличается лаконичностью и сдержанностью линий.

Первая керамика изготавливалась человеком из слабожгущихся глин, отличающихся невысокой температурой спекания. Степень спекания таких керамических масс характеризуется водопоглощением более 5 %. Такие изделия не могли служить своему прямому назначению ввиду этого свойства. Поиск технологий, позволяющих решить проблему высокой пористости утильного черепка, привел к появлению первых глазурей в регионе Средиземноморья и к технологии обварки [7] керамической посуды на территории восточной Европы.

Обвар изделий был распространен в керамической технологии славян. Раскаленное керамическое изделие погружалось в жидкую клейковину, изготовленную на основе ржаной или пшеничной муки. После остывания посуда становилась водонепроницаемой, не нуждалась в защитном покрытии глазурью и принимала декоративный вид. Мастера керамики древней Греции ввели технологию применения тонких глиняных изолов, что явилось прообразом применения ангобов в современном декорировании керамических изделий. Применение глазурей позволило решить проблему водопоглощения слабожгущихся глин и стало основным средством художественного декорирования керамической посуды.

С распространением исламской религии керамика Турции и Ирана стала широко распространяться по территории Северной Африки в сторону Испании. В то время как схоластика средневековой Европы несколько затормозила развитие художественного искусства

в западноевропейских странах, экзотическая исламская керамика привлекала своей выразительной орнаментальной росписью. В отличие от художественного оформления посуды мастеров Греции и Италии специфической особенностью исламских мастеров было отсутствие изображения человека [4]. Наибольший расцвет производства исламской керамики приходится на XIII–XV века. Изделия мастеров проникают из Северной Африки и Испании в Италию через крупнейшие в то время торговые порты о. Мальорка (исп. Mallorca).

Итальянские мастера перенимают технологию производства этих изделий, и с того периода эти изделия получают название майолики. Итальянскую майолику принято называть фаянсом. Такое название произошло от итальянского города Фаэнца (итал. Faenza), в котором находился центр производства этих керамических изделий. Из Италии техника майолики была перенесена в другие европейские страны, где она также была видоизменена и усовершенствована. Закрепление понятия термина «майолика» определило эту категорию керамики как изделия, выполненные из слабожгущихся глиняных масс и декорированные непрозрачной эмалью с последующей по ней росписью.

«Россию принято рассматривать отдельно. Культура этой страны поистине уникальна, ее нельзя сравнить ни с западным, ни с восточными направлениями» [2, с. 47]. В Древней Руси глазурованные керамические изделия начали появляться с VII в. Основным путем распространения технологии являлась торговля на реках Днепр и Днестр. Керамика также украшалась цветными прозрачными глазурями и глухими эмалями. Вплоть до XIX века глазурь сохраняла в России название полива.

В России майолика становится отдельным видом керамической посуды в XVII в., и еще длительное время будет удовлетворять бытовые и эстетические потребности. С XVIII в. майолика стала выпускаться в России в промышленных масштабах, успешно конкурируя с толстостенным фаянсом и дорогостоящим фарфором. В основе изготовления керамических изделий из майолики по-прежнему остаются глиняные массы, обжигаемые при невысоких температурах. Эта особенность позволяет использовать повсеместно распространенные глины, а способ формования сосудов из этих материалов остается доступным как для производства в промышленных масштабах, так и для изготовления в частных мастерских.

По степени чистоты и однородности керамического материала различают два основных вида керамики – тонкую и грубую. В отличие от фарфора, который считается тонкой керамикой, майолика относится к грубой. Основным качеством глинистого материала, используемого в изготовлении посуды, является пластичность. Ряд включений, входящих в состав повсеместно распространенных глинистых масс, сильно влияет на это свойство. Кварцевый песок, известняк, полевой шпат и другие примеси сильно изменяют химические и физические свойства глинистого материала. Включения влияют не только на пластичность, температуру обжига и спекаемость материала, но и на цвет изделия.

Цвет глиняного материала после обжига играет большую роль в производстве художественной керамики. Железистые соединения, являющиеся наиболее частой примесью в глинистой слабожгущейся массе, окрашивают материал в красный кирпичный цвет. Это свойство технологически определяет эти материалы как красножгущиеся массы. Красный цвет черепка всегда существенно снижает декоративные способности слабожгущихся масс. Для решения проблемы водопоглощения грубого красножгущегося черепка еще в Древнем Египте использовалась оловянная легкоплавкая глазурь, которая кроме заглавления пор придавала черепку белый цвет. В России европейская майолика называлась «ценнина» (от немецкого «Zinn» – олово). Проблему красного цвета утильного черепка керамического изделия также позволяет решить белое или любое цветное ангобирование, способное перекрыть основной цвет черепка и скрыть грубую структуру его пористой поверхности. После нанесения ангобов изделие возможно покрывать и бесцветной глазурью.

Отличительной особенностью майоликовой керамики является декорирование изделий из слабожгущихся керамических масс от красного до розового цвета цветной глухой эмалью или ангобами с последующей росписью. Таким образом, для получения традиционной майолики использовалась повсеместно распространенная красная глинистая масса, для

маскировки цвета которой применялись белые глухие глазури с большим содержанием олова, цветное ангобирование или беложгущиеся глины с последующим нанесением на них прозрачных глазурей [1].

В настоящее время в состав масс, применяемых для изготовления майолики, входят одна или несколько местных глин. Для изготовления изделий крупного размера, например интерьерной керамики, к рабочей массе добавляется отошающий материал в виде песка или тонко измельченного шамота [8]. Для получения майолики белого цвета целесообразно использовать пластичные беложгущиеся глины. Способами изготовления майоликовых изделий остается ручное формование пластичной массы на гончарном круге, метод жгутовой лепки, а также литьевой способ. Температура плавления используемых масс остается невысокой и не превышает 1150°C.

В этой связи для производства майолики используется большой спектр цветных глазурей, температура плавления которых находится в пределах 1000–1100°C. Применяют майолику для изготовления хозяйственных и художественных изделий: сувениров, ваз и горшков для цветов, кухонной посуды.

Феномен майолики как разновидности керамического материала заключается в ее замечательных потребительских качествах: влагонепроницаемости, долговечности, функциональности, экологической чистоте и потрясающем эстетически внешнем виде. «Художник создает особую атмосферу», и «многие незначительные детали получают магическое или символическое значение» [3, с. 95], «Красота – она не только для физиологии глаза, но и для души» [6, с. 68]. Проходят века, а привлекательность майолики, как материала и для посуды, и для создания уникальных художественных произведений не теряет своей привлекательности и актуальности.

Список литературы

1. *Акунова Л. Ф., Приблуда С. З.* Материаловедение и технологии производства художественных керамических изделий: учебник для художественно-промышленных училищ. М., 1979.
2. *Василенко Е. В., Мареева Ю. С.* Национальная культура в дизайне России // Вестник Института мировых цивилизаций. 2019. Т. 10. № 1 (22). С. 44–49.
3. *Котышов А. В.* Художественный стиль в декоративно-прикладном искусстве Хоана Миро // Пространство диалогов: декоративно-прикладное искусство и дизайн: коллективная монография. Уфа, 2018. С. 93–100.
4. *Лопасова Е. В.* Модель педагогических условий развития композиционного мышления учащихся системы дополнительного образования // Теория и практика общественного развития. 2012. № 9. С. 57–70.
5. *Мурадова В. В., Смирнова М. А.* Национальная культура в дизайне Японии // Вестник Института мировых цивилизаций. 2019. Т. 10. № 1 (22). С. 59–65.
6. *Папко В. Ф., Василенко Е. В., Василенко П. Г., Сичкарь Т. В.* Культура и искусство в современной России // Вестник Института мировых цивилизаций. 2019. Т. 10. № 3 (24). С. 66–72.
7. *Поверин А. И.* Гончарное искусство. Художественная керамика. М.: МГУКИ, 2006.
8. *Севостьянова О. Н., Смирнова М. А.* Развитие творческого мышления студентов в рисунке архитектурного пространства // Пространства городской цивилизации: идеи, проблемы, концепции. УрГАХУ, 2017. С. 410–413.

ИСТОРИЯ И РАЗВИТИЕ ГОНЧАРНЫХ ПРОМЫСЛОВ РЯЗАНСКОГО КРАЯ

На обширной территории Рязанского края глина, как природный материал, распространена почти повсеместно и с давних времен человек оценил ее уникальные возможности и научился практически использовать. Не случайно в здешних краях появились керамические мастерские, а самые известные дали название народному промыслу. Расцвет гончарного промысла в Рязанской области относится ко второй половине XIX в. и в первую очередь таким центром был всем известный Скопин. В статье рассмотрены самые крупные центры гончарного ремесла в Рязанской области, это городок Скопин, деревня Александра-Прасковьянка и села Вырково и Ерыгино. Производимая здесь утилитарная керамика была необходима в быту, для нужд населения, но не только. Талантливые мастера народного промысла создали целый ряд узнаваемой посуды и уникальных скульптурных композиций-сосудов в традициях скопинской керамики. Поэтому все изделия, украшенные сказочными птицами, рыбами, животными, были больше чем бытовые вещи, они говорили о многом, обещали помогать, защищать, привлекать счастье, они же несли эстетику делать добро.

Археологические раскопки показали, что в древние времена на территории Рязанской области было множество поселений, жители которых занимались гончарным промыслом, изготавливали различные глиняные изделия: миски, кувшины, квасники, корчаги и другую кухонную утварь. Керамическая посуда постоянно использовалась в быту, в ней варили, хранили продукты и пищу, из нее ели, необходимо было увеличить прочность изделия, именно с этой целью в глину добавляли речной песок, гранит, кварц, иногда осколки битой керамики, сухие растения. И уже в средние века, когда общество начинает делиться на классы, в древней Руси появляется множество гончарных мастерских, отличающихся друг от друга по ассортименту, назначению и форме глиняных изделий, их размерам, технологии лепки, росписи и обжига [1].

Возникновение гончарного промысла в Рязанском крае обуславливалось большими залежами пригодной для гончарного теста глины в этих местах. В окрестностях старой Рязани добывалась и применялась смесь серой и белой глины, а качество ее было таково, что можно было использовать в керамическом производстве без всяких добавок. Серая глина располагалась на глубине четырех метров, а ее пласт имел толщину около метра. Иногда в серую глину добавляли белую, пласт которой был значительно тоньше. Добытую глину немного размачивали, сбрызгивая водой, перемешивали и мяли ногами, добываясь однородной массы, пригодной для гончарного искусства и ручной лепки.

Первые упоминания о гончарном промысле в Рязанской области относятся к 1640 году. И таким центром был всем известный Скопин, где еще с конца XIX века лепили керамику, покрытую характерной местной глазурью. Производство было основано в 1860-х годах, а расцвет гончарного промысла относится ко второй половине XIX века. К концу XIX века Скопин был уже сложившимся центром гончарного производства, изделия которого своей самобытностью привлекали внимание коллекционеров и музеев.

Первая продукция была чисто утилитарная, гончары изготавливали разнообразные миски, кувшины, подсвечники, квасники, кумганы. Впоследствии вытянутые на гончарном круге формы изделий стали усложняться, дополняться лепными фигурками животных. Скульптурные изделия ручной работы неожиданно возникали на изделиях: они дополняли подсвечник, служили ручкой квасника, соединяя формы посуды с фигурами реальных или сказочных существ, украшали лепными деталями сосуды, кумганы, кувшины стилизованными изображениями птиц, рыб и зверей. «Художник создает особую атмосферу», и «многие незначительные детали получают магическое или символическое значение» [3, с. 95]. Особенно часто в скопинской керамике встречаются изображения и скульптуры льва, дракона, медведя, птицы скопа.

Растительный или геометрический орнамент наносился штампиками, что в свою очередь придавало изделию необыкновенную декоративность, и узнаваемость промысла. Характерная для скопинской керамики гамма: коричневая, зеленая или желтоватых оттенков глазурь покрывала все изделие, плавно растекаясь по форме, смешивая цвета и фактурно подчеркивая углубления декора, придавая нарядность и законченность керамике.

Народное искусство всегда состояло из творчества талантливых индивидуальностей, исповедующих общее понимание красоты. Художественные образы в народном искусстве Рязанского края несли в себе магическую роль, где изображался воображаемый, фантазийный мир и символика, обращенная во благо человека. «Линия, форма, пространство, свет и материал — это лишь некоторые из важнейших элементов, имеющих центральное значение» [5, с. 64] в художественном образе. И именно в декоративной трактовке проявляется любовь скопинских гончаров к скульптурной форме.

Роль декоративных элементов усиливается и появляется сначала в лепных объемных деталях, а позже появляются сосуды, тулово которых представляет собой соединение формы посуды и скульптурного изображения животных: птицы, рыбы, медведя, птицы скопы, именем которой и назван город. Местные мастера лепили скульптуры реальных и диковинных, невиданных ими животных по рассказам очевидцев, бывших в Московском зоопарке и по своему представлению, таким образом, внешний облик льва, попугая или слона получался фантазийным, сказочным персонажем. Как и тысячелетняя история с момента возникновения керамики, зооморфные сосуды были связаны с значимыми и сакральными событиями в первобытную эпоху жизни людей. Но фигуративные сосуды скопинских мастеров имеют другой характер и предназначение. Выполненные на гончарном станке они имеют сложную декоративную форму, «...воображение, мышление и мастерство помогают придумать и творчески воплотить произведение» [8, с. 414], изделия многословны и говорят на своем художественном языке, опираясь на фольклор и на живительную основу народного искусства.

Но гончары рязанского края не ограничивались только изготовлением утилитарных бытовых предметов. На досуге, в свободное время из остатков глины, возможно сначала для своих детей, они лепили фигурки людей, животных, игрушки, свистульки, выдуманных сказочных персонажей. В стилевом изображении глиняная игрушка в проработке лиц, одежды, больше приближается к камерной скульптуре, или мелкой пластике. Сложившиеся образы и их представления стали передаваться из поколения в поколение, обретая силу традиций, характерной для скопинских и сапожковских изделий. И лишь позднее появились сувениры для украшения быта и интерьера: панно, скульптуры, вазы, подсвечники и многое другое.

Но не только в Скопине был распространен гончарный промысел. Недалеко от рабочего поселка Сапожок располагается деревня Александра-Прасковьянка, это одно из мест, где изготавливали незатейливую кухонную утварь простой формы. В древних утилитарных изделиях посуда фактически орнаментом не украшалась, а полувлажные горшки иногда подвергали лощению. Мастер ровными горизонтальными движениями наносил лощение, одновременно уплотняя черепок на тулове сосуда, которое придавало ему после обжига синеватый цвет, такая керамика называлась чернолощеной. Особое распространение получили здесь сосуды шаровидного объема с небольшими круглыми ручками в виде звериных лап. Архаичная простота этих изделий сочетается с удивительной элегантной пластикой, которая вырабатывалась на протяжении нескольких десятилетий.

Изготавливая в основном утилитарную посуду, которая приносила основной заработок гончарам, они находили время также и для лепки игрушки, которая сделала местных мастеров известными. Здесь трудились народные мастера, складывались целые династии талантливых самородков, впитавших вековые традиции предыдущих поколений, для которых игрушка стала любимым делом. Как и в дымковской игрушке, много изготавливалось девушек-барышень, однако они отличались удлиненными формами, маленькими головками, расписывались после обжига анилиновыми красками ритмическим орнаментом, который придает им строгость и организованность. Кроме фигуративного изображения игрушечники часто лепили различных животных и птиц, очень обобщенной формы, создавая «художественный образ, возникновение

которого связано со зрительными впечатлениями» [7, с. 410], в которых порой трудно угадывается тот или иной зверь, при этом предпочитая не расписывать, а покрывать темно-зеленой глазурью. И все-таки в стилистических чертах игрушки Александра-Прасковьи, можно выявить общие черты, которые делают их легко узнаваемой и уникальной по своим художественным достоинствам.

Третий крупный центр гончарного ремесла в Рязанской области находился недалеко от города Касимова в селах Вырково и Ерыгино. Промысел существовал благодаря изготовлению традиционной крестьянской утвари: крынок, кувшинов, корчаг.

Кроме посуды широкое распространение здесь также получило изготовление самобытной глиняной игрушки. Игрушка из Вырково покрывалась светло-зеленой глазурью, и по внешнему виду напоминала скопинскую. В отличие от схематизации, которая преобладает в сапожковской керамике, здешние мастера умело лепили забавных животных, как реальных, так и выдуманных, и занимались более тщательной проработкой деталей. Игрушечные персонажи обладают ярко выраженной индивидуальностью, напоминают сюжеты из народных сказок, наделенных большой выдумкой, фантазией и юмором, этого удалось добиться благодаря созданию особой «художественно-творческой среды и творческой деятельности, которая способна вызвать творческую активность» [4, с. 154].

«История культуры и искусства испытывает взлеты и падения. На развитие оказывают влияние политические и экономические факторы, веяния и влияния определенных «модных» тенденций» [6, с. 67]. Исследуя возникновение и развитие керамики Рязанского края, становится очевидным, что славянская поэтика была ближе к природе со стороны восточной византийской культуры. Впоследствии художественная культура начала делиться на городскую и деревенскую, христианство хотя и выдвигало на первое место городскую культуру, но это не было противостоянием. Создание своего единства выразилось не столько в идеологии, сколько в психологии. Но это не значит, что культура Рязанского края лишена какой-либо системности. Ее главная системность состоит в органической связи культуры и природной основы особой фольклорной образности. Народное искусство по своей структуре наиболее канонично, индивидуально. Но это не значит, что отсутствует возможность перерастания народного мастера в профессионального художника. «Перед современным обществом стоит важная задача: сохранения и преумножения тех навыков и умений народного искусства, что дошли до нас» [2, с. 48]. Для сохранения народного искусства надо беречь традиционную структуру образности, при уменьшении этой величины и увеличении количества народных мастеров, неизбежно наступает перерождение в самодеятельное творчество. Такая защита основ народного искусства дает возможность любому народу сохранить самобытность и не потерять свое лицо.

Список литературы

1. Григорьева Н. С., Дулькина Т. И. Керамика Гжели XVIII–XIX веков. Л.: Художник РСФСР, 1988.
2. Говорова М. Е., Смирнова М. А. Проблема сохранения и возрождения традиционных народных ремесел и промыслов в наши дни / Пространство диалогов: декоративно-прикладное искусство и дизайн: коллективная монография. Уфа, 2018. С. 48–61.
3. Котышов А. В. Художественный стиль в декоративно-прикладном искусстве Хоана Миро // Пространство диалогов: декоративно-прикладное искусство и дизайн: коллективная монография. Уфа, 2018. С. 93–100.
4. Лопасова Е. В. Модель педагогических условий развития композиционного мышления учащихся системы дополнительного образования // Теория и практика общественного развития. 2012. № 9. С. 57–70.
5. Мурадова В. В., Смирнова М. А. Национальная культура в дизайне Японии // Вестник Института мировых цивилизаций. 2019. Т. 10. № 1 (22). С. 59–65.
6. Папко В. Ф., Василенко Е. В., Василенко П. Г., Сичкарь Т. В. Культура и искусство в современной России // Вестник Института мировых цивилизаций. 2019. Т. 10. № 3 (24). С. 66–72.
7. Севостьянова О. Н., Смирнова М. А. Развитие творческого мышления студентов в рисунке архитектурного пространства // Пространства городской цивилизации: идеи, проблемы, концепции. УрГАХУ, 2017. С. 410–413.
8. Смирнова М. А., Савельева Е. В. Опыт реализации задач патриотического воспитания в рамках дисциплин гуманитарного и художественного циклов // ЦИТИСЭ. 2019. № 4 (21). С. 408–422.

О. П. Кошкадаева

Детская школа искусств «Фламинго», Московская обл., пос. Белоозерский

ГЕННАДИЙ ДЕНИСОВ – УНИКАЛЬНЫЙ ХУДОЖНИК В ИСТОРИИ ГЖЕЛИ

*«Гжель – это душа русского народа, воплощенная в керамике...
И пока будут жить люди, патриоты России,
они будут создавать настоящее чудо из керамики,
в которой и будет храниться вечно мечта о прекрасном будущем,
любовь к своей родине, память о своих предках.
Красота и мудрость народа возродит Россию».*
В. М. Логинов (1938–2009)

Каждый человек уникален, но в течение жизни встречаются такие люди-светочи, которых вспоминаешь потом с добротой и благодарностью, что они были, подарили тебе частичку своей души, оставили глубокий след в твоём мировоззрении, отношении к жизни... 2018 год был юбилейным для истории Гжели и меня лично: исполнилось 100 лет со дня рождения моей бабушки Копейкиной Анны Васильевны (1918–2018), которая всю свою жизнь проработала на гжельском производстве главным бухгалтером, 90 лет со дня рождения Геннадия Васильевича Денисова, известного гжельского игрушечника с которым мне посчастливилось быть знакомой и 80 лет со дня рождения Виктора Михайловича Логинова, генерального директора объединения Гжель на протяжении 40 лет.

Именно моя бабушка посоветовала мне обратиться к Г. В. Денисову, чтобы он что-нибудь посоветовал в дипломном проекте. Так началась моя дружба с этим простым и добрым человеком. Как раз в то время я заканчивала ГСКТ (Гжельский силикатно-керамический техникум, 1985 год). Была идея шкатулки для ниток, и чтоб непременно карета, а у художника такая шкатулка-карета уже была, с котом в сапогах на крышке, и пришлось мне спроектировать традиционный чайный сервиз с ласковым названием «Любимой женушке». Уже потом, работая в творческой группе Объединения «Гжель» и учась в МГХПА им. С. Г. Строганова, Г. В. Денисов часто приносил мне расписывать свои игрушки, которым поражалось мое воображение! Откуда он черпал столько мудрости народной и богатой фантазии?

Темы самые знакомые: песни, сказки, поэзия, литература, деревенский быт... жизнь во всем ее многообразии, как будто что-то от Данилы-мастера Бажова в нем было, немножко и от Левши Лескова, от Яшки-турка-певца Тургенева и Левки Звонарева живописца Перегудова. Таковую простоту сейчас уже не встретишь. Как и то, что внутренним его стержнем была святая любовь к Родине. Все окрестные места, леса, речки, болота, деревья даже были ему родные и одушевленные. Из калины, рябины варил варенье со смешным названием «попурри», рассказывал мне, как зимой видел волков, но они на него не напали, хоть и могли, любил собирать грибы, солил их и угощал.

В лес ходил часто, даже рисовал пейзажи, раздаривал их, как это всегда любил он делать. Подарил мне часть своих рисунков на память, которые выполнил в Абрамцевском училище. Красивый этюд у него был со стогами: «Эх, стоги мои, стоги... Были вы цветами». Язык разговорный у художника был очень красочный, образный и богатый, слышалось в нем что-то от службы в морском флоте: «По трапам...» и от мифов Древней Греции: «И я был в Аркадии...» и от святоотеческих писаний: «Жить – не тужить...». От этого языка веяло цветами, сеном, морем, дегтем, глиной, грибами, железной дорогой, ветром, пением птиц... Никогда мне даже в голову не приходило воспринимать его как старичка, пожилого человека, такое чувство, что возраста у него совсем не было, а только светлое и молодое состояние души.

Он любил косить сено, любил конягу Графа, на котором пришлось работать с перевозками. Война 1941–1945 гг. не обошла его детство стороной. В его простых работах чувствуется русский дух. Во времена нашего общения удалось мне скопить маленькую коллекцию работ Г. В. Денисова, и, работая сейчас преподавателем художественной керамики и скульптуры в ДШИ, показываю их детям. Кому, как не им так понятен и близок этот

обобщенный пластический стиль лепки, красота и простота росписи. Они универсальны – эти маленькие скульптурки. Можно благодаря им изучать русскую словесность, поэзию, литературу, историю, народную игрушку и даже понятия обобщения, пластики, знаковости, силуэта на предмете «Скульптура», чем мне приходится пользоваться.

Современный художник Павел Рыженко сказал, что спит, не разбужен в современном русском человеке его русский ген, гордость за Родину, Отчизну, которую любили Сергей Радонежский, Серафим Саровский, Суворов, Кутузов, Нахимов, Есенин, Паустовский и многие другие самозабвенно, сильно, жертвенно. Считаю своим долгом популяризировать искусство этого уникального человека и самобытного мастера среди сегодняшнего современного общества, проводила беседу с воспитателями детского сада о такой незамысловатой лепке и росписи как пособии для детей.

Список литературы

1. *Малкин С. В., Шестакова А. В.* Творческое наследие Геннадия Денисова. Ставрополь, 2018.
2. *Логинов В. М., Скальский Ю. П.* Эта звонкая сказка – Гжель. М.: Сварог, 1994.
3. *Дайн Г. Л.* Игрушечных дел мастера. М.: Просвещение, 1994.
4. *Аверьянова М. Г.* Гжель – российская жемчужина. М.: Энциклопедия российских деревень, 1993.

ИНТЕРЬЕР ШКОЛ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ: ДИЗАЙН И АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Одной из важных и принципиальных составляющих частей процесса проектирования новых объектов, зданий школ и образовательных учреждений является стадия проектирования АИ, т. е. архитектурные интерьеры, на уровне которой формируются представления об организации и решение внутреннего пространства помещения, среды пребывания и времяпровождения детей, школьников и учащихся.

Для лучшего осмысления проектного и творческого процесса создания дизайна и архитектурно-художественных решений построек школ нового образца и реконструкций существующих зданий образовательных учреждений следует выделить следующие особенности.

1. Архитектура и интерьеры учебного здания определяют эффективность организации учебного процесса.

2. Новые и современные проекты интерьеров школ создают здоровьесберегающую среду образовательных учреждений, для организации которой появилась необходимость разработки новых СНиП для современных объектов образовательных учреждений.

3. Архитектурная среда современных зданий школ берет на себя функцию прежних «старых добрых дворов» городских и районных жилых застроек XX века.

4. Новые здания так называемых «атриумных школ» имеют или могут иметь в случае реконструкции прежних типовых зданий школ с прямоугольными планировочными схемами свои внутренние дворы – «атриумы» со светопрозрачным перекрытием и с верхним естественным освещением для зон общения и коммуникаций.

5. Интерьер и организация внутреннего пространства школы – это сплав педагогики, архитектуры и эргономики, триединую задачу которых решает дизайн интерьеров и экстерьеров школ.

Для организации благоприятной и гармоничной среды и интерьера внутренних и наружных пространств школьных и учебных зданий необходимо осуществлять специальные проектные работы. Дизайн-проект или проектные работы выполняются специалистами, дизайнерами, архитекторами, художниками по предварительному специальному заказу или по проектному заданию (ПЗ) по техническим условиям (ТУ) перед проведением плановых капитальных или косметических ремонтов помещений зданий школы.

Необходимо выделить четыре группы проектной деятельности по созданию гармоничных интерьеров и формированию эстетичной среды образовательных учреждений.

1. Внутреннее пространство и интерьеры помещений школы.

2. Эстетическое решение внешней экстерьерной части здания школы.

3. Гармонизация, ландшафтный дизайн и планировка участка окружающей территории или двора школы.

4. Создание эстетического имиджа и фирменного стиля в соответствии с тематическо-образовательной и учебной направленностью школы.

1. Первая группа: это дизайн интерьеров внутренних помещений школы. Здесь включаются интерьеры помещений различного назначения: учебные помещения, классы и кабинеты, рекреационные помещения (фойе, вестибюли) и спортивные и зрительные залы, административные помещения руководства, учительские и помещения персонала, помещения релаксации, охраны и т. д., технические и хозяйственные помещения (санитарные узлы, умывальные, хранение оборудования, сервисные и дополнительные помещения и т. д.).

2. Вторая группа: это дизайн внешних видов (экстерьеров) школы, который взаимосвязан с внутренними интерьерами. В эту группу входят: дизайн фасадов школы, дизайн отделки оконных и дверных проемов, дизайн входного узла школы – главного входа, дизайн

ограждений, ограды и ограждающие конструкции, ворота, калитки, входная горизонтальная планировка (уровни земли и площадок).

3. Третья группа: это дизайн окружающей среды вокруг здания школы: площадки земли, входящие в генеральный план всей территории школы, спортивные, игровые, досуговые и другие (например, театральные амфитеатры на открытом воздухе), ландшафтный дизайн (проект зеленых газонов, малых форм, посадок деревьев и кустарника, фонтаны, цветы, клумбы, альпинарии, скульптуры и т.д.).

4. Четвертая группа: проектирование имиджа школьного или образовательного учреждения и дизайн фирменного стиля школы, создание брендового знака (название – историческое, тематическое, специальное, возможно поэтического характера, или по роду деятельности и т.д.), который отражается соответственно на всем дизайне и оформлении школы, как внутреннем, так и в наружном.

В результате такого дизайн-проекта образуется корпоративная архитектура здания школы и оборудования внутренних помещений:

- 1) информационные и экспозиционные стенды;
- 2) фирменная деловая документация;
- 3) визуальные коммуникационные средства (таблички, указатели, вывески и др.);
- 4) фирменная одежда и головные уборы;
- 5) фирменный девиз или фирменный лозунг, поэтическое или музыкальное произведение;
- 6) фирменный цвет или сочетание цветов.

Следует отметить, что последняя группа дизайнерской работы, как правило, задает основные направления и концепцию внутреннего и внешнего интерьерного дизайна помещений школы. Но возможны и варианты без участия широкого спектра средств последней группы, из которых выбирается только основной фирменный знак или логотип – название учреждения, являющийся дизайнерским элементом главного входного узла, а также ритмического применения дизайнерского знака или логотипа во внутренних интерьерах помещений школы.

Все четыре вышеперечисленные группы и их составляющие дизайнерской деятельности и оформления интерьеров школы необходимо решать комплексно, поскольку великолепный современный дизайн интерьеров внутренних помещений школы будет терять свои достоинства на фоне унылости, устаревших проектных форм или заброшенности двора и окружающей среды, или различных нерешенных функциональных пространств вокруг здания школы.

Особенно следует остановиться на вопросах дизайна внутренних помещений школ и интерьерах основных функциональных зон, изолированных помещений и пространств переходных связей (коридоры, лестницы, лифты, входные площадки и т.д.).

Художественное решение и дизайн интерьеров изолированных помещений, предназначенных для определенных целей, требует создания оптимального визуального режима и самых современных комфортных условий пребывания в них.

Для различных возрастных групп школьников следует создавать различные дизайнерские решения и художественные образы интерьера помещений. Перечислим основные особенности дизайна внутренних помещений.

1. Наружная отделка плоскостей помещения экологическими материалами (полы, потолки, стены, экраны).

2. Световой дизайн или организация в отдельных случаях светового комфорта (естественное и искусственное освещение).

3. Акустический режим (применение шумопоглощающих материалов в отделке).

4. Встроенная и передвижная мебель, элементы малой ландшафтной архитектуры, оранжереи, бассейны, зеленые зоны, цветы, растения.

5. Инженерное оборудование (современные электронные средства, каналы воздухопроводов и вентиляции, каналы электрооборудования, отопительное и сантехническое оборудование и т.д.).

6. Информационные указатели и стенды, стенды для психологической разгрузки (доски для произвольных смываемых надписей и рисунков), сюда же следует отнести произведения искусства – картины, скульптуры и предметы декоративно-прикладного искусства.

Одним из важных особенностей дизайна интерьеров помещений школы является цветовое или колористическое решение в целом или в частности, т. е. выбор цветовой гаммы отделки, покраски, фактуры плоскостей и предметов интерьера. Этому элементу дизайна интерьеров школы следует посвятить отдельный раздел данной статьи. Цветовое решение интерьеров школы (особенно в случаях реновации, т. е. обновления старого здания, придания новой и современной отделки старым конструкциям).

Особенно большое внимание следует уделять интерьерам класса, являющегося основным функциональным помещением школы, которое отличается от домашней обстановки оборудованием и цветовым дизайном отделки класса, вырабатывает настроенность к занятиям и стимулирует школьника психологически.

Современные тенденции архитектуры зарубежных школ стремятся избавить детей от чувства замкнутости в четырех стенах, поэтому дизайнеры часто применяют расчлененные цветовые и конструктивные приемы отделки в различные цвета в одном помещении.

Психологические исследования цвета для детей показали различные предпочтения и выявили гармоничные сочетания цветов для разных возрастных групп: ранний возраст – это красный или пурпурный цвет (девочки – розовый), 9–11 лет – интерес к красному цвету заменяется постепенно сначала к оранжевому, затем – к желтому, желто-зеленому и далее к зеленому, в 12 лет – любимый цвет – синий, такие смены цветов совпадают с процессом общего развития, в 13–16 лет – синий, оранжевый, зеленый, в 17–19 лет – красно-оранжевый (пример оранжевых революций в 15–17 лет). Исследователи-дизайнеры заметили, что очень часто возбужденный ребенок после взгляда на предмет красного или пурпурного цвета успокаивается, поэтому в интерьерах для детей следует вводить красные панели или стены (терракотовые или пурпурные), т. е. визуальное изменение среды в течение дня.

Необходимо учитывать оптические законы в дизайне интерьеров класса, избегать черных тонов и контрастных сочетаний, особенно в зонах визуального внимания, большие поверхности лучше раздробить цветовыми матовыми поверхностями по дизайнерским рисункам и эскизам. Позитивное воздействие оказывают сюжетные росписи стен, выполненные как произведение монументального искусства художниками-профессионалами.

Для детей переходного возраста применение синего цвета (любимого в этом возрасте) необходимо сочетать с оранжевым во избежание холодного впечатления. Оранжево-желтые цвета более чем синие способствуют сосредоточенности внимания. Для классов ручного труда и музыкальных занятий рекомендуется голубой цвет. Для спортзалов – сочетания голубого и светло-зеленого цветов и других. Рекреации, холлы, вестибюли должны вызывать чувство широкого пространства и движения, для них рекомендуются светло-синие до белизны и желтые цвета. Следует избегать в интерьерах школ тонов грязных и сероватых, темно-желтых и т.д., т.к. школе нужны чистые и ясные тона.

В школе, оформленной в радостные и живые тона с продуманным современным дизайном и с четкими дизайнерскими информационными деталями, с элементами ландшафтного дизайна и позитивно созданной окружающей среды, процесс обучения менее утомителен и более приятен и эффективен.

Элементарное пространство класса и его интерьер должны удовлетворять основным требованиям:

1) для проведения учебного процесса (трансформация мебели и оборудования класса, иногда без мебели в современных возможных технологиях обучения);

2) требования гигиены: освещение, допустимые световые контрасты не более 1:5, отсутствие бликов (зеркала под вопросом), инсоляция, т.е. ориентация по сторонам света – на восток и юг, солнцезащита, проветривание и искусственная вентиляция;

3) требования физиологии: стереотип настроенности к занятиям, класс имеет яркую индивидуальную характеристику для сосредоточения внимания.

Окраска и отделка классных стен должны создавать обстановку, не отвлекающую ученика, градация или разделение стены на различно окрашенные панели должны быть эстетичным и подчиняться единому художественному решению. Из всего вышесказанного и исследованного следует сделать следующие выводы.

1. Интерьеры и архитектура зданий школ и образовательных учреждений являются определенной средой жизнедеятельности, которая обеспечивает физическое и психологическое здоровье школьников на новом этапе развития эстетического обновления.

2. Современные креативные технологии в школьном образовании и педагогико-эргономические требования к формированию образовательной среды школы нового поколения выдвигают задачи формирования дизайна и эстетических качеств жизненной среды.

3. Значительное влияние оказывает профессионально организованная и спроектированная позитивная архитектурная среда, состоящая из вновь созданных или обновленных интерьеров и экстерьеров школы, на жизнедеятельность и физическое здоровье школьников, на их образование и воспитание, гармоническое физическое и психическое развитие школьника, проводящего больше времени в школе и учебном заведении.

Список литературы

1. *Грашин А. А.* Дизайн детской развивающей среды. М.: Архитектура-С. 2008. 296 с.
2. *Лисицян М. В., Новикова Е. Б., Петунина З. В.* Интерьер общественных и жилых зданий. М.: Стройиздат. 1973. 240 с.
3. *Змеул С. Г., Маханько Б. А.* Архитектурная типология зданий и сооружений. М.: Архитектура-С. 2004. 238 с.
4. *Фрилинг Г., Ауэр К.* Человек – цвет – пространство. М.: Стройиздат. 1973. 118 с.
5. *Слоун Э.* Интерьер. Цветовые гаммы, которые работают. М.: АСТ-Астрель. 2005. 165 с.
6. *Устин В. Б.* Художественное проектирование интерьеров. М.: Астрель-Полиграфиздат. 2010. 288 с.
7. *Ефимов А. В.* Специальное оборудование интерьера. М.: Архитектура-С. 2008. 135 с.
8. *Калиничева М.М.* Техническая эстетика и дизайн. М.: Культура. 2012. 354 с.
9. *Омельяненко Е. В.* Цветоведение и колористика. СПб.: Лань. Планета музыки. 2014. 103 с.
10. *Общеобразовательные школы и школы-интернаты. Нормы проектирования / ВСН50-86 Госгражданстрой.* М.: Прейскурантиздат. 1988.
11. *Гельфонд А. Л.* Архитектурное проектирование общественных зданий и сооружений. М.: Архитектура-С. 2006. 278 с.

ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ТЕМАТИКИ МСТЕРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫШИВКИ

Среди народных промыслов и ремесел Владимирского края художественная вышивка является одним из наиболее утонченных, изысканных направлений. Традиционным центром развития вышивки стал поселок Мстера Вязниковского района. В ходе исторического становления сюжеты работ, выполненных мастерицами, изменялись, развивались. В настоящее время предметы, украшенные традиционной мстерской вышивкой хранятся в собраниях Музея народного искусства (г. Москва), Владимиро-Суздальского музея-заповедника, Мстерского художественного музея, частных коллекциях и других местах.

В исторических документах сохранились упоминания о том, что в XVIII веке вышивкой высокого уровня занимались в женском монастыре Иоанна Милостивого. К концу XIX века Мстера приобретает известность как центр создания, развития техники белой глади [2, с. 9]. Данная техника из камерного, частного ремесла становится востребованным промыслом.

К наиболее ранним произведениям стоит отнести косынки-головки (вторая половина XIX века), а также различные элементы церковных облачений (епитрахиль второй половины XIX века), выполненные в технике золотного шитья и хранящиеся в настоящее время в собрании Мстерского художественного музея. Здесь же находятся различные предметы утилитарного назначения, созданные в дореволюционный период вышивальщицами А. В. Кисляковой (накомодник, 1908 г., подзор, 1908 г. и др.), А. В. Коноплевой (полотенце 1900-х гг.) [2, с. 22] и др.

В 1919 г. мастерицами-вышивальщицами образуется артель численностью в 300 человек [1, с. 37]. Новый этап в развитии данного промысла наступил в 1923 году, когда была организована «Образцовая артель художественной вышивки» [6, с. 153], позднее названная строчевышивальной фабрикой им. Н. К. Крупской.

Постепенно ассортимент мстерских вышивальщиц становится все более широким. Мастерицы изготавливают множество предметов быта: панно, шторы, салфетки, скатерти, наволочки, полотенца, занавесы, накидки на телевизор и мебель, предметы женской одежды и многое другое. Большая часть данных изделий была украшена орнаментальными композициями с растительной тематикой.

В середине XX в., в 1940–1950 гг., тематика работ мстерских вышивальщиц значительно обогащается. Появляются сюжеты бытовой, сказочной, жанровой направленности. Значительное место занимают здесь изделия, посвященные хозяйственно-бытовой, а также идеологической тематике, восстановлению национальной экономики в послевоенный период. Татьяной Мефодьевной Дмитриевой-Шульпиной в 1947 г. создается панно «Молодежь за колхозное изобилие». В 1948г. Валентиной Николаевной Носковой создается занавес «За высокий урожай», в центре композиции которого расположены государственные символы (звезда с изображениями Кремля, мавзолея В. И. Ленина и надписью «Победа») [2, с. 184]. К данному периоду относятся также панно «Салют победы» (1946 г.), занавес «Союз нерушимых республик свободных» (1947 г.), панно «Победа» (1946 г.), панно «Любимой Родине наш дар» (1950 г.), занавес «За освоение целины» (1957 г.) и др.

Бытовая, социально-политическая тематика развиваются и в последующие годы. В 1971 г. Т. М. Дмитриевой-Шульпиной в технике владимирского шва, получившего развитие в советское время, создается панно «Дружба народов», в исполнении Т. С. Ворониной и В. Г. Живаревой. Композиция здесь построена на сочетании клейм с растительной тематикой и посвященных хозяйственной деятельности народов СССР [2, с. 107]. В 1968 г. создается панно «Край мой любимый». С помощью традиционных приемов мстерской вышивки, поражающим своей тонкостью и изяществом, мастерицы воплощали современные сюжеты.

Мстерские вышивальщицы чутко реагировали на актуальные события своего времени. Тематика освоения космоса в 1960-е гг. стала одной из востребованных в различных художественных промыслах. В этот период Татьяной Мефодьевной Дмитриевой-Шульпиной создается панно «Небесные братья», где космонавты летят не в ракете, а на ковче-самолете [5, с. 168]. В композициях мстерской вышивки отражена и тематика интенсивного строительства БАМа.

Мстерскими мастерицами создавались произведения и на сказочную, а также литературную тематику. Наиболее ранние работы со сказочными сюжетами создавались Т. М. Дмитриевой-Шульпиной еще в 1940-ых годах. В 1947 г. создается панно «Сказка». В 1951 г. вышивальщицей А. Н. Калгановой выполняется скатерть «Терем-теремок» [6, с. 153]. В 1977 г. Т. М. Дмитриевой-Шульпиной создается панно «Золушка» в технике белой глади. Выполняются произведения по мотивам басен И. А. Крылова.

На протяжении десятилетий излюбленной тематикой мстерских вышивальщиц оставались природные мотивы (изображения цветов, растений, животных, птиц), к которым обращались Л. А. Ерофеева, А. Н. Калганова, А. И. Кислина, Н. М. Коткова, В. Н. Носкова, Т. М. Дмитриева-Шульпина и др. В 1977 г. при оформлении покрывала «Мстерская фантазия» Н. М. Коткова использует крупные букеты, вписанные в композиционный замысел [6, с. 157], в 1980 г. создается полотенце «Две птицы на цветах», выполненное в стиле традиционной композиции, изображающей мировое древо.

В 1990-е годы в условиях политических, экономических перемен, наступает сложный период в развитии промысла. В 2003 г. фабрика преобразовалась в ООО «Мстерская вышивка» [4]. Несмотря на существенное сокращение объема продукции, изделия продолжают пользоваться спросом потребителей, прежде всего это предметы утилитарного назначения: скатерти, салфетки, полотенца, прихватки, грелки, предметы одежды (платки, платья, сарафаны и др.) и многое другое. В современных изделиях часто преобладает техника машинной вышивки.

Стоит отметить, что для многих художественных промыслов в 1990–2000-е гг. стала более доступной, актуальной философско-религиозная тематика. Среди предметов, украшенных мстерской вышивкой, появились крестильные наборы, а также вышитые иконы («Николай Чудотворец», «Богоматерь», «Георгий Победоносец» и др.) [4]. Разрабатывают данное направление отдельные художницы-вышивальщицы. В 2000 г. В. Ф. Некосовой была создана хоругвь «Спас Нерукотворный».

Существенную работу по сохранению традиций мстерской вышивки (техник белой глади и владимирского шва) проводят преподаватели и студенты Мстерского филиала Высшей школы народных искусств, в частности, И. И. Юдина [3].

Таким образом, данный промысел остается одним из наиболее известных и востребованных во Владимирском крае.

Список литературы

1. Бакушинский А. В., Василенко В. М. Искусство Мстеры. М, Л: КОИЗ, 1934. 104 с.
2. Искусство Мстеры. Каталог экспозиции Мстерского художественного музея / Авт.-сост. Г. Н. Дугина, В. В. Позднякова. Владимир: Покрова, 1996. 232 с.
3. Мстерский институт лаковой миниатюрной живописи имени Ф. А. Модорова, филиал ФГБОУ ВО «Высшая школа народных искусств (академия)» [Электронный ресурс]. URL: <http://mstera-vshni.ucoz.ru/> (Дата обращения: 28.09.2019).
4. ООО «Мстерская вышивка» [Электронный ресурс]. URL: <http://vishivka-mstera.ru/> (Дата обращения 30.09.2019).
5. Работнова И. П. Владимирские швы // Перо жар-птицы: Очерки о декоративном искусстве Владимирского края / Сост. Г. В. Латышев. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд., 1988. С. 161–171.
6. Синельникова Л. П. Белая гладь // Перо жар-птицы: Очерки о декоративном искусстве Владимирского края / Сост. Г. В. Латышев. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд., 1988. С. 152–161.

ТВОРЧЕСКИЕ ФАНТАЗИИ В ЛОСКУТНОМ ШИТЬЕ

Лоскутное шитье зародилось и развивалось в крестьянской среде предметы деревенского быта чаще всего были и полезны, и красивы. Сочетая лоскуты разных форм, чаще всего простых геометрических фигур, мастерицы создавали не просто половичок или одеяло, а приятные для глаза декоративные композиции. Эти вещи очень ценились [1].

Сегодня никто уже не вспомнит, когда на Руси стали появляться вещи, озаряющие дом радостными пятнами лоскутков тканей, соединившихся в причудливые мозаики и превратившихся в покрывала, коврики, одеяла и другие необходимые в быту предметы. Это началось давно, еще до появления текстильных мануфактур в России, когда разноцветные ситцы и другие ткани были привозными либо ткались ручным способом. Ткани стоили дорого, и поэтому в натуральном крестьянском хозяйстве каждый кусочек, оставшийся от шитья рубахи или сарафана, шел в дело [2].

Постепенно, по мере развития лоскутного шитья в России формировались художественные принципы и приемы создания орнаментальных лоскутных композиций. В народном костюме конца XIX – начале XX в. можно увидеть широкое применение лоскута.

Наиболее оригинальный прием в лоскутном шитье – нашивание на основу мелко нарезанных лоскутов ткани. Необработанные прикрепляются к основе в середине лоскута. На Севере их называли «ляпаками». «Ляпак, ляпачок» – торчащий обрывок ткани. Этот прием позволяет достичь объемности, фактурности ткани [1].

Шитье из лоскутов получило широкое распространение во второй половине XIX века с появлением в продаже заграничного ситца. В отличие от домотканых полотен, ширина которых была около 40 см, ткани фабричного производства имели ширину 75–80 см, и при раскрое из них одежды образовывалось большое количество обрезков. Аппликация появилась позднее: так как английские ситцы в России были дороги, считалось неуместным закрывать одну ткань другой. Своего пика лоскутное шитье достигло в конце века, когда было налажено производство дешевых хлопчатобумажных набивных тканей и появились швейные машины. В основном вещи (большей частью лоскутные одеяла), создаваемые в крестьянской среде, несли исключительно практическую функцию, защищали от холода. На их изготовление шли преимущественно лоскуты ношеной одежды, они были неправильной формы и соединялись случайным образом. Однако параллельно существовала традиция шитья одеял к свадьбе и рождению ребенка. Эти изделия соединяли в себе функции утилитарную и декоративную. Форма лоскута (полоска, квадрат, треугольник) определялась формой выпада, образовывавшегося при раскрое прямого русского костюма. В конце XIX – начале XX в. лоскутное шитье в народном костюме заменяло сложные в исполнении кружево, вышивки, тканые элементы.

В приемы сборки полотна, цветовое решение изделий всегда привносились художественные предпочтения местных жителей. Были созданы оригинальные техники объемного лоскутного шитья: необработанные разноцветные полоски, нашитые на основу, название каргопольских свадебных одеял, сотканых из небольших лоскутов), «уголками» (ткань сворачивалась углом и настрчивалась на основу), «махрами», «розанами» («кругляки» или за пределами России – «йо-йо» – квадратные либо круглые лоскуты стягивались по наметке, выполненной по окружности, полученные объемные детали нашивались на основу в один слой или накладывались друг на друга). Наряду с ковриками из уголков были распространены коврики из шнуров-косичек, сплетенных из скрученной ткани, которые выкладывались по кругу и сшивались.

Наиболее широко применяемые в лоскутном шитье ткани – хлопчатобумажные. Они дешевы, легки в крое, не скользят при шитье, держат заложенные вручную складки и являются идеальным материалом для начинающих. Недостатки хлопчатобумажных тканей – линька и

усадка при стирке. Лен легок в шитье, меньше садится, прочен, это популярный материал для подкладок или фона. Льняные ткани сильно мнутся и трудно гладятся. Шелк благодаря своей деликатной фактуре, естественному блеску, яркости красок смотрится в изделиях очень выигрышно. Однако он дает сильную усадку при стирке и воздействии высоких температур, сложен в раскрое и шитье, края срезов осыпаются. Интересно смотрятся в изделиях ткани (хлопок, шелк, лен), расписанные или окрашенные вручную.

В лоскутном творчестве используются и отходы от шитья, и ткань, бывшая в употреблении, и новая ткань. Из текстильных лоскутов (а это могут быть и кусочки трикотажного полотна, обрезки лент, тесьмы и т.п.) делают одеяла, подушки, панно, салфетки, игрушки, сувениры [1].

В настоящее время существует много терминов для определения лоскутного шитья.

1. Лоскутная мозаика – сшивание небольших лоскутков так, чтобы создавался эффект единого полотна. Все швы стачивания находятся на изнаночной стороне полотна.

2. Мелкая лоскутная пластика – небольшие законченные изделия из лоскута, имеющие объем, рельеф (куклы, мягкие игрушки, аксессуары костюма, мелкие предметы интерьера).

3. Аппликация – создание художественных изображений нашиванием деталей на фон (основу). Аппликация это декорирующий элемент, не несущий конструктивной нагрузки. Может быть и сюжетной картинкой. Аппликация предполагает плоскостность изображения [1].

Главное же, безусловно, – это сочетание материалов по цвету и фактуре так, чтобы соответствовало идее и настроению задуманного [4, 3].

4. Квилт – изделие, которое не только сшито из лоскутков, но и простегано.

От английского «*Quilting*» – сшивание, простегивание. Квилт включает в себя различные дополнительные техники отделки изделия. Это и аппликация самой различной сложности, и отделка тесьмой или кружевом, вышивка нитками и разнообразными декоративными деталями (пуговицы, бусины, пайетки), а также использование стежков и строчек [3; 3].

В настоящее время к шитью из лоскута относятся как к виду искусства. Художественные изделия из лоскута по праву заняли достойное место среди произведений декоративно-прикладного творчества во многих странах мира. Экспозиции музеев таких стран, как США, Германия, Швеция, Австралия, содержат целые коллекции изделий, выполненных в стиле лоскутной техники пэчворк. Имеется такая коллекция и во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства [5].

В России проводятся фестивали, конкурсы, мастер-классы. Создаются творческие объединения: например, ивановские клубы «Русский стиль» и «Лоскутная мозаика», клубы Владимира и Суздаля, мастера и школы из Архангельской области и Углича и многие другие. В г. Иваново каждые два года (с 1997) проходит фестиваль «Лоскутная мозаика России», где демонстрируются произведения мастеров [1].

Валентин Юдашкин создал в 2003 году коллекцию одежды под названием «Путешествие из Петербурга в Москву», которую постоянно дополняет новыми идеями [1].

На уроках технологии в нашей школе ученицы знакомятся с лоскутным шитьем, выполняют как индивидуальные, так и коллективные проекты в 6–8 классах, воплощают свои творческие фантазии в лоскутные изделия. Лучшие работы принимают участие в школьных и муниципальных выставках. В 2018 г ученицы 8 класса Вихрева Александра и Миронова Алена стали победителями в номинации «Творческий коллектив» в Муниципальной выставке декоративно-прикладного творчества «Лоскутный калейдоскоп».

Список литературы

1. *Нагель О. И.* Художественное лоскутное шитье. Москва: Школа – Пресс, 2009.
2. *Чернышова Л. А.* Лоскутное шитье. Минск: Харвест, 2010.
3. *Каченаускайте Л.* Аппликация. М.: ООО «Издательство АСТ»; Донецк: «Сталкер», 2003. 76 с.
4. *Костикова И. Ю.* Школа лоскутной техники. М.: Культура и традиции, 1998. 200 с.

Н. С. Лисовская

Витебский государственный технологический университет, Республика Беларусь, г. Витебск

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ПРОЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ «ЕДИНЕНИЕ»

С 9 июля по 28 августа 2019 г. в Витебском художественном музее был проведен международный арт-проект художественного текстиля «Единение» (Беларусь, Литва, Польша, Россия, Украина), презентация его прошла во время «Славянского базара». Это одна из первых выставок фестивальной программы. В экспозиции 61 работа в разных техниках 51 автора: войлоковалание, ручное ткачество, горячий и холодный батик, текстильный коллаж, арт-объект, вышивка, макраме и др. Художники-текстильщики используют самые разнообразные материалы: шерсть, металл, дерево, бамбук, акрил, хлопок, парчу, метанит, шпагат, лен, капроновую леску, проволоку, натуральный шелк, вискозу, ручную бумагу, сизаль, травы, синтетику.

Авторы и кураторы проекта – члены Белорусского союза художников Лисовская Наталья, Непочелович Алла, Редникина Ольга.

Выставочный проект представили художники-текстильщики из Беларуси:

Абрамович Светлана, Аждер Наталья, Арайс Анастасия, Домненкова Людмила, Бартлова Валентина, Белоусова-Петровская Татьяна, Борисенко Мария, Высоцкая Христина, Голубева Марита, Евдокименко Светлана, Кириллова Любовь, Петруль Людмила, Непочелович Алла, Пилюзина Нина, Кривоблоцкая Галина, Терентьева Светлана, Фомина Татьяна, Лисовенко Владимир, Ободова Елена, Редникина Ольга, Суховерхова Наталья (г. Минск), Некрасова Виолетта, Оксинь Светлана, Маклецова-Яковлева Татьяна, Лисовская Наталья, Фалей Геннадий, Баранковская Светлана, Кимстач Наталья, Конькова Наталья (г. Витебск), Гурщенкова Антонина, Крукович Елена, Рябова Галина (г. Брест), Парахневич Наталья (г. Браслав), Ролич Людмила (г. Щучин), Тарасевич Елена (г. Молодечно), Ласка Татьяна (г. Заславль), России: Ленденская-Большакова Зоя, Попова Анастасия, Яблочкина Ирина, Орлова Татьяна (г. Санкт-Петербург), Неупокоева Евгения, Колточихина Татьяна (г. Омск), Литвы: Калейникова Агния, Польши: Кунац Ольга, Украины: Бенедюк Павел, Гузь Ярослава, Галайчук Оксана, Кляповская Алевтина, Лукашевич Татьяна, Токар Иванна, Побережна Ольга (г. Ровно).

Следует отметить широкую географию представленных работ, как белорусских, так и ближнего Зарубежья. Среди художников известные мастера – члены Белорусского союза художников, Союза художников России, Санкт-Петербургской Гильдии текстильщиков, Национального союза художников Украины, Ровенского объединения «Колоарт» и молодые художники.

Так как работы данного проекта объединили разные текстильные школы, то можно было увидеть разнообразие композиционных, колористических, фактурных, пластических решений. Были представлены плоскостные композиции ручного ткачества со стилизацией народных орнаментальных мотивов и форм: Суховерхова Н. «Встреча», Борисенко М. «Артефакт», Галайчук О. «Духовное наследие», а также объемные: Высоцкая Х. «Притяжение» (ручное ткачество), Ободова Е. «Единство противоположностей» (трикотажное полотно), «Маклецова – Яковлева Т. «Вегетация» (авторская техника).

Работы с использованием традиционных техник ручного ткачества: Непочелович А. «Ходник» (ручное выборное ткачество), Парахневич Н. «Август» (двухремизное ткачество), Евдокименко С. «Капучинно» (ремизное ткачество), Токар И. «Ритмы – II», (лижниковое ткачество) соседствуют в экспозиции с мини-текстилем Кляповской А. «Цветы» (цифровая печать по ткани, сизаль, вышивка).

Для современного художественного текстиля характерно совмещение разных материалов и техник в одной работе: Редникина О. «Путешественники» (хлопок, дерево), Гузь Я. «Оттенок времени» (ручная бумага, сизаль, акрил, вискоза, лен), Кимстач Н. «Творцы дорог» (шерсть, синтетика, шелк, жгут), Кляповская А. «Переосмысление» (техники: горячий батик,

вышивка, графика и материалы: лен, синтетика). Лисовенко В. в диптихе «Рыба черного завета. Рыба белого завета» использует в утке джинсовую ткань.

Интерес представляют и батйки: Голубева М. «Мистраль» (горячий батик), Фомина Т. «Лунная дорога» (роспись по хлопку совмещена с макраме), Неупокоева Е. «Калейдоскоп» (холодный батик, натуральный шелк), Колточихина Т. «На мировой оси» (холодный батик, натуральный шелк). Текстильные коллажи: Кириллова Л. «Васильки», Тарасевич Е. «Предвестники зимы», Побережна О. «Зима в городе» отличаются высоким уровнем художественного и технического исполнения.

В экспозиции представлены работы, выполненные в технике войлоковаления с разными приемами: у Ленденской-Большаковой З. в двухчастной плоскостной композиции «Гора Осорэ» используется вышивка крупными стежками, у Аждер Н., Домненковой Л. в объемном арт-объекте «Апрель» – совмещение разных материалов и нескольких элементов, Лисовская Н. в войлоке «Четыре сезона» предлагает выход из плоскости в пространство за счет рельефа и синтетических нитей, текстильный коллаж Орловой Т. «Благоденствие» состоит как из плоских деталей, так и небольшого рельефа.

В плоскостных гобеленах Яблочкиной И. «В теплом море» и Рябовой Г. «Берестейский мотив», выполненных в традиционной технике ручного ткачества, оригинален формат: мелкие детали в разных поворотах за пределами основной композиции и неровный край.

Наряду с разно форматными работами также представлены, хотя и в небольшом количестве, текстильные миниатюры: Лукашевич Т. «Течение времени – течение жизни», Крукович Е. «Воздух весны», Токар И. «Черное и белое», Галайчук О. «Озаренные солнцем» и др.

Выше ознакомившись с названиями текстильных композиций, мы можем увидеть, насколько разнообразны темы, выбранные художниками разных стран, и вместе с тем, объединяющие их в одно культурное экспозиционное пространство – это темы национальной культуры, мифологии, фольклора, мотивы природы. И что интересно, традиционные текстильные техники звучат совершенно по-новому, соответствуя направлениям и тенденциям, которые характерны для современного искусства.

Таким образом, следует отметить, что художники-текстильщики чтят как традиции народного декоративно-прикладного искусства, так и приветствуют новации, используя современные разнообразные текстильные материалы, а также совмещая в работах материалы, не свойственные для текстиля, комбинируя традиционные и авторские техники.

В основе проекта «Единение» – идея содружества художников разных стран, единения разных поколений, разных художественных школ, взаимосвязь национальных культур, общекультурных ценностей и индивидуального мироощущения.

К ВОПРОСУ О ТЕРМИНОЛОГИИ ДИЗАЙНА

Дизайн как вид синтетического искусства, сформировавшийся относительно недавно по сравнению с другими видами искусства, заимствовал свою терминологию из «соседних» областей творчества: из архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства. А так же, как область деятельности, направленная на удовлетворение потребностей человека, – из философии, педагогики, экономики. Дизайн имеет собственные цели, задачи, методы, структуру, понятийный аппарат и многое другое, что имеется в распоряжении не только прикладных видов деятельности, но и научных областей и исследований [5, с. 9].

Прежде всего, нам хотелось бы упомянуть о таком популярном в педагогике дизайна термине как «дизайн-проект». В связи с участием России в Болонском процессе расширяются связи отечественного образования с зарубежным. Некоторые студенты имеют возможность продолжать образование в Европе, часть выпускников выезжает на стажировку в разные страны. Есть также и практика отъезда за рубеж на постоянное место жительства. В ряде стран запада «дизайн» – это и есть «проект», поэтому наш «дизайн-проект» вызывает у них некоторое недоумение, мягко говоря. При переводе образовательных документов возникают трудности. Часть отечественных вузов уже осознано данный казус, но не все. Нам бы хотелось ориентировать ППС кафедр дизайна на отход от данного термина и использование в названиях курсовых и выпускных квалификационных работ такие словосочетания как «проект оформления», «проект реконструкции», «дизайн пространства» и т. д.

Далее мы коснемся более языково-адаптируемых терминов. Нам уже доводилось анализировать понятие «проектное мышление» в рамках более обширного творческого мышления [3] и рассматривать возможности его формирования при обучении дизайну. Данный термин широко применяется в отечественном дизайн-образовании, что дает возможность расширять методическую базу в учебно-проектной практике.

Нами изучался также и достаточно новый термин в педагогике – «клиповое мышление». Оно присуще молодому поколению в силу современных обстоятельств жизни, с этим видом мышления студенты преподаватели сталкиваются ежедневно [8; 11]. Нам довелось анализировать, каким образом клиповое мышление можно адаптировать к обучению студентов-дизайнеров. Выяснилось, что данный тип мышления обладает как минусами, так и плюсами, и его положительные стороны можно использовать в проектной практике [6, с. 100]. Клиповое мышление сейчас – очевидное явление, и этот термин уже стал неотъемлемой частью как педагогических исследований в целом, так и дизайн-образования в частности.

Сегодня на рассмотрении термин «амплификация». Амплификация (от лат. *amplificatio* – расширение, усиление, обогащение) – многозначный термин, используемый в различных областях – от риторики до теории управления. «Многообразие его значений само по себе наглядно иллюстрирует, в какие формы может воплотиться иноязычное заимствование в зависимости от специфики той или иной отрасли» [2]. В теории литературы этим термином обозначается «нагромождение в речи ненужных повторений, излишних фраз» [9]. Термин освоен биологией, а затем риторикой, психологией, педагогикой. В педагогике это понятие нашло свое применение в обучении литературе и русскому языку: амплификация – это один из видов школьных упражнений в развитии речи, состоящий в распространении простых предложений [7]. Впервые нам пришлось осваивать данный термин в процессе экспериментального диссертационного исследования в 2007–2010 гг. [4, с. 84], однако тогда мы не пришли к однозначным выводам относительно этого понятия. Сегодня, в связи с расширившейся базой научных исследований, амплификация в педагогике применяется достаточно широко. Мы можем видеть, что термин применяется, начиная с дошкольной педагогики [1] и заканчивая теоретическими педагогическими исследованиями в области высшего образования [10].

Каково же применение данного понятия в дизайне? Вернемся к первоисточнику – к упомянутому выше латинскому расширению, усилению, обогащению. Нам представляется, что амплификация в дизайне – это, прежде всего, богатство возможностей, широта выбора. Возможностей подхода к проектированию. Т.е. в практике проектирования, к примеру, жилого интерьера можно использовать различные принципы самого подхода к проекту. Можно начинать, исследовав предварительно обстоятельства и пожелания (предпроектные исследования): с поиска аналого-прототипного ряда; можно подбирать стилистическое решение; идти от колористики; можно начинать от эргономики и утилитарности будущего пространства; двигаться в сторону поиска образного решения.

На этом ряд не закончен, конечно же, и главная задача преподавателя – продемонстрировать разнообразие возможностей дизайнера, иллюстрируя примерами. Вторая задача педагога заключается не столько в подталкивании студента к какому-либо поиску, сколько в разумном ограничении «полета фантазии» обучающегося.

Вторым аспектом амплификации в дизайне, как мы уже упомянули, является широта выбора инструментария проектирования. В ландшафтном дизайне, например, имеется такой инструментарий: озеленение; водные устройства; элементы благоустройства (освещение, мощение, ландшафтная мебель и оборудование, игровые площадки и т.д.); элементы средств визуальных коммуникаций; ландшафтная скульптура либо объекты эстетизации среды (арт-объекты). Внутри каждого из разделов имеется огромное разнообразие, что и надо донести до студентов. Они вполне достойно оперируют многообразием инструментария, используя в качестве эстетических и утилитарных «усилителей» современные материалы, колористические решения и даже инженерный подход к проектированию ландшафтной среды. Таким образом, в дизайн-образовании имеется обширное поле деятельности, связанное с амплификацией. Невозможно отрицать ее роль в развитии творческого мышления студентов, в углублении их знаний при практическом освоении методик проектирования, в освоении ими целого ряда профессиональных компетенций, направленных на успешную дальнейшую профессиональную деятельность.

Список литературы

1. *Аверкиева Н. В.* Амплификация – один из основных принципов ФГОС ДО. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.maam.ru/detskijsad/amplifikacija-odin-iz-osnovnyh-principov-federalnogo-gosudarstvenno-obrazovatel'nogo-standarta-doshkol'nogo-obrazo.html> (Дата обращения: 19.10.2019).
2. Большая психологическая энциклопедия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://psychology.academic.ru> (Дата обращения: 20.10.2019).
3. *Львова И. А.* Методика формирования художественно-проектной деятельности специалистов в области дизайн-образования. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. М.: Московский педагогический государственный университет, 2010. 20 с.
4. *Львова И. А.* Методика формирования художественно-проектной деятельности специалистов в области дизайн-образования. Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. Специальность: 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания. М.: МПГУ, 2010. 279 с.
5. *Львова И. А.* Пропедевтика (Введение в специальность): учебное пособие. М.: Изд-во «Перо», 2016. 168 с.
6. *Львова И. А.* Феномен клипового мышления в контексте дизайн-образования // Педагогика искусства. 2016. № 2. С. 98–101.
7. Проект «Оптимизация образовательного процесса, направленного на амплификацию (обогащение) речевого развития детей раннего и дошкольного возраста» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://nsportal.ru/detskijsad/razvitie-rechi/2018/05/01/proekt-optimizatsiya-obrazovatel'nogo-protsessy-napravlennoy> (Дата обращения: 18.10.2019).
8. *Семеновских Т. В.* Феномен «клипового мышления» в образовательной вузовской среде // Интернет-журнал «Наукovedenie», Выпуск 5 (24), сентябрь – октябрь 2014. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://naukovedenie.ru/PDF/105PVN514.pdf> (Дата обращения: 23.10.2019).
9. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова (1935–1940). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/01/us103501.htm?cmd=0&istext=1> (Дата обращения: 19.10.2019).
10. *Федорова Е. Н., Яношкина Г. М.* Амплификация педагогических и методических знаний как инструмент смыслоинициации студентов педагогического вуза. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/amplifikatsiya-pedagogicheskikh-i-metodicheskikh-znaniy-kak-instrument-smysloinitsiatsii-studentov-pedagogicheskogo-vuza> (Дата обращения: 23.10.2019).
11. *Фельдман А. Б.* Клиповое мышление. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ruskolan.xpomo.com/tolpa/klip.htm> (Дата обращения: 19.10.2019).

Э. М. Магомедгаджиева

Дагестанский государственный педагогический университет, г. Махачкала

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ НАРОДНОГО КОСТЮМА

Демократизация и гуманизация российского общества, происходящие сегодня, требуют переосмысления культурно-исторических, духовно-нравственных ценностей, положенных в основу художественно-эстетического постижения мира учащимися. Художественная культура каждого народа приобретает особую роль, становясь достоянием всего человечества, составным элементом его художественно-эстетического и творческого потенциала. Художественная культура включает в себя все ценное, что имеется и в художественном наследии всех наций, народов в их бытовых традициях, обычаях.

В концепции художественного образования, опирающейся на «Национальную доктрину образования Российской Федерации», которая устанавливает приоритет образования в государственной политике, определяется стратегия и направление развития системы образования в России на период до 2025 г. Концепция является актуальной программой, способной решать проблемы формирования материальной художественной культуры учащейся молодежи, ознакомить их с духовным богатством народов России.

Направленность, характер и особенности воспитательной роли народного творчества и в частности народного костюма представляются важными критериями в системе духовно-культурных ценностей. В связи с этим актуальной становится проблема формирования художественной культуры школьников средствами народного костюма как одному из элементов национального искусства имеющему свою давнюю, яркую историю сложившихся традиции.

Традиционный народный костюм – одно из главных звеньев системы народного творчества. Оно несет ту общность принципов, на основе которой сформировались и формируются художественные системы, особенности технические, стилистические. Все это определяет внутренний смысл народного костюма его характер и содержание, формирует чувство прекрасного, способствует развитию художественной культуры школьников. Сегодня функционирующие традиции народного костюма представляют собою живую память истории, соединяющую прошлое с настоящим. Приобретая на современном этапе историческое художественное значение, традиции народного костюма заметно активизируются. Развитие традиции как самостоятельных художественных систем, их многообразие служит залогом культурного богатства народного искусства. В силу своих специфических возможностей народный костюм является бесценным достоянием народа и обладает большим творческим потенциалом, создают особые условия для приобщения учащихся к культурному наследию народа, могут выступать важным компонентом в формировании художественной культуры школьников.

Актуальность исследования определяется необходимостью поиска наиболее эффективных путей, форм и методов преодоления и корректировки недостаточной степени приобщения учащихся к культурным ценностям, в процессе изучения народного костюма, а так же создании необходимых педагогических условий формированием художественной культуры школьников средствами народного костюма как важного фактора интенсивного развития личности, самообогащения его внутренних резервов.

В последнее время научный интерес к проблеме повышения эффективности формирования художественной культуры школьников средствами народного костюма существенно вырос

Значение художественно-эстетической культуры, в частности, изобразительного искусства в формировании личности подчеркивается в исследованиях ученых-психологов и педагогов современности: Б. М. Неменского, Ю. У. Фохт-Бабушкина, Р. М. Чумичевой, Б. П.

Юсова, С. П. Ломова, М. М. Байрамбекова, А. С. Выготского, Е. А. Игнатъева, Т. С. Комаровой, В. С. Кузина, И. М. Раджабова, Н. П. Сакулиной, Т. Я. Шпикаловой и др.

Значительный вклад в изучение народного искусства и культуры и, прежде всего декоративно-прикладного творчества внесли исследования П. Г. Богатыревой, В. М. Василенко, Т. Я. Шпикаловой, М. А. Некрасовой, Д. А. Рыбакова, А. Б. Салтыкова, отражающие осмысление народного искусства в философском, культурном, художественно-эстетическом, этнографическом и воспитательных аспектах.

Народный костюм как феномен культуры рассмотрен в работах Э. М. Андросовой, Т. И. Игнатъевой, М. Калашниковой, Г. С. Масловой, Ю. В. Одношовиной, Г. А. Плужниковой, Г. Н. Прытковой и др.

Большое значение в исследовании русско-национального костюма внесли Е. Н. Студенцкой, Г. С. Масловой, О. А. Сухоревой, Н. А. Лебедевой, Л. А. Молчановой, Т. А. Крюковой, С. В. Иванова, В. С. Зеленчука, И. Я. Богуславской, Б. А. Рыбакова, и др.

Отдельные аспекты изучения костюма и использование деятельности по его созданию рассматриваются в исследованиях Т. В. Гановой, Е. В. Плотниковой, Л. В. Стратоновой, Е. В. Ковешниковой, Ю. В. Коваленко, в которых народный костюм выступал как средство активизации творческого поиска, развития эстетической культуры обучаемого и дизайнерского мышления. Т. Н. Тропина рассматривала русский народный костюм в контексте народной художественной культуры.

С. П. Исенкой исследовала эстетику русского народного костюма и проблемы его сценического воплощения.

Особый научной-методический интерес в плане возрождения нравственной, этнопедагогической, национально-художественной культуры, представляют работы ученых-педагогов республики Дагестан, М. М. Байрамбекова, И. М. Раджабова, А. М. Магомедова, Д. М. Мамаева, З. З. Сулейманова, Ш. А. Мирзоева, А. Н. Нюдюрмагомедова, С. М. Гаджимурадова, П. Н. Магомедовой, С. Р. Дамадановой и др.

Дагестанский национальный костюм как историко-этнографический объект материальной художественной культуры рассмотрен в трудах ученых-этнографов Д. Н. Анучина, И. Березина, С. Броневского, В. Вилльера Де Лиль – Адама, Л. В. Виноградова, С. Ш. Гаджиевой, Н. Дубровина, Е. Маркова, А. Л. Натасона, П. С. Пржецлавского, П. Петухова, П. Свиридского, Н. Семенова, Н. П. Соболевой, Э. Г. Торчинской, Е. М. Шиллинга и др.

Значимым для педагогов-дизайнеров является коллективный труд А. Г. Булатовой, С. Ш. Гаджиевой и Г. А. Сергеевой и др.

Следует отметить, что современные дагестанские художники-модельеры такие как В. М. Агошкина, А. Б. Джетере, Г. Умаханова, Ш. Алиханов, Э. М. Магомедгаджиева, З. Г. Ганиева и др. также постоянно проявляют интерес к дагестанскому этническому костюму, создавая свои модели, коллекции.

Некоторые вопросы конструктивно-композиционных решений в дагестанской одежде и возможностей их использования в современном моделировании дизайн костюма посвящены исследования Р. Г. Гаджихановой, М. И. Алибековой, М. К. Султановой.

Большое значение для нас имеют наброски и зарисовки национальных костюмов выполненные художниками Г. Гагариным, Т. Горшельтом, В. Тиммом, Тильке, Е. Лансере, М. Джамалом, М. Хизроевым, Г. Крулевым, В. Черемушкиным.

В свете сказанного надо признать, что эффективное формирование художественной культуры школьников средствами народного костюма в школе находится еще на начальном этапе и испытывает определенные трудности. Безусловно, сказывается длительное забвение и темы отсутствие публикаций, недостаточный уровень дидактического методического опыта учителей имеющих возможность эстетического воздействия на школьника с помощью примера народного костюма.

Приходится так же признавать, что народный костюм не осознается в достаточной мере как специфическое явление художественной культуры, которое может выступать в качестве своеобразного ценностного ориентира в развитии художественной культуры школьников.

Кроме того, недостаточно учитываются особенности национальной художественной культуры в частности народного костюма многовекового исторического развития, преемственность поздних и ранних художественных эстетических традиций. Сказывается также не в полной мере теоретическая подготовка учителей и отсутствие учебно-методического комплекса приобщения учащихся к произведениям народного костюма, системы консультаций работниками культуры и искусства.

Между тем, возможности народного костюма как средство формирования художественной культуры учащихся далеко не исчерпаны. Состояние теоретической разработки проблемы школьников в процессе изучения народного костюма, исследование практического опыта учителей вызывают необходимость более подробного изучения данной проблемы.

Изучение и познание национального костюма Дагестана необходимо рассматривать с учетом культурно-исторического развития Дагестанского народа. Необходимо включать в программу изобразительного искусства тему национального костюма Дагестана, показать существование традиционной народной одежды и возможностей их использования в развитии художественной культуры школьников.

НАРОДНЫЙ КОСТЮМ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ШКОЛЬНИКОВ

Каждый народ получает в наследство от предыдущих поколений материальные и духовные ценности. Велико значение художественного наследия Дагестана для дальнейшего развития его культуры.

В последние годы заметно возрос интерес к многовековой традиционной культуре разных народов Республики Дагестан, в частности к отдельным элементам одежды. Так, в современном костюме используются мотивы традиционной городской одежды, чаще в виде отделки, украшения, вышивки. Значительным фактором обновления народной одежды Дагестана явилось расширение художественно-эстетического пространства культуры, рост эстетических потребностей населения.

Современная эпоха диктует новые «правила», и традиционный костюм все больше уходит в прошлое, в музейные фонды, и экспозиции. Однако сегодня традиционная одежда становится интересна не только ученым, дизайнерам-модельерам, но и педагогам.

Педагогический потенциал народных художественных традиций свидетельствует о возможности использования дагестанского народного костюма как эффективного средства формирования художественной культуры школьников.

Традиционная одежда народов Дагестана, как одно из уникальных явлений материальной и духовной культуры, возникшая как рукотворный предмет утилитарного назначения, обладает в тоже время идейно-образным содержанием, что объясняется многообразием ее функций.

В течение столетий народный костюм отшлифовывался, согласовывались элементы, отметалось все случайное и сохранялось только самое понятное, доступное, самое дорогое людям, внесенное в тот или иной костюм, свои понятия о красоте.

Костюм может многое рассказать об эпохе, в которую был создан. Костюм как объект национальной культуры, теснейшим образом связан с историей своего народа, традициями и является ценным источником для изучения духовных и эстетических возможностей его создателей. Народный костюм – это уникальное явление материальной и духовной культуры, богатейший источник развития, обновления и обогащения ассортимента современной одежды.

У каждого народа Дагестана свой характерный костюм, который сложился исторически. В средние века характерные особенности костюма уже были у каждого народа. Самая большая народность – аварцы. Потом кумыки, даргинцы, лакцы, лезгины, табасаранцы. И у всех этих народов мужской национальный костюм схож с одеяниями других народов кавказских республик – Осетии, Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкесии. У мужчин – это черкеска, под которую раньше надевали снизу, бешмет, рубашка, сапоги и на голове обязательно папаха. На Кавказе папаха – это честь и достоинство мужчины, а сбить папаху или снять папаху – считалось большим оскорблением. Вот подарить папаху – означала побрататься.

В женской одежде больше, чем в мужской, сказывались возрастные и социальные особенности. Молодые женщины носили одежду ярких оттенков, а женщины старшего возраста предпочитали однотонные, спокойных, темных оттенков, костюмы.

Так же костюмы отличались в соответствии с со знатностью и обеспеченностью семей. Женщины из состоятельных семей для нарядной одежды покупали тафту, шелк, плотные и тонкие, набивные шелковые ткани. Женщины из бедных семей не могли себе такое позволить и носили одежду из ситца, крашеной бязи, кисеи и других дешевых тканей.

До широкого распространения привозных тканей женская одежда шилась преимущественно из тканей домашнего изготовления, сырьем для которых служили шерсть, хлопок, конопля, а также овечья шкура.

Считается, что если бы исчезло все, и остался бы только женский костюм, то по нему можно было бы восстановить до известной степени эстетическую культуру эпох.

Исследуя отличия между русским традиционным и дагестанским народным костюмами, можно выделить некоторые элементы: женщины и мужчины носили платье-рубашки (распашные рубашки, декорированные вышивкой). Русские традиционные костюмы отличались своеобразием головных уборов, праздничной одежды, обуви и др. Мужчины и женщины носили прямопокройную, длиннополую, широкую одежду, скрывающую естественные формы человеческого тела, с длинными, иногда доходившими до пола рукавами. Принято было одновременно накидывать несколько одежд одна на другую, отличия которых были лишь в использовании ткани (знатные люди шили одежду из «заморских» тканей – парчи, бархата и т.д. крестьяне обходились шерстными, льняными, холщевыми тканями).

Изучение основ художественного проектирования одежды необходимо обогащать применение всего нового, что предлагает современный дизайн костюма.

Костюм со всеми его аксессуарами является важной составной частью материальных компонентов, обычаев, обрядов. Очень важно здесь подчеркнуть: одежда имела экономическое, социальное, а также эстетическое воспитательное значение. В парадном костюме всегда отражалось отношение человека к жизни и природе. Костюм является по сути дела, овеществленным мировоззрением, формой эстетического самовыражения народа, поэтому ему свойственны любовь к украшениям, оптимизм. Выполняя эстетическую функцию, костюм призван украсить человека, заставить любоваться им.

Эстетическая функция костюма является как бы заранее заданным свойством народной одежды, что обусловлена самим характером творческой деятельности человека.

Культура и костюм как вид декоративно-прикладного искусства в развитии художественной культуры школьников в высших педагогических учебных заведениях и в школах исследованы не достаточно. Практически отсутствуют методические разработки о роли народного костюма и его законов в формировании художественной культуры школьников. Недостаточное внимание уделяется разработке и созданию эффективных условий, направленных на развитие художественной культуры личности средствами традиционного дагестанского народного костюма.

Анализ результатов учебного процесса выявил трудности, с которыми встречаются учащиеся, в процессе приобщения к одежде народов Дагестана. Это, в первую очередь, слабое знание законов составления комплектов и ансамблей в национальной одежде с учетом специфической особенности народа и недостаточное знание цветовой гармонии в национальном костюме, и недостаточное знание национальных, традиционных, стилевых закономерностей современного народного костюма.

Как видно из приведенного анализа литературы, изучению традиционной народной одежды Дагестана в последнее время уделяется серьезное внимание.

Наше исследование, технологический опыт обобщающей работы показывает, что развитие художественной культуры школьников с учетом особенности традиционной одежды народов Дагестана, недостаточно исследовано. В нем большей степени характеризуется особенности техники изготовления одежды, дается описание покроя, способов ее ношения, делается попытка определить среду и время пребывания, а также район географического распространения того или иного вида одежды, отдельных ее элементов.

Характеризуется так же изменение в народной одежде в результате исторического преобразования культуры и быта.

Автор не претендует на всеобщее раскрытие сложной темы, ибо традиционная одежда дагестанцев как отмечалось выше, в силу ряда факторов отличается чрезвычайным разнообразием, вследствие чего в одном исследовании невозможно охватить все стороны проблемы.

Более того, на современном этапе изучения вопроса не представлялась возможным охарактеризовать одежду всех народов Дагестана в равной степени.

Мы сочли целесообразным дать описание и анализ традиционной одежды не по отдельным народам, а в целом, что позволяет наглядно проследить историческую общность и единую культурную основу народов Дагестана.

Вместе с тем в рамках общего исследования была предпринята попытка выявить национальную специфику, стилевых закономерностей костюма, региональные особенности одежды народов Дагестана и использовать их педагогический потенциал в развитии художественной культуры школьников.

И. А. Макеренкова

Мозырский государственный педагогический университет им. И. П. Шамякина, Республика Беларусь, г. Мозырь

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ЭТНИЧЕСКОГО КОСТЮМА В ДИЗАЙНЕ СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЫ

Повышение качества профессиональной подготовки выпускника требует разработки и внедрения соответствующего учебно-методического обеспечения и адекватных образовательных технологий, направленных на активизацию и увеличение доли самостоятельной учебной и научно-исследовательской работы студентов [1].

В процессе самостоятельной работы развиваются творческие, художественные и эстетические способности обучающихся, формируется познавательная и исследовательская активность, воспитываются такие качества, как наблюдательность, самостоятельность и креативность [2].

Анализ развития художественно-эстетических умений на занятиях по конструированию и моделированию одежды позволил сделать выводы о том, что творческое воображение, стимулирование мыслительной деятельности предполагает постановку и решение задач, результатом которых является конструирование новых знаний.

Целью нашего исследования явился поиск путей активизации учебного процесса в высшей школе, а также изучение влияния инновационных технологий на современный дизайн одежды, что в свою очередь способствует развитию художественно-эстетических навыков будущих учителей технологии.

Так как дисциплина конструирование и моделирование одежды предусматривает изучение культуры одежды, моды и стиля, изучение фигуры человека, как объекта проектирования одежды, нами был разработан комплекс мероприятий по организации самостоятельной творческой деятельности студентов, позволяющий активизировать их деятельность. Студентам было предложено разработать коллекцию моделей одежды с использованием элементов национального белорусского костюма. Причем при разработке коллекции особое внимание должно быть уделено выбору оптимальных конструктивных и композиционных решений, анализу творчества современных дизайнеров одежды, использованию инновационных технологий.

Современный дизайн предлагает сегодня одежду, обувь и аксессуары, наделенные свойствами, расширяющими функциональность, технические характеристики и экологическую составляющую изделий, с другой стороны, стимулирует рост и развитие самих инноваций, как включая в сферу своих интересов использование уже существующих технологий, так и экспериментируя с уже известными.

При разработке коллекции моделей необходимо учитывать принципы и правила художественного решения ансамбля: согласованность форм и объемов, единство и согласованность конструкции, единство деталей и отделки и общность материала.

Часто в решении ансамбля для всех изделий используют одну ткань. Но для достижения большего разнообразия одежду, входящую в ансамбль шьют из двух-трех тканей, хорошо сочетающихся по фактуре и расцветке. Если в ансамбль входят 3 и более изделий, то ткани в этих изделиях можно сочетать по-разному, особенно, если используются ткани-компаньоны.

Особое значение имеет согласованность ансамбля костюма со средой. Он должен гармонично контрастировать или вписываться в среду по принципу подобия. Во всех коллекциях моделей, которые представляют ведущие дизайнеры на подиумах, ансамблю уделяется большое внимание.

В любом случае, выбор принципа построения ансамбля зависит от художественного замысла автора, от образа, заложенного в ансамбле.

Для решения поставленных задач была разработана коллекция моделей одежды с использованием элементов национального белорусского костюма. Причем при разработке

коллекции особое внимание было уделено выбору оптимальных конструктивных и композиционных решений, анализу творчества современных дизайнеров одежды, использованию инновационных технологий.

Идея использования этнического костюма при создании современной одежды не нова. Уже начиная со второй половины XX в. народный костюм, его покрой, орнамент, цветовые сочетания широко использовались модельерами при проектировании одежды. Появился фольклорный, этнический стили. Народный костюм стал объектом пристального изучения. Безусловно, стиль костюма в первую очередь рассматривают как систему художественно-выразительных средств, позволяющих ставить и решать задачи, результатом которых является конструирование новых знаний.

В чем заключена столь притягательная сила народного костюма? Эстетичность, а так же функциональность, целесообразность, рациональность кроя и исполнения, и все это относится к любому народному костюму любой национальности.

Народный костюм является богатейшей кладовой идеей для художника. Костюмы разных народов отличаются друг от друга особенностями кроя, композиционно-пластическим решением, фактурой и колоритом ткани, характером декора (мотивами и техникой выполнения орнамента), а также составом костюма и способом ношения различных его частей.

По традиционному народному костюму можно узнать многие стороны жизни его носителей: этническую принадлежность, историческое влияние других народов, семейное и социальное положение. Цветовые предпочтения и особенности орнамента могут рассказать о точном месте изготовления одежды и возрасте ее носителей.

Результатом проведенной студентами самостоятельной работы по выполнению коллекции моделей с использованием элементов национального белорусского костюма явилась разработка семи моделей женской одежды «Купальскія зелкі».

Анализ проведенной работы позволил сделать выводы о том, что в процессе выполнения задания у студентов развивается творческое мышление, формируются художественно-эстетические умения, что способствует активизации познавательной исследовательской деятельности.

При проведении учебных занятий с использованием методик, позволяющих активизировать самостоятельную учебную деятельность студентов, производить выбор оптимальных конструктивных и композиционных решений, анализируя творчество дизайнеров одежды, была выявлена возросшая активность студентов, стремление получать знания с использованием современных технологий, позволяющих оптимизировать учебный процесс, делая его более познавательным.

Таким образом, правильно организованная самостоятельная работа, с использованием инновационных разработок, является сегодня достаточно эффективным направлением в учебном процессе, своеобразным дидактическим средством, которое положительно влияет на получение знаний, формирование умений и навыков, развивает самостоятельную художественно-эстетическую деятельность студентов.

Список литературы

1. Педагогические основы самостоятельной работы студентов / О. Л. Жук [и др.]; под общ. ред. О. Л. Жук. Минск: РИВШ, 2005. 112 с.

2. Пионова Р. С. Педагогика высшей школы: учеб. пособие. Минск.: Выш. шк., 2005. 303 с.

А. И. Непочелович

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

ТРАНСФОРМАЦИЯ ДРЕВНИХ ТЕХНОЛОГИЙ В НОВЫЕ ФОРМЫ СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ КЕРАМИКИ

Исконные традиции декоративно-прикладного искусства являются неперенным компонентом каждой этнокультуры. Нарботанный многими поколениями опыт в области художественной обработки природных материалов отображен в сохранившихся аутентичных изделиях. При создании артефактов различных видов декоративного творчества поэтапно происходило их обогащение за счет уникальных техник и приемов исполнения. К достижениям прошлого относятся изумительные образцы керамики, ткачества, вышивки, а также изделия из кожи, дерева, стекла, металла. Они хранят в себе ценнейшую информацию о духовном мире и культурных традициях народа, отражают национальные особенности и эстетические качества, содержат в себе нюансы сходства и различий с другими этносами.

Белорусская традиционная керамика обладает уникальными качествами: глубокой традиционностью, самобытностью, выразительностью формы, спокойным декором со сбалансированными геометрическими мотивами, сдержанной технологической палитрой на натуральной основе. Данные необыкновенные технологии использует в авторском переосмыслении в своем творчестве самобытный художник-керамист Тамара Васюк. Профессиональный мастер считает, что образцы традиционной керамики обладают особым позитивным воздействием на человека и невероятной притягательной силой за счет своей особой красоты и гармоничности. Данные благоприятные восприятия можно сравнить с получаемым эффектом от созерцания на предметы искусства, которые созданы по закону золотого сечения.

Согласно убеждениям Тамары Васюк, древние объемные изделия, созданные гармонично, пластично и технологично, соответствуют классическим образцам декоративно-прикладного искусства. Исходя из этого художник при создании экспериментальных произведений стремится соединить традицию и новаторство в единый творческий процесс.

Особый интерес вызывают авторские разработки неординарного художника-керамиста в стиле неоархаики. Артефакты из серии «Архаика»: «Чур», «Предчувствие», «Птицы», «Пространство», «Знаки земли» – это яркий пример проявления связи с традицией. Данные произведения отличаются своей выразительностью, первобытной мощностью и тайной. В декоре серии использованы древние знаки и символы, как выразительные элементы стиля. Повторы простых форм создают образные структуры и генетически совпадают с логикой народного, так называемого орнаментального мышления, где красота мироздания выявлена в ритмические повторы. Особенность стилевых разработок достигается сочетанием фактур, текстур, глиняных масс и рельефов, которые искусно трансформируются художником-керамистом в современную декоративную пластику. Самобытная и архаичная керамика Тамары Васюк наполняет пространство особым содержанием и смыслом бытия.

После выставочной апробации вновь созданных произведений мастер керамики транслирует свои достижения в среду творческой молодежи в качестве художника-педагога. Тамара Ивановна Васюк – доцент кафедры народного ДПИ Белорусского государственного университета культуры и искусств. Она эффективно обучает студентов владению методами восстановления и развития традиций в современной белорусской керамике. В процессе работы молодые художники получают глубокие знания в контексте сочетания инновационных художественно-стилистических решений с древними технологиями. Обучаемая молодежь, через взаимосвязь педагог-профессионал – студенты-исполнители, приобретает незаменимые навыки в области создания новых форм декоративного творчества.

На занятиях по освоению мастерства ручной художественной лепки используются апробированные научно-исследовательские материалы историков, археологов и

искусствоведов. Креативным методом проведения практических занятий под руководством Т. И. Васюк является освоение системы знаний по созданию керамических изделий с непременным условием разработки новых авторских приемов в заданном стиле архаики.

В окружении атмосферы национальной культуры, царящей в мастерской «Художественная керамика», будущие специалисты получают возможность четко и методично осваивать весь процесс творчества, что развивает у них чувство гармонии и красоты, которое они воплощают в природном материале. Полученные фундаментальные знания открывают перед будущими специалистами декоративно-прикладного искусства широкие перспективы в современной конъюнктуре.

За годы творческо-педагогической деятельности в области профессионального декоративно-прикладного искусства у Тамары Васюк появились многочисленные последователи из числа ее учеников. Среди них стоит особо отметить известных в Беларуси и в странах Зарубежья художников-керамистов: Олега Ткачева, Павла Познякова, Данилу Повельчука, Тамару Тромзу, Дениса Грома. В произведениях каждого из них прочитывается свой индивидуальный авторский стиль, однако всех их объединяет чувство бережного отношения к наследию отечественной культуры и искусства.

Традиционное декоративно-прикладное искусство воспроизводит связь между прошлым и будущим, повествует о самобытности страны, углубляет познания о ее культурных корнях. Возрождение и развитие древних технологий искусства художественной керамики сохраняет непрерывную цепь преемственности поколений, расширяет взаимодействие культур и эпох. Из этого следует, что современная школа декоративно-прикладного искусства Беларуси выходит на новый уровень профессиональных компетенций.

М. М. Никифорова

Государственный университет по землеустройству, г. Москва

ПРОБЛЕМА РЕСТАВРАЦИИ И СОХРАНЕНИЯ «ОСОБОГО КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО МИРА» РУССКИХ УСАДЕБ

Проблема сохранения особого культурно-исторического мира русских усадеб в первую очередь связана с тем, что большинство усадеб находятся на балансе государства и денежных средств на реконструкцию и реставрацию не выделяется. Будем откровенны: государственных сил и средств на сохранение всего нашего богатого наследия неизбежно не хватает – нигде, ни в одной стране мира не хватает.

Основная проблема, связанная с реставрацией и содержанием памятников культурного наследия – необходимость, с одной стороны, изыскание денежных средств; а с другой стороны – сохранить эти объекты неотъемлемой составляющей хозяйственной и экономической жизни города.

Проблема реставрации и использования архитектурно-исторического наследия стала особенно актуальна в настоящее время, из-за возросшего интереса к культурно-историческому прошлому самого населения, в связи с тем, что ценные ландшафты, территории, богатые памятниками истории и культуры, являются притягательными для развития туризма и культурного обмена, важным фактором в формировании престижа государства.

Идея возрождения особого мира русских усадеб очень важна для современного общества. Успешным является использование государственно-частного партнерства. В современной Российской истории есть ряд удачных примеров государственно-частного партнерства. В качестве такого примера можно привести проект между мэрией города Казани и Инвестиционной группой компаний ASG, в рамках которого идет восстановление 26 объектов культурного наследия. В основу концепции положен принцип – обеспечить комплексный подход к сохранению и развитию территории исторического центра Казани.

Еще один пример – усадьба купцов, лесопромышленников, благотворителей Аигиных в селе Талицы Пушкинского района Московской области.

Первое упоминание о селе Талицы связано с именем святого князя Дмитрия Донского. Сегодня усадьба работает как отель и проводит экскурсии для гостей. Арендатором и реставратором объекта выступила та же инвестиционная группа компаний ASG, которая вложила в ее восстановление более 250 миллионов рублей.

Но, к сожалению, и достаточно много усадеб находятся в плачевном состоянии. Но на последнем проходящем аукционе на право заключения договора аренды объекта культурного наследия усадьбы «Пушино» в Серпуховском районе (почти 20 лет усадьба числилась на балансе бумажной фабрики г. Серпухова), была подана всего одна заявка от, той же инвестиционной группы компаний ASG из Казани. Усадьба все-таки будет частично реставрирована, и на ее базе будет создан туристско-рекреационный кластер.

Различные виды новых функций русских усадеб можно объединить в следующие группы: музейную (музей истории усадьбы, популярной личности, связанной с памятником архитектуры, тематический музей); культурно-просветительскую (культурные центры населенных мест, информационные центры); общественную (образовательные, общественные, научные учреждения); жилую (использования как частного жилья, отеля, детского лагеря, дома престарелых); рекреационную (использование под учреждения отдыха, различных видов туризма).

Следует отметить, что для комплексной реставрации объекта крайне сложно подобрать специалистов. Обычная строительная организация не справится с этой задачей, нужны узкие профессионалы, так как для воссоздания первоначального облика сооружения с сохранением имеющихся конструкции требуется провести согласования с соответствующими органами, использование максимально возможных аутентичных используемых материалов, деталей

индивидуального изготовления, а зачастую представители крупного бизнеса стремятся видеть объекты культурного наследия эффективной инвестицией и быструю прибыль.

Наименее результативными владельцами усадеб являются бюджетные учреждения и коммерческие организации, действующие в интересах государства. Наиболее эффективными собственниками усадеб являются потомки бывших владельцев - знающие свой род, которые знакомы с укладом жизни их предков, являющиеся истинными энтузиастами-подвижниками, восстанавливающие усадьбы, но и возрождающие в них традиционно бытовые особенности и ценности.

Например, музей-усадьба «Ясная Поляна» и ее директор Владимир Толстой; музей-усадьба Михаила Шолохова и ее директор Александр Шолохов; музей-усадьба «Поленово» и ее директор Наталья Поленова; владелец Подмосковной усадьбы «Александрово-Щапово» – Ярослав Щапов и многие другие.

На сегодняшний день известно, что немногим более 10 процентов усадеб (из числа зарегистрированных) пребывают в удовлетворительном состоянии, т. е. не требуют срочного ремонта или не превратились в руины.

К сожалению, выявить и учесть уровень износа остальных русских усадеб, а также их четкое количество, в настоящее время, не под силу ни одному ведомству или самой активной общественной организации.

Федеральные и региональные власти проводят аукцион, по итогам которого победитель арендует объект с условием обязательной реставрации. Только после ее окончания и сдачи объекта в эксплуатацию, устанавливается льготная арендная плата – 1 рубль за 1 кв. м в год (на 49 лет). А до этого цены усадьбы рыночные и цены бывают разными. Незначительные по своим размерам усадьбы приобретают гораздо охотнее, чем большие объекты.

Историческому строению, иногда могут понадобиться долгие годы, чтобы не потерять свой облик, но зачастую, одно дождливое лето может способствовать подмыванию конструкций для того, чтобы памятник архитектуры рухнул и превратился в руины.

В Подмосковье, в Щелковском районе, известная с XVI в. усадьба «Гребнево», которой в разное время владели Воронцовы, Трубецкие, Голицыны, Бибиковы находится в руинах. С 1772 г. по 1781 г. усадьба принадлежала княгине А. Д. Трубецкой, матери выдающегося поэта XVIII в. – Михаила Матвеевича Хераскова. Усадьбу посещали: Г. Р. Державин, В. А. Жуковский, И. Ф. Богданович, М. Ю. Лермонтов, А. Н. Радищев, Н. И. Новиков. После 90-х годов XX века при невыясненных обстоятельствах происходят несколько пожаров, которые оставили лишь голые стены, усадьба федерального значения приходит в состояние крайней запущенности. 16 мая 2018 года произошло историческое событие, у усадьбы появился хозяин – бизнесмен Андрей Аркадьевич Ковалев, который заплатил за нее 80 млн рублей, хотя на реставрацию потребуется более 800 млн рублей. С просьбой поддержать культурный объект к Московской областной думе в январе 2018 г. обратились депутаты совета депутатов сельского поселения Гребнево. Поскольку усадьба находится на берегу Барского пруда, то организовать там отель или санаторий с закрытой территорией будет затруднительно. И все-таки, усадьбу ждет возрождение, ее новый владелец планирует реставрацию усадьбы.

Необходимо заметить, что во Франции существует практика: деньги, затраченные на реставрацию объекта культурного наследия, впоследствии возвращаются государством.

В селе Авдотьино, недалеко от города Бронницы, разрушается усадьба знаменитого просветителя и общественного деятеля России Николая Ивановича Новикова. Многогранная деятельность Н. И. Новикова мало изучена, он был и писателем, и историком, критиком, философом, сатириком, публицистом и книгоиздателем. По указу Екатерины II из-за масонской деятельности был заточен на 15 лет в Шлиссельбургскую крепость, но через 4 года освобожден Павлом I, вступившим на престол. Последние годы жизни (22 года) он безвыездно прожил в усадьбе села Авдотьино, заботясь о нуждах своих крестьян, об их просвещении, построил для них кирпичные дома. Усадебный дом, в котором Н. И. Новиков родился и умер, скоро может быть полностью утрачен для потомков.

В Ступинском районе, в селе Семеновское еще одна погибающая усадьба «Семеновское-Отрада». Основал усадьбу младший из легендарных братьев Орловых, Владимир Григорьевич Орлов. Современные исследователи продолжают спорить об авторе проекта главного дома, его приписывают и В. И. Баженову, и К. И. Бланку.

Сам В. Г. Орлов называл дом замком. Это действительно удивительный замок - Дом-Дворец, построенный в конце XVIII в. на берегу реки Лопасни в переходном стиле от барокко к классицизму. В свое время его посещали А. Т. Болотов, Ф. И. Тютчев, И. А. Бунин, А. П. Чехов и другие знаменитые личности. В усадьбе жили несколько потомков Орловых, в усыпальнице похоронены все пять братьев Орловых. В настоящее время бесхозный Дом-Дворец разрушается, нет беседок и павильонов, нет солнечных часов и фонтана, нет версальской чугунной ограды парадного двора (архитектор Г. А. Боссе), нет мраморных львов, украшавших усадебные ворота, нет парка. Усадьба «Семеновское-Отрада» – жемчужина русской архитектуры XVIII в. включена в список «100 памятников мира, находящихся под угрозой разрушения», продолжает ждать своих спасителей.

В дирекции Министерства культуры России уверены, что необходимо срочно адаптировать законодательство под нужды усадеб. В этом будут помогать другие реставрационные учреждения, а также «Ассоциация владельцев исторических усадеб», Национальный фонд «Возрождение русской усадьбы», некоммерческое партнерство «Русская усадьба», департамент охраны памятников.

В решении вопроса сохранения архитектурных памятников можно воспользоваться примером Великобритании, где в настоящее время частный британский фонд «National trust» занимается охраной памятников культуры и их реставрацией. 6 миллионов граждан Великобритании имеют абонементы стоимостью 60 фунтов в год на право пользования интерактивными программами в музеях, посещение залов, в которые нет доступа обычным посетителям. Собранные средства позволяют компании развивать экскурсионную программу и реставрировать здания.

В России также происходит изменение менталитета, на туристические экскурсии по усадьбам приезжает много молодых людей, заинтересованных старинными архитектурными памятниками. Уже открыты усадьба Муравьевых-Апостолов (Москва, ул. Старая Басманная) открыта после реставрации как музей декабристов, выставочный зал, концертный зал; усадьба Зубовых (Москва ул. Солженицына д. 9 стр. 1), как выставочный зал, концертный зал; усадьба Сведомских (Пермский край, Чайковский район, село завод Михайловский), как гостиница, ресторан, музей Сведомских и много других усадеб в разных уголках России.

В 1991 г. по приглашению Советского фонда культуры в Россию приезжали родственники Муравьевых-Апостолов и привезли в дар музею семейные реликвии. Увидев плачевное состояние дома своих предков, они создают некоммерческую организацию, которая становится учредителем Дома-музея Матвея Муравьева-Апостола. В декабре 2000 г. главный дом усадьбы Муравьевых-Апостолов был передан по постановлению Московского Правительства в аренду некоммерческой организации «Дом-музей Муравьева-Апостола». Старинное здание приспособляют для жизни в XXI в., и оснащают современными инженерными коммуникациями. Реставрация памятника завершена и в настоящее время он работает как Музей декабристов.

Нельзя не учитывать в этой проблеме проводимой добровольцами просветительской деятельности среди местных жителей, демонстрации на их личном примере отношения к объектам культурного наследия. Обеспечение дальнейшей жизни усадьбы, храма или часовни после реставрации напрямую связано с возбуждением у местных жителей интереса к памятнику и к его первоначальным функциям, поэтому здесь необходима совместная слаженная работа и профильных ведомств, и профессионального сообщества, и общественных организаций, и деловых кругов, и средств массовой информации.

Совершенно бесспорно, что реставрация дороже строительства, но исторические усадьбы становятся все более модными туристическими объектами. Несомненно, восстановленные Российские усадьбы будут пользоваться большой популярностью у

населения, ведь за каждой из них, стоит целый мир со своей философией, поэзией, живописью, архитектурой, той или иной исторической эпохи.

Список литературы

1. *Крогиус В. Р.* Исторические города России как феномен ее культурного наследия. М.: Прогресс-Традиция, 2009. 321 с.

2. *Никифорова М. М., Суров И. С.* Возрождение малых городов и сельских поселений России // Землеустройство, кадастр и мониторинг земель. 2017. № 3. С. 37–43.

3. *Пакунова Т. А.* Роль музеев в сохранении культурного наследия села // Землеустройство, кадастр и мониторинг земель. 2018. № 3. С. 32–37.

РОЛЬ СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ АЙДЕНТИКИ ДЛЯ ООО «ВЕБ ИМПЕРИЯ»

В современном мире все компании нуждаются в информационных технологиях для того, чтобы выдерживать конкуренцию в условиях повсеместного использования высокотехнологичных решений. К началу XXI в. мир информационных технологий стал немислимим без такого явления, как глобальная сеть «Интернет». На данный момент Интернет в бизнесе является не только средством связи, но и средством, с помощью которого можно осваивать новые рынки, предъявив потенциальным клиентам свою особую визитную карточку – веб-сайт. В связи с этим существует большое количество компаний, занимающиеся разработкой веб-сайтов и веб-приложений, а также веб-дизайном.

ООО «Веб империя» – это команда профессиональных разработчиков сайтов, дизайна сайтов, приложений и различного программного обеспечения. На их счету более сотни проектов. Работы охватывают практически все сферы интернета от самых простых сайтов – визиток, до сложных системных интеграционных решений и крупных порталов.

Данный проект направлен на редизайн фирменного стиля диджитал компании LvlUp в рамках ООО «Веб империя». Созданный в 2015 г. знак компании не отвечает современным тенденциям в дизайне, что отражается на его конкурентоспособности. Возникает необходимость создать такой образ, который должен выделяться на фоне остальных, при этом вызывать с одной стороны чувства легкости, уверенности, уважения, доверия, надежности, а с другой стороны интереса, симпатии, любопытства.

Концепция фирменного стиля должна строиться с учетом ориентации на целевую аудиторию. В данном случае, целевая аудитория – состоятельные люди, которые хотят продвигать свои услуги в сети интернет. Зачастую деятели искусства предпочитают иметь свой собственный сайт-визитку – это своего рода виртуальная визитная карточка: небольшой сайт с информацией, которая позволяет получить представление о определенном роде деятельности.

Разрабатывая фирменный стиль проекта LvlUp, учитывается его главная задача – создание визуального образа современного, понятного, постоянно развивающегося, который бы выгодно отличал его среди других компаний и стал бы запоминающимся.

Новый фирменный стиль должен соответствовать современным тенденциям в графическом дизайне. Создать запоминающийся образ для целевой аудитории и четкие ассоциации с видом деятельности данной компании.

При разработке фирменного стиля проекта было проведено исследование логотипов конкурентных компаний, их классификация по цвету, форме и смысловой составляющей и можно сказать, что многие логотипы не отвечали поставленным задачам и не имели качественного фирменного стиля.

В начале создания нового фирменного стиля для проекта LvlUp был проведен опрос среди сотрудников компании ООО «Веб империя», в ходе которого стало известно, что логотип должен отражать направленность компании на успех и продвижение, быть запоминающимся. В нем не должен быть изображен компьютер, клавиатура, монитор или ноутбук. В ассоциации с логотипом должно быть четкое представление, что компания занимается в сфере информационных технологий.

Новизна и идея данного проекта основана на современных тенденциях в дизайне и верстке, а также в актуальности данной проблемы. Разработка фирменного стиля поможет продвижению проекта Lvlup на рынке среди продвинутых современных компаний, повысит имидж и закрепит на рынке, привлечет как можно большее число потенциальных клиентов.

Логотип должен быть простой, запоминающийся, должен выглядеть хорошо в цветной версии знака. В преимуществе стили: минимализм, градиент, 3D, использовании геометрии, может быть выполнен в динамическом стиле, статичном или объемном.

Значение «LvlUp» в переводе с английского – уровень вверх. В современном обществе знание английского языка достаточно распространено. Это связано с развитием и популярностью игровой индустрии и сотрудничеством с зарубежными компаниями. У большинства людей так или иначе связанных с современными технологиями возникают ассоциации – «поднятие рейтингов и продвижение».

В основе цветовой составляющей логотипа используется градиент между цветами: небесно-синий, розовый, бирюзовый, синий. В 2019 г. градиент активно используется для придания логотипам глубины и объема. Он дает возможность получить интересный визуальный эффект или новый цвет, придающий логотипу свежесть и оригинальность. Это цветовое сочетание выбрано в связи с пространственно-эмоциональными характеристиками данных цветов, которые несут в себе следующие свойства: динамичность, активность, свежесть, глубину.

Градиенты – это то, чего мы не видим много в повседневной жизни, глаза воспринимают их как нечто новое, а быть запоминающимся – это именно то, чего нужно добиться в данном дизайне и фирменной айдентике. Хорошо запоминаются необычные визуальные эффекты, потому, что многие еще не привыкли видеть их вокруг, в повседневной жизни. В основном люди окружены очень ограниченным количеством обычных «плоских» цветов, которые все знают еще их с тех пор, как были младенцами.

Язык для описания цветов ограничен определенной структурой восприятия. Поэтому, если вдруг клиент видит то, что не можем назвать «синим» или «фиолетовым», он это запоминает. В мире недостаточно разных цветов, чтобы каждый бренд получил свою уникальную айдентичку. Есть около 20 общих цветов, которые мы можем назвать и распознать, а с другой стороны, сотни тысяч брендов пытаются создать свою собственную уникальную айдентичку. И вот здесь-то градиенты и меняют правила игры. В данном логотипе смешано несколько разных цветов, и использование градиента фактически добавляет множество дополнительных возможностей к количеству доступных обычных «тонов». Брендов, использующих «Blurple» (градиент между синим и фиолетовым), очень мало, поэтому это дает возможность получить уникальную цветовую айдентичку.

Людей от природы привлекают цвета, так как на протяжении многих лет предки искали фрукты и цветы. В конечном счете, эти цветы и фрукты сама природа сделала как можно более красочными, чтобы привлечь нас и других животных. И это еще один выигрышный момент для градиентов, поскольку они обычно обладают потенциалом быть более яркими, игривыми и привлекательными, чем «плоский» цвет.

Дополнительные элементы плюсы, минусы и нули – это самые узнаваемые символы сферы программирования. Написание текстового блока может быть представлено на разных языках. Так, в общем композиционном решении удачно подобранное цветовое сочетание повышает его выразительность, образность, запоминаемость. Данное решение современно и соответствует дизайн-концепции.

При выборе цветового решения логотипа был сделан упор на современные тенденции. Цвета, которые между собой будут выгодно работать, и создавать привлекающий эффект: бирюзово-синий, сине-пурпурный, фиолетово-синий. Данные цвета при совмещении получили яркий и запоминающийся градиент, который по цветовым характеристикам, воздействует на человека наиболее ярко.

Ярким элементом фирменного стиля стала изометрическая иллюстрация. В современном мире огромное количество разных стилей, и они все еще развиваются. Изометрия является одним из самых популярных стилей иллюстраций в наши дни. Эта тенденция продолжается уже несколько лет, но не многие разрабатывают ее для фирменного стиля.

Изометрическая проекция – это разновидность аксонометрической проекции, при которой в отображении трехмерного объекта на плоскость коэффициент искажения по всем трем осям один и тот же. Проще говоря – это ракурс, в котором видны три стороны фигуры, все линии, находится под углом параллельным 30° , и нет перспективных сокращений.

Слово «изометрическая» в названии проекции пришло из греческого языка и означает «равный размер», отражая тот факт, что в этой проекции масштабы по всем осям равны.

При создании визуального образа для проекта LvIUp была разработана изометрическая иллюстрация отражающая сферу деятельности компании. На рисунке 2 представлен компьютер, на мониторе которого отображается код с названием проекта, вокруг него изображены вкладки и названия языков программирования, которыми пользуется компания. Иллюстрация имеет несколько цветовых сочетаний градиентов: бирюзово-синий и фиолетово-пурпурный. Использование таких иллюстраций для рекламных баннеров или в качестве графических элементов для сувенирной продукции повысит интерес к проекту LvIUp и привлечет новую аудиторию.

Для создания целостного образа фирменного стиля компании были разработаны пиктограммы в стилистике логотипа. Они включают в себя все разделы компании ООО «Веб Империя»: поддержка сайта, программное обеспечение, отдел дизайна, отдел экономики. Для каждого раздела был разработан свой уникальный знак, который отражает специфику данного отдела. Для каждой пиктограммы был подобран градиент.

В качестве рекламных носителей разработаны элементы делопроизводства и сувенирная продукция, которыми могут пользоваться как клиенты компании, так и сотрудники разных отделов. Сверстан гайдбук.

Стилистика нового фирменного стиль компании ООО «Веб Империя» проекта LvIUp, отвечает всем поставленным требованиям и современным направлениям в графическом дизайне.

Список литературы

1. *Бхаскаран Л. М.* Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре. М.: Арт-Родник, 2006. С. 256.
2. *Кириллова И. Л., Терлеева А. А.* Проектирование визуальной поддержки для торгово-развлекательного центра «ТриО» // Материалы международного научного форума «Образование. Наука. Культура» (Гжель, 21 ноября 2018 г.): сборник научных статей / Под общ. ред. проф. Б. В. Илькевича. Отв. ред. Н. В. Осипова. Гжель: ГГУ, 2019.
3. *Кириллова И. Л., Иванова Е. А.* Коммуникативный дизайн как дизайн информации // Материалы докладов 51-ой Международной научно-технической конференции преподавателей и студентов, Витебск, 2018 г. Витебск: УО «ВГТУ», 2018. С. 51–53.

РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Если попробовать составить картину развития современной резьбы по дереву в различных регионах и странах мира, то она получится пестрой и разнообразной. Мы не претендуем на полноту обзора всей современной резьбы по дереву, так как это может стать темой не отдельной статьи, а целой монографии. Остановимся на самых явных тенденциях и на самых ярких явлениях.

Есть регионы, где современные резчики развивают и интерпретируют национальные традиции резьбы. Такое явление мы можем видеть в Китае, в Юго-Восточной Азии. В Китае славится своими традициями город Dongyang (Доньян) [5]. Dongyang завоевал репутацию центра одного из лучших народных промыслов Китая. Он является центром одной из четырех главных школ резьбы по дереву в Китае: Dongyang резьба по дереву, резьба по самшиту, резьба позолоченного дерева и резьбы логан дерева. В 1983 г. Государственным Советом Китая этому городу присвоили статус «Города китайской резьбы по дереву». И сейчас там живут мастера, создающие великолепные произведения из дерева в традиционном стиле. В музее Доньяна можно увидеть панно, представляющие собой многофигурные композиции и пейзажи, анималистические сцены, выполненные в технике высокорельефной и даже горельефной резьбы. Ее еще называют «белый лес», поскольку мастера стремятся показать естественную красоту древесины. Можно отметить работы современного китайского мастера Чжэн Чунхуи. Не так давно он создал самую длинную деревянную скульптуру в мире под названием «Вдоль реки во время фестиваля Цинмин» по мотивам знаменитой старой китайской картины Чжан Цзэдуаня. Длина скульптуры составляет целых 12 метров, высота 3 метра.

Резьба по дереву также традиционно развита во Вьетнаме. Это деревянная скульптура и мелкая пластика. Современные скульпторы продолжают традиции XVII–XVIII вв. – времени наивысшего расцвета вьетнамской традиционной скульптуры, связанной с буддизмом. На территории Камбоджи, и особенно в городах, довольно распространена вьетнамская традиция резьбы по дереву. В Пномпене прочное место заняла южно-китайская школа резьбы. Потрясающие масштабные панно с тончайшими элементами создают из массива древесины тикового дерева мастера Таиланда. Baan Tawai (Баан Тавай) – это место славится своей резьбой по дереву, считается, что лучшие резные изделия Таиланда изготавливаются в Баан Тавае. Сорок пять лет назад жители трех деревень, расположенных на территории нынешнего поселка Бан Тавай, отправились учиться мастерству в известный культурный центр Номсилп (Nomsilp). Получив необходимые знания, они вернулись в свои дома и основали единую деревню Баан Тавай, ставшую мировым центром резьбы по дереву [1].

На Западе есть мастера, развивающие традиции резьбы барокко, рококо. Их не так много. Качеством, совершенством исполнения выделяются букеты, натюрморты, которые делал недавно ушедший из жизни David Esterly (Великобритания). Очарованный на всю жизнь резьбой барокко, мастер вырезал натуралистичные стойки для писем, «ботанические головы» (вдохновляясь портретами художника раннего барокко Джузеппе Арчимбольдо), цветочные гирлянды для каминных полок [6].

Одна из устойчивых тенденций в западной резьбе по дереву – тяга к иллюзорному натурализму. Например, Lona Hymas-Smith из Канады создает раскрашенные, тонированные скульптуры птиц, насекомых, рыб. Резчица с фотографической подробностью передает особенности животного мира. Свой стиль скульптор называет «иллюзорным реализмом». В качестве инструментов Лона Хаймас-Смит использует цепную пилу, шлифовальную машину, а также хирургические инструменты для стоматологии с мелкими алмазными и рубиновыми битами. Очень известен Mike Stinnett из США, он делает удивительные трости из дерева с изображением змей. Змеи выполнены также предельно натуралистично.

Американский скульптор австралийского происхождения Ricky Swallow работает в стиле гиперреализм. В его скульптурах современные темы, часто встречаются различные вариации черепа, скульптурные натюрморты, бытовые сюжеты. В том же русле сделаны работы венецианца Livio de Marchi. Он вырезает из дерева скатерти, сумочки, одежду, обувь, книги, автомобили. Randall Rosenthal из США делает имитацию журналов, газет, банкнот.

Среди мастеров анималистической скульптуры наиболее известны имена Keiji Kidokoro (Япония), Jason Tennant (США).

Авторская скульптура из дерева не всегда нацелена на иллюзорность и натурализм. Современный итальянский скульптор Willy Verginer из своих скульптур создает объемные композиции, в которых загадочно сочетаются цвет и фактура дерева. Мастер Nino Orlandi из Италии выполняет скульптурные композиции в виде книг, из плоскости страниц которых выступают рука или фигура человека, предмет или животное. Декоративные композиции из растительных мотивов создает Joey Richardson (Великобритания) – всемирно известный токарь и скульптор по дереву. В ее руках даже коряги оживают и превращаются в ажурные создания из сказочного сада. Мастер «лепит» из дерева, подвергая каждую деталь бережной шлифовке. Резные ложки из дерева от Giles Newman (Великобритания) сочетают тонкую работу и оригинальный замысел, каждая из них превращается в растительную композицию.

Важно отметить, что большинство из перечисленных западных мастеров создают сложные резные произведения не из единого массива древесины, а путем соединения, склеивания деталей из различных пород дерева, тогда как в китайской резьбе по дереву или в нашей широко известной «Татьянке» (направление, разработанное Шамилем Сасыковым) возможно выполнение сложнейших объемных и рельефных композиций именно из массива.

В нашей стране и на постсоветском пространстве резьба по дереву также развивается в разных направлениях. Но можно отметить, что в целом, в отечественной резьбе по дереву гиперреализм не так прижился, как на Западе. Многие мастера продолжают традиции геометрической и плоскорельефной резьбы, другие занимаются авторской скульптурой. Рельефные панно Кронида Гоголева – классика советской школы резьбы по дереву, мастера из Карелии, воплотили и духовные традиции народа, и неразрывную связь с природой. Он создавал и пейзажи, и масштабные многофигурные композиции, и религиозные сюжеты. Гоголев также вырезал и бытовые предметы: подсвечники, оправы для часов [3]. Деревянные скульптуры и рельефы Андрея Сагалова, Михаила Байкова, Александра Пентешина и других мастеров демонстрируют авторский взгляд на историю, традицию и современность.

Николай Гаврильевич, мастер из Симферополя, работает в стиле гиперреализм. Он использует не только 10–15 разных пород дерева, но и технику торцевой резьбы, которую он разработал самостоятельно. Для вырезания основы птиц, хамелеонов Николай применяет обычную резьбу, затем на их поверхности делает углубления бормашиной. И в них, как мозаику, вставляет мельчайшие элементы из дерева разных цветов, формируя рисунок кожи, перышки птиц.

Потрясающе натуралистичные работы создает Николай Пирязев, ученик Шамиля Сасыкова, представитель школы «Татьянка». Это, в основном, панно, изображающие мир растений, насекомых.

Мастер из Санкт-Петербурга Владимир Налимов также развивает натуралистическую линию резьбы по дереву, он вырезает из дерева букеты, объемные цветочные композиции. Дерево не подкрашивает и не тонирует. Владимир Налимов использует для своих резных цветов разные породы дерева, чтобы по цвету и фактуре бутоны отличались от листьев, а весь цветок – от вазы или подставки. При этом, естественно, композиция получается составной, а не вырезанной из единого массива доски, как у Николая Пирязева.

Тяга к реалистичности, даже некоторой натуралистичности с одной стороны отражает определенную общемировую тенденцию к гиперреализму в резьбе по дереву. С другой стороны, она заставляет мастеров внимательно изучать природу. Здесь мастеру может помочь не поверхностное наблюдение, а глубокое изучение особенностей растений, цветов, насекомых, многократные документально точные зарисовки. Только при такой подготовке в резьбе будет

передаваться характерное, а не случайно подсмотренное. Как среди зрителей, так и среди самих мастеров идут жаркие споры о подобной натуралистичности: есть ли в ней художественная составляющая или слепое копирование природы?

Тем не менее, традиционные техники русской резьбы по дереву тоже продолжают существовать и развиваться. Здесь художественный образ создается другими средствами: декор изделий, выполненных в этой технике, часто отличается определенной условностью и стилизацией. Традиции и достижения русской геометрической резьбы были собраны воедино в относительно недавно появившемся направлении – «Россиянка», разработанном тем же Шамилем Сасыковым. Орнамент резьбы преимущественно растительный, часто в него включены и зооморфные мотивы. Иногда они сильно стилизованы, вплетены в растительные ветви и листья, иногда, наоборот, рельефны на фоне растительного орнамента. Для «Россиянки» характерно заполнение резным орнаментом всей поверхности изделия. Орнамент, как правило, плотный, без просветов фона.

Анализируя современное состояние резьбы по дереву в мире, можно сделать вывод, что за каждым мастером стоит его уникальный творческий метод, его многолетний опыт, творческие наработки. Есть мастера, которые основывают свое творчество на традиции, используя уже известные, сложившиеся каноны и возможности материала. Есть те, которые используя нестандартный подход, раскрывают новые грани резьбы по дереву, заставляют по-новому взглянуть на этот материал.

Список литературы

1. *Байков М.* Резьба по дереву в Таиланде [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rezbaderevo.ru/rezba-po-derevu-v-taillande>
2. *Герригель Ф.* Плоская резьба по дереву. М.: Эксмо, 2015. 366 с.
3. *Гоголев К.* Альбом [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://rmvoz.ru/gallery/kronid-gogolev-woodcarvings>
4. *Лебедева Е. И., Бургунова Е. М.* Резьба по дереву. М.: ООО «Аделант», 2004. 200 с.
5. Техника донгянг: совершенство рельефной резьбы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://woodschool.ru/tehnika-dongyang.html>
6. *Уилбур Ф.* Декоративный карвинг по дереву. М.: Контэнт, 2011. 227 с.

НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ В АСПЕКТЕ ИЗУЧЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В практике преподавания народных художественных промыслов опыт народных художественных традиций следует рассматривать как часть общей материальной и духовной культуры. И очень важно использовать ее культурологический потенциал в художественном образовании студентов. Сегодня очень важно определить содержание, условия и средства, этапы формы и методы приобщения студентов к народной художественной культуре средствами народных художественных промыслов, в частности, использования ее культурно-художественного потенциала в современном вузе.

Анализ деятельности вузов показывает, что изучая опыт использования народных художественных промыслов, студенты при грамотной подаче, специфику изучаемого материала преподавателем постигают глубину его культурно-художественного потенциала. Эта преобладающая высокая идеалов, бережное сохранение и развитие этических, художественных и эстетических оценочных критериев прошлых поколений способствуют повышению уровня художественного образования студентов, более глубокому и полноценному пониманию студентами окружающей действительности, формированию мировоззрения студентов, характеризующего признак культурно-художественной направленности в современной жизни.

Для успешной организации процесса художественного образования, в частности приобщения студентов к народной художественной культуре средствами народных художественных промыслов, необходимо создание педагогических условий, непосредственно влияющих на процесс художественного образования и развитие творчества студентов.

Эффективность методов и средств зависит от педагогических условий и их правильного использования в процессе обучения.

Мы предлагаем, созданные нами условия и средства, способствующие приобщению студентов к народной художественной культуре с учетом особенностей знаний художественных традиций, тесно связанных с декоративно-прикладным искусством: воспитание личности студентов художественном образовании заключается в подготовке профессионально обученной, социально-активной и интеллектуально-развитой личности, адаптированной к современным условиям жизнедеятельности; отбор произведений народных художественных промыслов для изучения знаний народных культурных традиций, которые играют особую роль в художественном образовании студентов, в приобщении их к народной художественной культуре; целенаправленное и систематизированное использование рассказов, бесед об искусстве, бесед о народной художественной культуре, народных художественных промыслах, показ учебно-методических наглядных пособий, изделий народных художественных промыслов (декоративно-прикладного искусства), активизирующих внимание студентов, работу их мысли, их эмоциональную мировоззренческую художественно-культурную отзывчивость; введение в занятия творческих, импровизированных и проблемных задач, применение разнообразных художественных материалов, техник и технологий, работы ими.

В зависимости от поставленных задач предполагается использование на занятиях различных методов обучения (объяснительно-иллюстрированный, репродуктивный, метод практических упражнений, метод поисковых решений и т.п.), чаще всего в их гармоничном сочетании; развитие интереса и любви студентов к народной художественной культуре, к пониманию национальных культур других народов; воспитание у студентов способности осмысления роли и значения традиций в жизни народа, в быту и в повседневной деятельности; систематическое формирование у студентов бережного отношения к культурному наследию, к истории и традициям народов РФ и ЧР, характеризующие признаки традиционных культурных

чувств и убеждений; обучение студентов конкретным технологиям, умениям и навыкам изготовления изделий народных художественных промыслов, декоративно-прикладного искусства, собственноручно; формирование у студентов взаимоуважения, добрых взаимоотношений, воспитание человеческих качеств (милосердие, сострадание, свободомыслие, стремление к истине, добру, справедливости, уважение к взрослым); активное изучение студентами, часто высокохудожественных изделий народных мастеров, желание узнать их назначение, обучение ценить традиции родных мест, уважать труд; формирование у учащихся основ целостной художественной культуры и толерантности, через познание художественного декоративного образа изделий декоративно-прикладного искусства и народных традиций; совместную художественно-творческую деятельность преподавателя со студентами необходимо строить на творческой основе, духовном равенстве и межличностном общении; формирование интереса студентов к народной художественной культуре ЧР должно основываться на познавательных процессах и способности студентов, общих законах пробуждения интереса к какому-либо объекту или действительности, а также опираться на психолого-возрастные особенности студентов; знания о жизни и быте чеченского народа должны быть органически включены в содержание учебных занятий по художественной керамике на факультете искусств, чтобы оно давало как можно больше информации о самобытности чеченского народа, активно воздействовала на мысли, чувства и эмоциональные проявления студентов; занятия по художественной керамике должны содержать систематическую информацию о жизни и быте Чеченского народа, включать наглядный показ изделий декоративно-прикладного искусства, чтение и иллюстрирование народных сказок, былин, преданий, знакомство с традициями, обрядами, Чеченскими народными праздниками, устным народным творчеством, этносом, закрепление полученных впечатлений в результатах художественно-творческой деятельности; формирование интереса к национальной художественной культуре ЧР, которое основывается на положительном эмоциональном отношении к народу Чечни, ее культуре, проблемам, требует учета возрастных и психологических особенностей каждого студента и дифференцированного подхода в отборе познавательного материала о жизни и быте народов Чечни для работы со студентами; формирование интереса к национальной художественной культуре Чечни требует сделать восприятие студентов более целенаправленным. С этой целью, необходимо регулярно и систематически проводить работу по овладению студентами рациональными приемами организации восприятия: знакомить с жизнью и бытом чеченского народа, показывать изделия декоративно-прикладного искусства, знакомить с традициями, обрядами, национальными праздниками, устным народным творчеством и т.д. Использовать способы фиксации познавательного материала в творческой работе учащихся (лепка, декорирование, и т.д.): учить выражать в изделиях из керамики свои знания, впечатления, свое отношение.

Отбор произведений народных художественных промыслов для изучения студентами определяется следующими принципами: художественно-эстетическая ценность произведений декоративно-прикладного искусства; виды и жанры декоративно-прикладного искусства в их многообразии, традиционность видов народного творчества, технологий художественной обработки материалов в народном искусстве; единство эстетического восприятия и художественной практики студентов.

Современное обучение должно включать в учебный процесс рассмотрение обще-дидактических форм и методов. Использование их на занятиях по изобразительному и декоративно-прикладному искусству должно осуществляться с учетом его специфики, задач, содержания и условий.

Эффективное обучение и воспитание зависит от правильного определения его целей и содержания, а также от способов достижения целей, то есть методов обучения. Применительно к преподаванию декоративно-прикладного искусства, следует отметить, что оно прошло длинный исторический путь развития. На ее формирование влияли многие факторы: борьба различных взглядов на ее сущность и конечную цель, смена главенствующих художественных направлений и стилей, перемены в понимании самих принципов обучения.

Национальная художественная культура Чеченской Республики имеет множество видов и жанров, основанных на принципиально-различных технических приемах, декоративных мотивах и формах, исторически сложившихся навыках и художественных традициях.

В преподавании дисциплин культурно-художественного цикла современный преподаватель сталкивается с различным уровнем подготовленности студентов. Это определяется, прежде всего, окружающей действительностью, примером деятельности взрослых, природными условиями, бытовыми условиями, в которых находится студент. В связи с этим особое значение приобретает проблема художественного образования студентов с учетом как региональной, так и национальной специфики художественного образования и воспитания, их приобщение к народной художественной культуре.

Сегодня задача художественного образования в вузе, усиление приобщения к народной художественной культуре, особенно в тех регионах, где традиционно исторически развиты народные художественные промыслы и ремесла, стоит, прежде всего, путем пополнения их практики художественной керамикой знаниями общепринятых основ традиционной культуры.

СОЗДАНИЕ ОБЪЕКТОВ ДИЗАЙНА СРЕДЫ НА ОСНОВЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИЦИЙ МАСТЕРОВ АВАНГАРДА НАЧАЛА XX ВЕКА

Высокие требования работодателей в сфере дизайна среды требует от начинающих работающих дизайнеров четкого представление о методах 3D-моделирования [1]. Как писал М. А. Ладовский, главная задача при овладении профессией – развитие объемно-пространственного воображения, это заставляет мыслить оригинально, вскрывать творческий потенциал. Он ставил задачу найти в художественной стороне архитектуры не только эмоциональные, но и рациональные моменты, чтобы архитектор в своих формально-эстетических поисках мог учитывать объективные закономерности восприятия человеком архитектурных сооружений. Не менее важными такие задачи должны ставиться и перед дизайнерами, создающих объекты средового дизайна, необходимо развивать объемно-пространственное мышление в режиме виртуального моделирования на занятиях в вузе.

В курсе моделирования, перед студентами ставится следующее задание – создать ряд ассоциативных 3-х мерных моделей путем интерпретации художественных композиций мастеров авангарда начала XX в. средствами 3d-редактора. Последовательность выполнения предполагает использовать методы комбинаторики:

1. Выбрать графическое или живописное произведение одного из мастеров русского авангарда начала XX в. (Попова, Малевич, Лисицкий, Розанова, Клюн).

2. Рассмотреть это произведение как проекцию 3-х мерной модели на картинную плоскость на основе программы 3d's Max (3 варианта). Какой объем должен быть главным? (доминирующим). Какой объем должен быть главным, а какой – подчинить все прочие элементы, создавая целостность композиции. Объемная модель должна быть гармоничной [2].

3. Создайте пробные модели, дающие в проекции оригинал макета мастера, выдерживая первоначальную цветовую гамму. Одна из моделей ляжет в основу дизайн-композиции.

4. Записать ортогональную проекцию созданной виртуальной модели. Проекция – аналог произведения искусства по геометрическим и цветовым характеристикам.

5. Рассмотреть трехмерную модель как самостоятельную законченную объемно-пространственную композицию.

6. В наиболее удачной композиции расставить цветовые акценты.

7. Интерпретация одну из моделей в тематическую архитектурную композицию.

Присвоение объемам характера материала: стекло, дерево, камень, металл. Задать вопрос – на что это похоже? какой объект дизайна среды это мог бы быть – наполнить смысловым содержанием. «считать» с обобщенной модели. это необходимо, так как весь композиционный курс основывается на абстрактных моделях, служащих прообразами архитектурных объектов (дизайн-объектов моделирования среды).

8. На последнем этапе можно добавить детали к среде, подчеркивающие назначение сооружения (театр, выставочный стенд, маяк и т.д.).

9. Правильная остановка света и камер в 3ds Max [3].

10. Результат работы – презентация проекта.

Н. А. Ладовский серьезно ставил вопрос о рациональных основах восприятия архитектурно-художественной формы. Он считал необходимым научно исследовать объективные психофизиологические закономерности восприятия человеком архитектурных форм, пространства и цвета. Ладовский создал во ВХУТЕМАСе (где он преподавал с 1920 г.) научно-исследовательскую лабораторию (известную «черную комнату»), где проводил опыты с целью подкрепить интуицию художника знаниями точных объективных закономерностей психофизиологии восприятия. Были созданы специальные приборы для проверки глазомера и пространственного воображения [4].

Среди отвлеченных и производственных заданий в рамках психоаналитического метода студенты разрабатывали следующие темы: «выявление геометрических свойств формы», «выявление физико-механических свойств формы (масса и устойчивость, масса и равновесие)», «выявление и выражение массы и веса», «выявление конструкции», «выявление пространства», «выявление динамики ритма, отношений пропорций (на плоскости)», «выявление динамики ритма, отношений пропорций (по вертикали)».

В данном задании по моделированию хорошо тренируется объемно-пространственное мышление студентов в режиме виртуального моделирования, применяется метод комбинаторики при построении условных абстрактных моделей.

Список литературы

1. *Княгинин В. Н.* Промышленный дизайн Российской Федерации: возможность преодоления «дизайн-барьера». СПб., 2012.
2. *Рочегова Н. А., Барчугова Е. В.* Основы архитектурной композиции. Курс виртуального моделирования. М.: Издательский центр «Академия», 2011. 320 с.
3. *Аббасов И. Б.* Основы трехмерного моделирования в 3DS MAX 2009: учебное пособие. М.: ДМК Пресс, 2009. 176 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/7958>. ЭБС «IPRbooks», по паролю.
4. *Пронин Е. С.* Теоретические основы архитектурной комбинаторики. М.: Архитектура-С, 2003.

КОСТЮМ КАК ЭЛЕМЕНТ ИМИДЖА

Театр начинается с вешалки, а имидж человека – с его костюма. Что надеть на работу на каждый день? В чем пойти на выставку, конференцию? Подобные вопросы можно задавать бесконечно. Однозначного ответа на них нет. Существуют строгие протокольные нормы, которых желательно придерживаться, если вы хотите заинтересовать иностранных партнеров. В остальных случаях все будет зависеть от ваших целей и норм вашей компании. В любом случае формировать свой костюм следует сознательно. А для этого нужно разбираться в составляющих костюма, средствах его выражения. Что такое «костюм»? Этот странный, с точки зрения ряда людей, вопрос, на самом деле имеет далеко не однозначный ответ. В бытовом смысле это одежда. С точки зрения имиджмейкера, костюм – это средство формирования имиджа. Художник может дать другое определение: костюм – это пластическое искусство, имеющее свою композицию. Соединив два этих определения выделяем основные составляющие в композиции костюма: одежда, макияж, обувь, прическа (головной убор), аксессуары (сумка, перчатки, очки, запонки, часы, украшения). В зависимости от цели и задач (создание определенного стиля или образа), выделяются одни элементы костюма и опускаются другие.

Соответственно, на вопрос: «Какую цель вы хотите достичь с помощью костюма?» могут быть даны совершенно разные ответы: завоевать внимание лица противоположного пола, оказать влияние на потенциального клиента, понравиться будущему работодателю и т. п. И мы активно выражаем себя, используя перечисленные выше элементы. Очень часто бывает так, что одежда, предлагаемая в магазинах, не подходит нам, не нравится, либо дорога по цене. В этих случаях имеет смысл сшить вещь самим или отдать в ателье. Поэтому важно уметь самостоятельно разбираться в средствах выражения в костюме. К основным средствам относят форму, цвет, материал, фактуру. Дополнительные средства – это линии, пропорции, ритм.

Цвет и форма оказывают основное психологическое воздействие на окружающих людей через визуальный канал восприятия. К слову сказать, существуют еще кинестетический (его мы используем, когда выбираем на ощупь материал) и аудиальный (слуховой) каналы восприятия. По отношению к костюму, информацию по кинестетическому каналу мы получаем, когда общаемся в неформальной обстановке, то есть на близкой дистанции, а аудиальный не используем вовсе (хотя еще недавно скрип новых сапог о многом говорил нашим бабушкам и дедушкам).

Форма костюма базируется на четырех основных геометрических фигурах. Психологи говорят, что 70 % информации о нашем собеседнике мы получаем на бессознательном уровне. В этот блок информации входит внешний вид человека. Вспомните свои первые впечатления от собеседника. Они зависят, в том числе, и от формы его костюма. Человек, чья одежда преимущественно имеет форму квадрата, вызывает чувство устойчивого равновесия, неподвижности. Силуэт костюма в виде удлиненного квадрата (прямоугольник) будет уже менее устойчив и более подвижен. Треугольная форма вашего костюма придаст вашему имиджу в глазах аудитории больше динамики. Часто подобную форму можно увидеть на вечерних туалетах. Округленный контур (О) одежды будет бессознательно трактоваться собеседником как неподвижная, но неустойчивая форма [3].

Будет полезно помнить о следующих особенностях восприятия линий вашего костюма. Прямые линии вызывают ощущение покоя, неподвижности; мягкие, плавные, волнистые линии производят впечатление движения; вертикальные линии создают видимость удлинения фигуры, усиливают динамику форм; горизонтальные линии зрительно расширяют фигуру, уменьшают рост, придают фигуре большую устойчивость, стабильность; диагональные линии усиливают динамику формы одежды, зрительно расширяют фигуру или могут сужать ее от меньшего к большему.

Нередко бывает, что вроде и сшит костюм, то есть одежда сидит хорошо и цвет подходит к лицу человека, а все-таки что-то не то. Можно предположить, что в этом случае при создании костюма были нарушены пропорции, которые подчиняются строгим (как в математике) законам. Модельеры различают 3 принципа построения пропорций костюма, о которых полезно помнить. Итак, костюм будет выглядеть элегантно, если при его пошиве соблюдены следующие варианты пропорции.

Принцип «золотого сечения» (3:5, 5:8, 8:13) вызывает наиболее гармоничное восприятие, рекомендуется для делового стиля. Пропорции вашего костюма в этом случае должны строиться, исходя из длины юбки. Выбираете длину юбки, которая подходит Вам наилучшим образом, затем по правилу «золотого сечения» рассчитываете длину пиджака.

Контрастные пропорции (1:4, 1:5) – более активно привлекают внимание окружающих. Могут использоваться для вечерних костюмов, для посещения не строго официальных мероприятий.

Подобные пропорции (1:1).

Важное место в восприятии костюма играет фактура ткани. Так специалисты называют видимое строение элементов ткани: гладкая, шероховатая (будет создавать дополнительный объем), зернистая, блестящая, матовая, плотная.

По теории моделирования одежды, существуют 4 основных стиля.

Классический (официальный или офисный) стиль – подчеркнутые пропорции, строгость, элегантность, минимум деталей, декор почти отсутствует. Пропорции соответствуют пропорциям естественной фигуры (пальто, платья, пиджаки), жакеты полуприлегающего силуэта (английский стиль). Ткани с рисунком в полоску, клетку, горох, твид. Обувь: «лодочки», мокасины. Данный стиль рекомендуется использовать в деловом костюме. Особенно это относится к внешнему виду работников жестко регламентированных сфер бизнеса, например, финансов и структур власти. Как правило, такого стиля придерживаются при деловых переговорах.

Романтический стиль – большое разнообразие декоративных форм, деталей, нарядность отделки (мех, кружева, гипюр). Конструктивные линии не подчеркиваются. Используются декоративные приемы – воланы, рюши. Чаще всего этот стиль можно увидеть на окружающих в нерабочее время. Также распространен он в полуофициальном общении, например, на презентациях, при проведении корпоративных праздников.

Спортивный стиль – свобода форм, подчеркивающая стройность и спортивность фигуры. Характерные детали – карманы, складки, клапаны; отделка – трикотаж, мех и т. д. Такой стиль можно использовать не только непосредственно при занятиях спортом, но и на работу.

Фольклорный (национальный, этнографический) стиль – используется народное наследие. В чистом виде применяется редко (шоу, зрелищные мероприятия).

На базе основных стилей формируются различные дополнительные стили (натуральный, драматический, городской, кантри и т. п.) путем комбинирования отдельных элементов одного стиля с другими [1].

На Западе деловой костюм регламентирован нормами и принципами.

Вот перечень факторов, которые регламентируют деловую одежду (в порядке уменьшения их значимости).

1. Время суток (дневное, вечернее).
2. Время года.
3. Значимость событий.
4. Комфортность.
5. Приоритетность костюма перед любой другой одеждой.
6. Мода.

Значимость событий связана с протокольными приемами. К дневным официальным мероприятиям относятся завтраки и коктейли. Если в приглашении указан термин *blacktie*, то гости допускаются только в вечерней одежде. Для женщин – длинные платья, для мужчин –

темные костюмы (черный костюм или галстук надевать нельзя, это признак траура) или смокинги. Если надписи на приглашении нет, то до 20:00 следует надевать повседневный (но более нарядный) костюм, в 20:00 и позднее – вечернюю одежду.

Принято, что дневная одежда – повседневная, более светлая; вечерняя – более нарядная. Кроме того, деловой костюм очень консервативен, он всегда на пару шагов отстаёт от моды.

Традиционно (в соответствии с европейским стилем) к цветам делового костюма относят серый, темно-синий. Однако различные этнографические особенности могут вносить свои поправки в деловой этикет. Например, японцы не признают «европейские» деловые цвета, арабы не признают цвета темные. Поэтому протоколом допустимо одеваться по принципу равенства, в другие цвета.

Длина женской юбки для делового костюма на протокольных мероприятиях – до середины колена \pm 4-5 см. В женском костюме позволительно платье-костюм. Но платье наиболее подвержено моде.

Нужно учитывать три нельзя для применения в деловом костюме: нельзя оголять плечи; нельзя носить вырез ниже уровня подмышек; нельзя использовать лайкру, трикотаж.

Кроме регламента на одежду, существуют нормы на аксессуары.

Туфли рекомендуется носить на любом удобном каблуке, предпочтительно из кожи. Цвет – лучше всего нейтральный. Например, серый, который подходит ко всему. Белый цвет – не деловой, поэтому имиджмейкеры советуют исключить его из расцветок обуви, сумок, одежды.

Украшения. На Западе существуют строгие регламенты: до 17:00 можно носить только дорогую бижутерию, после 17:00 разрешается носить драгоценности, жемчуг, золото. Также нельзя появляться на работе в ярких, заметных украшениях.

Сумки рекомендуют черного цвета; можно коричневого, бежевого.

Есть правило, по которому форму аксессуаров подбирают по форме лица, глаз, линии волос (внутренние линии), а форму одежды (силуэта) – по форме вашего тела (внешние линии) [4].

Этапы работы над композицией костюма. Итак, вы полны решимости сформировать (купить, создать сами, скомбинировать из уже имеющихся элементов) костюм. Тогда прежде всего необходимо подумать о цели.

Этап 1. Цель. Для кого создается костюм? Для женщины/мужчины (молодого/немолодого возраста) с учетом сферы деятельности.

Этап 2. Назначение костюма. Подумайте, зачем вам этот костюм? Куда вы будете его надевать? Повседневный, выходной, полуофициальный.

Этап 3. Форма костюма. Выберите форму в зависимости от особенностей вашей фигуры, характера.

Этап 4. Цветовое и фактурное решение. Подберите цвет и фактуру, исходя из рода ваших занятий, личных особенностей.

Этап 5. Материал. Его выбирают в зависимости от климатических, погодных условий и стиля.

Проделав таким образом работу несколько раз, мы получим несколько вариантов костюмов, то есть гардероб [2].

Список литературы

1. *Горячкова М.* Художественное проектирование костюма. Технический университет Молдовы. Кишинэу, 2006.
2. *Гусейнов Г. М., Ермилова В. В. и др.* Композиция костюма. М.: Академия, 2003.
3. *Жердев Е. В.* Художественное осмысление объекта дизайна. М., 1993. 90 с.
4. *Сафина Л. А., Хаматова В. В., Тухбатуллина Л. М.* Дизайн костюма. Ростов н/Д: ООО «Феникс», 2006. 253 с.

СУВЕНИРНЫЙ И ПАМЯТНЫЙ ПЛАТОК: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В царской России памятные или сувенирные платки выпускались к значимым государственным событиям, юбилейным датам и военным победам [6]. Платок мог выполнять информационную функцию, быть сувениром на память. Большинство платков печатались на предприятиях товарищества Даниловской мануфактуры, Прохоровской Трехгорной мануфактуры, Павлово-Посадской мануфактуры, на мануфактуре братьев Ф. и А. Разореновых в с. Вичулге Костромской губернии, иваново-вознесенских мануфактурах Д. Г. Бурyleва и других. В музейных коллекциях сохранились серии платков к коронации императора Николая II (1896 г.), посвященных столетнему юбилею Отечественной войны 1812 г., 300-летию правления Дома Романовых. Таким образом, лоскут ситца в прямом и переносном смысле был «отпечатком» времени.

Так, платок «Призвание на царство Михаила Романова», выпущенный к 300-летию правления Дома Романовых, содержит медальоны с изображениями всех правителей, правящих в России с 1613 по 1913 гг.

Вся история Отечественной войны 1812 г. изображена на одном платке: в центре портрет Александра I, по углам портреты Кутузова, Барклая де Толли, Ростопчина и Платова. Между ними по сторонам платка, копии известных картин со сценами военного совета в Филях, изображение Наполеона, смотрящего на горящую Москву, партизаны и сжигание знамен французской армии. Популярны были платки с изображением царя Освободителя Александра II, подписавшего Манифест 1861 г. об отмене крепостного права [3].

На ситцевом платке Даниловской мануфактуры «Народы Российской Империи» в центре изображена карта европейской части Российской империи последней четверти XIX в. На карте отмечены дороги, соединяющие Москву с другими городами. По углам и по периметру платка расположены рисунки народов, населяющих Лапландию, Великороссию, Малороссию, Кавказ. На шелке была напечатана карта железных дорог Европейской России (конец XIX в.).

Ситцевый платок отражал героические страницы русской истории: платок «Подвиг Ивана Сусанина», памятные платки посвященные подвигу русских моряков в русско-японской войне [6]. Многие платки по композиции выполнялись по типу панно, имели орнаментальную раму, где в центре располагался какой-либо сюжет или портрет главного героя [3], но были платки, которые можно было перегибать по диагонали и носить как платок, например, платок «Боже царя храни» (1884 г.) с монограммой Александра III, расположенной по диагоналям платка и надписью в виде декоративной ленты.

В послереволюционные годы ткань превратилась в «ситцевую трибуну» [7, с. 58]. Агитационным был не только фарфор, но и ситец. Платок не использовался по своему прямому назначению, а выполнял функцию плаката. В 1920–1930 гг. печатались платки с советской символикой, отражающие новую идеологию. Таковы юбилейные платки: «5 лет Октября» (художник Л. М. Чернов-Плесский, 1922 г.), «10 лет РККА (художник не известен, 1928 г.) [7, с. 81–82]. Традиционной схемой является расположение в углах изображений вождей и соратников [7, с. 81].

Серия небольших платков на тему «Спорт», размером около 40 см была выпущена к Спартакиаде профсоюзов (художник В. И. Маслов, 1926 г.) изобразительные элементы платков подчинены орнаментальным законам текстильного рисунка [7, с. 54–56]. Два платка «Пионеры» (художники В. И. Маслов, С. П. Бурьлин, 1924–1927 гг.) имеют похожие композиционные схемы: изображения пионеров составляют кайму платка, середина представляет свободное пространство.

Усложнение сюжетной композиции и средств художественной выразительности в сувенирных платках наблюдается в конце 1950-х гг., излюбленной темой становятся

архитектурные памятники старины как, например, платки Н. Кирсановой «Москва» и Н. Жовтис «Столица» [4, с. 49–50].

Современные сувенирные и памятные платки выполняются в различных техниках: печати, ручной росписи. Рисунки для памятных платков к 200-летию юбилею Отечественной войны 1812 г. были созданы художником Павловопосадской платочной мануфактуры В. Зубрицким, художницей А. Толстиковой [2]. Дизайнер Нина Ручкина разработала серию платков, посвященную 70-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. Основой композиций стали советские ордена «Орден Нахимова» и «Орден Кутузова», а также военная техника того времени (танк Т-34) [5].

Модный дом Нины Ручкиной выпустил серию платков «Русские в моде»: «Каменный цветок», «Дымковская игрушка», «Конек-Горбунок» и др. Сказочным и литературным сюжетам посвящены платки А. Толстиковой «Коза-Дерева», «Князь Серебряный».

Изучение традиций русского сувенирного платка открывает для современных художников новые творческие горизонты.

Список литературы

1. *Коровина Е.* Платки и шали: тайные знаки // Мир музея. 2011. № 12. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mirmus.ru/arch2011/201112/218-platki>
2. *Платок «1812»* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.agorapro.ru/collection/podarki-dlya-muschin/product/platok-1812>
3. Ситцевая Россия: Каталог выставки. Министерство культуры РФ, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. М.: Интербук-Бизнес, 2010. 160 с.
4. Советское декоративное искусство, 1945–1975: очерки / Отв. ред. В. П. Толстой. М.: Искусство, 1989. 256 с.
5. Сувенирные платки от корпорации «Уралвагонзавод» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.street-fashion-guide.ru/news/suvenirnye-platki-otkorporacii-uralvagonzavod.html>
6. *Шишенин В., Сольская Л.* Русская история в памятных платках [Электронный ресурс]. URL: http://www.simvolika.org/mars_081.htm
7. 100% Иваново. Агитационный текстиль 1920-х–1930-х годов из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея им. Д. Г. Бурлыгина. М.: Интеррос, 2011. 304 с.

Т. Д. Федоровская

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ГРАФИЧЕСКИЕ СТИЛИЗАЦИИ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Графическая стилизация – процесс работы, представляющий собой декоративное изображение объектов (фигур людей, животных, пейзажей, а также различных предметов), выраженное или осуществленное с помощью обязательного применения линейно силуэтного рисунка, а также с помощью некоторых условных приемов: изменения формы, объемных и цветовых отношений, изменений и корректировки силуэта и других приемов.

Понятие «Стилизация» в нашем обществе имеет двоякое значение.

С одной стороны, графическая стилизация (то, что мы рассматриваем) – это метод преобразования реалистического изображения в декоративный.

С другой – стилизация рассматривается как производная от стиля, что подразумевает свободное использование или намеренную имитацию художественного языка какого-либо стиля, или художественного языка, характерного для определенного автора, течения, направления, национальной школы и т.д.

В данном случае, рассматривается именно метод преобразования реалистического изображения. Стилизация как отображение действительности существовала всегда, с самого зарождения человечества. Другого способа рисовать, вообще отображать окружающую реальность, не было. Вся история искусств дает нам множество примеров силуэтно-плоскостного изображения объектов, начиная с рисунков, дошедших до нас из прошлого. Это изображение животных в пещерах Испании и Франции, а также в Каповой пещере на Урале. Возраст этих рисунков около 30 тысяч лет. Также примерами могут служить искусство Древнего Египта, Месопотамии, Древней Греции, Японии, Китая, европейского средневековья, Древней Руси.

Все эти изображения – примеры величайшего искусства. Древняя иконопись: Андрей Рублев – «Троица», фрески Дионисия Ферапонтова Монастыря, средневековые витражи, везде мы видим – в основе лежит плоскостной линейно-силуэтный рисунок.

Только в эпоху Ренессанса художники стали изучать анатомию человека. Появилось объемно-пространственное изображение, появилась линейная перспектива. Постепенно выработался классический академический рисунок. Но в декоративно-прикладном искусстве графическая стилизация оставалась всегда.

Обращение к стилизации, как методу отображения действительности с новой силой, вспыхнуло в конце XIX–XX вв. В силу ряда причин: политических, экономических, религиозных, психологических, возникших на стыке двух столетий. И это обращение к стилизации и как к методу преобразования реалистического в декоративное, и как имитации стилей, породило столько течений, направлений, школ, и даже стилей, что этот период в искусстве России и Западной Европы стал ярчайшим периодом, он породил огромное число великих имен. Пикассо, Модильяни, Фернан Леже, Филонов, Лентулов, Ван Гог, Матисс и многие другие.

Стилизация – это метод преобразования реалистического изображения в декоративное, выступая при этом эффективным средством создания художественного образа.

Стилизация – метод всеобъемлющий, он охватывает все жанры и виды искусства: живопись, рисунок, графику, скульптуру, а народное и декоративно-прикладное полностью основано на стилизации природных форм, а также человека и архитектуры.

В рамках обучения в нашем вузе – графическая стилизация имеет плотные междисциплинарные связи с такими курсами как рисунок, живопись, пропедевтика, пленэрной практикой. Пленэрная практика должна быть источником для графической стилизации. Именно на этой практике студенты должны делать зарисовки с натуры: пейзажей, архитектурных

объектов, объектов флоры и фауны, а графическая стилизация, в свою очередь, должна быть источником для проекта.

Так, знакомство со стилизацией, как методом преобразования реалистического изображения в декоративный, происходит у студентов уже на первом курсе по дисциплине «Проект», когда они стилизуют растительные формы и доводят это до декоративной композиции в блюде.

В процессе обучения студентам декоративно-прикладного направления достаточно превращения объемной или живой природы в плоскостную, в силуэт, и дальнейшей ее разработки, то есть заполнения ее графическими средствами. Студентам данного направления не требуется абстрактного и геометрического подхода к графической стилизации, такие подходы больше нужны дизайнерам. Студентам-керамистам, а также НХК, графическая стилизация нужна для того, чтобы изобразительный мотив легко компоновался на каком-либо керамическом изделии, а с объемно-пространственным изображением работать очень трудно, если не сказать невозможно, да и технологически малопримлемо.

Графическая стилизация в ДПИ осуществляется в несколько этапов.

Рисунок с природы. Перевод натурального рисунка в линейно-силуэтный.

Проработка изобразительного мотива внутри силуэта, при этом исходным материалом служит природное строение и внутренняя структура.

Проработка данного силуэта графическими средствами (линия, пятно, точка) по усмотрению автора.

Так как с переработкой растительных элементов студенты уже соприкоснулись на первом курсе, то дисциплину «Графическая стилизация» можно начинать с натюрморта.

Натюрморт. Студентам предлагается нарисовать простейший натюрморт из плодов: фруктов, ягод, овощей, цветов, а также бабочек, стрекоз, птичек. Затем перевести это изображение в силуэтный рисунок. Первейшую формальную задачу, которую здесь решает студент, - это поиск интересной композиции из предметов флоры на заданном формате. Полученный силуэт натюрморта обогатить графическими средствами и выразить все это в черно-белом варианте и в цветном.

Пейзаж подразделяется на природный – ландшафтный, сельский, городской – архитектурный. Как и любая декоративная композиция, декоративный пейзаж обычно выполняется в двухмерном пространстве, в котором задний и передний сближаются с общим средним планом, а все объекты пейзажной композиции показываются с одинаковой четкостью в условиях отсутствия линейной и воздушной перспектив.

Рекомендуется убрать мелкие подробности, а форму и очертания объектов пейзажа упростить. Но, может быть и другой подход, так, в ландшафтном пейзаже природные объекты, например, деревья, рекомендуется передавать точным силуэтом, тогда пейзаж становится не только декоративным, но и насыщается индивидуальностью, он становится узнаваемым.

Рекомендуется также выполнять в черно-белом варианте и цветном.

Фигура человека. Стилизованная фигура человека изображалась с момента зарождения человеческой цивилизации. Пример: Древний Египет, настенные росписи и рельефы, Япония, иконопись, художники конца XIX – начала XX века: Муха, Бакст, Климт. В современном мире художники-модельеры используют только стилизованную фигуру, фигура стилизованная широко используется также в монументальном искусстве, декоративно-прикладном и народном.

Принцип стилизации фигуры такой же, как и везде – это плоскостной силуэтный рисунок, и доработка силуэта трактовкой одежды. Мы рассмотрели основные жанры стилизации, которые наиболее приемлемы, наиболее употребляемы в декоративно-прикладном и народном искусстве, а также рассмотрели способы стилизации, но этим способы и жанры не ограничиваются, способов стилизации великое множество и в жизни мы с этим сталкиваемся постоянно.

Графическая стилизация – свободный творческий процесс. Мету стилизации выбирает каждый художник сам, в зависимости от того, что ему нужно сказать и как сказать, а также в

зависимости от направления его деятельности: так, например, дизайнерам нужна большая обобщенность и по форме и по силуэту, и им не чужды абстрактный подход и геометрический.

Из всего сказанного напрашивается вывод: стилизация – процесс работы, представляющий собой декоративное изображение окружающей среды, с неограниченными возможностями создания художественных образов в искусстве.

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИОННОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА

В культуре народов Российской Федерации особое место занимают художественные промыслы, представляющие собой центры декоративно-прикладного искусства, традиции которых исчисляются столетиями. Это искусство является источниками жизни, связывающие многие поколения крепкими нитями. Оно возникло первоначально из потребностей и запросов быта, развивалось и совершенствовалось в его недрах. Постепенно оно наполняло своими формами, красками и узорами весь вещественный, хозяйственный и семейный быт. Искусство художественных промыслов – это мощнейшее влечение человека к красоте и художественному творчеству. Народное искусство – это родник, который питает всю культуру, выявляя ее национальное своеобразие. Традиции народного многонационального искусства, которые складывались в течении многих столетий и которые служат образцом мудрости и красоты влияют с полной силой для понятия современного искусства и культуры. В наше время особо остро звучит вопрос о национальной современной культуре, которая формирует эстетический и духовный облик современного человека.

Народное искусство всегда оказывало огромное влияние на искусство профессиональное. Для профессиональных художников это творческая школа, где находятся неисчерпаемые пластические находки, разнообразные средства художественной выразительности. Многие известные художники прошлого и настоящего времени вышли из народного искусства и внесли народные мотивы в свое творчество.

Ценность народного творчества в сохранении ручного труда, который развивает самобытность и индивидуальность мастера. Это очень актуально в наши дни. С приходом научно – технического прогресса, компьютеризации и развитие робототехники на производствах, ореол применения ручного труда с каждым годом сокращается. Внедрение всевозможных вспомогательных технических средств помогает мастеру изготавливать художественное изделие, но в тоже время уводит его от традиций. Пример тому традиционная одежда Севера. Поставка теплой современной швейной продукции в северные территории постепенно вытесняет традиционную одежду, забываются методы выделки материала, методы кроя и украшения национальной одежды. Это очень серьезный вопрос для коренных народов Севера. Раньше этой проблемой занималось целое министерство местной промышленности и непосредственно единственный у нас в стране Научно-исследовательский институт художественной промышленности (НИИХП).

«Создание в 1932 г. Научно-исследовательского института художественной промышленности явилось важным фактором в истории советского народного искусства, всей государственной и общественной деятельности в области социалистической культуры. Институт был создан как первый и единственный в стране научный центр, целиком посвятивший себя изучению народного декоративного искусства и оказанию творческой помощи художественным промыслам»; В. М. Василенко. НИИХП – творческая лаборатория художественных промыслов (Сборник НИИХП, М., 1982 г.).

Перед институтом стояла задача улучшения художественного качества народных художественных промыслов, сохранения и приумножения лучших традиций народного искусства. Постоянно проводились художественные советы, на которых обсуждались традиции и направления развития народных промыслов, разрабатывались художественные образцы изделий, формировался и принимался ассортимент для народных художественных предприятий. И самое главное, что у мастеров вырабатывался высокий художественный вкус в изготовлении продукции. Этому способствовали бесчисленные творческие командировки художников института в разные концы страны на традиционные художественные промыслы.

С развалом СССР начала разрушаться местная промышленность, а с ней начали приходить в упадок и народные промыслы. Был развален и Институт художественной промышленности (НИИХП). Это дало о себе знать о состоянии на промыслах, ни заказов для мастеров, ни высоко художественных изделиях, а где-то и вообще выработался дурной вкус – тут уж не до новаций... Хотелось бы верить, что это изменится в лучшую сторону.

Традиционное народное искусство имеет по сравнению с профессиональным свои особенности. Это коллективное творчество групп, населяющих данную местность. Отсюда своя форма и узор, цветовая гамма, пропорции и содержательность образов. Естественно, что функция современного народного художника, прежде всего, эстетическая, но нельзя отвергать и утилитарное назначение. Многие виды народного творчества выходят сейчас в интерьер и оформление внутреннего убранства архитектурных сооружений.

Как известно, научное изучение народного искусства началось еще в XIX в. Появилось немало работ, авторы которых поднимают вопросы и проблемы народного искусства как изучение истории художественной культуры народа, так и современного его состояния. Сейчас растет внимание со стороны общественности, специалистов и искусствоведов прикладного искусства к проблемам народного искусства, в его дальнейшей судьбе. Важно сейчас сохранение и развитие народных национальных традиций в условиях современного времени, его изучение на современном этапе. Без понимания природы народного искусства, законов его развития, без изучения существующих форм современного народного творчества не реально сегодня осмыслить решение многих практических вопросов, связанных с восстановлением и развитием традиционных отраслей народного искусства.

Необходимо поддерживать широкую базу для подготовки мастеров художественных промыслов. Реализация этой профессиональной подготовки особенно актуальна в тех местах, где имеются художественные промыслы, а также там, где сохранились традиции национального декоративно-прикладного искусства.

Самим художественным промыслам в современных условиях трудно осуществлять свою творческую деятельность, поменялись законы экономики и восприятие художественных ценностей. Поэтому необходима работа о сохранении и приумножении традиций национальных искусств и эта важная работа поднимается сегодня на уровень государственных задач.

Г. Ф. Шауро, В. М. Ушакова

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

ТРАДИЦИОННОЕ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО БЕЛАРУСИ И ЕГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ С СОВРЕМЕННЫМ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЫМ ИСКУССТВОМ

Народное искусство Беларуси – богатая сокровищница духовной культуры. Теоретическое осмысление его специфики, истории развития и современного состояния дает возможность определить его место в системе культуры, а также выявить функции, роль и значение в культурном и воспитательном процессе современного общества. Традиционное искусство занимает очень важное место в белорусском культурном наследии и является одним из наиболее ее значительных разделов.

Народное искусство рождалось, складывалось, видоизменялось, на протяжении веков. Многочисленные его образцы выкристаллизовывались на длительном отрезке времени и передавались из поколения в поколение, сохраняя основной стержень устойчивости миропредставления, тот коллективный духовный опыт, из которого постоянно выбирались художественные и жизненные традиции.

В сегодняшних условиях научно-технического прогресса народное искусство приобретает базисную функцию культуры, что ставит перед наукой задачу углубленного изучения и активного освоения его достижений. Изучение, сбережение и развитие народного искусства рассматривается сегодня не только как важная народнохозяйственная, но и духовная задача, решение которой имеет непосредственные отношения к национально-культурному возрождению Беларуси.

Отношения к народному искусству как к национальному достижению, основам развития современных художественных промыслов, профессионального искусства и других видов культуры обозначены в законе «О культуре в республике Беларусь», конституции республики Беларусь и других государственных документах и постановлениях. Здесь очень важно подчеркнуть то обстоятельство, что еще недавно существовала так называемая теория неизбежного отмирания народного искусства, не совмещенного с научно-техническим прогрессом. Однако в последнее время все более настойчиво обращается внимание на необходимость усердного собирания и изучения лучших достижений народного искусства – важнейшей отрасли национальной художественной культуры.

Что касается народного декоративно-прикладного искусства, то данный пласт национальной художественной культуры в белорусском искусствоведении еще требует дальнейшего всестороннего исследования. Традиционные его формы, такие как гончарство и керамика, ткачество, бытовая деревянная резьба, народный костюм, соломоплетение, внутреннее и наружное украшение жилья, нашли свое отражение в исследованиях М. С. Кацера, О. А. Лобочевской, А. К. Леоновой, М. Ф. Романюка, Е. М. Сахуты, В. Ф. Шматова, Г. Ф. Шауро и других, что дает возможность проследить и осмыслить некоторые особенности развития белорусского народного искусства во времени и пространстве его существования. Однако на современном этапе назрела необходимость фундаментальной оценки этого культурного явления. Сегодня требуется более глубокое и систематизированное исследование каждого из этих его видов, поиска и определения соответствующих методологических подходов, концептуальных позиций и способов их структурирования в общем течении культурного процесса.

В настоящее время народное искусство заметно возрождается, наблюдается даже его своеобразный расцвет, возникают новые виды художественного творчества. Среди народных

мастеров нашего времени – рабочие, врачи, учителя, инженеры, художники-любители. Большинство из них группируется возле традиционных центров художественных промыслов, фабрик художественных изделий, домов народного творчества. Они постоянно участвуют в выставках, выполняют заказы фабрик. Но немало существует еще и «неорганизованных» народных мастеров, которые занимаются художественным творчеством в свободное время. Именно такие мастера несут в нашу культуру нетронутую самобытность, на которую не оказала влияние современная жизнь с ее глобализационным информационным пространством. Народные мастера учились и учатся на опыте многих поколений, с детских лет получают в наследство от отцов и дедов сумму технических правил и приемов в различных видах творчества.

Следует отметить, что в настоящее время традиционному народному искусству уделяется особое внимание в деятельности учреждений среднего специального и высшего образования, в частности, в колледжах и гимназиях искусств, педагогических университетах, в Белорусском государственном университете культуры и искусств, а также в системе дополнительного образования и эстетического воспитания. Именно здесь происходит процесс изучения народных художественных традиций, восстановление уже утраченных его образцов и трансляция в национальную художественную культуру.

В последние десятилетия процессы обновления и модификации в народном творчестве еще более активизировались. Например, на уровне фабрик художественной промышленности сегодня меняется традиционный ассортимент предметов, обогащается декор прежних изделий: вытканых полотенец и покрывал, керамической посуды, мелкой пластики, соломенных изделий.

Что касается профессионального декоративно-прикладного искусства в Беларуси, то условно можно выделить несколько важных периодов в его развитии:

1. 1920-е – конец 1960-х годов – начальный этап формирования профессионального декоративного искусства Беларуси, когда закладываются основы промышленной базы для развития отрасли, складывается коллектив художников. Этот этап носит в определенной степени дискретный характер, поскольку имеет разрыв (1930–1940-е гг.), когда в республике не только не готовились кадры художников декоративно-прикладного искусства, но и не уделялось должного внимания развитию этого вида художественного творчества.

2. Становление национальной школы декоративно-прикладного искусства относится к концу 1960-х годов и связано с созданием необходимой промышленной и экспериментальной базы для его развития, решением кадрового вопроса, интенсивным обогащением белорусского искусства достижениями художественных школ СССР.

3. Со второй половины 1970-х гг. начался процесс завершения становления национальной школы декоративного искусства и вступления в полосу профессиональной зрелости.

Необходимо отметить самобытный характер декоративно-прикладного искусства Беларуси, который определяется рядом особенностей его формирования и последующего развития. Постоянно и тесно связанное с народным творчеством, декоративно-прикладное искусство Беларуси вместе с тем представляет собой совершенно иной по своему характеру феномен. Традиционное художественное творчество носит имперсональный характер, ограниченный определенным типом изделий, в которых используются устоявшиеся формы и способы декорирования. Функцию народного искусства можно определить как этническую. Оно по своей сути составляет фундамент, на котором держится все искусство. Сохранение основ позволяло на протяжении истории восстанавливать утраты, которые возникали в результате дискретного развития профессионального творчества в керамике, гобелене, художественном стекле. В отличие от народного искусства, которому свойственна традиционность, что выражается в единстве, синкретической слитности всех составляющих его элементов, связи с сельской культурой, традиционными нормами морали, быта, местными обычаями, сохранении мифологичности мышления, профессиональное искусство необходимо рассматривать как самостоятельный тип художественного творчества. Акцент в профессиональном декоративном искусстве делается на индивидуализации творчества. Безусловно, индивидуализация присуща и народному творчеству, но она не выходит за рамки

каноничности. Диапазон профессионального декоративного искусства широк и открыт и не имеет, подобно народному искусству, системной структуры. Профессиональное искусство более абстрагировано, дифференцировано и подвержено влияниям моды. Оно находится под мощным воздействием художественных стилей (барокко, рококо, классицизм, модерн и т.д.).

Рассматривая развитие декоративно-прикладного искусства Беларуси и его взаимодействия с традиционным народным искусством, следует сказать, что определяющее значение в деле его становления имели национальные традиции. Анализ произведений белорусских мастеров декоративного искусства позволяет сделать вывод, что одним из важнейших факторов художественной интерпретации и достижения образной выразительности в их творчестве является народное искусство, национальное наследие. Художники стремятся органично совместить традиционный опыт и народную поэтику с современными достижениями мирового искусства. На всех этапах развития декоративного искусства присутствует тесная связь с народным творчеством, стремление художников опереться на традиции, заложенные предшественниками. Осмысление художественного наследия идет не национально замкнуто, а с учетом инонациональных традиций, творческого и эстетического опыта.

Для развития белорусского декоративно-прикладного искусства характерен активный процесс этнокультурных взаимодействий. Культурный диалог был обусловлен, с одной стороны, естественным ходом истории, географическими и историческими причинами и осуществлялся без вмешательства извне. Это относится в первую очередь к ближайшим соседям: русским, украинцам, полякам. Взаимодействие белорусского декоративно-прикладного искусства с искусством соседних народов происходило в различных формах. Кроме того, на протяжении рассматриваемого нами периода осуществлялись и качественные изменения в этом взаимодействии: от непосредственного заимствования в прошедший период к активному творческому взаимодействию на современном этапе.

Список литературы

1. *Сахута Я. М.* Народнае мастацтва Беларусі. Мінск : Навука і тэхніка, 1997. 296 с.
2. *Семенова Т.* О сложном единстве народного искусства // Творчество. 1971. № 1. С. 5–9.
3. *Шаура Р. Ф.* Народнае мастацтва ў кантэксце нацыянальнай і агульначалавечай культуры // XI Міжнародныя Кірыла-Мяфодзіевыя чытанні, прысвечаныя Дням славянскага пісьменства і культуры, Мінск, 24–26 мая 2005 г. / Бел. дзярж ун-т культуры і мастацтваў; пад рэд. М.А.Бяспалай [і інш.]. Мінск, 2006. С. 168–171.
4. *Валентина Ушакова.* На перекрестках времени. Минск : Книгосбор, 2019. 106 с.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКОЙ БУМАЖНОЙ ВЫРЕЗКИ «ЧУАНХУА»

Ажурные бумажные произведения искусства – «чуанхуа», которые размещают на оконном стекле, являются одним из видов древнего китайского традиционного народного искусства. Изобретение бумаги произошло в период династии Западная Хань (202 г. до н. э. – 8 г. н. э.). Художественная вырезка существовала и до этого времени, но люди использовали другие материалы. Это ремесло имеет также связь с техникой ажурной резьбы по дереву. При отсутствии бумаги было популярно гравировать и вырезать рисунки в золотой фольге (сусальном золоте), коже и даже на листьях, для чего использовать методы резьбы и гравировки (вырезка ножом). В период Воюющих царств (475 г. до н. э. – 221 г. до н. э.) кроме ажурных цветков из кожи и серебряной фольги появляется бумажная вырезка. После Сунской и Юаньской династии (960 г. до н. э. – 1366 г. до н. э.), народные весенние празднества, преобразовываются в весенний фестиваль. Люди начинают использовать бумажную вырезку чтобы выразить свое радостное настроение и отпраздновать наступление весны. Существует шесть основных шагов по созданию чуанхуа: 1) идея; 2) базовый образец; 3) вырезка/гравировка; 4) удаление ненужных элементов; 5) корректировка; 6) сохранение образца («шин ян» (копчение), или «сэй ян» (перевод изображения образца) [1].

Стиль «чуанхуа». Как один из видов китайской этнической бумажной вырезки, он имеет очень широкое распространение, но в целом его можно разделить на два стиля: северный и южный. Стиль чуанхуа в южном регионе Китая отличается изысканной красотой, характеризуется прозрачностью рисунка, нежностью и реалистичностью, ему присущи тонкие линии. *Северные* оконные украшения из бумажной вырезки имеют неприхотливую и яркую красоту, насыщены живым дыханием, характеризуются некоторой наивностью, даже «сельским» преувеличением форм. Это нашло отражение в более крупных элементах изображения, толстых линиях.

Сегодня подобные произведения в стиле «чуанхуа» не потеряли свою актуальность в культуре Китая. Разноцветные вырезки из бумаги, обычно используются во дворцах, торговых центрах и окнах фасадов жилых домов. Монохромные вырезки из красной бумаги также продолжают также пользоваться популярностью. В XXI в. не потеряли популярность и т.н. окрашенные «чуанхуа». Наиболее известные географические центры где их производят это г. Феннинг, г. Вэйсянь, провинция Хэбэй. После гравировки бумагу подвергают крашению в яркие эффектные цвета. Уникальными особенностями отличается рельефная вырезка из бумаги из г. Ганьсу (район Цинхай). Она сочетает в себе резку и укладку бумаги особым способом.

Сюжеты «чуанхуа». «Тематика оконных вырезок в Китае чрезвычайно широка. Есть благоприятные узоры: куклы, тыквы, лотос и другие символы многодетности; птицы и домашние животные и рыбы. Эти персонажи являются знакомыми объектами для сельских жителей, они перенесены на бумагу из содержания фольклора. Сюжеты, построенные на народных легендах и историях, обычаях людей, чрезвычайно многообразны» [2].

Особенности «чуанхуа». В Древнем Китае, кроме профессиональных мастеров, связанных с художественной вырезкой по бумаге, этим ремеслом занимались также и сельские женщины. Работая над созданием «оконных узоров» мастер четко представляет структуру изображения, все отдельные его элементы должны быть связаны друг с другом и «не выпадать» после гравировки. Относительно композиционного решения, произведения из бумаги отличаются от других видов изобразительного искусства. Вырезка из бумаги не предполагает передачу пространства, сложных сцен и планов, элементы не могут «перекрывать» друг друга и иметь перспективные сокращения. Это отражается на связи изображения и содержания, художники часто используют преувеличенную деформацию в моделировании формы. Однако, базисные законы композиции, общие и в вырезки из бумаги и в

иных произведениях искусства. Бумажная вырезка «чуанхуа» имеет свою специфику и в работе с цветом. Художники согласовывают контрастные цвета, а также обращают внимание на пропорции используемых цветов. Если основной тон формируется одним локальным цветом, то дополнительные цвета используются меньшей степени контрастности.

Традиционные китайские обычаи и ритуалы, связанные с оконным украшением «чуанхуа». Весенний фестиваль, связанный с празднованием Нового года (в первом лунном месяце) для китайского народа является самым грандиозным праздником. Самыми распространенными мотивами вырезок для украшения окон во время празднования Нового года являются: цветы сливы, орхидея, бамбук, хризантемы, лотос, корень лотоса, золотой петушок, возвещающий рассвет, карп, перепрыгивающий врата дракона, а также различные другие цветы, насекомые, рыбы и птицы. Эти изображения являются символическими пожеланиями удачи в новом году в течение всех четырех сезонов.

В качестве примера использования «чуанхуа» в свадебной обрядности, можно привести традиции г. Жуйчан, где в соответствии со старинными брачным обычаем женщинам перед браком нужно найти возможность показать свои таланты в вырезке бумаги и вышивке. В вырезках, которые используют в свадебных обрядах используются следующие сюжеты: пастушка, дракон и Феникс, утка мандаринка, «золотая девочка». Эти мотивы в основном использовались парно и были направлены на пожелание молодым счастья и здоровых детей.

«Чуанхуа» используется также и в погребальной обрядности. Смерть стариков в китайских традициях относится к «белой радости», что нашло отражение в декорировании помещений (комнат) с т.н. «табличками предков» бумажными украшениями, вырезанными из бумаги.

Магические ритуалы в Китае имеют древнюю историю и их распространение продержалось до середины 1950-х годов. Магия, в основном была направлена на борьбу с болезнями. Для проведения магических обрядов, ремесленники, занимающиеся вырезкой из бумаги создавали работы на сюжеты: «бумажный корабль», тигр, «вава» (ребенок) и т.д. Их использовали во время чтения заклинаний против болезни и смерти.

Глубокую символику имеет красный цвет бумаги, которую использовали для создания так называемых «оконных цветов». Издревле в китайской культуре красный цвет являлся цветом солнца, крови, огня и обозначал благоприятные пожелания. С течением хода истории любовь китайцев к красному цвету и его символическое насыщение не изменились. Люди использовали красный цвет, чтобы подчеркнуть праздничность события. В апотропейных целях одевали красное нижнее белье, повязывали красный пояс, носили красную веревку на руке с привязанными к ней оберегами. В китайском фольклоре есть монстр под названием «нянь», который спускается перед новым годом на землю, чтобы съесть людей. Однако люди выяснили, как бороться с монстром: оказалось, что «нянь» боится красного цвета и звуков взрыва. Поэтому в это время года люди должны делать что-то вкусное, вывешивать на дверях домов парные надписи с новогодними пожеланиями, развешивать красные фонари, наклеивать таблички со словом «фу».

Использование художественных элементов «чуанхуа» в современной жизни. Традиция «оконных цветов» – «чуанхуа» сохранилась до XXI века, но сегодня распространена не во всех регионах Китая, большей популярностью она пользуется в северных регионах (Хэбэй, Фэннин). «В новом китайском дизайне элементы «чуанхуа», имея связь с его длинной историей, идеально вписываются в современную культурную коннотацию. Стиль искусства «чуанхуа» очень богат, имеет глубокую гуманистическую символику, имеет не только эстетическое, но и важное культурное значение. Развитие и эволюция его художественных элементов, позиционирование «чуанхуа» как части китайской эстетики, ценность для будущего, несомненно, имеют уникальный потенциал. Признание статуса и ценности «чуанхуа» в искусстве связано с тремя аспектами. Во-первых, цвет «чуанхуа», во-вторых, содержание «чуанхуа», в-третьих, форма и структура «чуанхуа». Новый стиль искусства «чуанхуа» меняется и движется вместе с развитием современного китайского общества. «Чуанхуа» способно передать естественные чувства человека, его любовь к цветам, птицам, рыбам, пейзажам и деревьям и т. д. В

современном дизайне интерьера, и художественном оформлении большое значение имеет традиционно красный цвет «чуанхуа», который символизирует радость и мир [3]. После создания нового Китая искусство «бумажной вырезки» привлекло внимание ученых. Начался настоящий бум сбора, классификации и изучения народной бумажной вырезки. Эстетические функции народного искусства бумажной вырезки претерпели качественные и количественные изменения, однако его ценность остается неизменной для китайского народного искусства.

Список литературы

1. *Ли, Хайшэнь*. Разговор об искусстве вырезки и гравировки в китайской «цзяньчжи» // Хайшэнь Ли, Янь Гу. Хэбэй: Массовая литература, 2018. 40 с.
2. *Ли, Сяоянь* Народное искусство «цзяньчжи», «мэньцзянь» и «чуанхуа» / Сяоянь Ли. Хэбэй: Массовая литература, 2011. 189 с.
3. *Чжу, Чжэньци*. Исследование применения традиционного искусства в дизайне китайского архитектурного стиля // Чжэньци Чжу // Журнал Хунаньского городского института (Естественнонаучное издание). 2016. № 25(02). С. 81–82.
4. *Шэнь, Фэньсяо*. Цзяньчжи / Фэньсяо Шэнь. Чунцин: Издательство юго-западного педагогического университета, 2014. 43 с.

**СЕКЦИЯ
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ»**

Ю. А. Богданова

*Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, Республика Беларусь,
г. Витебск*

**КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО ОБЪЕДИНЕНИЯ «КВАДРАТ» В КОНТЕКСТЕ
РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX В.**

Цель данной статьи – теоретический анализ коллективного творчества объединения «Квадрат» в контексте развития искусства последней четверти XX в. и до настоящего времени.

Творческая деятельность любого художника (или группы художников) отражает не только особенности его индивидуальности, но и ментальность, дух соответствующей временной эпохи. Именно эпоха вынуждает делать творцов тот или иной выбор, выбирать то или иное поведение, способ выражения творческой мысли. Художники часто интуитивно улавливают изменения в окружающей среде, делая их предметом искусства, в то время как общество еще не успело зафиксировать и отрефлексировать намечающиеся тенденции [1].

Неофициальное искусство в художественной среде Беларуси во второй половине 1980-х гг. было альтернативой официальному искусству социалистического реализма. Процессы демократизации общества и культуры привели к свободе в творчестве, в культурной среде начал зарождаться белорусский авангард, который изменил привычное советское представление о художественном пространстве.

После перестройки центр художественной жизни Беларуси сдвинулся в Витебск. Обозначились новые имена лидеров, возглавлявших знаковые проекты. Неофициальные художники Витебска стремились восстановить прерванную связь с модернистской традицией европейского классического авангарда начала XX в. Художники заговорили о традициях витебской художественной школы, о супрематизме. Это было время «Квадрата», творческого объединения, созданного 17 марта 1987 г. в г. Витебске. В объединение вошли 10 художников – Александр Малей (лидер и организатор объединения), Николай Дундин (ответственный секретарь), Александр Слепов, Александр Досужев, Виктор Михайловский, Валерий Чукин, Валерий Счастный, Виктор Шилко, Татьяна и Юрий Руденко. Художники, вошедшие в объединение, представляли разные виды искусств и работали в различных направлениях: живопись, графика, скульптура, объекты и гобелен в абстрактной и фигуративной стилистике. Объединяющая идея – оппозиция официальному искусству с художественной ориентацией на искусство 1910-1920-х гг. и постмодернизм [2]. Создав объединение, художники объявили себя свободными от любого вмешательства в их творческую жизнь со стороны официальных структур, политической идеологии и официального искусства.

Каждый из членов творческого объединения «Квадрат» к тому времени уже был достаточно известным художником, а объединяло их единое видение окружающего мира и мировоззренческие позиции. Оставаясь в личном плане сугубо индивидуальными, каждый со своими эстетическими проблемами, художники «Квадрата» в форме коллективного действия создавали произведения, которые были созвучны художественным процессам, происходящим в мировом искусстве.

Произведения объединения «Квадрат» представляли собой две формы творчества: индивидуальное (живопись, графика, скульптура) и коллективное (акции, перформансы, арт-проекты). Произведения коллективного творчества – главный вклад «Квадрата» в искусство того времени. Именно по этим произведениям можно судить и серьезно обсуждать принадлежность объединения к процессам, происходящим в искусстве, его вклад в общую художественную культуру страны [3].

В период творческой жизни «Квадрата» были созданы следующие проекты: «Эксперимент» (к 110-летию со дня рождения К. Малевича) (1988), «Природа и Культура»

(1989), «Искусство и Природа» (1992), «Стена Малевича» (1992), «70 лет УНОВИСу» (1990), «Посвящение Шагалу» (1990), «Посвящение 120-летию Малевича» (1998)) и др.

Проекты «Природа и Культура» и «Искусство и Природа» раскрывали такие важные и по настоящее время актуальные вопросы как взаимодействие природы, человека и искусства. С середины XX столетия последствия войн, индустриализация, глобальное загрязнение природы, изобретение климатического оружия и прочие плоды цивилизации вынуждают общественность обратить внимание на приближение неминуемой экологической катастрофы. Как следствие, наиболее прогрессивные и решительные художники не остаются равнодушными к тому, что происходит в экологическом и духовном пространстве, что привело их к использованию новых форм в своей деятельности, одними из таких форм стали перформансы, акции, проекты. Наблюдается переход от понимания произведения искусства, в первую очередь, как объекта, к неким мыслительным процессам и художественным действиям, от постоянных инсталляций к временным. Творческое объединение «Квадрат» не осталось в стороне от мировых тенденций. С 1989 г. члены объединения организуют проекты, акции, перформансы, которые ставят своей задачей не только привлечение внимания к экологическим проблемам, но и к духовному миру человека. В это время все чаще идет разговор о кризисе духовности, о необходимости «экологии души», о «духовном Чернобыле». Понимание того, что обедненный духовный мир человека сводит на нет любые достижения в области социального и экономического развития, и, главное – углубляет пропасть между человеком и природой, становится темой некоторых проектов «Квадрата».

Летом 1989 г. недалеко от Городка творческим объединением «Квадрат» был осуществлен проект «Природа и Культура». В проекте участвовали: А. Малей, В. Чукин, В. Михайловский, В. Слепов, А. Досужев, В. Шилко, Н. Дундин, И. Барсуков (фотограф). Действие началось от Витебска и закончилось возле свалки недалеко от деревни Заречье (Городокский район). Акции, проведенные в рамках проекта, объединяет одна идея – привлечение внимания к проблемам экологии, где экология понимается как загрязнение окружающей среды продуктами цивилизации, которые не поддаются органическим процессам уничтожения. В процессе акции художники сюрреалистическим образом обернули полиэтиленовой лентой (целлофаном) себя и стволы деревьев, став частью художественного произведения.

Действия, проведенные на мусорной свалке, значительно усилили созданное художниками эмоциональное настроение. В акции «Мыслитель» А. Слепов склонился над тушей мертвой свиньи с продырявленной спиной, находясь в окружении мусора, что создавало тягостное впечатление и наталкивало на мысль о том, каким же будет будущее цивилизации без должного переосмысления экологических вопросов. В акциях «Гнездо», «Зона» в символической и сюрреалистической форме отражена физическая реальность мира, в которой человек является «творцом» экологической катастрофы. Художники проведенными акциями старались показать мир, пораженный распадом, разрушением, безысходностью. Использованные консервные банки, пакеты, разбитый унитаз, выброшенная проржавевшая мебель, трубы, проволока, бутылки, заполняющие окружающее пространство, казалось все меньше места оставляли для живой природы. В акции «Птицы» обнаженные фигуры художников, стоящих на мусорной свалке, раскинув руки в стороны, символически напоминают птиц, летящих над разрушенной, загрязненной, «мертвой» землей.

Итогом проекта «Природа и Культура» стала выставка в арт-центре М.Шагала. Перед открытием выставки «Квадратом» был проведен перформанс «Свежий ветер»: на некотором расстоянии друг от друга участники перформанса держали длинный склеенный целлофан. Один из художников, раздвинув края целлофана, «ловил свежий ветер», дующий со стороны реки. Целлофан наполнился воздухом, образовав толстую полуметровую трубу. Перформанс завершился тем, что «свежий ветер» внесли в выставочный зал, что являлось символом обновления, нового в искусстве.

Еще один проект «Квадрата» «Искусство и Природа», проведенный в 1992 г., смыслом которого было объединение природы и искусства, стал продолжением проекта «Природа и

Культура», но в несколько ином эстетическом ключе. В рамках акции художники выставили живописные работы и скульптуры на природе, тем самым привнося своим жестом в произведения искусства новые смыслы. Природа была важна как абстрактное, нейтральное пространство, белый лист, «не засоренный» идеологическими смыслами. Превращая окружающую среду в огромное художественное пространство, в эпоху рожденных техногенной цивилизацией угроз миру, символически провозглашают творческое единение с природой. Проходила акция в том же месте, где и экологическая акция «Природа и Культура» – Городокский район. Картина, скульптура, мольберты, деревья, вода и растительная среда реки и озера стали инсталляционным материалом для создания единого произведения на основе двух смежных реальностей. Эти две реальности удивительным образом гармонировали между собой, т. к. были родственны по природе своего происхождения.

Все действия художников в рамках проектов снимал фотохудожник и фотолетописец «Квадрата» Игорь Барсуков. Выполненные им фотографии представляли из себя не просто законченную форму художественных действий, задуманных и осуществленных «квадратовцами», но также стали частью белорусской культуры, так как неоднократно экспонировались и публиковались.

С момента создания «Квадрата» членами объединения проводилась акция по возвращению городу имен Ю. Пэна, К. Малевича и М. Шагала, велась масштабная работа по переосмыслению творческого наследия, идей, связанных с Витебской художественной школой 1920-х годов. Первой серьезной работой коллективного творческого объединения «Квадрат» в этом направлении стала акция-хеппинг выставка «Эксперимент» (1988), посвященная 110-летию К. Малевича. В экспозиции были представлены не только произведения художников, но и информационный материал в виде фотографий текстов, документов, фотоматериалов о Малевиче и объединении УНОВИС. С проекта «Эксперимент» творческое объединение «Квадрат» стремилось синтезировать разные виды деятельности в один. Например, члены объединения представили на итоговой выставке информационный материал, который собирали из первоисточников: посетили запасники Русского музея, выставку 20-х гг. XX в., прослушали лекцию ученого, исследователя русского авангарда Евгения Ковтуна.

В 1992 г. творческим объединением «Квадрат» была проведена акция по росписи стены дома на углу ул. Правды, 10 и ул. Ленина, 18 по эскизу К. Малевича «Принцип росписи стены (смерть обоям). 1919. Витебск», выполненному в Витебске в 1919 г. Акция по росписи стены стала символом переключки времен – эскиз, созданный Малевичем и его реализация спустя десятилетия новым объединением витебских художников. Роспись была выполнена в форме акции-действия: художники были определенным образом одеты (на каждом художнике была майка с буквами, которые складывались в слово «КВАДРАТ»).

После распада СССР в 1991 г. неформальные движения художников потеряли свою актуальность, потеряли свою остроту прежние идеологические идеи и их отражение в искусстве, стабилизировалось сотрудничество неформальных художников с официальными властями.

16 марта 1994 г. творческое объединение «Квадрат» по предложению А. Малеева «прекратило организационные отношения». Однако, несмотря на то, что «Квадрат» формально прекратил свою коллективную творческую деятельность, члены объединения продолжили оставаться единым целым, проводили совместные выставки и проекты.

В заключение следует отметить, что все художественные проекты, выполненные «Квадратом» за период своего существования, представляли созидательный, творческий акт. Члены объединения в коллективном творчестве обращались к «вечным» художественным ценностям – трансляции эстетических, моральных принципов, вели диалог о духовности посредством искусства. Однако, участники объединения не остались в стороне и от социальных явлений того времени, и в той или иной степени посредством своих произведений отражали свою идеологическую позицию.

Список литературы

1. Снявина Н. В. Концепт «Художник» в контексте русской культуры начала XX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 5. С. 90–96.

2. *Малей А. В.* Витебский «Квадрат» и нонконформизм как генезис современной постсоветской культуры // Искусство и культура. 2014. № 2. С. 89–94.
3. *Малей А. В.* Творческие объединения Витебска: «Квадрат» и УНОВИС – социум и искусство // Искусство и культура. 2012. № 1. С. 54–57.
4. *Малей А. В.* Витебский «Квадрат»: художественное исследование нонконформистского движения художников в Витебске и Минске (1987–2000 гг.). Минск: Экономпресс, 2015. 332 с.

ЗНАЧЕНИЕ АРХИТЕКТУРНО-ПРОЕКТНОЙ ЖИВОПИСНОЙ ПРАКТИКИ НА ПРИМЕРЕ ВЫПОЛНЕНИЯ НАСТЕННОЙ РОСПИСИ «ПРОСВЕТИТЕЛИ СЛАВЯН» В СТРАСБУРГЕ

Занятия любым видом искусства (а архитектура является одним из самых важных его видов), требуют владения большим количеством специальных теоретических знаний, практических навыков и умений. Не обладая чувством цвета, пропорций, не владея в достаточной степени рисунком, живописью, скульптурой и т.д., сделать что-либо красивое и выразительное, вряд ли получится.

Чувство прекрасного у каждого человека присутствует в разной степени. Но, как и многие другие способности, это чувство можно развивать, и сделать это можно только изучая выдающиеся произведения мастеров прошлого и современников, а также, выполняя ту или иную практическую работу по выбранной специальности.

Будущим архитекторам необходимо владеть не только навыками проектирования, но они должны уметь эстетически убедительно и гармонично организовать пространство как внутри помещения, так и снаружи.

Чтобы делать это успешно и грамотно, необходимо иметь некоторый опыт практической работы в данной области, в частности: знать, как выполняются те или иные операции, какой инструмент и материалы для этого нужны, сколько времени требуется для определенной работы и многое другое. Без этих тонкостей невозможно плодотворно и результативно проектировать архитектурные сооружения, осознанно адекватно подходить к решению творческих задач.

То, что в оформлении (росписи) помещения библиотеки приходского дома храма Всех святых в городе Страсбург (Франция), будут участвовать студенты архитектурного факультета ГУЗа, предполагалось изначально. Реализация этого проекта планировалась в рамках архитектурно-художественной производственной практики, т.е., вся работа проходила с учетом этой усложненной задачи.

Вся деятельность по проекту настенной росписи в апсидной части библиотеки была разделена на несколько этапов.

1. Проведение конкурса среди студентов архитектурного факультета на лучший эскиз-концепцию настенной росписи, отражающей тему создания святыми Кириллом и Мефодием славянской письменности.

2. Определение победителей конкурса и отбор лучших идей для создания итогового консолидированного проекта настенной росписи.

3. Обсуждение с представителем Московской патриархии лучших эскизов и выработка содержательной и смысловой концепции будущей росписи с учетом стилистики и традиций православной культуры.

4. Создание консолидированного эскиза-концепции настенной росписи в масштабе 1:10.

5. Утверждение эскиза с представителем заказчика.

6. Изготовление «картона» росписи в масштабе 1:1, с участием группы студентов архитектурного факультета, победивших в конкурсе.

7. Экспозиция «картонов» в помещении библиотеки приходского дома храма Всех святых с последующим обсуждением и утверждением их с представителем РПЦ.

8. Корректировка композиции будущей росписи

9. Подготовка поверхности стен под роспись.

10. Перенесение рисунка с картонов на стену.

11. Подготовительные работы перед началом росписи, организация рабочих мест.

12. Исполнение настенной росписи «Просветители славян».

Таким образом, на первом этапе в Государственном университете по землеустройству был проведен конкурс на лучший эскиз – концепцию будущей росписи. В нем приняли участие более пятидесяти человек из числа студентов архитектурного факультета ГУЗа. По результатам конкурса была организована выставка для выявления лучших идей и концепций, а затем на экспозиции работало специализированное жюри для определения победителей.

Все отмеченные членами жюри проекты были представлены для дальнейшего рассмотрения и утверждения заказчику - представителю русской православной церкви. В качестве окончательного варианта были отобраны те, которые наиболее полно отвечали поставленной задаче и выражали образное и духовное содержание будущей росписи. Именно они стали той основой, на базе которой в последующем создавался итоговый консолидированный проект, и был выполнен преподавателем-руководителем практики в нескольких вариантах, отличающихся по цвету, пластике и стилистическому решению в масштабе 1:10. В ходе выполнения этих эскизов, в результате постоянных консультаций с представителем заказчика (РПЦ), и родился окончательный вариант, который был утвержден.

Дальнейшая работа заключалась в изготовлении так называемого картона, то есть полноразмерного эскиза в масштабе 1:1. Картон выполнялся студентами-победителями конкурса, под руководством ведущего преподавателя в мастерской на территории ГУЗа и представлял собой пять отдельных фрагментов. Связано это было с тем, что площадь росписи составляла около 40 кв. метров. Таким образом, подготовительная часть была, в основном завершена. Далее предстояло разместить картоны в помещении библиотеки и окончательно убедиться насколько они вписываются в интерьер, верно ли выбран масштаб элементов росписи, их соразмерность между собой и всем помещением. После того, как картоны были размещены на своих местах, то оказалось, что две главные фигуры – Кирилл и Мефодий – с некоторых точек не просматриваются полностью из-за архитектурных деталей внутри помещения. Вследствие этого пришлось сдвигать их изображения ближе к центру, в свою очередь это повлекло серьезное изменение изображений, выполнявших роль фона для фигур Святых.

Были и другие поправки, которые пришлось вносить в композицию росписи, связанные с некоторым переосмыслением самой концепции заказчиком: так, по желанию заказчика были изменены изображения городов, которые служили фоном для святых Кирилла и Мефодия. Вместо Салоников, где родились святые, нужно было изобразить Рим и Константинополь, где они проповедовали и где находятся их святые мощи. С точки зрения художника это практически полная переделка эскиза, или очень серьезная его корректировка, изменения вносились прямо на стене, так как на изготовление новых эскизов не было времени.

Так подробно приходится останавливаться на подобных вещах потому, что для участников проекта из числа студентов все это было открытием, о котором они никогда не задумывались. В то время как подобные ситуации часто возникают в реальной жизни. Уметь относиться к ним адекватно, не паниковать, не нервничать, а продолжать работать с учетом изменений – это тоже часть профессиональной подготовки. В аудитории подобного опыта студент получить не может, с этими вещами он знакомится именно в реальной работе.

После окончания производственной практики роспись была еще далеко не завершена. Продолжили работу над ней уже преподаватели, так как для проработки деталей, изображения фигур Святых требовалось значительно больше мастерства, знаний и опыта. Тем не менее, в результате участия в проекте каждый студент получил не только неоценимый опыт, приобрел навык практической работы по специальности, который обязательно пригодится в дальнейшей профессиональной деятельности, но и убедился в ценности и необходимости знания теоретических основ, которые изучались в стенах университета. Участники проекта наглядно убедились, что без специальных знаний, каким-то другим способом подобную работу выполнить просто невозможно. Архитекторам при проектировании любых объектов всегда приходится одновременно решать большой комплекс вопросов: инженерных, технических, эстетических.

Одна из основных задач архитектора как раз и заключается в том, чтобы формировать не только удобную и комфортную, но и эстетически организованную, красивую среду, где будет приятно находиться человеку.

Список литературы

1. *Левенцева Е. Н.* Значение изобразительных возможностей цвета в методике обучения академической живописи // Материалы Международной научно-практической конференции «Образование. Наука. Культура». Гжель: ГГХПИ, 2015. – С. 324–327.

2. *Левенцева Е. Н.* Некоторые особенности работы на пленэре для специальности «Дизайн среды» (бакалавриат) // Материалы Международного научного форума «Образование. Наука. Культура»: сборник научных статей. Гжель: ГГУ, 2018. С. 229–231.

3. *Пакунова Т. А., Миронова Е. И.* Традиции и инновации в художественном творчестве // Материалы Международного научного форума «Образование. Наука. Культура»: сборник научных статей. Гжель: ГГУ, 2019. С. 143–145.

4. *Смоленская В. К.* Опыт организации мастер-класса «Я в художники пойду, пусть меня научат» // Материалы Международного научного форума «Образование. Наука. Культура»: сборник научных статей. Гжель: ГГУ, 2019. С. 152–154.

5. *Занегина А. Б.* Проблемы взаимодействия дисциплин при подготовке специалистов творческих художественных специальностей // Материалы Международного научного форума «Образование. Наука. Культура»: сборник научных статей. Гжель: ГГУ, 2018. С. 354–358.

А. И. Гурченко

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ БЕЛОРУССКОМ ИГРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Фольклор как уникальнейший и богатейший пласт национальной культуры, несет в себе потенциал для художественного творчества, который реализуется в процессе его воплощения в искусстве. Данный метод современная наука определяет как фольклоризм, который предполагает единые механизмы реализации вне зависимости от привязанности к тому или иному виду искусства и соответствуют трем подходам в отношении к устному народному творчеству: фольклор как художественно самодостаточное явление, фольклор как «сырой материал», требующий обработки и фольклор как богатый источник для самореализации творческой личности [1; 2]. Фольклоризм характерен для разных видов искусств, включая искусство кино, современному состоянию которого и посвящена данная статья. С целью выявления особенностей фольклоризма в современном киноискусстве Беларуси был проведен анализ игровых фильмов по целому комплексу критериев: отражает ли анализируемый фильм те или иные фольклорные жанры, которые могут как совпадать с жанром фильма, так и быть лишь включенными в эпизод; предполагает ли сюжет картины обращение к фольклору, а также какова тематика фильма, содержащего фольклорные элементы; включены ли в состав действующих лиц фильма носители аутентичной традиции и фольклорные персонажи; какие средства выразительности использованы авторами картин в процессе воплощения фольклора.

Для выявления специфики фольклоризма как метода принципиально значение имеет тематика произведений киноискусства. Фольклорная тематика использовалась авторами фильмов крайне редко. Косвенно к ней можно отнести фильм «Шляхтич Завальня» («Беларусьфильм», режиссер В. Туров, 1994 г.), литературной основой которого является авторское произведение Я. Борщевского по мотивам белорусского фольклора, а также фильм «Масакра» («Беларусьфильм», режиссер А. Кудиненко, 2010 г.), основанный на мотивах белорусских традиционных народных легенд. Среди выявленных примеров нельзя не отметить ленты национально-исторической («Мать урагана» («Беларусьфильм», режиссер Ю. Марухин, 1991 г.), «Пастка для зубра» («Беларусьфильм», режиссер В. Шевелевич, 1994 г., 1995 г.) и «Анастасия Слуцкая» («Беларусьфильм», режиссер Ю. Елхов, 2003 г.) и приключенческой тематики («Маленькие беглецы» («Беларусьфильм», режиссеры Б. Берзнер и Р. Грицкова, 2004 г.), «Правила геймера» («Беларусьфильм», режиссер И. Четвериков, 2018 г.) и сериал «Три талера» («Беларусьфильм» и Национальная государственная телерадиокомпания, режиссер И. Четвериков, 2005 г.).

Крайне редко в современном белорусском игровом кино воплощались жанры устного народного творчества. Так, единичным примером осмысления поговорок как жанра является фильм «Масакра» («Беларусьфильм», режиссер А. Кудиненко, 2010 г.). Выявлено крайне мало примеров воплощения батлейки как жанра традиционного народного кукольного театра. Батлеечное представление является частью визуального ряда сцены народных гуляний в фильме «Анастасия Слуцкая» («Беларусьфильм», режиссер Ю. Елхов, 2003 г.). Нельзя не отметить, что традиционно в народной культуре белорусов показы батлеечного кукольного театра проходили в период от Коляд до Грамниц, тогда как сюжет фильма разворачивается в теплое время года. Мотивы данного жанра характерны также для игрового фильма «Ночь при дороге» («Беларусьфильм», режиссер В. Шuvaгин, 1991 г.). Главными героями картины являются батлейщики, вокруг которых и разворачивается ее сюжет.

Проведенный анализ показал, что среди работ современных белорусских кинематографистов есть примеры осмысления обряда как жанра на уровне эпизодов фильмов. Чаще всего авторы обращались к воплощению свадебной и купальской обрядности. Так, пролог игровой ленты «Шляхтич Завальня» («Беларусьфильм», режиссер В. Туров, 1994 г.)

представляет собой сцену Купалья, в которой перед зрителем открываются красочный «антураж» этого праздника (горящее купальское колесо, хороводы вокруг костра, заросли папоротника, плывущие по реке венки, чучело Купалки и т. д.), создающий фантастическую атмосферу фильма.

В игровом кинематографе есть многочисленные примеры воплощения темы свадебной обрядности, среди которых фильмы «Мать урагана» («Беларусьфильм», режиссер Ю. Марухин, 1991 г.) и «Шляхтич Завальня» («Беларусьфильм», режиссер В. Туров, 1994 г.). В фильме «Мать урагана» авторами введен эпизод данной тематики, в котором осмыслен один из предварительных этапов свадебного обряда (дзявоцкі вечар или суборная субота). В фильме согласно традиции перед днем свадьбы невеста собрала вечеринку для родственниц, подруг и соседей, на которой после благословения отца ей одели венки с оберегами из трав. Показательной в воплощении обряда как жанра является эмоциональная и яркая сцена свадебной тематики в картине «Шляхтич Завальня». В данном эпизоде фильма рыбак Родька вспоминает о том, как однажды на свадьбе бывшей возлюбленной он от ревности поддавался давлению нечистой силы и, «продав» собственную душу, коренным образом изменил свою и ее жизнь (став ваўкалакам он выкрал и унес в лес новорожденную дочь молодой супружеской пары).

Для определения специфики фольклоризма в современном отечественном кинематографе важным критерием является выявление среди действующих лиц фильма фольклорных персонажей и носителей аутентичной традиции. В качестве примера приведем картину «Шляхтич Завальня» («Беларусьфильм», режиссер В. Туров, 1994 г.), в которой одним из действующих лиц является домовая. Кроме того, косвенно к фольклорным персонажам данного фильма можно отнести рыбака Родьку, побывавшего в облике ваўкалака (визуально в фильме присутствует только Родька, а во время эпизода с ваўкалакам в кадре данного фантастического персонажа нет). На мотивах белорусских традиционных народных легенд основан фильм «Масакра» («Беларусьфильм», режиссер А. Кудиненко, 2010 г.) с главным героем в образе человека-оборотня, которого также условно можно отнести к фольклорным персонажам.

Что касается введения аутентичных исполнителей в качестве героев игрового кино, то в среди немногочисленных примеров картин, отражающих фольклорные традиции белорусов, назовем участников свадебного обряда в фильме «Мать урагана» («Беларусьфильм», режиссер Ю. Марухин, 1991 г.), музыкантов в сцене народных гуляний в фильме «Анастасия Слуцкая» («Беларусьфильм», режиссер Ю. Елхов, 2003 г.), участников обрядовых действий в фильме «Шляхтич Завальня» («Беларусьфильм», режиссер В. Туров, 1994 г.), носителя аутентичной песенной традиции в фильме «Маленькие беглецы» («Беларусьфильм», режиссеры Б. Берзнер и Р. Грицкова, 2004 г.) и др. Так, в фильме «Анастасия Слуцкая» в роли традиционных народных музыкантов выступила известная белорусская фолк-рок группа «Палац» в своем легко узнаваемом сценическом облике. Еще одним примером может послужить фильм «Маленькие беглецы». В финале фильма героев, которые стремятся из городской суеты к очарованию сельской природы, на повозке везет сельский житель, напевающий белорусскую народную песню любовной тематики «А павеіця ветры да з маеі старонкі» (данную роль играет лидер группы этно trio «Троіца» И. Кирчук).

Что касается средств выразительности, то анализ показал, что в среди немногочисленных примеров использования фольклоризма как метода есть ленты, в которых музыкальный материал представлен максимально близко к канонам традиционной народной культуры. Так, в фильме «Шляхтич Завальня» («Беларусьфильм», режиссер В. Туров, 1994 г.) в сцене Купалья и Свадьбы участники данных обрядовых действий исполняют песни в форме близкой у аутентичной («Добрэ вячор», «Го-го-го, коза», «Ляцела зязюля праз бор кукуючы»). Иной подход к осмыслению фольклорных традиций избран авторами фильма «Анастасия Слуцкая» («Беларусьфильм», режиссер Ю. Елхов, 2003 г.), в котором в сцене народных гуляний использована стилизованная под фольклор авторская композиция «У лузе» в исполнении фолк-рок группы «Палац». В визуальном и аудиоряде сцены присутствуют диатонические цимбалы,

колесная лира, дуда и барабан. В этой связи нельзя не отметить, что данное сочетание инструментов для традиционной народной культуры белорусов не характерно, т.к. на колесной лире играли нищие старцы, которые в ансамбли не включались. Выявлен пример введения в игровую фильм музыкального материала, осмысленного согласно типу авторской интерпретации фольклорных традиций. Данный подход характерен для музыкального оформления приключенческого телесериала «Три талера» («Беларусьфильм» и Национальная государственная телерадиокомпания, режиссер И. Четвериков, 2005 г.), которое включает инструментальную композицию в стилистике folk-fusion в исполнении этно trio «Троіца». Подчеркнем, что в первых двух примерах музыкальный фольклорный компонент разработан в эпизодах обрядовой и внеобрядовой тематики, а в третьем примере он представлен как аудиофон ленты. Использование кинематографами музыкального материала фольклорной направленности на протяжении всего игрового фильма нами не выявлено. В остальных единичных примерах фольклоризма музыкальные элементы представлены в микроформах: близкие к аутентичным наигрыш дуды и белорусская народная песня «Ой, кося мой, кося» в фильме «Мать урагана» («Беларусьфильм», режиссер Ю. Марухин, 1991 г.), инструментальный наигрыш танцевального характера в сцене сельского праздника в фильме «Масакра» («Беларусьфильм», режиссер А. Кудиненко, 2010 г.), тембр окарины в двух частях фильма «Пастка для зубра» («Беларусьфильм», режиссер В. Шевелевич, 1994, 1995 гг.), тембр дудки и дуды в фильме «Правила геймера» («Беларусьфильм», режиссер И. Четвериков, 2018 г.), авторская интерпретация белорусской традиционной народной песни «А павеяця ветры да з маей старонкі» в исполнении И. Кирчука и этно trio «Троіца» в фильме «Маленькие беглецы» («Беларусьфильм», режиссеры Б. Берзнер и Р. Грицкова, 2004 г.) и др.

В декорации и костюмы героев фильмов фольклорные элементы вводились авторами крайне редко. В качестве примера приведем сцены со свадебной, колядной и купальской обрядовой тематикой в фильмах «Шляхтич Завальня» («Беларусьфильм», режиссер В. Туров, 1994 г.) и «Мать урагана» («Беларусьфильм», режиссер Ю. Марухин, 1991 г.), визуальный ряд которых в форме близкой к аутентичной включает праздничную крестьянскую одежду, полотенца и т.д. Единичны примеры использования в визуальном ряде традиционных народных музыкальных инструментов («Мать урагана» («Беларусьфильм», режиссер Ю. Марухин, 1991 г.), «Анастасия Слуцкая» («Беларусьфильм», режиссер Ю. Елхов, 2003 г.), «Правила геймера» («Беларусьфильм», режиссер И. Четвериков, 2018 г.)). Так, в фильме «Мать урагана» в соответствии с канонами погребальной обрядности белорусов традиционный народный музыкант играет на дуде в сцене на поле с погибшими воинами [3, с. 117]. Кроме того, среди отечественных игровых фильмов есть единичный пример введения в визуальный ряд батлейки как вида традиционного народного театрального творчества («Анастасия Слуцкая» («Беларусьфильм», режиссер Ю. Елхов, 2003 г.)). Довольно редко кинематографы обращались в своих произведениях к осмыслению белорусских традиционных народных танцев. В игровом кинематографе единичным примером фольклоризма как метода осмысления танцевального фольклора могут послужить лишь кадры с купальскими хороводами в фильме «Шляхтич Завальня» («Беларусьфильм», режиссер В. Туров, 1994 г.), в качестве музыкального фона для которых выступает авторская партитура композитора В. Малых.

Таким образом, в современном киноискусстве среди немногочисленных примеров фольклоризма примеров осмысления устного народного творчества на уровне жанра крайне мало. В большей степени воплощение фольклора в фильмах характерно для эпизодов обрядовой и внеобрядовой тематики. Степень творческого переосмысления фольклора находится в диапазоне от форм, приближенных к аутентике, до его авторского переосмысления.

Список литературы

1. Гурченко А. И. Предпосылки возникновения и тенденции развития современного периода истории исполнительского фольклоризма в Беларуси // Искусство и культура. 2012. № 4(8). С. 60–64.
2. Гурченко А. И. Фольклор в концертно-сценической практике Беларуси // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. 2015. Вып. 3(9). С. 171–179.
3. Назина И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые. Минск: Наука и техника, 1979. 144 с.

СОВЕТСКОЕ МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Монументальная скульптура – вид изобразительного искусства, произведения которого создаются для конкретного архитектурно-пространственного или природного окружения, отличаются единством содержания, обобщенностью форм, крупным масштабом и отражают значительные исторические события или создаются в честь выдающихся людей. Монументальная скульптура адресована массовому зрителю. Черты и качества монументальности это значительность содержания и обобщенность пластических форм, четкость силуэта скульптурных произведений, ясность, лаконизм и выразительность композиционных решений. Монументальная скульптура – один из древнейших родов скульптуры, имевший первоначальное культовое, потом мемориальное назначение. К монументальной скульптуре относятся однофигурные, многофигурные, конные памятники, мемориальные ансамбли, монументы в память выдающихся людей и событий, памятные статуи, бюсты, рельефы.

Монументальная скульптура может устанавливаться как в городском пространстве, так и в природной среде: она призвана организовать архитектурный ансамбль, органично войти в естественный ландшафт. Как правило, монументальная скульптура увековечивает значительные исторические события, воплощает идеи широкого общественного масштаба, содержит героико-эпическое начало. Это определяет характер пластического решения, композицию и масштаб монументальной скульптуры.

Произведения Монументальной скульптуры рассчитаны на восприятие с больших расстояний и на долговременное существование, устанавливаются на больших открытых пространствах. Они создаются из прочных материалов, таких как бронза, сталь, гранит или медь. Часто монументы возводятся на естественных возвышенностях или на искусственно созданных насыпях и курганах. Большое значение для восприятия Монументальной скульптуры имеют активный силуэт и обобщенная трактовка объемов.

1918 г. был издан декрет «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции» Обнародован 14 апреля 1918 г. и повлек за собой детальную разработку конкретных предложений, получивших обобщенное название ленинского плана «монументальной пропаганды». В списке памятников, намеченных к осуществлению, значились имена революционеров, русской и мировой культуры и искусства.

За период с 1918–1921 гг. были созданы десятки памятников, сотни мемориальных досок и революционных надписей как важнейшие агитационные средства революции и коммунистической идеологии.

Из мемориальных досок наиболее значительным был барельеф С. Коненкова, укрепленная на стене Московского Кремля со стороны Красной площади. Это одно из первых скульптурных произведений созданных по плану «монументальной пропаганды».

П. В. Мухина. Пламя революции. Эскиз памятника Свердлову. 1922.

Памятник Ж. Дантону работы Н. Андреева, 1919.

Памятник Достоевскому С. Д. Меркуров, 1918.

С. Коненков. Степан Разин. 1918–1919.

Обелиск Советской Конституции перед Моссоветом открытый в 1919 году – самый крупный и один из первых памятников послеоктябрьской революции. Обелиск был выполнен архитектором Д. Осиповым, статуя Свободы скульптором Н. Андреевым.

Лучшие произведения, созданные по плану «монументальной пропаганды» Памятник К. Марксу работы А. Матвеева. Ноябрь, 1918. Петербург.

Памятник А. И. Герцену, 1922, скульптор Н. А. Андреев, Москва.

Памятник П. П. Огареву, 1922, скульптор Н. А. Андреев, Москва.

Ленинский план имел своей целью активное обращение изобразительного искусства к широкому народным массам вследствие чего в произведениях скульпторов, созданных в послеоктябрьскую эпоху стали формироваться две тенденции: тяга к монументальным формам и повышенный интерес к созданию скульптурных композиций.

И. Шадр. Памятник В. И. Ленину. На ЗАГЭСе. Грузия. 1926–1927.

С середины 1920-х годов вслед за скульптурой монументальных форм, начинает все более интенсивно развиваться станковая пластика, обладающая духом монументальности.

ОРС – Общество русских скульпторов, организованное в Москве в 1926 г. во главе со скульптором В. Домогацким, сыгравшее значительную роль в развитии советской скульптуры. Общество ставило своей целью объединение скульпторов для развития советской скульптуры. Общество организовало выставки в 1926, 1927, 1929, 1931. Существовало до 1932 г.

На первой выставке 1926 года выступила В. Мухина со статуями «Юлия» и «Пламя революции», что положило начало ее творческому взлету.

В 1927 г. В. Мухина закончила одно из лучших своих произведений- станковую статую «Крестьянка». В ней была поставлена задача воплотить могучий образ русской женщины-труженицы. В этом же году появилась большая трехфигурная группа «Октябрь» работы скульптора А. Матвеев.

В 1920-е гг., когда канон еще не сложился, памятники посвящались «дорогому Ильичу». Был востребован образ «живого» Ленина, такого, каким его знали современники. Большая историческая конкретность была достигнута Н. Андреевым в его замечательной скульптурной «Лениниане», интенсивная работа над которой охватывала все 1920-е гг.

Памятник В. И. Ленину на площади его имени у Финляндского вокзала, Санкт-Петербург (скульптор С. Евсеев, архитекторы В. Щуко и В. Гельфрейх). Открыт 7 ноября 1926 г.

Памятник В. И. Ленину перед главным зданием Смольного. 1927 г. Скульптор В. Козлов. Архитектор В. Щуко.

Выдающийся вклад в скульптурную «Лениниану» внес Б. Королев. В 1925–1926 гг. он создает мраморный бюст В. И. Ленина. Вершиной же монументального увековечения великого образа стал его памятник в Ташкенте. Памятник представляет собой синтез монументальной статуи и архитектурного основания, при котором каждый из компонентов по-своему важен и значителен.

К числу известных ленинских монументов 1930-х гг. относится памятник в Ульяновске, созданный в 1940 г. М. Манисером.

30-е гг. укрепляется связь скульптуры с жизнью страны, с советской действительностью. Нас смену конструктивизма приходят человеческие фигуры в их живом и непосредственном облике. Фигуры становятся объемны и более обобщены. Центральной темой становится – образ современника строителя социализма.

С. Степанян. Памятник Гукасу Гукасяну в Ереване. 1934.

Манисер М. Г. Памятник Шевченко Т. Г. 1935.

В 1930-е гг. основной задачей остается сделать художественно-пластический язык своего искусства доступным как можно более широкой аудитории.

В 1930-е – начале 1940-х гг. создается большое количество монументальных памятников. Одним из наиболее известных и творчески своеобразных из них можно считать памятник С. М. Кирову работы скульптура Н. Томского. Простота замысла, ясность и конкретность образа – вот то, чем руководствовался художник.

Перелом в отношении к монументальному искусству произошел в 1937–1940 гг., чему в определенной степени способствовало участие Советского государства в крупнейших международных выставках.

Подлинным шедевром советского искусства 1930-х гг. стала группа «Рабочий и колхозница» (1937) работы В. Мухиной. Это колоссальная монументальная композиция была задумана и осуществлена для увенчания здания Советского павильона на Всемирной выставке в Париже.

В конце 1930-х гг. Мухину увлекает интереснейшая работа над памятником писателю Максиму Горькому. В 1938 г. она создает 3-х метровую фигуру, которая была экспонирована на целом ряде выставок, в том числе на Всемирной выставке в Нью-Йорке.

Послевоенные годы требовали создания произведений, увековечивающих крупнейшие события прошедшей войны, героическую оборону советских городов, образы самих героев. С 1948 года, после специального правительственного постановления, в городах и в сельских местностях началась установка памятников-бюстов дважды Героям Советского Союза. В послевоенный период развития советской скульптуры стали интенсивно создаваться различного вида мемориальные архитектурно-скульптурные комплексы. Начало им было положено обширным ансамблем в берлинском Трептов-парке с широко известной композицией, изображающей солдата-победителя со спасенным ребенком на руках и символически опущенным мечом, разрубившим фашистскую свастику.

Памятник М. В. Ломоносову, 1945, С. Д. Меркуров. Москва.

Новые явления в монументальном искусстве сказались прежде всего в мемориальных ансамблях – сравнительно новой для скульпторов и архитекторов 1960–1980 гг. области творчества. Композиционный и образный строй ансамблей существенно изменился за период с начала 1960-х и до конца 1970-х гг. Достаточно сравнить, например, Пискаревское кладбище в Ленинграде или Мамаев курган в Волгограде, с одной стороны, и ансамбль на площади Победы в Ленинграде или Егерн и Сардарапанд в Армении, с другой, чтобы наглядно проиллюстрировать серьезность и масштабность происшедших за два десятилетия изменений, которые требуют специального рассмотрения, отдельного от анализа единичных памятников и небольших мемориалов.

В области монументальной пропаганды 1960-е и 1970-е гг. особенно характерны ростом числа установленных памятников. Только монументов, посвященных павшим в минувшую войну и прославлению их подвигов, насчитывается, например, в Белоруссии более трех тысяч, на Украине – более двадцати тысяч и т.д., причем подавляющее их количество сооружено к годовщинам Победы, то есть в 1960, 1965, 1970, 1975 гг. Именно в рассматриваемое двадцатилетие возникли крупнейшие мемориалы – Волгоградский, Саласпилсский, Хатынский, мемориальные комплексы на Украине, в Армении, Грузии, Белоруссии, Литве, Латвии, Эстонии и в ряде других союзных республик. С середины 60-х годов наметилась новая творческая тенденция. Появились ряд относительно небольших памятников с углубленной психологической характеристикой образа, не лишённого подчас определенных черт романтики и лиризма. Например, памятник Давиду Гурамишвили, созданный грузинским скульптором М. Бердзенишвили.

Стремительно набрала силу скульптура Грузии. Ярко выражены монументальность и национальное своеобразие таких работ Э. Амашукели, как «Мать-Грузия» и памятник Вахтангу Горгосали. Вдохновенной романтикой овеян образ Георгия Саакадзе в монументе, созданном М. Бердзенишвили.

В числе известных мемориалов крупный архитектурно-скульптурный ансамбль в Саласпилсе недалеко от Риги (1967–1969, скульпторы Л. Буковский, Я. Заринь, О. Скарайнис, архитекторы Г. Асарис, О. Закаменный, И. Страутманис). Поставив своей целью увековечить память сотен тысяч жертв одного из самых страшных гитлеровских лагерей смерти, скульпторы и архитекторы добились сильнейшего впечатления на зрителя

В числе мемориалов самым крупным по своим замыслам и масштабам является ансамбль в Волгограде (1963–1967, скульпторы Е. Вучетич, В. Матросов, А. Новиков, А. Тюренков, архитекторы Я. Белопольский, В. Демин).

Появляется разнообразие видов монументальной пластики, появившихся в 60-х годах (памятники Дружбы, Въезды в города и районы и т. п.). Важным является также усиление символического начала в памятниках и монументах, их более глубокое философско-символическое содержание, и в связи с этим широкое распространение памятников-символов, монументов, олицетворяющих события и явления.

Для советской скульптуры 1970-х характерен подъем художественного мастерства. Произошел выход скульптуры на открытый воздух, включение их в интерьер города, ансамбли улиц, площадей парков и др.

Памятник Героям Гражданской войны (Каховка), А. Бурганов, 1970 г.

Монумент Дружбы народов, 1972 г. (А. Н. Бурганов).

Масштабность и широкая распространенность являются главными и принципиальными отличительными чертами советского монументального искусства 60—70-х годов. монументальное искусство дальнейших десятилетий находится в кризисе, как и общественная обстановка в стране. Причины этого кризиса объясняются по-разному. Герберт Рид усиленно подчеркивает процесс субъективизации и индивидуализации художественного творчества, что не дает искусству возможности быть средством коммуникации между людьми, оказывать массовое воздействие. К. Олвин Тоффлер считает, что современное общество проникнуто «идеями недолговечности», и быстрая смена стилей, направлений, «наших представлений о действительности» и «наших мысленных образов мира» не дает возможности создавать монументальные произведения, несущие заряд «долговременных» идей. Марсель Корню в статье под характерным заголовком «Нужны ли сегодня монументы?» говорит о широком развитии средств массовой информации, полностью контролирующих все формы духовного воздействия на людей. Тем самым именно они (телевидение, радио, кино), а не монументальные сооружения, как это было раньше, формируют господствующую идеологию, то есть монументы становятся ненужными. Кризис монументального искусства связан с общим социально-экономическим кризисом общества. Упадок искусства «большого синтеза» объясняется падением «социального престижа» монументальных сооружений, ибо социальные функции всегда присущи этому искусству. Монументальное искусство – это искусство больших идей. Оно, как писала В. И. Мухина, не может быть прозаическим. И если рассмотреть выдающиеся монументальные произведения, то можно увидеть, что они основаны или на религиозных догмах, или на общечеловеческих чувствах, таких, как скорбь о невинных жертвах, протест против фашистского варварства, желание прославить Добро, Жизнь, Любовь и т. д.

В. Ю. Казанина

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

ШЕЛКОВАЯ МАТЕРИЯ НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ КУЛЬТУР: РОССИЙСКИЙ И МИРОВОЙ РЫНКИ

Много событий в истории Франции послужили к росту шелкового производства. Через 50 лет после его установления при Людовике XI французы произвели три успешных нападения на Италию, где дворянство и высшие классы отличались «утонченным вкусом и стремлением к самым изящным удовольствиям и красивой жизни».

«Все, что французская армия видела в Италии, – картины, красивые памятники, роскошные виды и изящные женщины, пришедшие дать победителям городские ключи, – ослепило ее». Может быть, в ответе на поиски красоты, находившийся под влиянием жены Франциск I ввел обычай, чтобы женщины присутствовали на больших вечерах при дворе. До этого времени (1520 г., приблизительно) женщины не допускались на придворные празднества, но Франциск думал, что присутствие дамы делается лучшим украшением двора. Его фаворитки, наряженные в самые красивые шелка и бархат, ввели в моду образцы, которые завоевали славу и обеспечили процветание лионских станков. Франциск давал дворянское звание многим за богатство, и эти купцы, крупные собственники и мануфактуристы, тратили свои богатства на покупку красивых вещей для своих жен, принятых при дворе. Блестящая поверхность шелковых материй, сверкающая в разных оттенках и украшенная жемчугом, отливала тысячами огней, волнистые складки мягкого бархата, которые при движениях вызывали игру света и теней, придавали роскошным залам невиданное до того времени очарование. Несколько других материй, как легкий газ, вызывали нововведения в употреблении шелка, но он все-таки продолжал занимать свое высокое положение в царстве моды, где считался незаменимым как для нарядов, так и для довершения украшений дворца. И тонкие пушистые нити маленького кокона до сих пор продолжают оставаться лучшим украшением.

Но задолго до того французы научились кое-чему относительно производства шелка у путешественников, привезших им этот секрет из Китая, где шелк ткали уже между 2000–3000 гг. до Р. Х. Попытки установить производство шелка в Париже и других городах Франции были безуспешны, и оно никогда не развивалось бы, если бы не получило поддержки со стороны могущественного короля. Поэтому Людовик искусно склонил к приезду во Францию ткачей, посылая всюду своих «коммивояжеров» покупать станки, коконы и сырой шелк. Ткачи, пришедшие в Лион по его приглашению, были освобождены от военной службы и податей; иностранные рабочие начали стекаться в этот город в громадном числе. Но в следующее царствование привилегии иностранным ткачам были уничтожены. Так установилось производство шелка в Лионе.

Изобретение нового станка в начале XIX в. внесло революцию в шелковом производстве. Самые тонкие модели, лучшие образцы могли быть вытканы в семь или в восемь раз быстрее, чем один при старой системе. Эта быстрота казалась баснословной. Это новое изобретение появилось около того времени, когда Наполеон старался дать внутренний мир Франции и развить ее богатые производительные силы. Это было как раз в то время, когда Франция переживала самые сильные порывы великой революции. И как бывает постоянно во время сильных революционных напряжений, население больших городов Франции предавалось веселому разгулу. Балы, театры, вечера быстро следовали одни за другими и придали парижской жизни невиданную до того красоту. Этот момент был выгодно использован и для лионских станков, которые должны были работать до последней возможности, чтобы изобрести новые рисунки. Лучшие копии выходили на нитях в таком же разнообразии красок, как оригинал. Великолепные портреты, картины художников, виды и жанровые картинки были вытканы черными по белому атласу для украшения стен. Француз Грегуар нашел способ ткать картины на нитях и пропускать через утók, чтобы сохранить всю красоту оригинала. Так был

выткан портрет Наполеона на бархате, хранящийся в «музее шелка» Лиона. Но, к несчастью, Грегуар никому не открыл своего секрета и умер вместе с ним.

В России шелк был известен с давних времен. Великокняжеский двор и духовенство славились своими шелковыми одеждами. За них платились огромные деньги, но никому и в голову не приходило, что всю эту роскошь можно было бы изготавливать у себя на родине.

Конечно, шелка были достоянием только очень богатых людей, которые выписывали их через Ганзейский Союз или Константинополь. Первые попытки к появлению шелковых изделий были сделаны Федором Иоанновичем. Он вызвал из Италии Марко Чипони и отвел ему в Москве особое помещение. Этот итальянец стал учить ткать бархат и парчу. При Борисе Годунове иностранцы уже восхищались московскими шелковыми тканями. Обработка производилась тогда ручными станками, и шелковые материи обходились по-прежнему очень дорого. Сырец продолжали покупать за границей. Алексей Михайлович первый велел сажать тутовые деревья. Но он не мог достигнуть тех успехов, какими увенчались попытки Людовика во Франции. Отношений в то время с Западной Европой не было почти никаких. Вызванные оттуда знатоки наталкивались на невежество народа, который не мог поверить, чтобы шелк производился червяком. Очень энергично за насаждение шелководства принялся Петр Великий. Он убедился, будучи за границей, что шелководство дает хороший доход, и что климатические условия России позволяют разведение туловиц. В Малороссии уже встречались деревни, в которых крестьяне занимались шелководством и выделывали такие красивые шелковые ткани, что и иностранцы изумлялись. Петр решил поддержать и покровительствовать этому промыслу. По его повелению, на реке Ахтубе в дачах села Безродного, был выстроен шелковичный завод, но шелководство здесь не развивалось. Войны и крупные реформы, которых требовала жизнь России, мешали Петру прочно наладить эту отрасль, но при нем было уже порядочно посажено шелковичных деревьев, и он запрещал их порубку под страхом смертной казни. При Павле I казенные плантации были розданы в пользование крестьянам, устраивались казенные шелкомотальни. Особенно поддержала шелководство Екатерина Великая. Она раздавала земли для разведения туловицы, устраивала льготы, казенные шелководные заведения.

При ней же были учреждены областные выставки, на которых лучшие шелковые образцы, выделанные в России, удостаивались денежных наград. Спрос на шелковые материи в ее царствование сильно возрос, петербургское общество сделалось отражением парижского, французские моды стали безгранично царить и при петербургском Дворе.

Список литературы

1. Нива: иллюстрированный журнал литературы, политики и современной жизни / Ред. Р. И. Сементковский. СПб.: Издательство А. Ф. Маркса. 1912. № 38. С. 758–760.

М. Л. Карпенкова

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБРАЗ МИНСКА В КОНТЕКСТЕ БЕЛОРУССКОЙ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ 1946–1955 ГГ.

Историю изучения архитектуры Беларуси возможно условно разделить на пять периодов в соответствии с характером публикаций (первый: 1944 г. – сер. 1950-х гг.; второй: сер. 1950-х гг. – кон. 1960-х гг.; третий: 1964–1986 гг.; четвертый: кон. 1980-х гг. – 1990-е гг.; пятый: граница XX и XXI вв.). Каждый из них имеет свои особенности, связанные с культурными и политическими процессами в стране. Критические оценки особенностей художественного образа в архитектуре изменялись в зависимости от исторических условий, событий Великой Отечественной войны и советской эпохи в целом, с течением времени появилось новое поколение ученых, мировоззрение которых формировалось вне советской идеологической пропаганды, способное к наиболее объективному анализу художественных качеств архитектуры 1945–1950-х гг.

Важным историографическим источником служит архитектурная критика первых послевоенных лет, времени интенсивного строительства. С 1944–1945 гг. и, фактически, до 1953 г. (смерть И. Сталина) исследовательские работы по вопросам архитектуры и строительства были перенасыщены идеологическими клише и носили пафосный характер. Тем не менее информация того времени является довольно полезной и дает много фактов по теме, позволяет понять идейное содержание элементов архитектурно-художественного образа послевоенного времени. Современным ученым надо учитывать социально-политические условия тех времен и критически подходить к содержащейся здесь как «положительной», так и критической информации.

Ценность публикаций того периода – в обобщении практических вопросов по градостроительству и декору внешнего облика зданий на первых этапах восстановления городов Беларуси. В начале 1950-х гг. в белорусской печати появилось много аналитически-информационных публикаций, которые рассматривали вопросы градостроительства, большинство из них посвящены Минску как городу с наиболее образцовыми примерами архитектуры.

Источником для лучшего понимания семантики белорусского архитектуры 1945–1950-х гг. является именно периодическая печать послевоенного времени. В газете «Литература и искусство» (на бел. языке «Літаратура і мастацтва», далее «ЛіМ») за 1945–1953 гг. размежены своеобразные отчеты белорусских архитекторов того времени. На страницах «ЛіМа» над проблемами архитектуры рассуждают многие деятели белорусского культуры, например, писатель И. Шамякин, скульптор З. Азгур. В газетных публикациях прослеживается хронология восстановления городов Беларуси, здесь были опубликованы многочисленные фотографии новостроек и проекты (многие из которых не нашли своего воплощения). Например, именно на страницах газеты (в № 15, 1950 г.) мы встречаем эскиз скульптурной группы «Слава труду» из 6-ти фигур, которая должна была украсить важный для жителей и гостей столицы объект — Главный универсальный магазин (ГУМ), архитекторы Р. Гегарт и Л. Милеги. Также в этом же году был опубликован интересный для сегодняшних исследователей проект: декор главного входа на стадион «Динамо». Это скульптурная группа из 4-х фигур спортсменов. Большинство из этих эскизов не были реализованы, или реализовывались лишь частично. Как еще один пример проекта, который остался только на бумаге, можно назвать, опубликованный в выпуске «ЛіМ» № 22, 1947 г. эскиз памятника Победы в виде колонны с аллегорической фигурой на верху (автор архитектор-художник Г. Заборский).

Погружение в контекст жизни страны через страницы газеты поможет лучше понять особенности архитектурно-художественного образа зданий и семантические коннотации ансамбля послевоенного Минска. Периодические средства массовой информации 1945–1950-х гг., представителем которых и являлась газета «ЛіМ», стремились идеологически управлять

читателями. Анализ статей помогает увидеть эти механизмы политического давления и одновременно доносит до нас следы искренних мечтаний людей послевоенного поколения. Представления о идеализированном мире и ожидаемом «светлом будущем» выстраивались при помощи: а) смыслового наполнения текстов статей, б) демонстрации проектов и эскизов, в) систематической фотофиксации строек, фотографий уже возведенных зданий.

Социально-политическая ситуация в стране сказывается на символическом подтексте названий статей, которые повторяются из выпуска в выпуск: «Минск светлый», «Светлый город», «Новый Минск», «Наш родной город», «Очертания новой столицы». В названии авторы стремились передать необходимую (соответствующую идеологической программе) идейную характеристику текста.

Очень важным, но единственным в своем роде за рассматриваемый период является статья 1948-го г. Т. Страмцовой «Изучать архитектуру белорусского народа» [1]. Татьяна Севастьяновна Страмцова много внимания уделяла исследованию региональных проявлений в архитектуре республик Советского Союза. Согласно новому образному насыщению белорусской архитектуры автор очень правильно отмечала: «... Одной из наиболее актуальных и сложных задач в современной архитектуре является задача поисков национальной формы. ... В основу создания нового стиля должны лечь, прежде всего, композиционные приемы, а не механическое использование внешних декоративных мотивов народного творчества». Таким образом, как метод предлагалась стилизация, а не стилизаторство.

Важные «программные» статьи в начале 1950-х гг. были написаны А. Воиновым – архитектором и исследователем архитектуры. В «ЛіМ» № 61 1950 г. размещается статья-мотивация «Зодчие Беларуси перед новыми задачами», а в №1 1950 г. более обобщающий материал — «Архитектура Сталинской эпохи».

Уже с 1947 г. в «Лиме» ученый М. Кацер печатает статьи аналитически-обобщающего характера, например, как «Архитектура БССР за тридцать лет» [2]. Кроме того, ученый много внимания уделяет вопросам синтеза искусств в архитектуре [3]. И это вполне было аргументировано. Художественный образ архитектуры Минска 1945–1950-х гг. имеет синтетический характер: он вобрал в арсенал своих средств художественной выразительности не только архитектурную язык, но и специфику декоративно-прикладного искусства и реалистичные образы круглой скульптуры. М. Кацер акцентирует внимание общественности на недостаточно тесном творческом сотрудничестве архитекторов и скульпторов, каждый из которых действовал отдельно, результатом чего стали проблемы с цельностью художественного образа архитектурных произведений. Проблемы необходимости организации своей белорусской архитектурной школы беспокоят и А. Воинова [4].

Этой же тематике, а также белорусскому орнаменту и рассуждениям о необходимости применения его элементов в декоре «новой» архитектуры посвящены статьи И. Элентуха [5]. А уже в начале 1950-х гг. возникает необходимость подводить итоги восстановления столицы и появляются статьи отчетного характера. Например, материалы Л. Мацкевича (на тот момент главного архитектора Минска) «Минск в 1950 г.», «Минск в 1952 г.», «Минск в 1953 г.» и др. [6–8].

Еще в 1950–1951 гг. на страницах газеты довольно часто встречаются материалы с положительной оценкой сделанного (например, Л. Кацовича.). Однако, уже в середине 1950-х гг. печатают довольно острые отрицательные оценки архитектуры, например, в статье 1953 г. «Город должен быть красивым» А. Окулича содержится критика малых архитектурных форм, скульптуры, ограждений [9].

12 ноября 1955 г. в № 46 «ЛіМа» было напечатано важное для истории архитектуры постановление «О ликвидации излишеств в проектировании и строительстве» [10]. На первой странице газеты читатель мог познакомиться с этим текстом, который повлиял на дальнейшее развитие зодчества советской страны. После этого идеологический ракурс публикаций начинает меняться, а постепенно нарастают все более критические настроения. Страницы газеты использовались как трибуна с которой велась запланированная системная пропаганда. Наиболее важные материалы обычно располагались на первых страницах. Довольно редко

размещалась информация, которая касалась творческих биографий отдельных архитекторов. Тем не менее, читатель мог узнать о творческих биографиях таких выдающихся архитекторов послевоенного времени как М. Парусников и Г. Заборский [11].

В смысловом насыщении материалов газеты 1946–1955 гг. можно выделить два вектора: направление зодчих к стилизации элементов и композиционных приемов архитектурной классики и одновременно рекомендации к поиску национального стиля через изучение белорусского искусства. Для этого предлагалось изучать деревянную архитектуру и народный текстиль.

Активными авторами «ЛіМа» рассматриваемого периода были преимущественно сами архитекторы, выступали на страницах газеты и ученые-искусствоведы, деятели культуры (например, писатели), а вот вопросами «летописи» процесса занимались преимущественно журналисты. Они размещали так называемые «фоторепродукции» с комментариями, писали небольшие статьи, посвященные новым стройкам, размещали разнообразные интервью (например, со строителями). Авторами публикаций в 1946-1955 гг., посвященных архитектуре Минска являются М. Осмоловский, А. Воинов, М. Кацер, Л. Кацович, К. Лагутин, Л. Мацкевич, Н. Трахтенберг, И. Элентух и др. Таким образом, публикации «ЛіМа», посвященные послевоенному восстановлению Минска, можно условно разделить на несколько типов:

- 1) словесное описание того что планируется построить;
- 2) «фоторепродукции» эскизов отдельных проектов: зданий, ансамблей площадей, элементы скульптурного декора;
- 3) фиксация всех этапов ведения новостроек: фотохроника;
- 4) отчетные фотографии уже возведенных зданий;
- 5) критические публикации.

Список литературы

1. *Страмцова Т.* Вывучаць архітэктурную беларускага народа // Літаратура і мастацтва. 1948. 20 сак. С. 2.
2. *Кацар М.* Архітэктурна БССР за трыццаць год // Літаратура і мастацтва. 1947. 27 вер. С. 2.
3. *Кацар М.* Сінтэз мастацтва ў будаўніцтве // Літаратура і мастацтва. 1947. 21 чэрв. С. 2.
4. *Войнаў А.* Аб арганізацыі вышэйшай архітэктурнай асветы ў БССР // Літаратура і мастацтва. 1950. 9 верас. С. 2.
5. *Элентух І.* Архітэктар і скульптар // Літаратура і мастацтва. 1955. 3 вер. С. 2.
6. *Мацкевіч Л.* Мінск у 1950 г. // Літаратура і мастацтва. 1950. 1 студз. С. 4.
7. *Мацкевіч Л.* Мінск у 1952 г. // Літаратура і мастацтва. 1952. 19 крас. С. 1.
8. *Мацкевіч Л.* Мінск у 1953 г. // Літаратура і мастацтва. 1953. 1 студз. С. 1.
9. *Акуліч А.* Горад павінен быць прыгожым // Літаратура і мастацтва. 1953. 25 ліп. С. 2.
10. *Аб ліквідацыі празмернасцей у праектаванні і будаўніцтве* // Літаратура і мастацтва. 1955. 12 ліст. С. 1.
11. *Асмалоўскі М.* Майстра савецкай архітэктурны // Літаратура і мастацтва. 1948. 3 крас. С. 2.

И. В. Коршунова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ТВОРЧЕСТВО ВЫПУСКНИКОВ ГЖЕЛЬСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА В СИСТЕМЕ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОМЫСЛА ГЖЕЛЬ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Творческая деятельность выпускников художественных специальностей Гжельского государственного университета всегда неразрывно связана с гжельским народным художественным промыслом. Безусловно, необходимо отметить творчество таких выдающихся гжельских художников, как Г. В. Денисова, З. В. Окуловой и В. А. Петрова, получивших художественное образование в Гжельском силикатно-керамическом техникуме в 1960-е гг.

Позднее очень активная и плодотворная работа отмечается в конце 1980-х гг., когда на керамические производства Гжельского региона пришла целая плеяда выпускников Гжельского силикатно-керамического техникума (с 2015 г. – Гжельского государственного университета) 1986–1988 гг.

Своеобразный и уникальный язык традиционной гжельской росписи, выработанный в течение нескольких эпох, проходит в своем творческом развитии нелегкое испытание временем. Безусловно, важно и необходимо сохранять славные традиции промысла и гжельской росписи, но традиции перестают жить без нового «дыхания». В гжельском искусстве росписи постепенно появляются новые веяния, такие как активное возвращение к полихромной надглазурной росписи с использованием разных техник, а также к сплошному покрытию кобальтовой глазурью (т. н. «глухому кобальту») и последующей росписи белой надглазурной краской (данный прием декорирования был впервые представлен художником ЗАО «Объединение Гжель» В. Стряпаном), все чаще появляются фарфоровые изделия с комбинированием подглазурной и надглазурной росписи. Возможно, и эти приемы декорирования фарфора тоже определяют дальнейший путь развития промысла [2].

Вне всякого сомнения, в настоящее время на керамических заводах гжельского региона есть молодые художники-живописцы, которые плодотворно развивают искусство традиционной гжельской росписи, но их единицы. Здесь надо отметить выпускников Гжельского государственного университета, ведущих свою творческую деятельность на Гжельском художественном промысле, как на предприятиях и в учебных заведениях региона.

В творческой группе ЗАО «Объединение Гжель» успешно работала гжельская художница И. Коршунова и обогатила ассортимент изделий, выпускаемых на фарфоровом производстве, такими традиционными гжельскими формами, как кумганы «Рассвет» и «Юбилейный», квасник «Лесная птица» и др.

На этом же производстве раскрыли свой творческий потенциал живописцы Т. Борунова (цех Турыгино), Н. Маланина, Г. Шестакова (цех Бахтеево). Искусством гжельской майолики в полной мере овладели Э. Зинова, А. Нечаева и В. Чепрасова (цех Трошково).

Также выпускники Гжельского государственного университета работают и на других фарфоровых предприятиях Гжели. Например, И. Казакова, Н. Логинова и И. Столбова творчески работают в ООО «Звезда Гжели», Ю. Косихина (АО «Гжельский фарфоровый завод»), Е. Будашкина, Л. Данилкина и Д. Кувшинова в ООО «Галактика и компания». Большое количество изделий для массового производства в ООО «Галактика и компания» предложено С. Исаевым и А. Новиковой. На фарфоровом производстве ООО «Гжельский завод художественной росписи» разрабатывает посудные формы Э. Гаврилов. Творческий коллектив производства «Терра-керамика» практически полностью состоит из выпускников Гжельского государственного университета – это А. Акулова, Н. Будылева, В. Войтенко, Е. Глущенко, Е. Жучкова, Е. Каштанова, М. Кленина, В. Новикова, А. Русакова, А. Тараканов.

Благодаря прочной базе теоретических знаний и практических навыков, полученных в процессе профессиональной подготовки в Гжельском государственном университете, успешно реализуется одна из задач – подготовка высококвалифицированных выпускников.

Одна из целей деятельности Гжельского государственного университета – удовлетворение потребностей общества и государства в квалифицированных специалистах с высшим образованием, а также потребностей личности в интеллектуальном, культурном и нравственном развитии. Мы видим подтверждение профессиональной творческой самореализации выпускников и достижения этой цели. Выпускники Гжельского государственного университета активно, быстро интегрируются в производственный процесс и успешно решают профессиональные задачи в сфере сохранения и развития культурного наследия Гжельского региона.

Таким образом, благодаря художественному образованию, полученному в Гжельском государственном университете, выпускники в течение многих десятилетий сохраняют, развивают и преумножают традиции гжельского художественного промысла.

Список литературы

1. Коршунова И. В. Развитие традиций гжельской росписи в XX–XXI вв. / Материалы международного научного форума «Образование. Наука. Культура» (21 ноября 2018 г.): сборник научных статей / Под общ. ред. проф. Б. В. Илькевича. Отв. ред. Н. В. Осипова. Гжель: ГГУ, 2019. 1009 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.art-gzhel.ru/download/obr_nauk_kult_2018+.pdf

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОПТИЧЕСКИХ И ФИЗИЧЕСКИХ СВОЙСТВ ЦВЕТА

Мир вокруг нас необыкновенно красочен и разнообразен. Без цвета немислим видимый мир. Большую часть познаний о мире человек получает, воспринимая цвет, и издревле цвет одновременно являлся и средством информации и украшением.

Цвета во всем их многообразии делят на две большие группы: хроматические (цветные) и ахроматические (черно-бело-серые, где серый цвет имеет огромное количество оттенков, отличающихся только светлотой). Цвет возможно увидеть только при определенном освещении, причем известно, что любой предмет часть попадающих на него световых лучей поглощает, а часть – отражает.

Если перевести взгляд с зеленой портьеры на белую стену, то глаз увидит красноватое пятно, а посмотрев на ярко освещенную желтую поверхность, а затем на серый фон можно обнаружить, что на нем появится пятно фиолетового цвета. Подобные явления имеют прямое отношение к живописи, их закономерности должен знать каждый художник.

Современному дизайнеру необходима целая система специальных знаний из семантики цвета, психологии его восприятия человеком, особенностей формирования цветовой культуры различных регионов. Именно цвет в искусстве дизайна имеет первостепенное значение, во многом определяя яркий эмоциональный образ изделия, его потребительские качества, в том числе и соответствие актуальной цветовой моде.

Чтобы стать художником нужно постоянно тренировать и развивать природные способности и приобрести практические навыки, но знание законов цвета даст возможность мастеру добиться результата раньше, облегчит ему путь к познанию гармонических сочетаний в окружающем мире. Например, чтобы написать яркий солнечный свет, необходимо знать принцип изменения цветов при активном освещении. Так, при слишком сильном освещении цвет любого предмета – за исключением его затененных частей – как бы выбеливаются, становятся менее насыщенными, а при рассеянном свете цвета наиболее звучны, хорошо заметны их контрасты и всевозможные оттенки. Кроме того, при сильном освещении размеры предметов кажутся увеличенными из-за окружающего их сияния – ореола.

Из курса физики известно, что свет представляет собой электромагнитные колебания (волны). Глаз человека способен воспринимать эти волны в диапазоне длиной от 400 до 760 миллимикрон, причем каждая из этих волн вызывает у наблюдателя восприятие только конкретного цвета: так, длинные волны передают желтые и красные цветовые оттенки, а более короткие – синие и фиолетовые. Цвет видимых нами предметов целиком зависит от рассеивающих и поглощающих свойств поверхности и частиц тела, находящихся внутри изображаемых предметов, а различные тела обладают способностью поглощать и рассеивать световые волны разных длин. В зависимости от того, какого рода лучи (какой длины волны) и в каком количестве поглощает и рассеивает поверхность предмета, и будет определяться видимая его цветовая окраска. От длины волн световых лучей будет зависеть цветовой тон окраски: красный, желтый, зеленый, синий и т.д., а от количества световых лучей, в свою очередь, яркость и интенсивность окраски. Так, трава отражает зеленые лучи, а лимон – желтые. Цвет, который имеет данный конкретный предмет в условиях естественного освещения и будет носить название «локальный». Локальный цвет может изменяться в зависимости от конкретного освещения: дневной рассеянный свет, естественный лунный свет, искусственный «теплый» или «холодный» свет и т.п. Изменение локального цвета зависит и от расположения предмета относительно источника света, т.к. образуется светотень.

Для передачи глубины пространства необходимо изучить изменения цветовой палитры на больших расстояниях, например, локальный цвет предметов, расположенных на различных расстояниях от художника, изменяется вследствие окружающей воздушной перспективы, обусловленной воздушной массой (толщиной воздушного слоя), находящейся между глазом

наблюдателя и предметом. Человек видит только те предметы, которые могут отражать свет. Солнечный свет отражается от мельчайших, невидимых нами пылинок и водяных капель, находящихся в воздухе, и которые, встречая лучи света, рассеивают их. Надо заметить, что разные по размеру капли рассеивают световые волны разных длин: чем меньше пылинки и капли, тем более короткую световую волну они рассеивают, а человеческий глаз в таком случае видит голубоватую окраску окружающего воздуха. Световой поток, отражаемый предметами, по мере того, как он продвигается к глазу наблюдателя, тоже частично рассеивается, при этом теряются преимущественно синие оттенки, причем этот процесс проходит тем активнее, чем дальше находится предмет, чем больший слой воздуха между глазом и предметом приходится преодолевать световым лучам.

Таким образом, с одной стороны, на яркость и цветовой тон окраски предметов, наблюдаемых в пространстве, влияют световые лучи, отражаемые самими предметами, а с другой стороны – рассеянный свет атмосферы, в окружении которой находится данный предмет. В глазу наблюдателя происходит оптическое смешение этих световых потоков и образуется зрительное ощущение той или иной окраски предмета, которая зависит от количественного и качественного состава света в каждом световом потоке.

Так, очень светлые предметы (например, облако или освещенная лучами солнца белая стена здания), находящиеся на далеком расстоянии от наблюдателя, будут казаться золотисто-желтыми или желтовато-оранжевыми, т.к. отражаемые ими световые потоки, по пути к наблюдателю, потеряют синих лучей больше, чем попадет в глаз наблюдателя синих лучей рассеянного света атмосферы. И, наоборот, темные предметы (например, дерево, тень от здания), находящиеся вдали, будут казаться более синими, чем на самом деле, потому что количество отражаемого ими света мало, а потеря синих лучей восполняется синими лучами рассеянного света атмосферы.

Таким образом, удаленные предметы кажутся более светлыми и бледными и принимают, преимущественно, голубоватые оттенки. Более других изменяются темные предметы, которые по мере удаления светлеют и синеют. Особенно сильно синеет зеленый цвет: это легко заметить, сравнивая цвета зеленых деревьев, находящихся на различных от наблюдателя расстояниях. Степень и характер изменения цвета и светотени во многом зависит от времени дня и состояния атмосферы. В течение дня в связи с изменением положения солнца меняется и яркость освещения. Так, в полдень при ярком наиболее освещении небо синее, тени прозрачные и голубые, причем, чем более синее небо, тем более синие тени. В вечернее время, когда лучи солнца падают косо, пересекая более толстые слои атмосферы, вследствие чего яркость освещения падает, а испарения почвы, «сгущая» воздух, способствуют образованию желтоватых и красноватых оттенков воздушной среды. Такие же оттенки приобретают все присутствующие предметы. Тени из-за слабого освещения кажутся уже не голубыми, а темно-синими и даже фиолетовыми. Дальние же планы при низком солнце также кажутся не голубыми, а розово-золотистыми. Оптическая точность изображения дальних планов противоречит природе зрительного восприятия, т.к. человеческий глаз не в состоянии четко различать предметы находящиеся достаточно далеко. Многие пейзажисты интуитивно изображали то, что расположено вдалеке, не только в меньшем масштабе, но и более расплывчато. Со временем это стало правилом. Таким образом, общее освещение, характерное для того или иного времени дня, сближает предметы по тону, бросает на них похожие блики, в то же время, те предметы, которые отражают падающий свет, видоизменяют (особенно в тени) окраску соседних предметов и здесь возникают новые цветовые сочетания, усиливающие впечатление объема.

Большую роль играет состояние атмосферы: так, в условиях загрязненной среды, (например в городе), образуют глухие, слегка лиловые тени. Прозрачные синие тени дает только чистый воздух. В частности, в горной местности, явления воздушной перспективы становятся менее заметными, а цвета меняются мало. Изображая тот или иной предмет, необходимо помнить, что цвет основного источника света (собственного или отраженного) и соседних предметов, каждый оттенок, каждый рефлекс имеет свое объяснение. Надо также не

забывать, что собственная окраска предмета никогда не изменится до неузнаваемости и любые оттенки, которые придает ему окружающая среда, не сможет изменить локальный (истинный) цвет этого предмета и цвет этот будет ощущаться всегда.

Можно увидеть все эти изменения в природе, но теоретические знания помогут быстрее приобрести практический навык, опыт, с меньшими затратами времени и увереннее можно решать поставленные задачи.

Человеку всегда было свойственно всматриваться в мир природы, его окружавшей. Живописные произведения помогают увидеть мир глазами людей минувших времен и наших современников. Каждый из нас хранит в памяти зрительный образ, вынесенный из собственных впечатлений. Передача времени года, времени суток и т.д. заставляет художника всматриваться в особенности освещения, общей тональности вида, и такие неуловимые материи, как свет, воздух, атмосфера. В каждом произведении воплощено не только конкретное изображение, но и восприятие его художником, оно позволяет зрителю услышать исповедь самого художника, заразиться его настроением, обрести его зоркость, увлечься фантастическим вымыслом...

Список литературы

1. *Киплик Д. И.* Техника живописи. М.-Л., Искусство, 1950. 503 с.
2. *Левенцева Е. Н.* Значение изобразительных возможностей цвета в методике обучения академической живописи // Материалы Международного научного форума «Образование. Наука. Культура»: сборник научных статей. Гжель: ГГУ, 2015. С. 324–327.
3. *Левенцева Е. Н.* Некоторые особенности работы на пленэре для специальности «Дизайн среды» (бакалавриат) // Материалы Международного научного форума «Образование. Наука. Культура». Гжель: ГГУ, 2018. С. 229–231.
4. *Левенцева Е. Н., Балашов И. В.* Проблемы разработки программы подготовительных курсов по дисциплине «Рисунок и графическое решение объектов ландшафтного дизайна» // Материалы Международного научного форума «Образование. Наука. Культура»: сборник научных статей. Гжель: ГГУ, 2019. С. 130–133.
5. *Пакунова Т. А., Миронова Е. И.* Традиции и инновации в художественном творчестве // Материалы Международного научного форума «Образование. Наука. Культура»: сборник научных статей. Гжель: ГГУ, 2019. С. 143–145.
6. *Балашов И. В., Левенцева Е. Н., Краева А. А.* Возможности пластического языка дизайна как одного из элементов формирования окружающей среды // Сборник научных статей по материалам научно-практического форума «Землеустроительное образование и наука: из XVIII в. в XXI в.», посвященного 240-летию со дня основания Государственного университета по землеустройству. М.: ГУЗ, 2019. С. 258–265.
7. *Смоленская В. К.* Опыт организации мастер-класса «Я в художники пойду, пусть меня научат» // Материалы Международного научного форума «Образование. Наука. Культура»: сборник научных статей. Гжель: ГГУ, 2019. 152–154.

ЗЕРКАЛО И «ЗАЗЕРКАЛЬЕ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В 1656 г. великий испанский живописец Диего Веласкес пишет свою знаменитую картину «Менины», на которой изображает маленькую дочку короля Филиппа IV инфанту Маргариту в окружении фрейлин. Слева на полотне мы видим также самого художника за работой, а за его спиной замечаем висящее на стене зеркало, в котором отражаются стоящие за пределами пространства, изображенного на картине, король с супругой. В результате действие на картине Веласкеса развивается в двух пространствах: реальном пространстве, находящемся за картинной плоскостью, где мы видим художника и девочку-инфанту в окружении придворных, и мнимом пространстве зазеркалья, в котором присутствуют отражения королевской четы.

Таким образом, в XVII в. в искусстве живописи появляется мнимая реальность мира зазеркалья. То, что это произошло в XVII в., не случайно, так как именно в это время, благодаря сделанным тогда изобретениям, стало возможным изготавливать зеркала с большой поверхностью, отражающей достаточно обширное пространство. Вообще зеркальное отражение художниками при работе использовалось и раньше, однако в основном для того, чтобы получить возможность изобразить самого себя. Так, и Леонардо да Винчи, и Рафаэль, и Дюрер писали свои автопортреты, глядя в зеркало. Для этого было достаточно тех небольших зеркал, которые делались в то время. Отражение художника в зеркале изображено и на картине Яна Ван Эйка «Портрет четы Арнольфини» (1434). Здесь зеркало также небольших размеров, так что говорить об изображении «зазеркального» мира в данном случае пока не приходится. У Веласкеса же в «Менинах» на живописном полотне появляется зеркало со своим «зазеркальным» мнимым миром. Надо сказать, что Веласкес в изображении зеркального отражения не ограничился одной картиной «Менины». Видимо, художника увлек загадочный мир зазеркалья – его он изображает и в своей картине «Венера перед зеркалом». Здесь обнаженная богиня лежит спиной к зрителю, поэтому он не видит ее лица, однако его можно наблюдать отраженным в зеркале, которое держит перед ней крылатый Амур. Здесь, как и в «Менинах», кроме основного реального пространства, изображенного на картине, Веласкес вводит мнимое пространство, отраженное в зеркальной поверхности. За сто лет до Веласкеса Тициан также написал картину «Венера перед зеркалом» (1555–1560), однако, в отличие от испанского художника, великий итальянец дает только краешком глаза заглянуть на отражение в зеркале, основным же на картине остается изображение античной богини, которая обращена лицом к зрителю. У Веласкеса же, так как Венера отвернулась от зрителя, основным становится мир Зазеркалья, в котором мы видим прекрасное лицо богини.

Как мы уже говорили, мнимое пространство зазеркалья в XVII в. вторгается в искусство живописи, что, как отмечалось, активно использовал в своем творчестве Веласкес. В это время мнимый мир, рождаемый отражающей стеклянной поверхностью, почти одновременно с Веласкесом изображает на своем полотне «Девушка с письмом» (1657–1659) и великий голландский художник Ян Вермеер Делфтский. На его картине мы видим молодую девушку, стоящую перед окном с письмом в руках. Застекленная рама окна открыта, и в ней отражается часть комнаты и лик девушки, углубленной в чтение письма. В результате, мы можем видеть героиню картины с разных сторон – в реальном изображении в профиль и через отражение в стекле окна в три четверти. Таким образом, мнимая среда отражения, используемая в живописном произведении искусства, дает нам возможность обзора изображаемого сюжета с разных точек зрения.

Надо сказать, что зеркало, зеркальное отражение во все времена в восприятии людей имело магическое значение. Так, например, теоретики распространившейся в XVII–XVIII вв. физиогномики (учение о выражении сущности человека в чертах лица) считали, что в кривых

зеркала люди становятся похожими на тех животных, которые таятся в глубине их натуры и составляют их истинную сущность. Поэтому, надо сказать, что зеркала побаивались.

Опасливое отношение к магическим свойствам зеркала проявлялось иногда и в его изображении в произведениях искусства. Характерно, что не все художники так, как Веласкес или Вермеер, смело вводили зазеркальный мир в пространство своих картин. Например, на живописном полотне Франсуа Буше «Торговка модной одежды», созданном в 1746 г., мы видим модницу, выбирающую себе обновки из вещей, принесенных ей молодой торговкой. Перед женщиной стоит на туалетном столике зеркало, полуразвернутое к зрителю, однако в нем не видно никакого отражения, его поверхность изображена просто темным пятном. Художник как бы боится заглянуть в таящийся за ней мир зазеркалья. То же самое мы наблюдаем в картине художника Себастьяна Гутцвиллера «Семейный концерт в Базеле», созданной уже в начале XIX в. На стене в комнате, где происходит изображенная на полотне сцена, висит большое зеркало в деревянной раме. По всем правилам в нем должна была бы отражаться значительная часть комнаты, однако отражение вовсе отсутствует, стеклянная поверхность зеркала окрашена в нейтральный цвет. Художник также не решается изобразить мнимый мир зазеркалья.

Однако, естественно, не все в XIX в. боялись отражения в зеркале. В 1836 г. Карл Брюллов в своей картине «Светлана», написанной по мотивам произведения В. А. Жуковского, изображает гадающую перед зеркалом девушку и в зеркале показывает ее ясное отражение. В 1843 г. немецкий художник Эдуард Гетнер пишет картину «Комната кузнечного мастера Хаушильда», на которой мы видим большое от пола до потолка зеркало, где отчетливо отражается часть комнаты, находящаяся за спиной изобразившего ее художника, и престарелая дама, сидящая недалеко от зеркала, за счет чего ее мы видим из двух точек зрения. В данном случае художник смело впускает в свою картину мнимый мир зеркального отражения.

Примечательна в этом плане и созданная также в 1840-х гг. картина русского живописца Г. Сороки, которая так и называется «Отражение в зеркале». Здесь зритель видит только мнимую среду зеркального отражения, на что указывает изображенная на полотне часть толстой рамы зеркала и некоторые элементы рукоделия, лежащие на столике перед зеркалом. В глубине же мнимого зазеркального пространства видны две сидящие в креслах женщины, которые мирно беседуют между собой. Таким образом, в картине Сороки задействована уже только мнимая среда зеркального отражения. Известный российский искусствовед Ю. Герчук по поводу указанной картины Сороки отметил следующее: «Изображение зеркала, отражения всегда придает картине какую-то иррациональность, романтическую напряженность. Иллюзорное пространство картины получает в отражении новую степень отвлеченности. Появляется еще одна картинная плоскость, почти что параллельная настоящей, а за ней – вывернутый мир, отражение чего-то находящегося на самом деле не там, а здесь, чуть ли не рядом со зрителем, в его, а не картинном пространстве» [1, с. 28].

Очень интересно изображение мнимого мира зеркального отражения использует в своей картине 1882 г. «Бар в Фоли-Бержер» выдающийся французский живописец Эдуард Мане. Композиция картины построена так, что зритель видит все внутреннее пространство бара через большое зеркало, которое находится за спиной главной героини произведения – молодой барменши. Благодаря такому приему весь этот «зазеркальный» мнимый мир видится как что-то лишенное плоти, сотканное только из света и цвета.

Еще более сложной предстает мнимая среда зеркального отражения на полотне Валентина Серова «Портрет Г. Л. Гиршман» (1907). Здесь художник изображает двойную систему зеркал, за счет чего зритель видит портретируемую в трех разных ракурсах, а также самого художника, работающего над картиной.

Интересный эффект, связанный с отражением в зеркале, возникает в автопортрете Зинаиды Серебряковой, названном автором «За туалетом» (1909). Мы видим художницу, делающую себе перед зеркалом прическу. При этом наше восприятие изображения раздваивается – не то на полотне изображено отражение в зеркале, которое мы созерцаем вместе с занимающейся туалетом женщиной, не то перед нами сама художница, глядящая в

находящееся пред ней зеркало, и тогда оказывается, что мы сами как бы находимся в мнимом пространстве Зазеркалья и оттуда наблюдаем реальное пространство комнаты, в которой находится женщина.

Мнимый мир Зазеркалья увлекал также Марка Шагала. В своей картине 1915 г., так и названной «Зеркало», он изобразил этот предмет в золоченой раме заполняющим практически всю плоскость картины. Однако в зеркале мы не видим того, что можно назвать отражением – Зазеркалье тут живет своей, никак не связанной с реальностью жизнью. Все там призрачно и таинственно. В пустом темном пространстве вырисовывается лишь изображение огромной керосиновой лампы, помещенной наверх монументальной мраморной колонны. Абсурдность этой мнимой реальности Зазеркалья вызывает непонятное ощущение ужаса и тревоги.

Зазеркалье, живущее своей мнимой жизнью, непохожей на реальную, становится темой картин ряда художников XX в. В 1932 г. Пабло Пикассо создает картину «Девушка перед зеркалом». Конечно, само изображение девушки подано в трансформированном виде, в манере, свойственной художнику в этот период, однако нельзя не заметить, что отражение в зеркале мало похоже на то изображение девушки, которое предлагает нам живописец. Вместо белого девичьего лица с ровным «греческим» носом в стекле зеркала мы видим красно-фиолетово-зеленую физиономию с большим выдающимся вперед носом.

В 1935 г. известный художник-сюрреалист Рене Магритт создает картину «Фальшивое зеркало». На ней во всю плоскость холста размещено грандиозных размеров изображение человеческого глаза, который и является огромным зеркалом, в котором отражается голубое небо с белыми облаками, то есть, можно считать, весь реальный мир. Но как следует из названия картины, автор считает, что это зеркало фальшиво, оно не отражает мир таким, каков он есть на самом деле.

Во второй половине XX в. к изображению Зазеркалья неоднократно обращался известный художник-экспрессионист Френсис Бекон. Интересен, например, его триптих «Три эскиза мужской спины» (1970). На всех трех картинах, входящих в триптих, изображен бредущий перед зеркалом обнаженный мужчина. Интересно, что и у Бекона человек и его изображение живут своей жизнью, не пересекающейся друг с другом. Изображенный на картинах триптиха человек ни в одном из трех случаев не смотрит в зеркало, в то время как отражение прямо устремляет свой взор на сидящего перед зеркалом человека. Характерно также то, что на другом полотне Бекона «Фигура, рисующая отражение в зеркале» (1976) рисующий человек также не смотрит в зеркало, он вообще отвернулся от него, как будто боится в него заглянуть.

Как видим, мнимая реальность Зазеркалья неоднозначно воспринималась человеком – она и манила его своей загадочностью, она и пугала его своей таинственной глубиной. Разные художники в разные времена по-разному пытались изобразить Зазеркалье в своих картинах, но в любом случае оно представало на их полотнах как действительно мнимая среда – среда призрачная, лишенная материальной реальности, живущая своей собственной жизнью, отличной от жизни реальной.

Список литературы

1. Герчук Ю. Живые вещи. М.: Советский художник, 1977. 141 с.

Н. А. Линькова

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗОВ ИСТОРИИ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ БЕЛАРУСИ (1990–2000 ГОДЫ)

Период 1990-х гг. характеризуется серьезной переоценкой эстетических ценностей, что очень повлияло на дальнейшее развитие белорусского искусства. В связи с коренными преобразованиями в политической, экономической и общественной жизни страны в 1990-е гг., созданию независимого государства – Республики Беларусь, возник интерес общества к проблеме национальной истории и культурного наследия, а образным выражением этих явлений стало обращение деятелей искусства к прошлому своего народа.

В этот период в творчестве белорусских мастеров получает дальнейшее развитие историческая тема. Обращение живописцев к прошлому своего народа, как естественное стремление человеческой души к своим истокам, стало наглядным выражением роста интереса общества к проблемам национальной истории, что наиболее ярко проявилось в жанре портрета.

Современное независимое государство, каким является Республика Беларусь, имеет богатую и славную многовековую историю. История белорусской культуры в портретной живописи представлена именами многих деятелей, которые внесли большой вклад в формирование культурной среды белорусского государства. Как известно, роль личности в истории занимает не последнее место.

Активное обращение к визуализации образов истории белорусской культуры в портретной живописи 1990–2000 гг. стало одной из примет времени в белорусском изобразительном искусстве.

Следует отметить, что существенными моментами художественной эволюции в решении исторической темы стало замещение стереотипов, сформировавшихся в эпоху социализма, и обращение к героям национальной истории, которые ранее оставались за пределами внимания авторов.

Следует отметить ряд художников и их работ, посвященных вопросу отражения образов истории белорусского культуры. Среди них: Г. Таболич «Слово о К. Туровском», М. Таболич «Могилевская мастерская граверов. Ващенко Максим и Василий» (1992), Виктор Барабанцев «Славянские первопечатники» (2005), Г. Ващенко «Князь чародей», Л. Дударенко «Народу моему книга сия», А. Смоляк «Марк Шагал», В. Толстик «Ладья времени» и др.

Важное место в творчестве белорусских живописцев и графиков стали занимать образы просветителей: Франциска Скорины, Евфросинии Полоцкой, Кирилла Туровского, Сименона Полоцкого; а также национальных героев: князей Всеслава Чародея, Витовта и Альгерда, поэтов М. Богдановича, Я. Купалы, Я. Коласа, художников И. Хруцкого, Я. Дроздовича и др.

Нельзя обойти в этом направлении деятельность народного художника Владимира Стельмашонка, который стремился обновить в памяти белорусского народа имена и образы людей, которые внесли значительный вклад в отечественную культуру. На основе архивных материалов в 2001 г. для центра имени Ф. Скорины художником была создана серия графических портретов деятелей Инбелъкульты (4 листа с 16 портретами деятелей Института белорусского культуры, репрессированных в 1920–1930-е гг. и реабилитированных посмертно). Изучение В. Стельмашонком творческой биографии поэта А. Мицкевича положило начало сериям «Музы Мицкевича» и «Крест Мицкевича» (конец 1990 – начало 2000-х гг.). В. Стельмашонко написал еще ряд портретов представителей белорусской культуры.

Из работ председателя общественного объединения «Белорусский союз художников» Григория Ситницы, свидетельствующих об истории белорусского культуры одновременно в лицах и культурно-исторических памятниках, следует отметить созданный в 1991–1992 гг. цикл «Несвиж – отголосок былых времен». Рассмотрим подробнее его основные части. Картина «Призраки старого парка» (1991) представляет собой заботливо выписанные портреты

княжеского рода Радзивиллов в пространстве наполненного воздухом пейзажа замкового парка исторического города. Две другие картины данного цикла «Ворота в прошлое» (1992) и «Отголосок былых времен» (1992) рассказывают в подобной форме об этом княжеском роде. При этом Григорий Ситница показывает поток зафиксированных во времени и пространстве событий и их взаимосвязь [3, с. 7].

К культурным истокам своего народа неоднократно обращается и Владимир Савич в своих произведениях: «Всеслав Чародей», «Баллада Миндовгу», диптих «Витовт Великий» (2010), «Барбара Радзивилл» (2004) и др. Художник в данных произведениях добивается в определенном смысле эффекта смещения времени, если скажем, деятели белорусского культуры и государственности, которые жили в прошлых веках, предстают перед глазами как современники. Выработывая свою образную речь, он опирается на фундамент традиций. Портреты Савича очень похожи на иконы. В центре каждого из его полотен тщательно прописана знаменитая личность из прошлого, а вокруг среда, которая придает смысл изображенного, формирует совокупный образ самой картины.

Особую страницу исторической портретной живописи в этот период составил ряд работ, посвященных религиозным деятелям, в том числе Е. Полоцкой и К. Туровскому. Среди них важно выделить работу П. Свентоховского «Евфросиния Полоцкая» (1992), которая решена с опорой на иконографию сохранившегося фрагмента фрески с изображением подвижницы [2, с. 240].

Художник Евгений Ждан, заслуженный деятель культуры Беларуси, также создал ряд произведений-посвящений просветителем и святым, таких как: Франциск Скорина (1990), Св. Евфросиния Полоцкая (1991), Св. Лаврентий Туровский (1991), Св. Софья Слуцкая (1991), Св. Князь Ростислав (1991), Св. Макарий Пинский (1992), Рогнеда (1994 г.), Князь Чародей Полоцкий (1994 г.) и др. Художник стал лауреатом I премии «За духовное возрождение» (1998) за цикл икон «Белорусские Православные святые». Изучая историю прошлых веков, жизнь и деятельность великих гуманистов, просветителей, великих художников, поэтов, композиторов, художник также работает над созданием портретной галереи белорусских деятелей культуры и искусства прошлых веков: Николай Гусовский, Симон Будный, Адам Мицкевич, Станислав Монюшко, Максим Богданович, Янка Купала, Якуб Колас [1, с. 16].

Таким образом, разнообразие версий исторического прошлого актуализировало перед живописцами проблему определения личной точки зрения в художественной оценке событий истории национальной культуры.

Отметим, что наиболее успешной для белорусского искусства композиционной формой исторического портрета стал портретный триптих. Например, триптих Г. Поплавского «Славен город Полоцк» (2008), включил в себя портреты выдающихся белорусских просветителей С. Полоцкого, Е. Полоцкой и Ф. Скорины. Лейтмотивом всех трех композиций выступает книга.

Яркие примеры роли женщин в общественно-политической жизни Беларуси XII–XVI вв. были положены в основу картины-триптиха А. Ксендзова «Хранительницы Беларуси» (2006). Композиция включает три мотива: женщина-мать, женщина-воин, женщина-государственный деятель. Центральная часть – это собирательный образ, навеянный легендами и конкретными историческими личностями типа Анастасии Слуцкой. Левая часть – женщина-мать: она олицетворяет непрерывное течение жизни – продолжение рода, связь поколений и будущего государства. Правая часть – образ руководительницы и просветительницы XVI века Софии Слуцкой, которая показана в парадной одежде со скипетром власти в руке. Фоном являются Слуцкая брама Несвижа и Фарный костел. Сверху композиция завершается драпировкой в стиле белорусских сарматских и европейских портретов XVI в. [2, с. 240].

Следует сказать, что почти в каждом представленном произведении искусства дополнением к отражению изображения деятеля культуры является активное решение среды вокруг знаменитой личности. Представленная портретная галерея лучших представителей белорусской культуры, перенося нас в прошлое, способствует дальнейшему развитию культуры и духовности нашей страны. Отметим, что неотъемлемой частью процесса становления

человека как личности является проникновение в историю культуры своего народа. Этим во многом объясняется неослабевающий интерес художников к исторической портретной живописи.

Осмысление живописного материала, что появляется в большом количестве в последнее время и рассказывает в визуальной форме белорусам об их славных предках, требует определенного опыта в изучении истории своей страны и ее культурного наследия. Современные художники своими произведениями пытаются показать наиболее выдающихся государственных деятелей и просветителей, помогают создавать представление о достижениях былых времен и их сохранении в настоящем, позволяют выявить представления о ценностях, эстетических категориях нашего общества в последние десятилетия.

Список литературы

1. *Ждан Е.* Жизнь в искусстве: альбом / Сост.: Е. И. Ждан; авт. вступ. ст. П. М. Сапотько. Несвиж: Несвижская типография им. С. Будного, 2014. 178 с.

2. *Медвецкий А. В., Медвецкий С. В.* Портретная живопись Беларуси: монография. Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2017. 336 с.

3. *Рыгор Сітніца.* Простыя Рэчы=Ryhor Sitnitsa.Simple things=Рыгор Ситница. Обычные вещи: фотаальбом/уклад. і аўт. Тэксту Рыгор Сітніца; пер. На англ. Мову Дар'і Бунеевай. Мінск: Звезда, 2017. 232 с.

Ло Чаопэн

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

ОБРАЗЫ ИНТЕРЬЕРА В ИСКУССТВЕ ТЕАТРА ТЕНЕЙ

Театр теней – это вид комплексного народного искусства, воплотившего в себе живопись, скульптуру и китайский национальный театр. Его суть заключается не просто в демонстрации образов и представлений, а в том, что он является своеобразной формой искусства. Театр теней сочетает в себе блестящее художественное содержание и духовную культуру, накопленную в течение долгого периода времени. Помимо большого количества персонажей, в нем также присутствует изображение мебели. Она показывается в гиперболизированном виде, обладает необычными формами, привлекающими внимание зрителя. Хотя культура мебели находится на вторых ролях, тем не менее, она является отражением отношения людей к жизни в прошлом, настоящем и даже будущем; состояния общества; эстетического восприятия; местных особенностей, религиозных верований, а также направления развития народной духовной культуры.

Изображение мебели в театре теней отображает небывалую красоту народных обычаев. По этой причине мебель в театре теней отличается от реальных традиционных форм мебели. Современный зритель видит вырезанную из листа ослиной или бычьей кожи, раскрашенную и декорированную мебель с гипертрофированными чертами. Что касается техники разукрашивания, то она также отличается от техник разукрашивания реальной мебели.

Находящаяся на фоне мебель театра теней заключает в себе богатую эстетическую культуру и не только создает образ на основе этой культуры, но и подвергается влиянию той эпохи, культурного фона, эстетического восприятия, местных особенностей и религиозной культуры. Она не существует изолированно, а опирается на сюжеты древних преданий, персонажей, общую обстановку и эстетические привычки. Красота эстетической культуры мебели театра теней раскрывается в следующих аспектах.

Красота древних преданий: во всей истории мебель выполняет служебные функции. Она существует поскольку существует тот или иной персонаж в истории. Разные фасоны мебели, выбранные в зависимости от фона всей истории, отражают разную информацию о персонаже. Вслед за изменениями истории изменяется и мебель. Мебель в представлениях имеет очень четкую интерпретацию.

Красота композиции: цельная композиция театра теней – это образец представления плоских объектов в трехмерном пространстве посредством применения их трансформаций. При помощи комбинации разных углов обзора и трехточечной перспективы формируется своеобразный художественный стиль. Основа в виде линии контура в профиль сочетается с тонкими линиями, прямые кромки комбинируются с наклонными, благодаря чему создается многоугольная композиция.

Представление может показываться только когда зритель сидит напротив, поэтому персонажи изображаются в основном в профиль. Такое условие накладывает ограничения на дизайн изображений. Композиция мебели предусматривает опущение линии горизонта и формирование «наклонной точки обзора». Это позволяет изображенным в профиль персонажам сидеть на стуле у стола, создавая тем самым много углов обзора и стереоскопический эффект. В изображениях Древнего Египта применялся «закон фронтальности». Лицо, нос и рот персонажей изображались ровно в профиль, но глаза все же были изображены в анфас, поскольку имели два четких уголка. Грудь и руки изображались в анфас, но ноги – в профиль. Однако мебель изображается немного иначе. На настенной росписи Древнего Египта мебель изображалась четко в профиль, тогда как в театре теней она изображается в три четверти.

Красота цвета: в театре теней применяется 5 базовых цветов – красный, желтый, белый, зеленый и черный. Цвет является самой яркой, бросающейся в глаза формой выражения. Он

отражает толстый пласт народных жанров искусства, позволяя выразить их великолепие и сдержанность.

Красота вырезания: для украшения мебели используются выгравированные рисунки или иероглифы. Видно тонкое искусство владения ножом, линии идут ровно и не заваливаются. Они мягкие, но не слабые – сочетают в себе твердость и гибкость. Хотя невозможно описать здесь все подробности этого искусства, но к нему есть очень большой интерес. Что касается изображения мебели, из-за того, что она должна располагаться в самой нижней части экрана, то необходимо понимание того, какого декора не хватает и сознательность создаваемого образа в целом.

Красота декора: мебель театра теней часто украшается приносящими счастье изображениями: «играющий с пионом феникс», пожелания мира и спокойствия, пожелания финансового благополучия и т.д. Они отражают духовное стремление людей к счастью, благополучию, а также их эстетическое восприятие. Посредством простых схематичных символов выражается внутреннее содержание, используются яркие контрастные цвета. Все это очень сильно указывает на цельность образа. Соразмерная гиперболизация и деформация частей предметов мебели отражают простоту и чувство ритма. Сочетание реализма с деформацией и росписью позволяет образу быть в крайней степени понятным.

Красота различных стилей: искусство театра теней можно разделить на три больших региональных направления – северное, западное и южно-центральное. У каждого из направлений абсолютно разные способы изображения мебели. Эти способы отличаются сильной региональностью и народными особенностями. Влияние эстетики местного народного искусства и эстетических привычек местных зрителей воплотилось в разные особенности эстетической культуры каждой местности.

«Религия – это заключенное в душе понимание надежды и должного, а также эмоций людей. Религия – это единая система представлений, чувств и поступков. В ходе истории она постепенно развилась в особый язык искусства и мощную вдохновляющую силу» [1, с. 45]. Театр теней назван термином «народный обычай», поскольку в древности он использовался для совершения благодарственных жертвоприношений и защиты от зла. Вместе с тем он был традиционным мероприятием при рождении сына, свадьбе, праздновании юбилея, жертвоприношении предкам. В народе театр теней развился в религиозный ритуал и народное религиозное мероприятие. Он позволял людям обрести душевное спокойствие и духовную опору.

Эпоху великих религий также можно рассматривать и как эпоху великого искусства. Подъем народного искусства также имеет религиозные предпосылки. Если в какую-то эпоху уделяется внимание религии, то народное искусство непременно получит бурное развитие. Содержание представлений театра теней стало опорой, а задействованная в нем мебель также посредством искусства прямо или косвенно через метафору или контекст отражает общественное и религиозное сознание того времени, выполняет символические и коммуникативные функции. Она показывает общественные взгляды, эстетические убеждения и народные идеалы, а также влияние, оказываемое религией на искусство. Появление мебели религиозного назначения в театре теней и воплощение религиозной культуры можно проследить по двум основным истокам театра теней. По поводу этих истоков существует две версии:

Первый исток театра теней – магия призывания души: «согласно 9 свитку трактата о театре теней Сун Гаоченя <Реальное и изначальное>, в период ранней династии Сун уже были мудрые старцы. Легенды гласят, что в период Западной Хань даосские маги шаовэни развешивали фонари и натягивали полог, чтобы помочь императору У-ди призвать душу Ли Фужэнь. Это считается началом театра теней» [2, с. 93]. Из этого следует, что изначально театр теней существовал не как вид искусства и способ увеселения людей, а лишь как даосская практика «призывание души посредством вырезанного из бумаги рисунка». Поскольку даосская религия зародилась в рамках китайской религиозной культуры, то в театре теней, если говорить о мебели, даосской мебели было представлено значительно больше, чем буддийской. Метод и

формы ее изображения разнообразны, что доказывает важность даосской культуры в изображении мебели театра теней. В театре теней даосская мебель скорее всего была каменной, то есть взятой из природы. На такой мебели помещается узор натурального камня, а также трава и цветы, растущие из него. Окрашивалась она преимущественно в темные спокойные цвета. Это передавало чувство естественности и соединения с даосскими небожителями.

Искусство театра теней предоставляет людям не только эстетическое удовольствие и радость развлечений, но и дает им духовные чувства и культурное мышление. Оно отражает глубокую и многогранную культуру мебели, является опорой для общественной, эстетической, религиозной и народной культуры. Культура влияет на дизайн мебели, ее изображения передают скрытую мощную культуру. Основные элементы традиционного театра теней и современная мебель сплавляются в единое целое, тем самым передавая и защищая традиционную народную культуру, и в то же время формируя современную культуру мебели с традиционными чертами. Содержащаяся в этом искусстве культура мебели и традиционная культура являются нематериальным духом, в котором сочетаются красоты искусства, а также передающаяся по наследству связь между людьми и мебелью.

Список литературы

1. *Цзин Ши*, Психология религии. Пекин: Издательство «Знание», 1989. 212 с.
2. *Кан Баочен*, Происхождение китайского театра теней и исследование местной культуры. Хэнань: Издательство «Слон», 2011. 245 с.

Н. Б. Ляхова

Российский государственный университет туризма и сервиса, Московская обл., п. Черкизово

ДИЗАЙН АКСЕССУАРОВ КАК СТИЛЕОБРАЗУЮЩАЯ ОСНОВА В ПРОЕКТИРОВАНИИ ТВОРЧЕСКИХ КОЛЛЕКЦИЙ

В ансамбле современного костюма все чаще и чаще на первый план выступают понятия «образ», «образность» – т. е. особая выразительность, духовное наполнение содержания проектируемого объекта дизайна. Одежда и ее дополнения (обувь, сумки, головные уборы, украшения) всегда рассматривается как сигнально-знаковая система, т.е. специфический язык общения между людьми – такой же, как жесты и речь. Иначе говоря, аксессуары в костюме выполняют важную коммуникативную функцию.

Чтобы лучше понять, какую роль в восприятии коллекции одежды играют аксессуары, стоит рассмотреть их более детально.

Культовый английский шляпник современности Филип Трейси утверждает: «Шляпа – последний штрих, чтобы выглядеть на миллион долларов».

Головной убор, как и прическа, ярче всего индивидуализирует человека. Естественное желание любого человека – быть непохожим на других, стремление подчеркнуть свою исключительность и выразительность. Некогда сугубо утилитарная деталь костюма – головной убор – становится все более значимым, часто по популярности превосходя все другие аксессуары.

Головной убор придает образу выразительность и законченность, оттеняя и акцентируя черты лица и выражение глаз. С его помощью лицу можно придать выражение загадочности, интриги, трогательной беззащитности, интеллектуальной сосредоточенности, аристократического шарма. Кроме того, можно подчеркнуть представительность, респектабельность, мужественность и независимость. С помощью изысканной формы головного убора, цвета, фактуры материала, можно скорректировать индивидуальные недостатки лица, используя оптические иллюзии – исправить овал лица, сузить широкие скулы, даже скорректировать разрез и глубокую посадку глаз, форму носа, замаскировать крупные или оттопыренные уши.

Долгое время головные уборы предназначались только для защиты от холода, дождя, жаркого солнца. Сегодня головной убор в костюме свидетельствует о статусе и общем культурном уровне их владельца, Основной чертой современного головного убора является не только функциональность, но и престижность. Головной убор становится предметом роскоши или символом власти. По головному убору можно определить классовую, групповую и национальную принадлежность человека, кроме того, можно угадать его настроение, темперамент. Головные уборы являются одним из самых важных атрибутов в формировании имиджа. С помощью головного убора можно скорректировать определенные особенности головы, формы лица и некоторые диспропорции фигуры. Например, широкополая шляпа зрительно скрадывает лишний объем тела, акцентирует на себе внимание, производя такой же эффект, как и подплечники в одежде – расширенная линия плеча создает иллюзию стройной фигуры. Маленькая шляпка подчеркивает правильные черты лица, изящество и грацию тела.

Филип Трейси, «король шляпников», украшающий своими эффектными произведениями коллекции Карла Лагерфельда, Валентино, Тьерри Мюглера, Рифата Озбека, однажды сказал, что шляпы – это современный и более дешевый вид пластической хирургии.

Мода сегодня – новый язык для посвященных, для истинных ценителей эмоций, для тех, кто больше всего на свете любит удивлять и удивляться, это фантазия и свобода.

Как и всякое творчество, изготовление костюма или головного убора – это таинство. Именно сам процесс творчества приносит художнику наслаждение, а потом законченное произведение отчуждается от творца, становясь самостоятельным арт-объектом. Начинается работа обычно с того, что, имея под рукой материал, художник вглядывается в него: какая форма просится наружу. Дизайнер всегда должен ощущать пульс времени, свободно мыслить в

материале, свободно импровизировать, понимать соотношения формы, размера головного убора к общему силуэту костюма. Удачно подобранный головной убор – это не только грамотный имидж, это еще внутренняя гармония и душевный комфорт.

Головной убор давно уже стал культовым объектом дизайна, превосходя по популярности все другие аксессуары.

В последнее время тема «светского» головного убора становится все актуальнее, а художники, их создающие – все востребованнее. Скачки в Эскоте, приемы под открытым небом, визит к королеве Англии – это не все места для демонстрации модных шляп.

Россию тоже не миновало «шляпное безумство», это касается не только представителей творческих профессий, которым позволено по любому поводу и везде носить шляпы самых невероятных фасонов с оригинальными отделками, подсказанными неуемной фантазией. Головные уборы нового поколения – это особый язык символов, свидетельство вкуса, таланта и ума, способное выразить стиль жизни и дух времени.

«Свяжите, сшейте сами, – призывает Андрей Бартнев, – ведь головной убор – корона всего костюма».

На сегодняшний день, когда рынок головных уборов перенасыщен и ассортиментное изобилие поражает воображение потребителя, невольно возникает чувство некоторой пресыщенности. Головные уборы, производимые в массовом порядке, лишены обаяния неповторимости. Функции вещи не должны сводиться к исключительно утилитарному назначению, современные вещи должны нести в себе большой груз эстетически и статусно-престижных значений. А престижная вещь может быть заведомо неутилитарной и даже бесполезной, но при этом она является предметом роскоши. Таким объектом может быть обычная женская шляпка, но сложная в исполнении, с элементами ручного труда, с грамотно подобранным материалом и декоративной фурнитурой.

Собственный стиль в наши дни – превыше моды и сильнее кредитной карты. Как же выглядеть неординарно, ярко, выразительно? Заказывать уникальные изделия у художников, дизайнеров, модельеров?

Сейчас фантазия художника практически не сдерживается, и на помощь ей приходят новейшие технологии. Любое творение, если оно не противоречит законам гармонии, имеет право на существование, в моде нет диктата: каждый человек сам может выбрать из модных тенденций то, что подчеркивает его индивидуальность. Очарование моды всегда соткано из множества мелких деталей, подбор которых должен быть обусловлен грамотностью в вопросах культуры одежды. Чувство стиля, меры и реальное отношение к окружающему миру помогают дизайнеру добиться образной завершенности целостного ансамбля: одновременно сегодняшнего – актуального, элегантного, комфортного и завтрашнего – живого, динамичного, образного и всегда привлекательного.

Головной убор сегодня равен обуви по значимости соотношений частей костюма. Если обувь открывает костюм, то головной убор его завершает, придавая всему образу целиком выразительность и законченность. Головной убор может сделать любой образ совершенным, модным и неповторимым.

Удачно подобранный головной убор – это не только грамотный имидж, это еще и внутренняя гармония и душевный комфорт.

На сегодняшний день, когда рынок головных уборов перенасыщен и ассортиментное изобилие поражает воображение потребителя, невольно возникает чувство некоторой пресыщенности. Головные уборы, производимые в массовом порядке, лишены обаяния неповторимости. Негативность «ширпотреба» заключается в том, что при тираже в 10 тысяч экземпляров даже самая красивая вещь утрачивает прелесть. А стремление женщин перешеголять друг друга, в том числе и по части шляпок, не пройдет, пока существует мир. К счастью, в массовом сознании все увереннее, прочнее утверждается мнение, что стильно выглядеть – это значит быть уникальным, элегантным, не похожим на других.

По мнению известного британского дизайнера головных уборов Стивена Джонса, нужно «всегда помнить, что шляпа – это приложение к вашей голове, а не наоборот, шляпа – это рама, а картина – это вы сами».

В мире моды не так много дизайнеров головных уборов, но те немногие, которые заслужили мировую известность и признание, пользуются огромной популярностью. Культовый английский шляпник современности Филипп Трейси утверждает: «Головной убор, как и прическа, ярче всего индивидуализирует человека. Естественное желание любого человека – быть непохожим на других, стремление подчеркнуть свою исключительность и выразительность. Некогда сугубо утилитарная деталь костюма – головной убор – становится все более значимым, часто по популярности превосходя все другие аксессуары».

Шляпа – последний штрих, чтобы выгладеть на миллион долларов.

Филипп Трейси – самый оригинальный и прославленный дизайнер головных уборов, обладатель пяти премий Британской ассоциации дизайнеров, самый известный шляпник современности, единственный в мире шляпный эксперт Haute Couture.

Среди его клиентов – Винзоры и другие королевские особы. Головными уборами Трейси увлекся еще во время учебы в Дублинском национальном колледже искусств и дизайна, продолжив затем оттачивать свое мастерство в лондонском Королевском колледже искусств. Год спустя он показал редактору журнала Tatler Изабелле Блоу свою первую коллекцию шляп. Изабелла представила Трейси самым известным деятелям моды: Рифату Озбеку, дизайнеру обуви Маноло Бланику и главе дома Chanel Карлу Лагерфельду. Птичья клетка на голове Линды Евангелисты произвела небывалый фурор. С этого момента и на протяжении десяти лет Трейси создавал шляпы для модного дома Chanel. Потом последовали предложения от самых именитых Кутюрье: Versace, Givenchy, Valentino. Филипп Трейси по-прежнему сотрудничает с прославленными домами моды: Armani, Givenchy, Ralph Lauren. Смелый, элегантный, ироничный Трейси создает свою собственную удивительную моду, не похожую ни на кого. Признание таланта Филиппа Трейси – множество высоких наград, одна из которых – звание рыцаря Британской империи. Его именитые поклонницы Леди Гага, Мадонна, Наоми Кэмпбелл, Виктория Бекхэм, Ева Герцегова, Линда Евангелиста, Кейт Мосс, Деми Мур и множество других знаменитостей с восторгом и признательностью относятся к творчеству дизайнера. А это значит, что традиция шляп «от кутюр» жива.

Стивен Джонс – известный британский дизайнер. Шляпы Стивена Джонса – это искрящийся фонтан идей, юмора, эффектных конструкций, чувственный и неповторимый мир модных образов. Излюбленные источники вдохновения британского дизайнера – скульптура и архитектура, красота форм и линий. Основа его творчества – стильность, безупречность, хорошее настроение, высокая мода, шик и роскошь. Стивен Джонс создавал головные уборы для Эмануэля Унгаро, Жан – Поля Готье, Тьерри Мюглера, Вивьен Вествуд.

Марка дизайнера Мейсон Мишель появилась в 1936 г. Его визитная карточка – брутальные широкополые фетровые и кашемировые шляпы с неизменной буквой «М» на декоративной ленте, и, как противоположность, неожиданно диковинные и экстравагантные ободки для волос, украшенные цветами, камнями и перьями. Мейсон Мишель сотрудничал с модными домами Chanel, Nina Ricci, Christian Lacroix. Почитателями таланта дизайнера были Ив Сен -Лоран и Пьер Карден.

Пирс Аткинсон – эпатажный экстравагантный театральный художник, декоратор, иллюстратор, фотограф, дизайнер костюма и головных уборов. Его называют волшебником, фокусником, шутником. В своем творчестве Аткинсон любит использовать мотивы «Re-design» и «винтаж», смешивая стили, предметы, фактуры и материалы. С дизайнером охотно сотрудничают журналы «Elle», «Vogue» и другие модные издания. Невероятные шляпки от «Piers Atkinson» с удовольствием носят Леди Гага, Рианна и Кристина Агилера.

Дизайнер из Нью-Йорка, историк и архитектор, Хизер Хьюи создает коллекции головных уборов разного плана, и повседневные, и «от кутюр» В 2009 году стали выходить в свет шляпы и шапки марки «Хизер Хьюи». Каркасные, математически выверенные и

выстроенные конструкции головных уборов гармонично уживаются рядом с другими моделями дизайнера – нелогичные, необычные и забавные.

Головной убор придает образу выразительность и законченность, оттеняя и акцентируя черты лица и выражение глаз. С его помощью лицу можно придать выражение загадочности, интриги, сексуальности, трогательной беззащитности, интеллектуальной сосредоточенности, аристократического шарма. Кроме того, можно подчеркнуть представительность, респектабельность, мужественность и независимость. С помощью изысканной формы головного убора, цвета, фактуры материала, можно скорректировать индивидуальные недостатки лица, используя оптические иллюзии – исправить овал лица, сузить широкие скулы, даже скорректировать разрез и глубокую посадку глаз, форму носа, замаскировать крупные или оттопыренные уши.

Долгое время головные уборы имели преимущественно практическое значение – защищать от холода, дождя, жаркого солнца. Сегодня головной убор в костюме, так же, как и обувь (сумки, украшения, часы, очки), свидетельствует о статусе и общем культурном уровне их владельца, основной чертой современного головного убора является не только функциональность, но и престижность.

Обувь – самый загадочный и сложный элемент костюма. С помощью обуви можно достичь идеальной законченности силуэта костюма. Высокий дизайн начинается с линии. Через линию художник, архитектор, дизайнер выражают свое мироощущение, приглашая зрителя в свой мир пластики, пространства и функциональности.

Дизайнеры ищут новую линию, современную и точную, для того, чтобы любая человеческая фигура – будь то женщина, мужчина, ребенок – стала законченным произведением, которым можно любоваться и в профиль и анфас.

Линейный рисунок дизайн-проекта обуви требует определенного отбора творческих идей дизайнера. Как известно, обувь относится к категории объемных трехмерных форм, поэтому композиция обуви решается объемами пространствами. Поиск гармонии формы и пластики проектируемого объекта может стать главным условием в дизайне обуви или ансамбля обуви и аксессуаров.

Новые знаменитости мира обуви идут по стопам своих предшественников, таких как Роже Вивье, Маноло Бланик, Серджио Росси, Чезаре Пачотти, Робер Клержер. Возможно, скоро молодые дизайнеры присоединятся к великой и могучей семье мастеров, к которой принадлежат культовые марки Gucci, Prada, Min-min, Testoni, Claudio Fracassa, Salvatore Ferragamo. Может быть, их имена будут звучать так же громко, как Chanel, Christian Dior, Yves Saint Laurent.

На сегодняшний день самыми модными дизайнерами обуви остаются Патрик Кокс, чьи модели дышат английской эксцентрикой и парижским шиком. Именно он придумал нереально высокие платформы для безумных коллекций Вивьен Вествуд. Брюно Фризони работал у Труссарди, Карла Лагерфельда, Эманюэля Унгаро, он приветствует традиционную элегантность «от кутюр». Модели Карлоса Пуч Падильи подчеркивают индивидуальность женщины и культивируют опьяняющую роскошь.

Современная мода демократична, в ней одновременно существуют и взаимодействуют множество стилей: от кутюр и хай-тач, милитари, вестерн, «обнаженный стиль», кантри, джангл, тинэйджер, эротический, классический, спортивный, этнический, гламур, эклектика. Но мода имеет коварное свойство возвращаться к истокам по спирали, обогащаясь по пути новыми деталями, и объединять их в единый образ.

В настоящее время очки и часы находятся на 2-ом месте после обуви в таблице о рангах среди аксессуаров, несущих в себе престижную функцию. Очки – это не только испытанное средство для коррекции зрения, но и модный аксессуар, который носят все: и взрослые, и дети. Очки можно подразделить следующим образом: классические, авангардные, элегантные, спортивные, корректирующие, солнцезащитные.

Очки – аксессуар заметный. С помощью очков лицу можно придать выражение загадочности, интриги, сексуальности, трогательной беззащитности, интеллектуальной сосредоточенности и аристократического шарма.

Необычная оправка, оригинальная форма стекол, может послужить прекрасным дополнением к вечернему наряду, выступая в роли ювелирного украшения. Следует заметить. Что среди обладателей экстравагантных очков есть люди с абсолютно нормальным зрением. Просто им доставляет удовольствие менять свою внешность в зависимости от настроения.

Подчеркнуть представительность и респектабельность можно с помощью изысканной формы стекол или формой, цветом и фактурой оправы.

Таким же образом можно скорректировать индивидуальные недостатки лица, используя «вечные» свойства цвета: светлые цвета выступают, как бы приближаются, а темные – скрадывают форму, удаляются, отступают. Разумно оперируя этими эффектами, т.е. используя оптические иллюзии, можно приблизить глубоко посаженные глаза, исправить овал лица, сузить широкие скулы, даже скорректировать разрез глаз и форму носа.

Ювелирные украшения и бижутерия занимают важнейшее место в создании гармоничного и законченного образа.

Главное назначение украшения – быть произведением искусства, неотъемлемым от личности человека, подчеркивать его прелесть и индивидуальность.

Великая Коко Шанель в первые десятилетия XX в. изменила взгляд дизайнеров на украшения. Она считала, что главное – это не ценность материала, а орнамент, цветовые сочетания, композиция. Во многом благодаря Шанель в ювелирном деле стали цениться, прежде всего, тонкость работы, оригинальность замысла, творческая фантазия художника, его умение выразить стиль жизни и дух времени.

Специалисты классифицируют украшения по ряду признаков: модные (костюмные), массовые («ширпотреб»), драгоценные (авторские, эксклюзивные), уникальные (индивидуальные арт-объекты), символические (амулеты, талисманы), праздничные (парадные, роскошные).

Ювелирные изделия – это драгоценные изделия из золота, серебра, платины, с драгоценными или полудрагоценными камнями. Они отличаются тонкой ювелирной техникой, изготавливаются в одном экземпляре или небольшой серией.

Модное или костюмное украшение – это, как правило, остроумные, милые по-украшения из дешевых материалов, которые предлагают молодые дизайнеры. В них радуется остроумная идея, фантазия, озорство исполнения и абсолютно честное отношение к материалу.

Уникальное украшение – не обязательно драгоценное. Его облагораживает высокая художественная ценность, индивидуальность. В 1900-е гг. выражением протеста против буржуазного понимания роскоши, воплощенного в золоте и бриллиантах, стали украшения из пластика, резины, текстиля, дерева и даже бумаги. В этих арт-объектах нередко ощущалось влияние современных течений изобразительного искусства – абстракционизма, ташизма, поп-арта.

Украшения, производимые в массовом порядке, лишены обаяния и неповторимости, но при удачном эскизе бывают весьма привлекательными и выразительными. Негативность «ширпотреба» в том, что при тираже в сто тысяч экземпляров даже самая красивая вещь утрачивает прелесть.

Символические украшения типа амулетов или талисманов имеют особое значение для того, кто их носит. Такие украшения должны быть компактными, простыми и прочными.

Для торжеств и праздников остаются украшения, к которым можно применить эпитет «роскошное». Нередко это изящные хрупкие изделия, требующие бережного отношения.

Но в наше парадоксальное время есть место и таким праздничным украшениям, как пояс, топ или кружевной воротник из золотой паутинки, капельных гроздьев и тончайших переплетений золотой проволоки, имитирующих ручное вязание. Автором этого направления является Орландо Орландини.

В последнее время стали очень популярны именные украшения, созданные ведущими ювелирными домами, такими как Chopard, Van Cleef & Arpels, Graff, Carrera y Carrera. Эти украшения из бриллиантов, изумрудов, сапфиров, золота и платины массивны и роскошны, и цены на ювелирный «от кутюр» редко опускаются ниже десятков тысяч долларов, что доступно далеко не каждому. Такие украшения, вышедшие из знаменитых мастерских, приобретают статус эксклюзивных и элитных.

Элитной может считаться и бижутерия. Само слово бижутерия (бижу, bijou) в переводе на русский язык означает «прелесть», «драгоценность», «украшение». В отличие от дешевой и доступной, бижутерия элитная зачастую изготавливается из полудрагоценных камней и 18–22-каратного золота. И хотя настоящие драгоценности остаются предметом гордости многих наших современниц, именно бижутерия впитывает в себя динамичные настроения времени и деликатно принаравливается к разным жизненным ситуациям. Это замечательная возможность для творчества и самовыражения, иногда интерес к украшениям побуждает к приобретению одежды специально «под них».

Ремни в современной моде стали одним из самых важных аксессуаров, имеющих стилеобразующее значение. Ремни носят все, независимо от положения в обществе, возраста, пола, это важная деталь как мужской, так и в женской одежде.

Художники и дизайнеры одежды часто в процессе профессиональной деятельности используют такие термины как «оптические иллюзии», «графическое пятно» или «акцент» в костюме. Все перечисленные понятия являются композиционными приемами, направленными на то, чтобы, помимо своего прямого назначения – поддерживать одежды, выполнить еще одну важную задачу – визуально преобразить фигуру в костюме: нивелировать недостатки тела, сделать фигуру стройной, подтянутой, подчеркнуть красоту женской талии.

С помощью «эффекта пятна» можно зрительно увеличить или уменьшить объем талии, прибавить рост или наоборот, сделать фигуру более миниатюрной. Изменить линию силуэта или некоторые пропорции фигуры возможно с помощью системы аксессуаров, или отдельных дополнений, которые все чаще и чаще играют в костюме «сольную партию».

В современной моде деление на ассортиментные группы является условным. Например, широкий пояс при желании может превратиться в жилет, корсаж, корсет, а иногда – в некое подобие мини-юбки с бахромой. Среди молодежи и некоторой категории экстравагантных людей более зрелого возраста в последнее время стали модны кожаные аксессуары типа корсет, корсаж, бюстье, портупея, жилет и другие виды экстремальных дополнений.

Нередко важным аксессуаром в композиции костюма становятся перчатки, которые подчеркивают пластику движений в костюме. В зависимости от изменения длины и формы рукава, может меняться длина и конструкция перчаток. Если рукав укорачивается, длина перчаток увеличивается, появляются застежки – кнопки, пуговицы, молнии. Чтобы зрительно не создавать эффекта чересчур длинной руки, перчатки должны иметь иной оттенок, чем платье.

Как и любой другой аксессуар, головной убор, сумка, украшение, перчатки могут служить композиционным центром, акцентом в костюме. А в сочетании с сумкой перчатки образуют некую пластическую субстанцию, создают движение внутри фигуры, которые зрительно воспринимаются как ритмический орнамент в костюме.

Кроме свободного экспериментирования с фактурой и цветом в дизайне аксессуаров чрезвычайно важно создание образа, образно-ассоциативное мышление, способность решать проектную задачу оригинально и выразительно. Например, костюмы Эльзы Скиапарелли часто дополнялись черными выходными перчатками с наклеенными ноготками, или повседневными, на манжетах которых находилась яркая дощечка и специальные кармашки для спичек.

Один из величайших сапожников мира Сальваторе Феррагамо говорил, что, покупая дорогие вещи, мы с умом вкладываем деньги. Это в полной мере относится и к сумкам. Европейцы в повседневной жизни одеваются подчеркнуто скромно, но у них не принято экономить на обуви и сумках. Именно эти аксессуары свидетельствуют об определенном уровне амбиций и доходов их обладателей. Если у вас сумка или чемодан, например, Lancel,

значит, вы – весьма состоятельный преуспевающий человек, уверенный в завтрашнем дне. Многие люди разделяют это мнение и готовы приобретать эксклюзивные авторские вещи.

Функции вещи не должны сводиться к исключительно утилитарному назначению. Современные вещи должны нести в себе большой груз эстетических и статусно-престижных значений. А престижная вещь может быть заведомо неутилитарной и бесполезной, но при этом она демонстрирует статус и является предметом роскоши.

Таким объектом может стать обычная женская сумка, но сложная в исполнении с элементами ручного труда, с оригинальной фурнитурой, грамотно подобранными материалами, профессионально исполненная. Такая вещь помогает человеку создать свой индивидуальный яркий, выразительный, острый, запоминающийся, неповторимый образ.

Один из важнейших аксессуаров, который занимает ведущее место в дизайне костюма, – это колготки. Укорачивание одежды влечет за собой особое внимание к этой детали костюма. А новые виды и формы одежды диктуют новые способы декоративного оформления колготок и чулок. В союзе с обувью колготки органично завершают пластический образ женского костюма.

В дизайне чулок и колготок художники, как правило, пользуются тем же профессиональными приемами создания образа, что и при работе с другими аксессуарами. Здесь также учитываются эффекты оптико-геометрических иллюзий, иллюзий психологического отвлечения, психологического воздействия цвета или с помощью использования различных фактур.

Поскольку колготки – аксессуар всепогодный, они требуются и в холодную и в теплую и даже в жаркую погоду, на помощь художникам приходят ученые: химики, биологи и медики, которые разрабатывают специальные, «дышащие» модели. Кроме того, существуют «специальные» колготки – для артистов балета и цирка, которые могут изменить внешний вид в зависимости от освещения. В этом случае дизайнерам приходится разрабатывать не только модные, эффектные по цвету и фактуре изделия, но и обратить внимание на психофизиологическое воздействие цвета на зрителя, взаимодействие цвета и света, использование антропотехники – метода проектирования объекта с учетом его приспособляемости к физическим возможностям человека.

Примета нового стиля мышления – личная оригинальность и неповторимость каждого человека. Наш образ жизни и стиль ассоциируется с тем, что на нас надето. Просто вещи, одежда, обувь, дополнения потребителя больше не интересуют. Скорее потенциального потребителя интересуют новые сценарии жизни, которые диктует мода. Примеряя к себе новую вещь, будь то головной убор, одежду, украшение или очки, интуитивно человек примеряет к себе новый образ, манеры поведения, новые роли. Это естественная потребность – иметь возможность казаться разным в зависимости от настроения или определенной ситуации.

Человек нового поколения как будто следует афоризму О. Уайльда: «Каждый человек должен быть произведением искусства или носить на себе произведение искусства»!

О. Б. Мышляева

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КОМПЕТЕНЦИЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО
НАПРАВЛЕНИЮ БАКАЛАВРИАТА 51.03.02 НАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА В ФЕДЕРАЛЬНЫХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ
СТАНДАРТАХ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ 3 + И 3++**

Компетенции, трактуемые ФГОС ВО – комплексные характеристики готовности выпускника применять полученные знания, умения и личностные качества в стандартных и изменяющихся ситуациях профессиональной деятельности.

В ФГОС ВО 3+, (приказ Минобрнауки России от 12.03.2015 № 223 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлению подготовки 51.03.02 Народная художественная культура (уровень бакалавриата)», зарегистрированного в Минюсте России 27.03.2015 № 36586, используются следующие сокращения:

ОК – общекультурные компетенции;

ОПК – общепрофессиональные компетенции;

ПК – профессиональные компетенции;

В новом ФГОС ВО 3++ высшего образования по направлению подготовки 51.03.02 Народная художественная культура (уровень бакалавриата), утвержденным 17 декабря 2017 г., коды и наименования компетенций несколько другие:

УК – универсальные компетенции;

ОПК – общепрофессиональные компетенции;

ПК, которые могут быть обязательными или рекомендуемыми профессиональными компетенциями.

Хотелось бы выделить ряд дискуссионных и неоднозначных аспектов в содержании требований ФГОС ВО 3++, связанных с поспешностью внедрения новых стандартов, которые вызывают затруднение при разработке образовательных программ: исключение из стандарта или изменение принципиально важных требований к уровню знаний и компетенций выпускников; недостаточно корректные формулировки отдельных компетенций и неясная логика их составления; формирование перечня профессиональных компетенций на основе профстандартов для основной профессиональной образовательной программы (ОПОП) по направлению (профилю) подготовки; сужение видов профессиональной деятельности.

Таблица 1 – Виды профессиональной деятельности

ФГОС ВО 3+	ФГОС ВО 3++
научно-исследовательская	педагогическая
педагогическая	художественно-творческая
художественно-творческая	методическая
методическая	организационно-управленческая
организационно-управленческая	
культурно-просветительная	

Как видно из таблицы, в новом стандарте почему-то убрали научно-исследовательскую и культурно-просветительную деятельность, хотя последняя для народной художественной культуры весьма важна.

В ФГОС ВО 3++ появилось новое наименование компетенций – универсальные компетенции, которые являются расширением и несколько другой формулировкой общекультурных компетенций ФГОС ВО 3+. При этом дополнительно к наименованию компетенции устанавливаются категории (группы) компетенций, назначение и функции которых не совсем ясны. То ли это расширение содержания компетенции, то ли обобщение ее содержания, то ли более высокий добавочный иерархический уровень компетенции.

В таблице 2 приведено примерное соответствие универсальных и общекультурных компетенций, а также общепрофессиональных и профессиональных компетенций из ФГОС ВО 3++ и ФГОС ВО 3+.

Таблица 2 – Соответствие компетенций ФГОС ВО 3++ и ФГОС ВО 3+

ФГОС ВО 3++	ФГОС ВО 3+
УК-1	≈ОК-1 у магистров, у бакалавров соответствия нет
УК-2	≈ОК-4
УК-3	≈ОК-6
УК-4	ОК-5
УК-5	≈ОК-1
УК-6	≈ОК-7
УК-7	ОК-8
УК-8	ОК-9
ОПК-1	≈ОПК-1
ОПК-2	≈ОПК-2
ОПК-3	Нет соответствия
ОПК-4	Нет соответствия
ПКО-1	ПК-7
ПКО-2	ПК-8
ПКО-3	ПК-4
ПКО-4	ПК-5
ПКО-5	ПК-6
ПКВ-1	ДПК-1
ПКВ-2	Нет соответствия

Как видно из таблицы, по формулировкам соответствия компетенции УК-1 с ФГОС ВО 3+ нет, с натяжкой можно считать соответствие УК-1 и ОК-1 у магистров, УК-2 примерно соответствует ОК-4, УК-3 похожа на ОК-6, УК-4 соответствует ОК-5, УК-5 не совсем соответствует ОК-1, УК-6 похожа на ОК-7, УК-7 соответствует ОК-8, УК-8 соответствует ОК-9, ОПК-1 примерно соответствует ОПК-1, ОПК-2 – ОПК-2. У компетенций ОПК-3 и ОПК-4 соответствий в старом ФГОС нет. Получается, что бакалавр, начавший свое обучение раньше 2019 года и не обладающий способностью ориентироваться в проблематике современной государственной культурной политики Российской Федерации (ОПК-4) и не способный соблюдать требования профессиональных стандартов и нормы профессиональной этики (ОПК-3), поскольку этих компетенций во время его учебы не было, будет несколько ущербней бакалавра, приступившего к учебе в 2019 году, но зато он будет обладать компетенцией ОК-3 из старого стандарта – способностью использовать основы экономических знаний в различных сферах деятельности, чего разработчики ФГОС 3++ не пожелали включить в стандарт.

Формулировки компетенций нового стандарта и их нумерация не обладают преимущественностью со стандартом 3+: для усложнения ориентации в соответствии компетенций ФГОС ВО 3++ и ФГОС ВО 3+ разработчики специально поменяли номера компетенций, хотя можно было бы компетенции с разными формулировками, но с одинаковым смыслом, оставить с прежними номерами.

Отличительной особенностью ФГОС ВО 3++ является то, что «профессиональные компетенции, устанавливаемые программой бакалавриата, формируются на основе профессиональных стандартов, соответствующих профессиональной деятельности выпускников (при наличии), а также, при необходимости, на основе анализа требований к профессиональным компетенциям, предъявляемых к выпускникам на рынке труда, обобщения отечественного и зарубежного опыта, проведения консультаций с ведущими работодателями, объединениями работодателей отрасли, в которой востребованы выпускники». (Цитата из стандарта 3++).

Таким образом, стандарт дает относительно полную свободу образовательным организациям в формировании перечня и содержания ПК, в отличие от ФГОС ВО 3+, в которых количество и содержание ПК были регламентированы.

Однако, отсутствие четкого порядка формирования перечня и содержания ПК может привести к тому, что включение в образовательную программу ПК, отсутствующих в профстандарте, а также специальных учебных дисциплин, формирующих трудовые действия, знания и умения, не указанные в профстандарте, будет классифицироваться как нарушение ФГОС ВО.

ФГОС ВО 3++ для выбора профессиональных компетенций специальности 51.03.02 Народная художественная культура ссылается на профессиональные стандарты: 01.001 «Педагог (педагогическая деятельность в сфере дошкольного, начального общего, основного общего, среднего общего образования) (воспитатель, учитель)»; 01.003 «Педагог дополнительного образования детей и взрослых»; 01.004 «Педагог профессионального обучения, профессионального образования и дополнительного профессионального образования», а также 4.002 «Специалист по техническим процессам художественной деятельности».

Если с первыми тремя более или менее ясно, то рекомендация профстандарта 4.002 вызывает большие вопросы, т.к. он предназначен для среднего профессионального образования – программы подготовки специалистов среднего звена или для рабочих художественных промыслов и других видов производств в художественной промышленности. В этом стандарте нет ни слова о профессиональных компетенциях художественно-творческой деятельности: способностью выполнять функции художественного руководителя этнокультурного центра, клубного учреждения и других учреждений культуры (ПКО-1); способностью руководить художественно-творческой деятельностью коллектива народного художественного творчества с учетом особенностей его состава, локальных этнокультурных традиций и социокультурной среды (ПКО-2). В прежнем стандарте это были ПК-7 и ПК-8.

Несмотря на это, разработчики Общей характеристики образовательной программы по направлению подготовки – 51.03.02 Народная художественная культура из ГГУ просто взяли профессиональные компетенции из старого плана. Так слово в слово совпадают только профессиональные компетенции: ПКО-1 из нового ФГОСа и ПК-7 из старого, а также ПКО-2 и ПК-8, ПКО-3 и ПК-4, ПКО-4 и ПК-5, ПКО-5 и ПК-6, ПКВ-1 и ДПК-1.

Выводы.

В целом новый образовательный стандарт для специальности 51.03.02 «Народная художественная культура» получился недостаточно продуманным и требует определенной доработки.

Наличие соответствующих компетенций и их формулировки в старом стандарте в отличие от нового кажутся более ясными, лаконичными.

Хочется думать, что предстоящий еще более новый стандарт (Минобрнауки решило его «улучшать» каждые 2 года) учтет специфику специальности, а также все недостатки ФГОС ВО 3++.

Список литературы

1. *Караваева Е. В.* Квалификация высшего образования и профессиональные квалификации: «сопряжение с напряжением» // Высшее образование в России. 2017. № 12(218). С. 5–12.
2. *Мишин И. Н.* Критическая оценка формирования перечня компетенций ФГОС ВО 3++ // Высшее образование в России. 2018. № 4. С. 66–73.

Н. И. Наркевич, Чжао Мэнсинь

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗОВ КОСТЮМА «ХАНЬФУ» НА КИТАЙСКОМ КИНОЭКРАНЕ

Развитие искусства костюма в кино тесно связано с основными этапами становления самой киноиндустрии. Вслед за ее расцветом расширяется и влияние костюма на эстетические предпочтения широкой зрительской аудитории. Специфические особенности всего комплекса костюма каждой династии и общая культура его представления, наследовавшаяся в Китае на протяжении тысячелетий, нашли свое место в китайском кинематографе.

На протяжении длительного времени в Китае преимущественно правили представители ханьского народа, чей костюм обычно называют «ханьфу» (汉服). «Ханьфу» – общее обозначение китайского костюма, который исторически представлен национальностью «хань» и характеризует сформировавшиеся художественные представления целого народа. Это комплекс одежды и аксессуаров, который обладает ярко выраженным национальным колоритом и уникальными культурными характеристиками, сформировавшимися в процессе эволюции на основе традиций китайской культуры [1, с. 99]. Будучи выражением китайской истории и национальной культуры, «ханьфу» является способом наследования традиций ханьского народа.

В Китае не существует единства фасонов национального ханьского костюма, чего не скажешь о «танском платье» (唐装) и «щипао» (旗袍), которые широко представлены на международной культурной арене. Костюм «ханьфу» в процессе исторического развития прошел через череду бесчисленных изменений, однако его базовая конструкция «шан и ся чан» (верхняя и нижняя одежда) соблюдалась во времена всех династий. Фасоны одежды определялись правящей династией, она диктовала свои условия и вносила свои коррективы. Так костюм представлял собой инструмент феодальной власти. Что касается идеи «шан и ся чан», то в стране верхняя одежда ассоциировалась с небом, нижняя – землей. В целом обе части всего комплекса соответствовали идее трех начал: неба, земли и человека (что отражено в трактате Цзи Чана «И цзин») («Книга перемен», Западное Чжоу)). Платье «шэньи», в котором верхняя и нижняя части одежды были соединены между собой, соответствовали философской идее «единения неба и человека», а широкие и длинные рукава отвечали эстетическим устремлениям к изысканному и торжественному.

Ханьский костюм – это средство преображения облика киноактера и один из элементов его игры. Являясь отдельным произведением декоративно-прикладного искусства, костюм становится полностью адекватным характеру персонажа, выражает как его общественный статус, так и душевное состояние. Широко представленный на экране ханьский костюм характеризуется самобытными элементами. Прежде всего, это «шан и ся чан», наличие широких рукавов и пояса (у женщин – из шелка, у мужчин – из кожи), отсутствие пуговиц. Такой костюм как важнейший компонент произведения остается предметом специального творчества художников. Например, в широко известном в Китае фильме о любви между студентом Нин Цайчэнем и духом девушки Не Сяоцянь «Пленительная тень» (1960 г., реж. Ли Ханьсян) главная героиня облачена в строгий и в то же время колоритный наряд. Он вобрал в себя главные особенности костюма «ханьфу». Это верхняя и нижняя части наряда «шан и ся чан», декорированные искусной вышивкой, просторные рукава, двубортная верхняя одежда, отсутствие пуговиц, наличие пояса, нижнее платье белого цвета с правым отворотом дополнено высоким воротником. Фактически, эти элементы костюма достаточно хрестоматийны.

Когда Не Сяоцянь в первый раз появляется в кадре, она одета в черное платье с золотым вышитым орнаментом. Благородство и изящность образа, тем не менее, сопряжено с печалью символики черного цвета. Взаимное чувство между молодыми людьми незамедлительно отразилось на всем комплексе костюма. На одежде Не Сяоцянь по-прежнему остаются сложные узоры, но мягкий и теплый светло-желтый строй колорита, подобный солнечному свету, дает

веру на обретение надежды и прощение. Так костюм перестает играть вспомогательную роль, становясь активным средством изобразительной выразительности.

В конце 1980-х гг. наступила эпоха стремительного развития Китая, стали претерпевать изменения и эстетические представления людей. Картина «Китайская история о призраках» (1987 г., реж. Чэн Сяодун), также основанная на мистическом предании Пу Сунлина, сильно отличается от фильма 1960-го г. Ли Ханьсяна. Одежда Не Сяоцянь не имеет таких сложных и богатых узоров, изменяется и цветовая гамма (основными цветами становятся белый, светло-розовый и светло-фиолетовый), что весьма искусно подчеркивает благородство героини. Доминирование белого формирует резкое противопоставление серому затемненному фону, способствует поддержанию мистической атмосферы и созданию образа холодной и привлекательной девушки высоких моральных качеств. Единственным ярким платьем героини является наряд для вынужденного замужества, когда она жертвует собственной жизнью для спасения человека (красная юбка здесь выступает символом романтической жертвенной красоты).

В версии истории о призраках Чэн Сяодуна конструктивные и декоративные детали костюма Не Сяоцянь в целом соответствуют «ханьфу». Однако есть и авторское видение образа героини, воплощенное в костюме. Воротник нижнего платья не плотно окружает шею, оставляя достаточно свободного места. Качество материала, из которого он сделан, также отличается – он становится более мягким и воздушным, не создавая ощущение скованности. Юбка в пол легко и выразительно танцует на ветру. Так, конструктивные и декоративные элементы костюма, его цветовой строй и качество материала способствуют внутреннему наполнению мира героя, построению изобразительно-пластической композиции. Несомненно, костюм может многое рассказать о персонаже, его внутреннем состоянии и намерениях, отразить развитие мысли и смену чувств героя, выступить элементом стилевой целостности фильма и даже свидетелем его жанровой принадлежности [2, с. 5].

В XXI в. эпоха глобализации привела к обогащению традиционной китайской культуры. Однако в тот момент, когда наследие традиционной культуры оказалось под угрозой исчезновения, возникла необходимость поддержать движение за «возрождение костюма ханьфу». Версия «Китайская история о призраках» (2011 г., реж. Е. Вэйсинь) претерпела ряд сюжетных изменений, а наряд Не Сяоцянь унаследовал от предыдущей экранизации лишь цветовые характеристики и двубортный крой. Нижнее платье исчезло, обнажились ключицы, пропали широкие рукава и юбка с подолом. В целом платье стало более облегающим и откровенным. Такой костюм уже нельзя отнести к категории «ханьфу», он больше соответствует веяниям моды и укреплению позиций женщины как сильной и активной личности.

В картине отдельные традиционные элементы костюма «ханьфу» присутствуют в образе Нимфы, сопровождающей Не Сяоцянь (например, широкий и свободный рукав), но нет легкого нижнего платья с высоким воротником. Нимфа всегда рядом с «современной» Не Сяоцинь, как старое и новое в наши дни в Китае. С гибелью нимфы уходят в небытие не только легенды и предания, но и художественный опыт многих поколений, заложенный в костюме «ханьфу».

Весь комплекс «ханьфу» играет важную роль в наследовании культуры китайского костюма, идентификации образа Китая. Исторический опыт тысячелетий превратил «ханьфу» в своеобразное культурное наследие страны, иными словами, костюм является воплощением стабильности и преемственности идеалов ханьского народа. Поэтому можно говорить о том, что костюм не только характеризует индивидуальность персонажа, но в большей степени является культурными знаками и символами. Будучи важным средством в общей палитре пластических форм кинопроизведения, костюм «ханьфу» помогает сформировать чувство исторической ответственности перед китайской историей и национальным наследием.

Список литературы

1. Ли Цзинцзин. Исследования визуальной культуры «ханьфу» в кино и костюме // Критика кино. Чжэнчжоу, 2015. № 9. с. 99–101.
2. Кузнецова В. А. Костюм на экране. Л.: Искусство, 1975.

А. А. Нечипорчик

Детская художественная школа им. М. А. Врубеля, г. Москва

ДВА ПРИНЦИПА НОВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕШЕНИЯ В РАБОТЕ К. МАЛЕВИЧА НАД ОПЕРОЙ «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»

Сегодня мы знаем Казимира Малевича как удивительного теоретика, мыслителя, философа, шагнувшего в мир теории из живописи и прочно соединившем данные области человеческой деятельности в своем творчестве.

Вероятно, можно говорить о столь яркой теоретичности Малевича как о его индивидуальном качестве, особенности, «черте характера». Осмысление, анализ, «вычленение формулы», – вот его подход к различным художественным течениям, которые возникали в искусстве начала XX века и которые сам художник проходил как ступени эволюции мирового искусства. Возможно, эту особенность мышления Малевича можно обозначить как некий «научный подход», но при этом он осуществлялся непосредственно художником и происходил как бы «внутри» искусства: в рамках изобразительного искусства и средствами изобразительного искусства. Говоря современным языком, это был удивительный аналитик в живописи.

Очень важным этапом в теоретической эволюции Малевича предстает его работа над оперой «Победа над солнцем», причем именно в содержательном аспекте. После знаменитого «Первого всероссийского съезда футуристов», состоявшегося осенью 1913 г. на даче Матюшина в Усукирко, и включавшего всего трех участников (Матюшина, Малевича и Крученых), ими было решено создать театр, назвать его «Будетлянин» и перевернуть для зрителя все представления о театре. Вероятно, самой знаменитой постановкой нового театра стала опера «Победа над солнцем». Малевич в своей статье «Театр» 1917 г. подчеркивал: «Звук Матюшина расшибал налипшую, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки, слова, и букво-звуки Алексея Крученых распылили вещевое слово. Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга, раскрыла перед глазами дикой толпы новые дороги, торчащие и в землю, и в небо. Мы открыли новую дорогу театру и ждем апостолов нового» [цит. по 1, с. 78]. Новаторство во всех областях – слово, музыка, сценография – знаменовали рождение искусства нового театра.

Так исторические события художественной жизни 1913 г. ставят перед Малевичем новую художественную задачу – оформление первой футуристической оперы. Вероятно, содержание «Победы над солнцем», а также нигилистический радикализм Матюшина и Крученых соответственно в музыка- и словотворчестве – и стали тем импульсом, который впоследствии привел Малевича к созданию супрематизма.

Работа в качестве театрального художника предлагала Малевичу как станковому живописцу новые «обстоятельства для творчества», что, безусловно, заставило его по-новому: с новой стороны, как бы в новом ракурсе анализировать возможности изобразительного искусства. Это было столкновение изобразительного искусства с жизненной реальностью – трехмерным пространством и временем.

В теоретическом отношении для художника одним из важнейших моментов, безусловно, стала обращенность содержания оперы в будущее – т. е. в неизвестное, неведанное и невиданное ранее. Задача сценического оформления оперы для Малевича стала задачей создания визуального образа нового антропоморфного существа (человека) в новом пространстве и времени. Видимо именно такая постановка творческой задачи оказалась решающей в творческой эволюции художника.

Безусловно новаторство – основополагающая составляющая творчества авангардистов в целом, это парадигма данного направления. Однако до упоминаемого момента традиционно для авангарда акт новаторства реализовывался прежде всего в формотворчестве. Так кубизм, футуризм находили новое художественное решение для отражения реалий окружающего мира. При работе Малевича в опере «Победа над солнцем» над созданием образа людей и

пространства будущего новаторство как категория авангарда выходит на новый уровень, это «качество» (важнейшая характеристика) авангарда шагает как бы в новую плоскость – содержание. Необходимость новаторства как визуальный «показатель» будущего, как «образ» футуристически радикальной новизны стала главной задачей оформления спектакля. Это заставляет Малевича в новом ключе с теоретической точки зрения анализировать изобразительную форму (причем в реальном трехмерном пространстве и времени).

Известный исследователь искусства авангарда Д. В. Сарабьянов отмечал, что в 1913–1914 гг. параллельно алогизму «шло уже прямое рождение супрематизма... Происходило это в процессе создания эскизов декораций и костюмов к «Победе над солнцем» (1913)» [2, с. 224]. Однако следует отметить, что и внутри работы над оперой «Победа над солнцем» можно увидеть два принципа работы художника над формой – условно «алогический» и условно «супрематический» (или «протосупрематический»).

Так можем констатировать, что при решении художником поставленных задач проявилась универсальность художественного мышления Малевича (или принцип универсальности при понимании им художественных задач): он переносит найденные принципы работы алогической живописи – «ребусность», использование символов – в трехмерность сценического пространства. Однако кроме этого художник ищет способ «осуществления» еще более радикальной новизны в работе с живописными средствами. Таким образом, среди сохранившихся эскизов костюмов героев оперы Будетлянских силачей можно выделить как бы разные версии их создания. Подписанные автором персонажи дублируются, но при этом с художественной точки зрения они выполнены как будто в разных художественных системах. Наиболее вероятным объяснением этого представляется, что один из вариантов (с карточным знаком «трефы» красного цвета вместо головы) является более ранним — он создан как будто «по мотивам» алогизма, «перенесен» из алогичном живописи на сцену (выполнен достаточно близко к «логике» позднего «символического» алогизма). Однако, видимо этот вариант показался художнику недостаточно радикально новым при создании образа людей будущего и тогда художник находит новый способ осуществления радикальной новизны.

Во втором (условно) варианте знак карточной масти, «формообразующий» часть тела персонажа оперы сменяется чисто геометрическими объемами: фигуры персонажей, и, что выглядит еще более радикальным, их головы представляют собой «антиантропоморфные» (или по аналогии с алогизмом *a*-антропоморфные) геометрические формы.

Представляется, что это художественное решение – результат именно теоретической работы Малевича. Оно не являет собой постепенную пластическую разработку идеи, где варьируются некие аспекты формы. Вероятнее всего данный геометрический радикализм – теоретически найденная противоположность естественным антропоморфным формам и использованию символов. Для этого художнику надо было как бы подняться «над» традиционной художественной системой (над традиционной системой художественного мышления). Так отказавшись для «второй» версии костюма от широко известных, часто используемых, каждому знакомых и к тому же наполненных определенным, мистическим, смыслом карточных символов художник обращается к геометрическим формам. Чистота и ясность, простота и универсальность прямых линий, не свойственных ранее изобразительному искусству в такой однозначности, впервые находят свое воплощение в эскизах трехмерных форм – театральных костюмов и декораций к опере «Победа над солнцем». Данная версия костюмов персонажей была разработана в попытке создания новой, не природной, не органичной, но напротив действующей (развивающейся) как бы вопреки антропоморфной логике формостроения. Прямая линия и прямой, острый и тупой угол выступают как полная (в некотором роде совершенная) противоположность естественным природным округлым (пластичным, обтекаемым) линиям.

Истоки столь радикального художественного решения, на первый взгляд, кроются в логике формостроения предшествующего кубизма. Столь «математически-геометрические» художественные формы выглядят как доведенный аналитизмом Малевича до конечной логической точки объемный кубизм. (Ведь именно с этого направления началась «революция

формы» в изобразительном искусстве XX века.) Однако, вероятно, что причины данного художественного решения костюмов и декораций к опере «Победа над солнцем» глубже и глобальнее в философском смысле. Кубизм «работал» с натюрмортом, портретом, пейзажем (творчество Ж. Брака и П. Пикассо) – это было создание новой формы для отражения окружающего мира. А задачей Малевича при работе над оперой «Победа над солнцем» было – создание «антиформы» окружающего мира, новой формы, противоположной традиционной.

Именно содержание оперы – обращенность в будущее – было «впитано» новыми формами, оно породило, формообразовало их. При этом сам «импульс» нового формообразования был настолько силен, что впоследствии «перерос» «иллюстративную» задачу отражения содержания оперы – он оказался настолько мощным, что смог заняться преобразованием жизни (выход супрематизма в архитектуру и декоративно-прикладное искусство).

Как известно, сам художник понял всю силу данного импульса, обозначив впоследствии датой рождения супрематизма (появление «Черного квадрата») 1913 год. Но свидетельством истинности понимания им истоков супрематизма традиционно считается знаменитая фраза в письме к М. Матюшину 1915 г.: «Рисунок этот будет иметь большое значение в живописи. То, что было сделано бессознательно, теперь дает плоды необычайные». Так или иначе, «технически» новое художественное решение как новый принцип формообразования было найдено – это произошло в 1913 году при работе художника над оперой «Победа над солнцем». Появление «чисто» геометрических форм и объемов и непосредственно новой логики формопостроения в творчестве Малевича в 1913 году стало важным шагом в его творческой эволюции как в живописном, так и в теоретическом отношении, и отразилось на развитии всего мирового искусства.

Список литературы

1. *Малевич К.* Собрание сочинений в 5 томах. Т. 5. М.: Гилея, 2004. 620 с.
2. *Сарабьянов Д.* История русского искусства конца XIX – начала XX века. М.: АСТ-ПРЕСС, Галарт, 2001. 304 с.

Д. Л. Оганов

Белорусский государственный университет, Республика Беларусь, г. Минск

ВОСПРИЯТИЕ ОБРАЗА И ОТОБРАЖЕНИЕ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ НА ОСНОВЕ ТЕОРИИ А. ГИЛЬДЕБРАНТА

Для современного мира актуален вопрос искусствоведческого осмысления пространственно-пластических и пространственно-образных аспектов в искусстве скульптуры XXI в. Это отражает динамические процессы культуры в целом и в изобразительном искусстве в частности, в соответствии важнейшим идеям времени. Кроме того, современное белорусское искусствоведение в большей степени сконцентрировано на других видах художественного творчества, в результате чего искусство скульптуры остается на периферии исследовательских интересов.

Рассмотрим теорию зрительного представления и представления двигательного немецкого скульптора и теоретика искусств Адольфа фон Гильдебранда (1847–1921), которую он изложил в своем труде: «Проблема формы в изобразительном искусстве» [1]. В данной теории автор утверждает, чтобы понять отношение формы к явлению, мы, прежде всего, должны строго различить два возможных для нас рода восприятия. Хочется дополнить теорию с точки зрения нашего исследования. Объект, который нами осязаем и виден на расстоянии находящийся в покое или спокойном состоянии, требует большей концентрации и внимания. Ссылаясь на идею А. Гильдебранда, зритель может подойти настолько близко, что ему потребуются различные положения и аккомодации глаз, чтобы видеть данный объект, который уже не схватывается в целом. Таким образом, можно сделать вывод, что предмет или объект который расположен на расстоянии, воспринимается цельно. Или можно употребить фразу «большое видится на расстоянии».

Что такое двигательное представление? Да действительно, каждый умеет представить себе шар, как форму, но не каждый способен представить себе как округлость выражается в зрительном впечатлении. Да, мы видим линию круга двумерно. Но вот двигательное представление дает нам возможность увидеть эту круговую линию во все стороны восприятия.

Методика А. Гильдебранда с точки зрения деятельности скульптора такова: изображенную форму или реализованные двигательные представления он проверяет зрительным впечатлением, отдалившись на расстоянии, чтобы получить образ формы. Если цельная картина не отображается в восприятии, то форма или образ не достаточно созрели в восприятии художника. В этом и заключается гармония образа – увидеть цельную картину, что является одной из основных пластических проблем скульптора.

Анализируя проблемы формы, важным является пример А. Гильдебранда, где он обращает внимание на детское творчество. Например, ребенок рисует овал лица, как круг, с двумя точками и вертикальной линией носа, а горизонтальной вместо рта. Из этого следует, что так дети изображают именно тот образ или ту форму, которая соответствует нашему представлению. При создании формального представления мы работаем над зрительным представлением. Согласно идеям А. Гильдебранда пропорции человеческого тела должны быть абсолютно индивидуальны. Если посмотреть на проблему формообразования сегодня, то художник-скульптор имеет право трансформировать и придавать некий гротеск во благо образа и формы. Пример тому можно привести скульптурную композицию Иосифа Цадкина «Разрушенный Роттердам». В данной композиции сделан акцент на разрушенные руки, вызывающие кверху с четким экспрессивным портретом. Здесь автор намеренно искажает пропорции в угоду образу и характера данной задачи.

Актуальной сегодня является идея А. Гильдебранда, которая основывается на бытии и неразделенной связи с природой, выступающей точкой отсчета у художника. Художник-скульптор максимально извлекает из этой природы, что способствует нахождению нового для максимального его выражения. Обратим внимание на произведение известного скульптора О. Родена «Иоанн Креститель». В данной композиции модель довольно сложна и покрыта

жировыми тканями. А. Гильдебрант в своей теории рассматривал руку и кисть, указывая, что, когда мы смотрим на руку, то видим кисть и т.д. Роден, создавая образ, смог обмануть саму природу, сделав Иоанна Крестителя со сходством модели, но за счет пластического образа. Скульптор делает произведение «суше», где передается более надрывное настроение, а образ притягивает больше, чем сама модель. Следуя самой природе, мы не увидим образа, который хотим передать.

В своем труде А. Гильдебрант исследует отношение явления к пространственному представлению, имея в виду предметы. Далее, он рассматривает это по отношению к природе. Определяя ее как пространственное целое, под которым исследователь подразумевает «пространство, как трехмерное протяжение, движение или способность движения нашего представления по трем измерениям». Существенным в нем, конечно, является непрерывность. Пространственное целое природы должно быть выражено в изображении, если мы хотим закрепить элементарнейшее из непосредственных воздействий на нас природы.

Так как мы по отношению к природе не являемся только смотрящими созданиями, связанными какой-либо одной определенной точкой зрения, но одновременно находимся со всеми нашими чувствами в вечном изменении и движении, следовательно, мы живем и действуем в пространственном сознании окружающей нас природы. Несмотря на то, что явление само по себе дает нам весьма мало точек отправления для пространственного представления.

При изображении главная задача состоит как раз в том, чтобы посредством данного явления и только посредством него вызвать представление пространства. При узких рамках картины, скудных средствах, действующих только на глаз и только ограниченным образом, художник должен ясно осознавать какого рода связь в явлении, что вызывает у зрителя это чувство пространства, это элементарное действие природы. Чем сильнее автор выразит пространственное содержание, полноту пространства в картине, чем больше усилий будет потрачено на то, чтобы выявить явлением пространственное представление, тем сильнее будет для зрителя переживание изображенного на картине. Тем существеннее и значительнее будет казаться содержание картины при сопоставлении ее с природой.

Если художник ставит задачу показать объем природы, то сначала он должен этот объем природы пластически представить себе, как полное пространство, которое наполнено частью единичных объемных предметов и частью воздушных тел. Оно существует не как ограниченное снаружи, а как оживленное изнутри.

Если границы или формы предмета указывают на его объем, то путем группировки предметов можно вызвать представление ограниченного или воздушного объема. Границы предмета будут в то же время границами окружающего его воздушного тела. Отсюда следует вопрос, как должны быть расположены предметы, чтобы двигательное представление, которое возбуждается ими, не осталось одиночным, но шло вперед и, связываясь с другими, все дальше и дальше проходило по всем измерениям общего пространства, так чтобы под руководством таких двигательных представлений мы могли представить весь объем или общее пространство, и воспринять его как нечто непрерывно цельное. Итак, чтобы при помощи предметов построить общее пространство, создать схему движений, которая, хотя бы и с перерывами, делала бы для нас ясным некоторый непрерывный общий объем. Следовательно, отдельный предмет становится частью построения и получает свое место в пространстве.

Таким образом, общая схема построения становится понятной. Но так как, мы должны воспринимать ее как явление для глаза, то нужно еще иметь дело и с расположением предметов, поскольку последние как зрительное явление развивают двигательное представление. То, что для отдельного тела дает моделировка, для целого дается посредством отдельных тел. Исходя из этого, целое будет таким же связанным, моделированным пространственным телом, как и единичное тело. Для лучшего понимания А. Гильдебрант предлагает представить себе равнину. Ее вид будет отчетливей, если на ней что-то стоит, например, дерево, то есть перпендикулярный предмет. Благодаря этому выражается горизонтальное положение плоскости. Здесь дерево действует повышенным образом в своей

стремящейся ввысь перпендикулярной тенденции формы, благодаря горизонтальной плоскости. Если к этому добавить действие света и тени, так чтобы дерево бросало тень на плоскость земли, то пространственное отношение обоих будет ясным, представление будет возбуждаться сильнее.

Таким образом, рассмотрев некоторые вопросы теории А. Гильдебранта и основываясь на собственном опыте скульптора в решении проблемы формы, можно сделать соответствующий вывод. Теоретические положения, изложенные автором, актуальны в современном искусстве и применимы на практике, так как они являются базовыми структурами построения процесса в целом и создания произведения. Без классического формообразования невозможно развитие современных тенденций в скульптуре.

Список литературы

1. *Гильденбранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М.: Логос, 2017. 144 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.studmedlib.ru/book/ISBN9785987046081.html> (Дата обращения: 19.10.2019).

ТРЕХСТАДИЙНЫЙ МЕТОД ЖИВОПИСИ

Студентам, обучающимся на курсе «Живопись и изящные искусства» необходимо, в силу специфики их подготовки и программы обучения, ознакомиться и изучить различные живописные техники станковой темперной и масляной живописи, настенной монументально-декоративной живописи.

Согласно учебному плану курса специалитета «Живопись и изящные искусства» на занятиях по дисциплинам «Академическая живопись» и, особенно, «Копирование станковой темперной и масляной живописи» студенты изучают на практике, помимо прочего, и трехстадийный метод живописи.

Как видно из наименования, метод включает в себя три основных стадии создания произведений станковой темперной и масляной живописи: пропись, основной слой или подмалевок и лессировка.

Старые мастера при работе над картиной большое значение, придавая технике и технологии создания живописного произведения. Грунты для живописной основы – холстов, досок, медных листов; темперные и масляные краски приготавливались самими художниками или их подмастерьями. Были свои рецепты составов связующих: смесей лаков, масел, растворителей и т.п. Что касается техники, то с появлением масляных красок основным методом создания живописного произведения стал трехстадийный метод живописи.

Прежде чем приступить к работе над холстом, мастером выполнялись многочисленные эскизные композиционные зарисовки, наброски отдельных фрагментов композиции, цветовые эскизы. Итогом сбора материала являлось исполнение картона.

Картон – это подготовительный рисунок, графический эскиз будущей картины, выполненный в натуральную величину, чаще со светотеневой моделировкой формы, где решаются композиционные задачи; уточняются конструктивное, пластическое (построение формы, перспектива и т.п.) и тоновое решения произведения. Окончательно определяется формат будущей картины.

Работали и работают над картоном различными материалами, отвечающими замыслу художника. Это и различные мягкие графические материалы: уголь, сепия, сангина, пастель, мел; возможно применение туши, акварели, темперы, работая кистью.

С готового картона различными способами, обычно с помощью припороха или передавливанием контуров рисунка с картона на холст цирвкой (затупленная игла, вставленная в деревянный черенок) рисунок переносился на подготовленные для живописи холст или доску. Надо сказать, что старые мастера писали свои работы или на тонированных грунтах, когда непосредственно в грунт добавляли определенные пигменты (болюсные, охристые, коричневые грунты и т.д.) или наносили поверх белого грунта холста имприматуру, иногда поверх переведенного и закрепленного рисунка. Имприматура – это цветная подкладка под живопись, представляет собой тонкий слой темперной или масляной краски, нанесенный поверх грунта. Имприматура может быть сероватых, зеленоватых оттенков; от светлых охристых тонов до темных красно-коричневых, вплоть до черных.

При трехстадийном методе живописи тонированные грунты и цветные имприматуры влияют на последующие живописные слои, задавая основу тона и колорита картины. Художники выбирали цвет грунта или имприматуры соответственно цветовой гамме будущей картины. Цвет грунта, цветная имприматура служили как бы цветовым камертоном и помогали тональному объединению живописи.

Красочный слой имприматуры после наложения полностью просушивался.

Пропись – первая стадия метода. Выполнялась монохромно типа гризайли с проработкой теней и полутонов одной – двумя красками (обычно умброй, сиеной, черной), либо полихромно в расчете на просвечивание последующих красочных слоев, подобно имприматуре заранее

обуславливая красочный тон всей живописи. Пропись выполнялась тонким слоем как масляными, так и темперными красками, после чего слой темперы покрывался 4 % раствором желатины и, по высыхании клея, протирался лаком. Могла исполняться в тоне приближенном к изображаемым объектам, при ослабленной в тоне прописи мастер теневые места предметов протемнял в завершающем лессировочном слое, а при протемненной прописи высветлял в подмалевке, прорабатывая тонким слоем рефлексы, тем самым усиливая объемность формы, придавая прозрачности теням. Красочный слой прописи так же должен был просохнуть перед следующей стадией работы над картиной. Уже на начальной стадии работа мастера представляла интерес, имела художественную ценность. Выполненная поверх цветной имприматуры в одном коричневом тоне, протемненная в тенях и протертая, высветленная в световых местах, будущая картина представляла изображение с проработанными светотенью объемами форм фигур, предметов; с тоновыми градациями пейзажных планов и т.д., то есть были уже намечены основы объемной композиции.

Следующая стадия метода – основной слой или подмалевок. Работа велась главным образом на световых участках изображения светлыми кроющими, корпусными, несколько холодными в тоне красками, накладываемыми более пастозно на самых освещенных и выпуклых местах изображаемых фигур композиции, предметов и драпировок натюрморта. Обработка корпусного слоя подмалевка отражала почерк мастера. Плотный подмалевок мог быть живописным, с рельефными, темпераментными мазками, моделирующими объем изображаемой природы, мог быть ретуширующим, моделирующим объем в световых частях штриховыми мазками, и, наконец, как бы флейцованным, когда художник старался убрать следы кисти, то есть в подмалевке формировалась фактура красочной поверхности как один из основных элементов живописности будущей картины.

Старые мастера, работали достаточно ограниченным числом красок, так как сами или их ученики готовили краски, процесс был трудоемкий, выбор пигментов был не велик, поэтому они старались разнообразнее использовать каждый тон. Живопись в подмалевке в световых местах велась белилами подцветченными охрой, умброй, киноварью, костью жженой, зеленой землей и другими красками. Полутени и рефлексы прописывались тонким слоем. Такой подмалевок выглядел несколько пробеленным, монохромным и рассчитанным на последующий лессировочный слой. Таким подмалевком, наложенным на протемненную пропись, усиливавшим контрасты светотени, мощную лепку формы пользовались художники Караваджо, Сурбаран, мастера болонской школы и др.

Подобные подмалевки писались тем светлее и резче, чем большую роль мастер отводил последующей стадии лессировок. Лессировка не только оживляла основной подмалевок, но и утемняла и утепляла его. Цветной пробеленный подмалевок клали и на ослабленную и на протемненную пропись, соответственно получая ослабленную или усиленную светотень. Часто встречались случаи полноживописного подмалевок, где лессировка играла лишь ретуширующую роль или вовсе отсутствовала. Таким методом работал Франс Хальс.

При моделировке формы густой светлой краской мягкий, плавный тоновой переход к теням уже в подмалевке осуществлялся двумя различными приемами: введением в светлый тон незначительной доли темной краски, обычно более холодной, или путем постепенного утоньшения той же краски, наносимой в полутонах сквозным мазком, скользящим, ослабевающим прикосновением кисти к холсту. Сквозной мазок получается естественным образом при работе кистью достаточно вязкой краской по шероховатому основанию: по крупнозернистой фактуре холста или по нижележащему пастозному красочному слою. Краска накладывается как бы прерывающимся слоем на возвышениях неровного основания, через наносимый мазок проглядывается цвет грунта, имприматура или нижележащий слой краски. При сквозном мазке работа ведется не лессировочными, достаточно прозрачными красками, а раздробленной, плотной и непрозрачной красочной пастой, то есть кроющими красками, чаще мягкой колонковой кистью. Сквозной мазок наносился как темной краской по более светлому подмалевку и наоборот светлой по темному нижележащему слою, в зависимости от поставленной живописной задачи. Старые мастера использовали сквозной мазок для плавного

перехода от света к тени при моделировке формы, но и для передачи характера фактуры изображаемого предмета, передачи глубины цвета. Выразительность фактуры усиливалась, возрастала убедительность, вещественность структуры изображения. Подобный эффект возникал и при нанесении четвертой лессировки.

Заканчивали живописную картину, как правило, нанесением лессировок после просушки и подготовки к последующему слою подмалевка. Живопись законченная лессировочным слоем приобретала насыщенность и звучность красок, глубину тона. Лессировки – это тонкие, прозрачные или полупрозрачные слои масляных красок, наносимых на нижележащие просохшие красочные слои подмалевка, что придавало последним желаемые интенсивные и прозрачные тона. Почти все краски, за некоторым исключением, пригодны, для прозрачных или для полупрозрачных лессировок. По задачам, которые решают в живописи лессировки их можно разделить на тонирующие, моделирующие и ретуширующие лессировки.

Тонирующие лессировки предназначались для оживления, усиления цвета пробеленного подмалевка, смягчения чрезмерно подчеркнутой лепки формы. Тонирующая лессировка смягчала контрасты светотени, насыщала цветом света, чаще утепляя их, и подкрашивала теневые участки.

Вместе с тонирующими лессировками применялись и моделирующие лессировки, которые были призваны усиливать объемы при ослабленном подмалевке и недостаточной убедительности рельефа формы. Моделирующие лессировки наносились на поверхность ровным слоем, после чего снимались с наиболее освещенных мест пальцем, тряпочкой. Тени при этом оказывались более интенсивно окрашены, чем света, где подчеркивая лепку формы, проступал основной слой.

Ретуширующая лессировка при найденной, хорошо пролепленной форме и, убедительной по выразительности фактуре несколько обогащала, усиливала или ослабляла их звучание.

В действительности способ лессировки был так же индивидуален, как и работа мастера во всех предшествующих стадиях живописи.

Художник придерживался трехстадийного метода живописи, но имел свои приемы письма и манеру, характерные только для него и определяющие техническую сторону его творчества.

Представители фламандского метода живописи писали в основном на белом гладком грунте. После прописи сделанной коричневой масляной краской писали полукорпусно в «мертвых тонах», оставляя в тенях коричневую подготовку. Под «мертвыми тонами» понимались светлые, холодные и малоинтенсивные тона, которые позднее покрывались прозрачными цветными лессировками.

Представители итальянского метода живописи, позаимствовав фламандский метод, существенно его скорректировали. Итальянцы вместо белого фламандского грунта ввели цветные грунты, цветную имприматуру. После коричневой прописи с подробной моделировкой формы, после ее просушки писали света цветом пастозно, но светлее чем в натуре, прорабатывали рефлексы, оставляя цвет грунта (обычно серый) в полутенях и не трогая, проработанных в прописи, теней. Заканчивали работу лессировками и полулессировками.

Тициан, например, выполнял пастозно гризайль на темных грунтах нейтрального цвета, после чего наносил лессировочные слои.

Рубенс владел в совершенстве фламандским и итальянским методами живописи. В первом случае применял белый грунт, по которому тонким слоем светло-коричневой прозрачной краски моделировал объемы, нанося краску на всю поверхность белого холста, избегая темноты в тенях. Поверх прописи, не затрагивая темных теней, следовала живопись в локальных тонах. В другом варианте, после коричневой прописи, шла живопись в более светлых чем необходимо тонах и заканчивалась работа лессировками, после которых наносились корпусные удары в светах.

Ван Дейк писал на цветных грунтах, пользовался серым, коричневым грунтами. Сначала на сером грунте коричневой краской прокладывал тени, затем моделировал объем гризайлью.

Д. Ю. Романенко

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

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ЖИВОПИСИ Е. МОИСЕЕНКО И ЕГО ГОМЕЛЬСКИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ Р. ЛАНДАРСКОГО И Н. КОЗАКЕВИЧА

Живопись московских и ленинградских художников 1950-х – 1980-х гг. по праву считается бесценным вкладом в «золотой век» советского новаторского искусства. Среди многих блистательных имен этого великого творческого периода в Беларуси всегда с большим восторгом воспринимали каждое новое живописное произведение великого ленинградского художника и педагога Евсея Евсеевича Моисеенко (1916–1988).

В его стилистических и живописных решениях общественно-значимой тематики героико-исторического характера всегда очень впечатлял и убеждал ярко выраженный авторский стиль, свободный от подражательства, банальной констатации общеизвестных событий. Художник был истинным новатором своего времени в формально-композиционных методах изображения на картинной плоскости, в неординарной образной интерпретации реального мира.

В далеких уже 1960-х – 1970-х гг. никто из белорусских почитателей его таланта даже не подозревал, что ленинградский художник был выходцем из дореволюционной Могилевской губернии (ныне Гомельской области Республики Беларусь). Он родился в бедной крестьянской семье в деревне Уваровичи, но с 1930-х гг. начал успешно учиться в высших московских и ленинградских художественных учреждениях образования. В конечном результате его творческой Меккой стал великий город на Неве, где он и прожил всю свою необычайно напряженную и плодотворную творческую жизнь, пройдя через сложные военные испытания и вернувшись к новаторскому творчеству после Великой Победы.

Только сейчас в Беларуси начинают по-новому осознавать величие его неповторимого таланта. Вновь стала очень популярной монография искусствоведа Г. Кекушевой об очень хорошо знакомом и близком ей художнике [1]. В Минске в 2016 году впервые была издана монография Н. Усовой [2] о творчестве замечательного живописца, где уделяется заслуженное внимание его белорусскому происхождению и дальнейшим связям с малой родиной уже в сознательном творческом возрасте.

Для белорусских зрителей, художников и искусствоведов большим и непреходящим творческим достижением Евсея Моисеенко является художественное решение многих произведений, посвященных детству, трудовым будням сельчан-землеробов, женщинам-матерям и сестрам, пережившим неимоверно драматические времена: «Из детства» (1964), «Земля» (1964), «Матери-сестры» (1967), «Памяти брата» (1973), «Мать» (1979), «Мальчик с собачкой» (1980) и др.

Как ни прискорбно, в Минске по сей день не состоялось ни одной персональной выставки великого художника, если не считать отдельных его работ на ретроспективных экспозициях, посвященных советскому времени. Но ситуация заметно улучшается. В Будо-Кошелеве, на его малой родине в 2007 г. открылась художественная галерея, которая носит его имя. У нее есть все возможности стать международным центром проведения художественных пленэров, выставочных проектов для увековечивания памяти великого художника.

Среди белорусских живописцев, которые успешно развивают провинциальную тематику в восточно-белорусском регионе, необходимо назвать несколько мастеров старшего поколения, среди которых есть также один выпускник Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина. Они живут и творят во втором по величине и количеству жителей белорусском городе Гомеле, в областном окружении которого сохранилось очень много живых народных традиций, очень близких сердцу Е. Моисеенко, который никогда не терял с ними сокровенную творческую связь.

Роберт Ландарский (1936 г. р.) выпускник ЛИЖСА им. И. Репина (1966), очень хорошо знавший своего старшего ленинградского коллегу-земляка, смог быстро сформироваться как художник со своим живописным кредо, благодаря яркому новаторскому воздействию Евсея Моисеенко. Самые значительные живописные произведения Роберта Ефимовича Ландарского 1960-х – 1990-х гг. неизменно посвящены сельской жизни на берегах рек Сож и Припять и близлежащих деревень: «Бабье лето», «Весна на Полесье», «Вечерняя мелодия» и др. Они отличаются мягким лиризмом и настоящей живописной теплотой отношений художника к родному краю [3].

Более драматическое состояние отличает живописные работы художника, обращенные к образам белорусских женщин, переживших войну: «Баллада о матери» (1984). Не мог художник не выразить своей глубокой тревогой и верой в силу народного духа в этапном его произведении «Боль моя, Беларусь», связанном с очень сложными последствиями для его малой родины в результате чернобыльской катастрофы 1986 г.

Художник старейшего поколения стал, благодаря своей живописной направленности, значительной и последовательной творческой личностью, роль которого в современном белорусском искусстве высоко оценено [4]. Его произведения в большинстве своем находятся в гомельских художественных собраниях, но приходит время, чтобы в родном городе у глубокоуважаемого художника была своя галерея, где можно было бы увидеть важные этапы его творчества в картинах, посвященных народной жизни и родной природе.

Среди старейших гомельских художников надо также назвать Николая Константиновича Казакевича (1934 г.р.), выпускника кафедры станковой живописи Белорусского театрально-художественного института (1961). Его также привела творческая судьба в Гомель, где он создал свои самые значительные произведения «Юность» (1972), «На родных просторах» (1980), «Весна на Гомельщине» (1991) и др. Художник всецело поглощен сельской тематикой, где люди и природа существуют в полной гармонии и первозданной чистоте чувств и состояний. Березовые рощи, освещенные солнцем, сияющие своей белизной на берегах рек Днепр и Сож, стали его своеобразной «визитной карточкой» прославленного пейзажиста. Один из его проникновенных «березовых» пейзажей долгое время украшал рабочий кабинет председателя Президиума Верховного Совета СССР, Андрея Громыко (1909-1989), уроженца деревни Старые Громыки на Гомельщине. В настоящее время в Гомельском дворцово-парковом ансамбле Румянцевых-Паскевичей частично восстановлен мемориальный уголок рабочего кабинета А. Громыко (благодаря членам его семьи), где и находится этот впечатляющий пейзаж.

Творчество Николая Казакевича, благодаря его последовательности и большому художественному опыту, никогда не было направлено на чуждые и мало значимые для художника задачи. Такая чистота помыслов и верность своему образному миру, рожденного в постоянном художественном соприкосновении с Гомельщиной, нашла свою высокую оценку в современном белорусском искусствоведении [5, с. 115]. Как видим, проявление бескорыстной художественной верности родному краю – всегда приводит к высоким творческим достижениям, которые со временем все больше приобретают убедительность и значимость.

Творческий путь выдающихся художников-живописцев, в первых рядах которых, безусловно, выделяется вдохновляющая своим примером новаторская личность Евсея Моисеенко, позволяет осознать непреложную истину о том, что тема народной жизни без прикрас, во всех ее проявлениях радостей и печалей, является постоянным источником поисков и находок современной живописи в грандиозном восточноевропейском художественном пространстве.

Время требует постоянного движения вперед. Но принципиально необходимо расширять и углублять исследования живописных достижений того важного периода, когда творчески-окрыленные художники, невзирая на все идеологические приоритеты и ограничения, сумели найти и отстоять свое независимое творческое «я», чтобы их современным последователям было значительно легче и свободнее создавать свой независимый образный мир. Он – органично и неразрывно связан с началом всех начал – родной землей, которая процветает,

благодаря трудовой созидательной деятельности многих поколений, и творчеству деятелей искусства, выявляющих самое важное, значимое и правдивое, что случается в жизни отдельного человека и общества в целом.

Список литературы

1. *Кекушева Г. В.* Евсей Моисеенко. Альбом. М.: Сов. художник, 1981. 154 с.
2. *Яўсей Маісеенка.* Слаўныя мастакі з Беларусі / Аўтар тэксту і складальнік Н. Усава. Мн: Беларусь, 2016. 79 с.
3. *Шныпаркоў А.* Зорная палітра Роберта Ландарскага, альбо "Спяваю пра цябе, весачка мая..." // Культура. 2006. № 13. С. 7.
4. *Ландарский Роберт Ефимович* // Регионы Беларуси: энциклопедия: в 7 т. Т. 5. Гомельская область: в 2 кн. Кн. 1. Минск, 2012. С. 376.
5. *Баразна М. Р.* Гісторыя выяўленчага мастацтва Беларусі XX стагоддзя: вучэбны дапаможнік / М. Р. Баразна. Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў, 2016. 320 с.

М. А. Смирнова, А. А. Лаврик

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ТАМАРА ДЕ ЛЕМПИЦКА – СВЕТСКАЯ ЛЬВИЦА И ОДНА ИЗ ВЕДУЩИХ ХУДОЖНИКОВ НАПРАВЛЕНИЯ АРТ-ДЕКО ИЛИ ЖЕ «БАРОНЕССА С КИСТОЧКОЙ В РУКАХ»?

*А мадам Лемпицка в шлеме автомобилистки,
с взглядом несколько отстраненной женщины-вамп, или скорее гламурной,
смело живущей свою жизнь, дамы высшего света [3].*

На рубеже 20–30 гг. XX в., в век джаза и чарльстона стала набирать популярность живописец и одна из основоположников направления арт-деко – польская и американская художница Тамара де Лемпицка. Она творила в направлении «синтетического кубизма» и показала в своих полотнах не только символы эпохи: мир джаза, денег, тщеславия и гламура, но и великолепные художественные достоинства. Работы Тамары были выполнены в основном в жанре портрета и часто в полный рост, как одна фигура, так и фигуры в композиции, ведь «композиция – это фундамент любого произведения, обобщающая жизненные наблюдения, подчиняя их творческим целям и замыслам художника» [7, с. 411].

Тамара де Лемпицка – загадочная, эпатажная личность, многие моменты ее биографии неизвестны, так например, как и дата ее рождения. Опираясь на разные источники можно сказать, что она родилась в период с 1884 по 1889 гг., в некоторых указана конкретная дата 16 мая 1895 года. Также как размыта дата, неизвестно и место ее рождения, по одним источникам она родилась в Москве, в приближенной к богеме богатой семье, а по другим в Варшаве – это утверждала и сама Тамара. Можно ли верить ее словам – неизвестно, так как она часто переписывала свою биографию, вычеркивая неудобные для нее детали.

Художница получила известность под именем Тамара де Лемпицка, имя Тамара – псевдоним, а Лемпицка – фамилия ее первого мужа. В девичестве ее звали Мария Гурвич-Гурская, ее мать была светской львицей и дочерью банкира – Мальвина Деклер, наполовину полька, наполовину еврейка, а отец Борис Гурвич-Гурский предприниматель еврейского происхождения. Он рано оставил семью и исчез при загадочных обстоятельствах, ходили слухи, что он покончил жизнь самоубийством, так как после исчезновения о нем больше никто и ничего не слышал. Тамара впервые заинтересовалась искусством, когда ей было 12 лет. Ее мать Мальвина Деклер пригласила художника, чтобы написать портрет дочери, но после того, как он закончил работу, и Тамара взглянула на портрет, он ей ужасно не понравился, и она заявила, что сможет лучше. Бабушка Тамары Клементина путешествовала с внучкой по Италии, приобщая ее к искусству, а уже в 14 лет Тамара была отдана на обучение в престижную школу Лозанны в Швейцарии.

Своего первого мужа, чью фамилию она будет носить до самой смерти, и с которой она прославилась как художница, она встретила в Санкт-Петербурге на одном из балов. «Тамару влекло не одно лишь искусство – юная миловидная особа любила появляться на светских приемах» [3]. Тадеуш Лемпицки был адвокатом и возрастом старше, но хорош собой и перспективен, она была очарована им, а он приглянулся ей, и они поженились. В браке у них родилась единственная дочь – Кизетта. После революции Тамара и Тадеуш с дочерью были вынуждены бежать от большевизма за границу, во Францию. В Париже Лемпицка стала брать уроки живописи у Мориса Дени в Академии Рансон и Андре Лота – в Академии Гранд Шомье. Успехи проявились почти сразу, ее искусство было ново для того периода и так как публика жаждала чего-то нового, то необычные работы Тамары были радушно приняты.

Тамара де Лемпицка творила в стиле смешения нескольких направлений в изобразительном искусстве, выработав свою собственную уникальную манеру живописи, работая в арт-деко и в так называемом, по словам Мориса Дени, «синтетическом кубизме» (1912–1914 г.). Термин «синтетический кубизм» получил свое название за обновленные заново формы, или иначе – «коллажный кубизм», от французского слова «collage», техники

склеивания, которая и дала начало направлению. Художники П. Пикассо и Ж. Брак в этот период создавали натюрморты в технике коллажа из кусочков различных материалов, а в довершении композиционного замысла, дополнив и расставив акценты на холсте несколькими линиями. Смелый, индивидуальный художественный стиль Тамары де Лемпицка наполнен чувственностью, декоративен, а цвета яркие, чистые и звонкие. В ее живописи явно прослеживаются новые современные формы, что «соответствует новым мировым требованиям» в искусстве и, в частности, в дизайне [4, с. 61]. Она насмеялась и критиковала многих импрессионистов за то, что они использовали «грязные цвета». А наличие предпринимательской жилки помогало ей сочетать творчество с организацией выставок, сотрудничеством с салонами и выгодной продажей картин.

Самая известная и олицетворяющая направление арт-деко и «синтетический кубизм» картина художницы – это «Портрет Тамары в зеленом Bugatti», была создана в 1925 году. Как символ женской свободы и независимости картина украсила обложку немецкого журнала «Дама», хотя в реальной жизни такой машины у Тамары никогда не было. Картина не осталась незамеченной, она стала олицетворением эпохи, а газета «The New York Times» назвала Лемпицки «богиней автомобильного века со стальными глазами». Пик карьеры художницы, вершина ее славы приходится на 1927–1929 годы. Она не только модный преуспевающий художник, звезда, но и светская дама.

У нее множество заказов и она больше не испытывает финансовых затруднений. Вдобавок, сотрудничество с модными журналами сделало ее имя известным по другую сторону Атлантики, «...призвание и талант – это основа для развития искусства во всем своем многоликом и многогранном виде» [5, с. 71]. Она создает целый ряд живописных портретов и аллегорических образов: «Портрет мадам Букар», «Телефон», «Весна», «Женщина в перчатках», «Перспектива», «Прекрасная Рафаэлла».

Великолепная композиция, отличный рисунок, почти скульптурные изображения фигур. «Стилизованное декоративное рисование помогает раскрыть творческий потенциал» художницы [1, с. 137], мощь линий, яркость цвета отличает неповторимый стиль живописи Лемпицки. У публики она вызывала восторг, заказать портрет у Лемпицки считалось истинным шиком. В Париже Тамара не только творила, но и крутила романы направо и налево, часто не бывала дома, что в итоге привело к разводу. Названия ее картин: «Обнаженная на фоне яхт», «Курорт Санкт-Мориц», «Адам и Ева», «Розовая сорочка», «Андромеда», «Группа из четырех обнаженных женщин» – сами говорят об ее образе жизни. По точному наблюдению Жана Кокто, Лемпицка любила высокое искусство и высшее общество в равной степени. Она полагала, что, будучи художницей, она обязана попробовать все: «Я живу на обочине общества, и правила нормального общества не имеют значения для тех, кто находится на обочине».

Но все же бесконечные мимолетные романы надоели ей, и, мысли о семейном счастье и стабильности не покидают ее. В 1934 году она выходит замуж за богатого венгерского барона Рауля де Куффнера. Свадьбу играют в Цюрихе, но из-за беспокойной ситуации в Европе, покидают ее и переезжают в США. Здесь она пишет портреты голливудских звезд и посещает светские мероприятия, чем закрепляет за собой образ светской львицы и гламурной дивы.

После войны Лемпицки возвращается в Париж. Как ни странно, найдя свой уникальный, декоративный и индивидуальный стиль, ей не удалось вернуть былой успех. И семья окончательно решает жить в Америке, «где Тамара сразу же провела пиар-кампанию: разослала в различные редакции свое фото, на котором блистала как кинозвезда и организовала светский прием на несколько сотен гостей. Рекламный ход оказался весьма успешным, и Лемпицка вошла в элиту американского общества» [9]. Художница, тем не менее, находилась во внутреннем кризисе, так как к ней не относились серьезно в новом обществе и саркастически называли «баронессой с кисточкой в руках». Ее супруг Рауль был преданным почитателем и ценителем ее творчества до самой своей смерти в 1962 году. После его ухода Тамара не смогла жить тихой размеренной жизнью. Художнице не хватает новых впечатлений, она много путешествует и выставляется.

Тамара де Лемпицка, необыкновенно талантливая творческая личность и гламурная дива с необузданным характером, отгоняла старость яркой одеждой и загаром топless. Последней любовью 76-летней Тамары, стал мексиканский скульптор Виктор Контрерас, который был в два раза младше нее. Виктор убрал все зеркала из ее особняка, так как каждый раз, когда она видела себя, то начинала плакать. В конце концов, Виктору наскучили капризы Тамары, и он оставил ее на попечении дочери. С каждым днем художница все больше походила на капризного ребенка и изводила родственников капризами и угрозами, что переписет завещание и ничего им не оставит. «Тамара де Лемпицка скончалась 18 марта 1980 года в возрасте 81 года в Куэрнаваке, Мексика. Согласно ее завещанию, ее прах был развеян над действующим вулканом Попокатепетль» [8].

Творчество Лемпицки актуально и по сей день. Ее живописные полотна находятся в крупнейших музеях мира, а цены продаж на аукционах составляют миллионы долларов. В 2011 году картина «Сон (Рафаэла на зеленом фоне)» 1927 года ушла с молотка Sotheby's в Нью-Йорке за 8,48 млн долларов, а в ноябре 2019 г. картину «Розовая туника» неизвестный покупатель приобрел за 13,4 млн \$ [6].

Работы Тамары то и дело мелькают во многих современных сериалах, служа колоритными декорациями интерьеров. Одна из ее фанаток – певица Мадонна иллюстрирует свои клипы картинами Тамары, и даже оформила ее работами декорации в двух своих мировых турне.

Фигура Тамары де Лемпицка так же неординарна, как и ее картины, и однозначного мнения о ней и ее творчестве нет. Одни ею восхищались, другие насмехались, но и тех и других она не оставила равнодушными, а разве не в этом смысл творения художника, чтобы трогать сердца и умы своим творчеством? «Королева арт-деко Тамара де Лемпицка – гламурный символ и кумир эпохи джаза» [2]. Ее популярность подобна волне: то нарастала, то убывала, но, несмотря на то, что даже на сегодняшний день ее имя известно не всем, она подобно волне однажды вернется и накроет с головой поклонников искусств или же простых созерцателей, и можно быть уверенным, что равнодушным не останется никто.

Список литературы

1. *Василенко П. Г.* Стилизованное декоративное рисование как детерминант развития творческих способностей студентов художественных вузов // Профессиональная компетентность современного педагога: сборник материалов II Фестиваля педагогического мастерства. 2016. С. 136–139.
2. Королева арт-деко Тамара де Лемпицка – гламурный символ и кумир эпохи джаза [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://lyarder.livejournal.com/74799.html> (Дата обращения 08.12.2019).
3. *Лозинская М.* Тамара де Лемпицка: баронесса с кисточкой. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://artchive.ru/publications/4247~Tamara_de_Lempitska_baronessa_s_kistochkoj (Дата обращения 11.12.2019).
4. *Мурадова В. В., Смирнова М. А.* Национальная культура в дизайне Японии // Вестник Института мировых цивилизаций. 2019. Т. 10. № 1 (22). С. 59–65.
5. *Панко В. Ф., Василенко Е. В., Василенко П. Г., Сичкарь Т. В.* Культура и искусство в современной России // Вестник Института мировых цивилизаций. 2019. Т. 10. № 3 (24). С. 66–72.
6. «Розовая туника» Тамары де Лемпицкой установила единственный рекорд на Sotheby's» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://artguide.com/news/6805> (Дата обращения 11.12.2019).
7. *Севостьянова О. Н., Смирнова М. А.* Развитие творческого мышления студентов в рисунке архитектурного пространства // Пространства городской цивилизации: идеи, проблемы, концепции. УрГАХУ, 2017. С. 410–413.
8. Тамара Лемпицка – все картины [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://evg-crystal.ru/kartiny/kartiny-lempicka.html> (Дата обращения 30.11.2019).
9. Тамара де Лемпицка – женщина-тайна, мастер эпатяжа, уникальная художница, при жизни ставшая миллионершей [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://kulturologia.ru/blogs/230418/38695/> (Дата обращения 12.12.2019).

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ФУНКЦИИ УПАКОВКИ

Необходимость заворачивать предметы и продукты во что-либо для сохранения от порчи и воздействия внешних факторов появилась много тысяч лет назад. В связи с этим появилось такое понятие, как упаковка. Упаковка помогает в огромном море произведенной продукции навести порядок, классификацию и систему учета товара. Невозможно даже предположить, как бы выглядел современный супермаркет без разложенного по полкам товара по группам. А если бы этот товар не был упакован? Был бы хаос...

А если мы задумаемся, как бы существовала аптека без упорядочивания, без четкого расположения коробочек и пузырьков, флакончиков и таблеток, всевозможных изделий медицинского назначения, и как бы фармацевт так быстро находил и отпускал нам лекарственные средства? Получается, что упаковка – это тоже товар, и нужна она нам для удобства. Продукция скоропортящаяся или хрупкая нуждается в защите, то есть в упаковке, товар опасный или вредный для окружающей среды и людей необходимо обезопасить, а значит тоже упаковать.

Рассмотрим подробнее необходимость упаковки, исследуем ее историю и функции. Большинство историков считают, что первая упаковка была изобретена и введена в обращение в то время, когда люди были кочевниками, охотниками и собирателями. Перемещение из одной местности в другую заставляло древних людей создавать различные приспособления для переноски и хранения вещей, продуктов и инструментов. Считается, что эти ранние виды упаковки были сделаны из листьев, орехов, тыквы, кожи животных, коры дерева. Только с возникновением первых деревень появились более инновационные упаковочные решения и транспортные средства. Древние жители использовали для этих целей тканые мешки и корзины, сплетенные из различных растений, деревянные ящики, глиняную посуду, шкуру животных. Со временем качество упаковки улучшилось, что позволило людям хранить и защищать зерновые запасы и продукты питания на зиму.

Развитие и подъем городов и торговли привели к инновациям. Многие регионы, которые раньше были слишком отдаленными, стали доступными, что привело к увеличению потребности в упаковочных материалах. Одним из конкретных технологических достижений, сыгравших решающую роль в развитии упаковки, было изобретение выдувного стекла. Появились всевозможные стеклянные сосуды и емкости для хранения: бутылки, банки, аптечные пузырьки. Примерно в это же время появилось и другое изобретение – деревянная бочка, которая быстро стала одной из самых эффективных форм упаковки. Это позволило людям хранить и перевозить жидкости и сухие товары в больших количествах.

После падения Римской империи большинство новых технологий и достижений пришли из неевропейских культур. Китай, где была изобретена первая бумага, внес огромный вклад в мир упаковки. На протяжении многих веков бумага стала выбором номер один для упаковки многих товаров по всему миру.

Промышленная или индустриальная революция внесла одно из самых больших изменений в упаковке в истории человечества. С развитием производства, когда многие изделия начали изготавливать на машинах, а не вручную, требовались эффективные методы упаковки, чтобы не отставать от производства. В этот период были изобретены контейнеры для хранения и транспортировки, пакеты, методы упаковки пищевых продуктов, первичные упаковочные материалы и варианты упаковки в магазине.

В то время как производителям требовались большие контейнеры для перевозок и контейнеры для хранения товара, потребителям требовалась привлекательная, индивидуальная упаковка, которая была бы простой в использовании. Потребность в индивидуальной упаковке привела ко многим инновациям, которые мы все еще используем сегодня [6]. Например, большая часть упаковки для пищевых продуктов была изготовлена из материала на бумажной

основе с яркой рекламой товара на упаковке. Художественному оформлению упаковки – дизайну уделяется большое внимание, для этого требуется профессиональный подход в котором «...призвание и талант – это основа для развития искусства во всем своем многоликом и многогранном виде» [8, с. 71].

В 1900-х годах пластмасса стала основным упаковочным материалом, который навсегда изменил мир. Полиэтилен был произведен в 60-х годах и быстро стал предпочтительным упаковочным материалом. «Не является исключением и развитие графического дизайна, которое рассматривается как целостное и уникальное явление с богатым творческим наследием» [7, с. 63]. С тех пор произошло много изменений, наиболее важным из которых, несомненно, является необходимость использования альтернатив упаковки из экологически чистых материалов. Переработка упаковки никогда не была глобальной проблемой, пока в результате появления пластиковой упаковки не было произведено большое количество мусора. Сегодня мы все еще ищем новые экологически чистые способы производства дешевых и эффективных упаковочных материалов, которые хорошо будут выглядеть и принесут ощутимую пользу потребителям.

Упаковка несет в себе информационную и рекламную функцию, благодаря информации на упаковке потребитель знает, что находится внутри, вплоть до состава. Большое значение имеет визуальный образ упаковки. Следовательно «органическое единство теории и практики, тесная взаимосвязь теоретических знаний и практических умений и имеющихся навыков в работе над изобразительной композицией, а также в создании выразительности художественного образа композиции» [4, с. 138] – это в проектировании упаковки. Яркая и пестрая обертка помогает в рекламе и продаже товара. «По упаковке товар встречают, по качеству товар провожают». Это правило особенно хорошо работает на рынке массовых товаров, продающихся в розницу. Многочисленные маркетинговые исследования показывают, что каждый третий потребитель принимает решение о покупке товара частого потребления непосредственно в местах продаж [2]. Товар, лежащий на полке, имеет всего несколько секунд, чтобы произвести благоприятное впечатление. И переоценить роль упаковки в этом процессе просто невозможно.

Не зря многие лидеры мировых рынков уделяют столько внимания созданию специфической, «фирменной» упаковки. Чего стоит только бутылка, разработанная фирмой Соса-сола, которая стала невидимой частью имиджа продукта. Начальник отдела дизайна компании Соса-Сола, Стерлинг Стюард, утверждает следующее: «Некоторые из наших изделий являются сложными скульптурными поверхностями. Ранее стеклянные бутылки были достаточно округлыми, с простыми формами. Сегодня мы склоняемся к более сложным. Выпуклые и вогнутые формы, тисненные надписи и графика присутствуют теперь на большинстве пластиковых и стеклянных бутылок» [1]. Ту же стратегию исповедуют и большинство пивоваренных и молочных компаний Европы и Америки – они также разрабатывают свои, характерные формы бутылок, пакетов и контейнеров.

Как люди не могут существовать без одежды, так и абсолютное большинство товара требует упаковки. При всем своем многообразии современная упаковка классифицируется обычно на четыре основные группы.

Потребительская упаковка – упаковка товаров, изготовленных для индивидуального использования. Внутри этой группы можно выделить несколько подгрупп, основываясь на категории товара: пищевая упаковка, упаковка для напитков, для хлебобулочных изделий, для товаров гигиены и косметики, для лекарств и фармацевтических товаров, аппаратуры и тому подобное.

Общественная упаковка – упаковка для продуктов, потребляемых в детских учреждениях, больницах, школах, государственных организациях.

Транспортная тара – упаковка крупных товаров или большой партии товара, перевозимого на близкие и дальние расстояния от поставщика к заказчику, от предприятия к предприятию.

Военная упаковка – упаковка продуктов для вооруженных сил или для государственных

структур. «Специфические требования к этому типу упаковки определяются обычно необходимостью соблюдения особых правил транспортировки и хранения продуктов» [9].

Выбор упаковки очень важен в процессе продвижения товара от изготовителя к покупателю, и это очень сложный процесс. С течением времени совершенствовались материалы и усложнялись технологии упаковочного производства. Тем не менее, необходимо:

- соблюдать законодательные требования к упаковке определенных товаров;
- выбирать удобный размер и вид упаковки;
- анализировать стоимость изготовления упаковки, соотнести ее с самим товаром.
- определять оптимальные способы транспортировки и хранения.

И в каждом конкретном случае необходим свой выбор, так как это далеко не полный перечень факторов, влияющих на выбор упаковки товара [5].

Для успеха у потребителя просто качественного товара в XXI в. уже недостаточно. Необходимо продвижение продукта. «А упаковка – это часть планирования продвижения продукции, в ходе которой предприятие изучает, разрабатывает и производит свою упаковку, включающую саму тару, в которой содержится продукция, этикетку и вкладыш, если они предусмотрены» [3]. Упаковка выступает в роли рекламы товара, поэтому современные тенденции, инновационные технологии и уникальный дизайн ей просто необходимы. Можно утверждать, что упаковка – это еще и искусство.

Список литературы

1. *Асанова С. Ж.* Разработка фирменного стиля. Алматы, 2007.
2. *Бойцов С. Ф.* Комбинаторные идеи в дизайне // *Техническая эстетика.* 1983. № 7.
3. *Буковецкая О. А.* Готовим в печать журнал, книгу, буклет, визитку. М: НТ Пресс, 2005.
4. *Лопасова Е. В.* Дидактические принципы целостной методической системы развития композиционного мышления учащихся // *Теория и практика общественного развития.* 2012. № 10. С. 137–139.
5. *Маслов М. М.* Айдентика города Москвы и формирование бренда // *Актуальные проблемы дизайн-образования в вузе.* Орел: ОГУ им. И. С. Тургенева. 2018. С. 205–214.
6. *Московская Г. П.* Влияние традиционной художественной школы на дипломное проектирование // *Материалы международной научно-практической конференции «Образование. Наука. Культура».* Гжель: ГГХПИ, 2013. С. 93–96.
7. *Мурадова В. В., Смирнова М. А.* Национальная культура в дизайне Японии // *Вестник Института мировых цивилизаций.* 2019. Т. 10. № 1 (22). С. 59–65.
8. *Папко В. Ф., Василенко Е. В., Василенко П. Г., Сичкарь Т. В.* Культура и искусство в современной России // *Вестник Института мировых цивилизаций.* 2019. Т. 10. № 3 (24). С. 66–72.
9. *Рыбцов И., Бурицев М.* Фирменный стиль, который продает // *Sales business.* М.: Европа, 2006.

В. В. Старикова

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КИНО- И ТЕЛЕРЕЖИССЕР КАК СОЗДАТЕЛЬ ЭКРАННОЙ ФОРМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В создании экранного документа исполнительского искусства огромную роль играет новый тип художника, музыкальный режиссер кинематографа и телевидения. Так Е. Г. Гуренко в связи с развитием технических средств говорит о рождении новых профессий, «рождающихся в сфере пересечения техники и искусства (звукорежиссер, кинооператор и т.д.)» [3, с. 50]. Само понятие «режиссер» впервые в документальном кино появилось в титрах лент Дз. Вертова вместо бытовавшего прежде «инструктор».

При этом, роль и значение музыкального режиссера кино- и телевидения в экранизации музыки, а тем более музыкального исполнительства редко становится объектом исследований. Отдельные вопросы экранизации музыки рассматривают исследователи Е. Авербах (Петрушанской), А. Вартанов, О. Дворниченко, Н. Корыхалова, Ю. Малышевым и основоположником российской музыкальной телережиссуры Т. А. Стеркиным. В белорусском искусствоведении частично данная проблематика отражена в работах А. А. Карпиловой и Н. Стежко.

Первыми экранными документами исполнительства стали кинохроника, как «первое воплощение документального образа времени на экране» [5, с. 12], и киноконцерт. Если кинохроника несла функцию оперативного информирования, констатацией события с кратким комментарием и роль режиссера была минимизирована, то фильм-концерт представляет собой образное отражение исполнительства, показывая ярчайших представителей культуры в совокупности, и здесь уже четко выявляется субъективное мнение автора – кинорежиссера и кинооператора. В дальнейшем, с появлением телевидения функция создания и трансляции экранных документов музыкального исполнительского искусства перешла к режиссерам телевидения.

Исполнительское искусство на телеэкране – это новый способ функционирования музыки в рамках аудиовизуальной коммуникации. Если Н. Сушко отмечает, что взаимодействие музыки и телевидения, поставило сразу вопрос о «экранизации музыки, создания “образа музицирования”» [8, с. 19], то Е. Гуренко идет дальше: «В результате этого игра исполнителя, которая раньше являлась непосредственным объектом художественного восприятия, стала служить необходимым материалом, который в дальнейшем подвергается специальной технической, а в некоторых случаях и художественной обработке» [3, с. 50]. Г. Троицкая пишет о новом семантическом образовании, считая, что: «Когда изображение выявляет какие-то особенности сочинения или характерные черты индивидуальности музыканта, оно создает в соединении с музыкой эстетически значимые структуры, которые недоступны в концертном зале» [9, с. 163].

А. Вартанов в телевизионной режиссуре выделяет этапы. Так первому было свойственно: «превалирование крупных и средних планов, неторопливый темп повествования, отсутствие «дробного» монтажа кадров» [2, с. 25]. На втором этапе возникают концепции, «согласно которым художественный язык ТВ чуть ли не во всем противоположен киноязыку» [2, с. 25]. На третьем этапе приходит осознание связи с традиционными искусствами как одного их семьи искусств.

Форма режиссерского сценария (партитура экранной формы исполнительского искусства) основывается на партитуре музыкального сочинения и наиболее полно отражает последовательность снимаемых эпизодов. Как отмечает Е. Бокшицкая: «Не овладев логикой музыкального языка, богатствами его своеобразных выразительных средств, его специфических структур, невозможно постичь то жизненное содержание, которое воплощено в акустической материи музыки» [1, с. 57]. Работа над партитурой экранной формы исполнительского

искусства завершается в процессе генеральных репетиций. По этой партитуре теле- и кинорежиссер и операторы ведут съемку.

Экранизация исполнения музыкального произведения – это безусловно процесс, находящийся на стыке музыковедения и киноведения, так как здесь в взаимоотношения вступают средства музыкальной выразительности и возможности телевидения. О. Дворниченко режиссерскую интерпретацию музыки на телевидении называет «режиссурой восприятия», когда «все средства телевизионной выразительности направлены на одно – формирование зрительского интереса» [4, с. 115]. В первую очередь, музыкальный режиссер имеет уже музыкальное произведение, «воплощенное в законченную форму самим композитором и звучащее в индивидуальной интерпретации исполнителя» [7, с. 104]. В связи с чем, его задача – именно на основе готового материала создать звукозрительную квинтэссенцию, воплощающую драматургию и саму фабулу произведения. В. Петрушанская, анализируя оперу на экране, отмечает следующее: «В записи спектакля есть активная синхронная телевизионная режиссура и последующий монтаж, делающие зрительную выборку и расставляющие свои акценты в драматургии» [6, с. 76].

Наиболее явно искусство музыкального режиссера возможно увидеть в непрограммной музыке, где, не разрушая созданного и законченного звучащего произведения, необходимо донести в экранном воплощении, телевизионном прочтении содержание. В экранизации музыкального исполнительства наиболее распространены трансляции с концертов и студийная съемка в павильоне. Как пишет Т. Стеркин: «... в распоряжении режиссера находятся несколько маневренных съемочных камер, он может использовать специальный, заранее продуманный режим освещения, оформление, созданное по эскизам художника, может по своему усмотрению разместить музыкантов, а главное, у него есть полная возможность отрепетировать передачу и точно определить общую монтажно-выразительную композицию о раскадровку исполняемого произведения» [7, с. 108]. Сравнивая экранизацию концертного исполнения и студийные условия А. Вартанов считает, что в студии экранизация более осмысленна, лишена черт импровизации, образные и смысловые акценты возможно расставить в соответствии с замыслом исполнителя [2]. К наиболее ярким режиссерским работам в этой области безусловно относятся фильмы с участием Герберта фон Караяна. В них наиболее органично показано динамическое развитие формы произведения, ассоциируемое со звукозрительным целым в пространственно-временных монтажных соотношениях.

Основная проблема в преобладающем большинстве экранизаций исполнительского искусства – это нередко увлечение мелкими монтажными планами и ракурсами, не связанными ни с интонационно-тематическим материалом, ни с пониманием музыкальной формы, структурных, стилевых и жанровых особенностей музыкального произведения. В экранизации музыкального произведения временная измеримость музыки выступает в двух ипостасях. Это внешняя – акустическая форма исполнения произведения (длительность прослушивания) и внутренняя – само музыкальное, художественное время, обусловленное элементами музыки, и подчиненное заданному метру и темпу.

Эти особенности обуславливают использование повествовательного монтажа при съемке акта музицирования, а не фрагментарного монтажа кинематографа, где художественное время не совпадает с длительностью реального времени.

В экранизации немаловажное значение имеет художественное пространство музыкального произведения. Оно необходимое условие в визуально-монтажной интерпретации исполнения, позволяющее выявлять различные планы музыкального пространства, строить звукозрительные перспективы в пространстве телевизионного кадра. К этому вопросу обращался еще С. Эйзенштейн, считая, что: «...ключ к соизмеримости между куском музыки и куском изображения» – это сочетание каждой фразы «пробегающей музыки с каждой фразой параллельно пробегающих пластических кусков изображения» [10, с. 192]. Наиболее ярко в отношении использования монтажа при фиксации исполнительского искусства используется «метод столкновения» в съемке коллективных форм исполнительства, особенно оркестрового. На основе знания и понимания развития симфонической партитуры столкновением

разнохарактерных элементов режиссер создает драматургическую композицию, где функцию непосредственной организации материала выполняет ритм монтажа – это сопоставление общего и близкого плана, при съемке больших коллективов понимание партитуры для наведения камеры в необходимые моменты на дирижера или солистом. Именно выразительной и тактичной выкадровкой, точным образным ракурсом, музыкальностью монтажного ритма и естественностью звукозрительных связей телережиссер создает художественно значимую экранную форму фиксации музыкального исполнительского искусства.

Весьма близки высказывания музыковеда Б. Асафьева и кинорежиссера С. Эйзенштейна. «Воля к развитию» в драматургии музыки близка процессу «Когда напряжению внутри кадра достигает предела и ... кадр взрывается, раскатывается на два монтажных куска» [10, с. 235]. На взаимодействии этих структур строится монтажная структура экранизации, что иногда вступает в противоречие с монтажными методами искусства экрана. Но именно протяженность монтажного куска в экранизации акта исполнительства играет решающую, и даже первостепенную роль, сосредотачивая внимание на исполнителе – его поведении, манере держаться за инструментом, выражении лица, процессе интонирования и т.д.

Подводя итоги, хочется отметить, что сегодня уже накоплен огромный практический опыт в мировой музыкальной режиссуре, однако разработка самой теории музыкальной телережиссуры находится еще в процессе становления. Анализируя исполнительский акт в киноинтерпретации, мы выявляем степень информационной насыщенности этого документа, основанного на двойной интерпретации.

В кинофиксации режиссер средствами пластической выразительности интерпретирует развивающееся во времени музыкальное произведение, визуализирует выразительную сторону музыки, заложенную в исполнении. Роль режиссера экранного документа исполнительского искусства заключается в искусности монтажа, четко выстроенном построении развития смыслового и эмоционального элементов музыкального произведения в исполнении, а также в сохранении самостоятельности и внутренней присущей логике исполнения вне контекста всех внешних контекстов.

Список литературы

1. *Бокшицкая Е.* Музыковедческий фильм как средство эстетического воспитания // Эстетические очерки: Избранное. М.: Музыка, 1980. С. 45–62.
2. *Вартанов Ан.* Три этапа телевизионной режиссуры // Режиссер на ТВ: сб. ст. [сост. Л. И. Польская]. М.: Искусство, 1978. С. 25–35.
3. *Гуренко Е. Г.* Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
4. *Дворниченко О.* Гармония фильма. М.: Искусство, 1982. 200 с.
5. *Магидов В. М.* Кинофотофонодокументы как объект источниковедения (историография вопроса) // Советские архивы. 1991. № 4. С. 27–38.
6. *Петрушанская Е.* Опера на малом экране // Телевидение вчера, сегодня, завтра – 88 / Сост. Л. П. Орлова. М.: Искусство, 1988. С. 71– 82.
7. *Стеркин Т. А.* Становление профессии. М.: Искусство, 1980. 151 с.
8. *Сушко Е. О.* Музыкальное телевидение Беларуси: жанровая типология и основные тенденции развития: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.03. 2016. 246 л.
9. *Троицкая Г.* Музыкальные горизонты // Многосерийный телефильм: Ин-т истории искусств. М.: Искусство, 1976. С. 149–163.
10. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6-ти т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. 567 с.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МОТИВОВ НАРОДНОГО ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Н. ГОНЧАРОВОЙ И М. ЛАРИОНОВА

В России начала XX в. круг живописцев, увлеченных примитивом и городским и городским изобразительным фольклором, был достаточно широк.

Любители и деятели искусства собирали изделия деревенского художественного ремесла, старались проникнуть в его образный смысл, в его поэзию.

Крестьянское творчество вдохновляло многих архитекторов, живописцев, скульпторов.

Однако в конце 1900-х – 1910-х гг. художественные ориентиры постепенно менялись. На смену деревенским кустарным предметам все чаще приходят образы городского народного искусства – наивное творчество вывесочников, мастеров лубочных картинок.

Увлечение стихией низового городского творчества коснулось и некоторых «мирискусников», и отдельных представителей «Союза русских художников», а из деятелей новых течений – Сапунова, Судейкина, Шагала и др.

Однако мы остановимся только на художниках, чьи примитивистские интересы были наиболее последовательными и плодотворными – на творчестве Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова.

Наиболее интересные работы Натальи Гончаровой приходятся на 1900–1910 гг. Все творчество Гончаровой этого времени – сплошное утверждение духовных истоков национальной культуры, причем она уводила эти истоки в глубины тысячелетий, туда, где славянское искусство как бы сливалось в перспективе времен с искусством «степным» или даже «восточным».

К 1911 г. экспрессивность гончаровского стиля еще более возросла.

Выразительный «Курильщик» обязан своим возникновением ассоциациям с провинциальной вывеской над табачными лавками. Если у Ларионова в роли курильщика выступал солдат, то у Гончаровой, как и у Сезанна, – какой-то обобщенно-народный персонаж в рубахе, написанный мощными ударами кисти.

Но еще сильнее, нежели провинциальные вывески, Гончарову влекли традиции лубка – и чаще всего лубка церковного, быть может – старообрядческого.

Очень характерна большая работа: «Спас в силах». Фигура Спаса в центре написана строго, почти иконописно, однако в символах евангелистов по углам сохранена простонародная наивность – достаточно взглянуть хотя бы на морды быка или льва, в облаках и с крыльями.

Более строга и мрачна почти геральдическая сцена из Апокалипсиса с большим семисвечником и фигурой Вседержителя, собирающего звезды в ладонь. Однако и здесь под ликами ангелов по углам полотна написаны облака на небесах: возникают ассоциации с грубо-архаическими лубочными прототипами.

С той же христианской тематикой было связано у Гончаровой и несколько картин 1911 г., вошедших в 2 цикла из девяти полотен каждый, под названием «Жатва» и «Сбор винограда».

В искусства мастера год за годом утверждалось монументально-декоративное начало, и плоскость начинала все более преобладать над изображенным пространством. Например, работа «Птица Феникс» – мифологическая, декоративно-яркая, сказочная.

И такой же приподнятый, почти эпический строй характеризует другую серию, «Сбор винограда». Виноградари – старинные, раннехристианские символы, входящие в серию «Льва» или симметричного ему «Быка».

Возможно, что звери олицетворяли для художника и более широкие природные стихии.

Хвост у льва, как на рельефах Дмитриевского собора во Владимире, превращается в цветущую ветвь, а на синих небесах загораются голубые луны.

В центре же цикла – танцующие и пирующие виноградари. Крестьяне пьют молодое вино с торжественностью апостолов из канонических изображений «Пира в Кане Галилейской».

Центр французского периода Гончаровой – театр. Даже многие ее станковые вещи конца 1910-х годов были связаны с миром театральной деятельности – декораций или костюма.

Такова, например, одна из «Испанок», выполненная по впечатлениям от пребывания в 1916 г. в Испании вместе с Дягилевской группой.

В театральных эскизах 1920 – 1930-х гг., например, «Сорочинская ярмарка», она мастерски соединяет простейшие выгородки с крылечками и дверями с написанным задником, освобождая всю сцену для действия и танца.

Можно сказать, что Ларионов и Гончарова шли во главе живописного развития России с начала 1900-х гг. Они вобрали в свое искусство многое из того, что давал художественный опыт Запада.

Вместе с тем, они олицетворяли едва ли не самые прогрессивные тенденции национальной живописной школы.

Среди ранних работ Михаила Ларионова есть несколько работ так называемого импрессионистического периода 1903–1906 гг. Но импрессионизм Ларионова далек от классического французского с его привязанностью к «текучей» среде, к изначально колеблющемуся свету.

Около 1910 г. в творчестве Ларионова появилась тема солдатского быта, в самом обиходном понимании тех лет. Ларионов увидел ее как бы сквозь призму вывесочной эстетики, вспоминая о многочисленных в провинциальной России изображениях курильщиков над дверями табачных лавок.

В «Курящем солдате» в этой роли выступает веселый солдат, не то сидящий – не то приплясывающий, как скоморох. Все в этой картине – открытый вызов зрителю: и композиция, в которую нарочито втиснута солдатская фигура, и само лицо солдата, глядящего с ухмылкой.

Французский период Ларионова это время самоограничивающей сдержанности цвета. Один из многих примеров – мизансцены и костюмы к балету «Байка про лису» 1922 г. на музыку Стравинского: едва ли не лучшая работа художника для дягилевского театра.

И если «Солдат» полыхал насыщенным цветом, то здесь перед нами – прозрачные полутени: с годами у Ларионова утверждалась почти аскетическая монохромность.

Наблюдение за провинциальной жизнью, колоритный облик небольшого города и его обитателей вдохновили Ларионова на создание оригинального художественного течения – неопримитивизма. Стилиевой основой для него стало искусство вывесок, в то время широко распространенное в полуграмотной России. Наивность художественных приемов, выразительность и свежесть взгляда особенно привлекали Ларионова в вывесках парикмахерских. На похожие образцы стиля ориентированы и «трактирные натюрморты» – лаконичные и декоративные.

В провинциальной серии появляется повествовательное начало. Ларионов изображает и труд рабочих пекарни, и отдых местных жителей, как «чистой» публики, демонстрирующей местные наряды. Для каждого образа художник находит яркую и выразительную характеристику – но, подобно народным мастерам, морализаторству предпочитает юмор.

Цикл «Времена года» – новое стилевое изобретение Ларионова, получившее название «инфантильного примитивизма». В нем отразилось увлечение архаикой, древним народным искусством, которое передает реальность в отвлеченных, знаковых формах, а изображение приближается к идеограмме.

Тема панно – человеческая жизнь как часть природного цикла, подчиненная его законам: как смена сезонов, каждый из которых наделен своей цветовой гаммой.

Искусство Ларионова органично, как его натура, и неповторимо, как неповторима всякая ярко выраженная личность, не сомневающаяся и не раздумывающая над своим богатством.

Список литературы

1. Великие художники. Т. 91. Наталия Сергеевна Гончарова. М.: Изд-во «Директ-медиа», 2011.
2. Поспелов Г. Г. Бубновый валет. М.: Изд-во «Советский художник», 1990.

МЕРИЛА И АНАЛОГИИ В АРХИТЕКТУРЕ

Римский архитектор и механик, ученый и писатель Марк Витрувий Поллион писал: «Композиция храмов основана на соразмерности, правила которой тщательно должны соблюдать архитекторы». Композиция и гармония возникают из пропорции и взаимного увязывания элементов здания, что древние греки называли «аналогией».

Аналогии – есть взаимное подобие, пропорциональность частей постройки. Для греческой архитектуры характерен антропоморфизм. Это проистекало из очеловечивания греками сил природы.

«Пропорция есть соответствие между элементами произведения и его целым по отношению к части, принятой за исходную, на чем основана всякая соразмерность. Никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет точно такого членения, как у хорошо сложенного человека» [1].

Перенос размеров с чертежа-анalogии в натуру требует особого строительного мерил, соответствующего степени масштабного увеличения модели до размеров оригинала.

Такое мерило, традиционно принято воображать в виде палки, линейки, веревки и т.п. Так оно и было, но что является тем изначальным мерилем этого мерил, пропорции размеров возводимого здания или что-либо иное – пока не ясно.

Соотношения частей античных храмов были увязаны с масштабом человека (отношение диаметра колонны к ее высоте составляет 1:6 – отношение стопы к росту человека). Во все века вплоть до XIX в. повсеместно пользовались системой мер, увязанной с параметрами человеческого тела.

В Древнем Египте были разработаны правила и каноны для изображения человека стоящего, идущего, сидящего, коленапреклоненного и т.д.

Существовали каноны для изображения цветка лотоса, животных и предметов. Для составления канона изображения человека египтяне производили измерения частей тела с математической точностью и разбивали его на 18 равных частей (а с головным убором – на 21 с четвертью) и, как выразился Диадор Сицилийский, «...на основании этого регулировали всю экономию произведения».

Карл Рихард Лепсиус – немецкий археолог и египтолог – считал, что единицей измерения являлась длина среднего пальца или высота стопы до выступающей кости голени. Длина среднего пальца укладывается в высоту пирамиды Хеопса (147,6 м) 135 000 раз. Египетским пальцем следует считать не размер, откладываемый по длине пальца со стороны ладони, а по внешней стороне пальца, включая сустав плюсны (таким образом, легче мерить).

Если считать модулем египетского пальца его внутреннюю сторону, тогда рост мужчины должен быть 1,60 м, а женщины – 1,35 м. Измеряя внешней стороной пальца (включая головку плюсны) мы получаем идеальный рост мужчины 1,83 м, а женщины – 1,76 м.

Канонами были предписаны все подробности изображения фигуры: ширина носа, глаз, рта и т.д. Зная эти правила, художники свободно рисовали фигуры, начиная с любого места. По размерам какой-либо части тела можно было судить о размерах других частей или всей фигуры в целом. Египетские ваятели и зодчие выполняли скульптуры (колоссы) и элементы зданий циклопических размеров по частям. Каждую часть одной и той же фигуры выполняли несколько мастеров порознь. При стыковке части точно сходились вместе.

По свидетельству Деодора, греки учились этому мастерству у египтян. Так греческие скульпторы братья Телеклес и Теодор из Самоса, изучив в совершенстве египетское искусство ваяния, взялись сделать для самосцев статую Аполлона Пифийского. Живя в разных городах, каждый изготовил свою половину так искусно, что обе половинки точно сошлись между собой.

Для изображения фигуры человека подготовленную поверхность расчерчивали тонкими линиями на квадраты. Сторона квадрата являлась модулем, что соответствовало в масштабе

размеру среднего пальца изображаемого человека. Стоящий человек укладывался в 18 квадратов по высоте, сидящий – 15. Таким образом, возводя колоссальные фигуры богов из камня египтяне вполне могли применять свои правила и каноны в архитектуре и строительстве, в том числе и пирамид.

В эпоху Возрождения активно разрабатывались правила изображения фигуры человека, как бы заново (Дж. Ломаццо, С. Боттичелли, А. Дюрер). Каждый из них предлагал много вариантов и способов членения фигуры на разное количество частей, т.е. каждый предлагал свой собственный модуль. У Дж. Ломаццо фигура делилась на 10 равных частей по высоте и за модуль принималась длина ладони, таким образом при средней длине ладони взрослого человека 180 мм рост получался равным 1,8 м.

Согласно легенде о постройке Успенской церкви Киево-Печерского монастыря, изложенной в Печерском патерике, величину будущего храма определяли золотым поясом, подаренным монастырю принявшим христианство варяжским ярлом Шимоном. Считалось, что для измерений употребляли деревянный жезл в меру золотого пояса [2].

Однако, если говорить об утилитарной ценности того или иного модуля, то это прежде всего должен быть инструмент для измерения, который всегда находится под рукой и который нельзя забыть или потерять. Кроме того, одним из основных требований к такому инструменту являлось удобство измерения. Такие меры, как фут, пядь, локоть, сажень – всегда с человеком.

Обратимся к практике строительства на Руси. Элементарным модулем и мерилем была фаланга большого пальца руки, с помощью которого плотники как бы «на глазок» определяли размеры и пропорции здания. Производными от этого модуля были: пядь, локоть, сажень.

И. Ш. Шевелев указывает [3], что церковь Петра и Павла на Синичьей горе и церковь Спаса Нередицкая размерены «Тмутараканской саженью» порядка 146 см и парной ей мерой, связанной с ней отношением 0,809. В 1970 году в Новгороде в культурном слое XIII века найден обломок трости. Нанесенные на ее грани мерные шкалы связаны между собой в отношении 0,809. Шкалы примерно совпали с «Тмутараканской» саженью Шевелева – 142,5 см.

Русские величины более позднего периода – конец XIX века – приведены в таблице [4]

Наименование величины	Размер в мм	Кратное количеству фаланг (1 дюйм)
1. Пядь малая (женская) большая (мужская)	180	72
	230	92
2. Локоть малый (женский) большой (мужской)	380	152
	460	184
3. Сажень «Тмутараканьская» (малая) Сажень «Тмутараканьская» (большая)	1420	568
	1460	584
4. Сажень маховая (женская) «без чети – 44 вершка» (мужская)	1777	711
	1975	790
5. Сажень казенная (женская) косая (мужская)	2133	700
	2485	833

Примечательно, что данная система имеет по два значения каждой величины, что может говорить о следующих ее достоинствах:

1. Гибкость и приспособляемость к разным условиям и задачам.
2. Размеры косой и казенной сажени соответствуют параметрам геобиологической ячейки сети Хартмана, что подтверждает предположение о единстве природных процессов и процессов в организме человека, о структуре человека, как ячейки структуры пространства, из чего следует необходимость применения параметров и пропорций человека в произведениях архитектуры.

Список литературы

1. *Виноградова А. С.* О пропорциях в греческой архитектуре. [Электронный ресурс]. URL: <http://culturology1.blogspot.com/2011/09/blog-post.html>
2. *Раппопорт П. А.* Строительное производство Древней Руси (X–XIII вв.). СПб: Наука, 1994.
3. *Шевелев И. Ш.* Строительная метрология и построение формы храмов древнего Новгорода конца XII века // Советская археология. 1968. № 1.
4. Русская система мер [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Русская_система_мер

РУССКАЯ РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ШКОЛА В ЖИВОПИСИ XIX В.

С начала века в русской живописи становится популярным бытовым сюжет. Одним из первых к нему обратился А. Г. Венецианов (1780–1847), чьи картины из быта крестьян отмечены печатью сентиментализма («На пашне. Весна», «На жатве. Лето») и другие русские реалистические художники.

Одним из ярчайших представителей бытового жанра в живописи был П. А. Федотов (1815–1852). Он стал родоначальником жанра критического реализма в русском изобразительном искусстве. В серии карикатур, акварельных батальных сцен, карандашных зарисовок, портретов П. А. Федотов к середине 1840-х гг. формулирует программу критического реализма, призванного, прибегая к сатире, обличать нравы и сочувствовать обездоленным: «Свежий кавалер», «Сватовство майора», «Анкор, еще анкор!».

Большое значение в развитии русской живописи сыграло творчество А. А. Иванова (1806–1858). Художник, проникнувшись верой в пророческую и просветительскую роль искусства, возможность с его помощью преобразить человечество, пытался осмыслить в своем творчестве основные вопросы бытия человека, выдвинуть наиболее значимые философские и нравственные проблемы. Его жизненным подвигом можно считать картину «Явление Христа народу». Евангельский сюжет трактовался А. А. Ивановым как реальное историческое событие, в основе которого – духовный переворот в жизни угнетенного человечества. Над этим гигантским полотном художник работал более 20 лет.

В 1863 г. четырнадцать выпускников Академии художеств покинули ее в знак протеста против академических догм, так как традиционно тема дипломной работы должна была быть написана на историческую или религиозно-мифологическую тематику. В 1863 г. для дипломных работ был предложен скандинавский эпос. Выпускники сочли, что темы надуманы и ничего общего не имеют с волнующими всех современными проблемами. Под руководством И. Н. Крамского (1837–1887) и при участии критика В. В. Стасова и мецената П. М. Третьякова с 1870-х гг. было создано Товарищество передвижных выставок. Диапазон творчества передвижников был необычайно широк: историческая живопись и социально-бытовая, портрет, пейзаж. Критический реализм в их творчестве достигает большой глубины психологических обобщений. Художник В. Г. Перов (1833–1882) был создателем обличительных жанровых картин, направленных против уродливых явлений действительности («Последний кабак у заставы», «Сельский крестный ход на Пасхе»). Во многих его картинах большую роль играет пейзаж. Крупнейшими пейзажистами были А. К. Саврасов (1830–1897), И. И. Шишкин (1832–1898), А. И. Куинджи (1841–1910).

Знаменитый художник-реалист И. Е. Репин (1844–1930) с начала 1870-х гг. выступает как художник-демократ, борющийся против неотражающей жизнь академического искусства. И. Е. Репин обличал эксплуатацию народа, одновременно показывая зреющий в нем протест и скрытую силу («Бурлаки на Волге», «Отказ от исповеди»). Им были созданы портреты современников, а также ряд полотен на историческую тему («Иван Грозный и сын его Иван» и др.). К развитию «исторического мышления» призывали и картины В. И. Сурикова (1848–1916) («Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова»).

Первая четверть XIX в. стала временем развития стиля ампир в архитектуре. В Петербурге воздвигаются величественные официальные здания и архитектурные ансамбли, призванные символизировать процветание и несокрушимость Российской империи. В это время творят такие замечательные архитекторы, как К. И. Росси, А. Н. Воронихин, А. Д. Захаров, в Москве работали О. И. Бове и Д. И. Жилярди.

Список литературы

1. Бергер Э. История развития техники масляной живописи / Пер. с нем. и вступ. ст. А. Н. Луженкой. М.: Изд-во АХ СССР, 1961.

2. Федор Решетников: Альбом репродукций. / Авт. сост. Б. В. Вишняков. М.: Изобразительное искусство, 1982.
3. *Кулешов В. И.* История русской критики XVIII – начала XX веков. М.: Просвещение, 1991.
4. Энциклопедический словарь живописи. Западная живопись от средних веков до наших дней / Под ред. М. Лаклотта. М., 1997.
5. Современный словарь-справочник по искусству / Под ред. А. А. Мелика-Пашаева. М., 2000.
6. *Степанская Т. М.* Введение в историю искусств: учебное пособие. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2008.

В. М. Чигилейчик

Белорусский государственный академический музыкальный театр, Республика Беларусь, г. Минск

АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕШЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ БЕЛАРУСИ: МАРКЕТИНГОВЫЙ ПОТЕНЦИАЛ XXI в.

Визуальный образ спектаклей музыкального театра Беларуси является на сегодняшний день преимущественно традиционным. Он относительно мало, в сравнении с другими европейскими музыкальными театрами, подвержен сценографическим экспериментам. Способствует сохранению классических декорационных решений сама специфика музыкальных постановок: они, как правило, ориентированы на погружение зрителя в атмосферу той или иной изображаемой эпохи, а также на красочность и зрелищность. Кроме этого, немаловажным фактором, влияющим на характер оформления музыкальных спектаклей, является предпочтение аудитории, которая лучше принимает традиционное решение известных оперетт, классических балетов: как правило практически все они идут в традиционном для этих постановок оформлении.

Несмотря на жанровую предопределенность музыкального спектакля, особенности конкретного сценического решения зависят от художника-постановщика. С течением времени постановочные традиции музыкального театра развивались и совершенствовались. Если для постановок 1970-х – 1990-х гг. более характерными являются изобразительность, красота и пышность декораций и костюмов, то с 2000-х гг. в сценографии начинается поиск более лаконичного, функционального оформления. В визуальном оформлении современных постановок театра ведется поиск декорационных решений в рамках направления «действенной сценографии», но не всегда сценические замыслы постановочной группы удается воплотить в полном объеме. Зачастую это зависит не только от недостатков замысла режиссера и художника-сценографа, но и от ряда финансово-экономических причин. Театр, как и любое другое предприятие, является субъектом рыночных отношений, и нацелен в том числе на получение прибыли. В большинстве случаев ему приходится существовать за свои собственные средства, из-за недостаточного финансирования из госбюджета и отсутствия спонсорской помощи. Это во многом стесняет замыслы постановщиков, что естественным образом сказывается на качестве оформления спектакля. Поэтому при выборе материала для постановки творческий состав театра ориентируется на зрительские потребности, которые влияют на маркетинговый потенциал театра как предприятия. Обратимся к определению данного понятия.

«Маркетинговый потенциал – совокупность средств и возможностей предприятия в реализации рыночной деятельности. Его сущность заключается в максимальной возможности использования предприятием всех передовых наработок в области маркетинга» [7].

Маркетинговый потенциал имеет аналитическую, производственную и коммуникационную составляющие. Аналитическая составляющая может быть представлена: потенциалом маркетинговой информационной системы, потенциалом маркетинговых исследований и потенциалом выбора целевого рынка. Производственный компонент включает потенциал процесса ценообразования, потенциал товарной и сбытовой политики предприятия (в театрах существует несколько категорий спектаклей, которые влияют на стоимость билетов). Коммуникационный компонент маркетингового потенциала включает в себя: потенциал рекламной деятельности предприятия, возможности персональных продаж, возможности стимулирования сбыта продукции, формирование общественного мнения (в маркетинговой системе театров коммуникационным компонентом можно считать рекламные кампании, проводимые чаще всего перед премьерными спектаклями, привлечение людей к сбыту билетной продукции, написание отзывов и рецензий и др.). В целом, маркетинговый потенциал обеспечивает рыночную адекватность товаров, что отражается на прибыли предприятия.

Всевозможные социологические опросы и мониторинги, проводимые среди зрительской аудитории маркетинговыми службами музыкальных театров, показали, что среди

предложенных для голосования сценических жанров (классическая оперетта, рок-опера, музыкальная комедия, мюзикл, балет и др.) самыми популярными жанрами у зрителя оказались комедия и мюзикл. Причем рост интереса к нему наблюдается особенно в последние несколько лет. Мюзикл является одним из самых коммерчески выгодных жанров музыкального театра. Это, несомненно, связано не только с естественной тягой к популярности путем постановки брендового материала, но и с желанием расширить свои творческие возможности, освоить новый жанр.

Репертуарным театрам с постоянной актерской труппой и большим разнохарактерным репертуаром в сфере менеджмента более свойственны европейские театральные традиции. Это диктует несколько иной тип взаимоотношения со зрителем, нежели в антрепризных театрах. Путем перевоплощения актеры репертуарного театра на каждом спектакле устанавливают новый контакт со зрителем, завоеывая его внимание и подстраиваясь под его реакции. Как известно, в таком театре не бывает двух одинаковых спектаклей: смысловые акценты, характеры персонажей, нюансы их взаимоотношений варьируются в зависимости от психофизического состояния актеров и от реакции зрительного зала. А если театр получает еще и дотацию от государства, то коммерческий успех спектакля остается, хотя и важным, но не первостепенным жизненно необходимым условием его существования.

Все это сильно усложняет стандартизацию постановки и выполнения технических задач, стоящих перед актерами, что снижает вероятность успешного мюзиклового действия. Готовый спектакль, доведенный до степени технологического и исполнительского совершенства, эксплуатируется непрерывно, до тех пор, пока на него есть зрительский спрос.

Стоит отметить, что постановки мюзикла на сцене музыкальных театров Беларуси носят больше традиционный вид: в них отсутствует экспериментальный характер пространственного оформления, резко отличающийся от спектаклей других жанров, постановщиками используются классические средства художественной выразительности. На сегодняшний день в наличии музыкального театра отсутствуют проекты, в которых использовались бы приемы сценического дизайна, являющегося сегодня одним из основных средств художественной выразительности в современной сценографии. Данное направление возникло в первой половине XX в. и сразу же стало активно применяться в странах Западной Европы, а также в СССР. Оно представляет собой направление сценографического искусства, которое воплощает на сцене в качестве конкретных мест действия новые для театра сюжеты современной действительности, своеобразно вводя при этом новейшие геометрические, технические, функционально-конструктивистские принципы дизайнерского формообразования. Формы сценического дизайна отчетливо просматриваются в таком направлении визуального творчества, как Театр художника.

«Театр Художника – особый вид сценического творчества, отличающийся по своей поэтике от других уже известных, исторически сложившихся видов сценического творчества: театра драматурга, театра актера и театра режиссера» [6].

Поэтика Театра художника позволяет современным сценографам создавать экспериментальные формы, новые средства выразительности и разнообразные стилистические очертания сценического произведения, которые будут актуальны и интересны современному зрителю.

Сегодня недостаточно внимания при разработках визуального образа спектаклей музыкального театра уделяется новейшим инновационным технологиям, которые, между тем, оказывают огромное влияние на развитие театра как вида искусства. Благодаря новейшим разработкам компьютерной графики художники-сценографы могут экспериментировать с пространством, создавать неожиданные образы, не используя материальных декораций. Световое художественное оформление, использование экранов и различных видеопроекций в современном спектакле становится одним из главных средств художественной выразительности. С коммерческой точки зрения технологические шоу, насыщенные большим количеством спецэффектов, больше привлекают аудиторию, чем обычные спектакли.

Следует заметить, что поиски на театральной площадке стереоскопического эффекта восприятия спектакля зрителем были представлены в театральной деятельности П. Брука, Е. Гротовского, П. Фоменко, С. Соловьева, и сегодня активно продолжают современное поколение режиссеров. Особенно актуально использование современных технологий и спецэффектов на сцене музыкального театра, где зрелищность постановки является особенно необходимым компонентом. Благоприятной почвой для внедрения и апробирования в своей сценографии технологий 3D и 4D являются такие жанры музыкального театра, как мюзикл, балет, опера.

На белорусской сцене технологии 3D и 4D практически не используются. Во многом это происходит из-за недостаточной оснащённости сценической площадки, что не позволяет визуальному образу белорусских спектаклей выйти за пределы привычных для зрителя рамок двухмерного пространства. Зачастую в постановках применяются только проекция или элементы видеоряда. Внедрение в художественное произведение компьютерной графики и спецэффектов позволяет развивать интерактивность, способствует творческому поиску и даёт возможность пробовать различные формы спектакля. Сегодня зритель желает быть полноправным участником сценического действия, наблюдать развитие событий изнутри. Использование новых технологий позволяет нестандартно оформить сцену и создать многомерное пространство. Это настоящий прорыв в создании шоу и художественных постановок.

Также ряд преимуществ для постановок имеет так называемый 3D-маппинг. Это творческий и одновременно высокотехнологичный процесс создания и проецирования 3D-изображений на любые объёмные, рельефные объекты и предметы. В Беларуси данное явление в театральной сфере пока ещё новое. Использование 3D-маппинга вместо декораций значительно облегчает их смену и демонтаж во время гастрольной деятельности театров, что является очень удобным средством при показе спектаклей музыкальных жанров. 3D-маппинг позволяет сделать масштабные музыкальные постановки мобильными и удобными в эксплуатации за пределами сценической площадки, а простота управления такой виртуальной декорацией помогает специалистам, разрабатывающим контент, быстро обучать персонал театра управлению 3D-маппингом.

Если же говорить в общем, можно отметить, что в белорусском музыкальном театре наблюдается положительная динамика развития визуально-образного решения спектакля. Особенно это можно проследить на примерах спектаклей, поставленных в последние семь лет: они занимают прочную репертуарную позицию и имеют успех у зрителя. Но современные средства художественной выразительности пока всё же мало используются в постановках музыкального театра. Во многом это связано с недостаточным финансированием. При осуществлении замысла спектакля постановщикам приходится это учитывать и выстраивать концепцию, основываясь не только на собственном видении, но и на основании маркетингового плана и сметы. Маркетинг и театр – это неотделимые понятия, но к их взаимодействию необходимо относиться внимательно, конечно с учётом специфики услуг, предоставляемых театром, не забывая при этом о его нравственной и духовной роли.

Список литературы

1. *Аппиа А.* Живое искусство: Сборник статей / Пер. с франц. А. Бобылевой. М.: ГИТИС, 1993. 102 с.
2. *Кампус Э.* О мюзикле. Ленинград: Музыка, 1983. 128 с.
3. Свет и звук в технологии спектакля: сб. ст. / Ин-т «Гипротейтр», Науч.-исслед. лаборатория по проблемам мат.-технич. базы культуры; редкол.: В. В. Листовский (сост.) [и др.]. М., 1984. 112 с.
4. *Фельзенштейн В.* О музыкальном театре. Москва: Радуга, 1984. 407 с.
5. *Френкель М.* Современная сценография. К.: Мыстецтво, 1980. 132 с.
6. Энциклопедия *Кругосвет*. Сценография. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/STSENOGRAFIYA.html?page=0.0 (Дата доступа: 12.10.2019).
7. Общедоступное хранилище знаний. Маркетинговый потенциал предприятия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://studyspace.ru/marketing-2008-g./marketingovyiy-potentsial-predpriyatiya.html> (Дата доступа: 15.10.2019).

Н. В. Штольдер

Гжельский государственный университет, Московская область, пос. Электроизолятор

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ: МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫЕ РАБОТЫ ФЕРДИНАНДА ХОДЛЕРА

В прошлом году европейское художественное сообщество отмечало 100-летний юбилей со дня смерти выдающегося швейцарского художника Фердинанда Ходлера (1853–1918) [7]. По мнению исследователей этот художник является одновременно классиком и новатором, продолжателем традиций мировой изобразительной культуры и пионером современной живописи. Подобно другим мастерам эпохи модерна и символизма, таким как А. Беклин, Г. Климт, Э. Мунк, Ф. фон Штук, М. Врубель, в своем творчестве Ф. Ходлер обращался к глобальным темам человеческого бытия – теме жизни и смерти, теме красоты и гармонии в природе и человеке, теме «вечно женственного», теме психофизики человека. Он был художником-философом и создал свою стройную теорию, которую назвал «параллелизмом» [6, S. 39–62], и которую он распространял не только на искусство, но и на природу, науку, общество. Получив академическое образование в Женевской Школе изящных искусств в мастерской Бартелеми Менна, ученика Ж.-О.-Д. Энгра и Ж. Л. Лугардона, Ходлер с воодушевлением и успехом работал в области пейзажа, портрета, символистских композиций, став ведущим национальным художником. Как отмечали современники, в частности А. Ван де Вельде – известный бельгийский художник и архитектор, Фердинанду Ходлеру, первому из художников своего времени «удалось сформулировать стиль декоративной живописи нашей эпохи» [1, с. 448–454]. В данной статье выделены и рассмотрены основные монументально-декоративные работы швейцарского художника, отмеченные новым подходом в создании декоративной живописи в европейском искусстве рубежа XIX–XX вв.

Творческая деятельность Ходлера постоянно находилась в эпицентре национальных приоритетов швейцарского общества. В 1895–1896 гг. уже достигший зрелости художник создал свое первое монументально-декоративное оформление для Дворца изящных искусств, приуроченного к Швейцарской национальной выставке в Женеве. Оно представляло собой 26 вертикальных панелей, декорирующих наружные стены выставочного павильона этого Дворца. На этих панно художник вместе с другом Даниелем Или изобразил в рост швейцарские «типы» – крестьян, ремесленников, воинов, представляющих различные кантоны. Впервые именно Ходлер ввел в качестве оформления общественно-значимого сооружения не альпийские пейзажи, не массовые исторические сцены, не помпезные аллегорические фигуры, а выразительные образы человека-труженика, человека-защитника, как символ швейцарской идентичности. Естественность без элегантно-красивости поз персонажей в сочетании с острой силуэтно-линейной, несколько эскизной формой была непривычна для консервативного буржуазного вкуса; эта работа вызвала споры. Сейчас часть из этих панелей украшает парадный вестибюль Музея искусства и истории Женевы.

С 1896 г. по 1900 г. Ходлер работал над росписями для Национального музея в Цюрихе. Конкурсной темой этих росписей стал драматический эпизод из истории швейцарских кантонов: героическая битва против французов в 1515 г. и вынужденное отступление при Мариньяно. Выиграв конкурс в начале января 1897 г., Ходлер ждал реализации проекта около трех лет. Традиционалисты и сторонники новой эстетики вели беспрецедентную полемику вокруг ходлеровского решения. Главный камень преткновения заключался в подходе к изображению национальной истории. Академические художники батального жанра, как правило, отталкиваясь от сюжета, изображали тот или иной реальный момент какой-либо битвы в системе станковой пространственной живописи XVIII–XIX вв. Художник трактовал предложенную тему в созвучном эпохе идеистическом, символистском и декоративном ключе. Обладая монументальным даром, Ходлер ратовал за метод, в котором на первое место ставилась «идея» – единство, красота, мужество, эмоция. Он применял новый изобразительный язык, в котором гармонии были основаны на ритме, чередовании и повторе форм.

Разрабатывая композицию «Отступление при Мариньяно» (1900), он предложил решение в форме триптиха, каждая часть которого имела самостоятельное значение. В левой части композиции был изображен старый воин со знаменем, в правой части – молодой воин с поднятым мечом, в центральной части в вертикальном параллельном ритме была размещена группа отступающих воинов. Художник учел, что фрески будут находиться на высоте восьми метров, и применил упрощение и обобщение образов. Мастерски управляя ритмом форм, организацией силуэтов, применяя выразительную цветную линию, он создал своеобразную одновременно пространственную и орнаментальную композицию. Швейцарский художник отмечал, что в декоративной области он выше всего ставит египетское искусство, Дюрера, итальянских примитивов, Джотто [3, с. 21], а также работы Пюви де Шаванна. В своих монументально-декоративных произведениях Ходлер опирался на опыт этих явлений, которые он внимательно изучал в молодые годы.

В 1906–1913 гг. художник выполнил два крупных монументальных заказа в городах Йене и Ганновере [3]. Известность в Германии ему принесла персональная выставка в Вене, с успехом прошедшая в 1904 г. по приглашению руководства Венского Сецессиона. Общество друзей изящных искусств Йены и Веймара без предварительного конкурса заказали Ходлеру настенное панно для зала Йенского университета. Художник работал над ним около двух лет, начиная с лета 1907 г. Для предложенной темы на один из эпизодов немецкой истории «Выступление йенских студентов на войну против наполеоновских войск в 1813 году» (1908–1909) Ходлер сделал огромное число рисунков, эскизов и холстов с отдельными персонажами в рост. Окончательный вариант панно представлял собой двухъярусную композицию, что явилось новым типом картины этого времени. В нижнем ярусе были изображены четыре фигуры собирающихся в путь молодых солдат с лошадьми, на верхнем ярусе – в движении справа налево, параллельном горизонтальной линии холста, были представлены в уменьшенном масштабе ряды уходящих солдат. Композиция панно была организована в ритмическую структуру, которая придавала ей ощущение непрерывной внутренней динамики. В 1914 году после того, как вместе с другими женеvскими художниками и интеллектуалами Ходлер подписал протест против бомбежки немцами Реймского собора, йенское панно было закрыто досками до 1919 г. Как отмечал Александр Дейнека, который знал и восхищался творчеством швейцарца: «Ходлер всегда и везде прежде всего композитор, ритмика – его самая сильная и принципиальная сторона» [2, с. 181]. В картине «Оборона Петрограда» (1928) и некоторых других работах русского художника очевидно влияние ходлеровских композиционных принципов. Определенное влияние живописи Ходлера, обусловленное символизмом и модерном, можно наблюдать в раннем творчестве Кузьмы Петрова-Водкина.

В январе 1911 г. по рекомендации членов Берлинского Сецессиона Ходлер был приглашен городскими властями Ганновера выполнить проект для оформления зала заседаний новой ратуши. Сюжетом для монументальной росписи стала клятва поддержки и верности Реформе, которую принесли жители Ганновера в 1533 г. Ходлер представил эту тему в образцовой версии своей концепции «параллелизма». Применяв центрально-симметричное построение композиции, художник в «Единодушии» (1912–1913) изобразил оратора и ганноверских граждан в средневековых одеяниях в воображаемый кульминационный момент этого события. Повторяющиеся на светлом фоне силуэты фигур, ритм поднятых рук персонажей сообщают этой картине-панно идею единства. Здесь художник искал символ соединения людей в причастности к единой вере и морали. В этом панно с демонстративной силой проявился синтетический характер и символистская сущность творчества художника, что не сразу приняла публика и оценила критика, так как восприятие этой идеи «единства» оказалось двойственным.

Начиная с 1910 г. по заказу цюрихского Общества художеств, Ходлер разрабатывал эскизы для украшения интерьеров нового Музея искусств (Кунстхауса) и Университета в Цюрихе в сотрудничестве с архитектором-проектировщиком Карлом Мозером [4, с. 95–98]. Работая над проектом для Кунстхауса, художник также учел особенности предлагаемой архитектуры вестибюля: панно должно было располагаться над двумя арками, ведущими к

широким лестничным проемам. Для этого оформления художник сам выбрал мотив, опять же обусловленный не нарративом, а идеей. Об этом говорят и его первые зарисовки с группами издвигающихся женских фигур, а также поиск названия полотна в процессе работы над эскизами: «Общение», «Созерцание неба», «Взгляд в вечность». Окончательное название этой картины-панно – «Взгляд в бесконечность». Как и предыдущие названия, оно указывает на важность для Ходлера метафизической, скрытой сущности бытия. В окончательном решении художник изобразил пять женских фигур в рост, одетых в одинаковые длинные синие платья, которые в простых позах двигаются в условном пространстве. Разрабатывая эту композицию, он исходил из синтетических критериев организации формы и цвета, сочетая объемные и декоративно-плоскостные структуры, применяя принципы симметрии, ритмического повтора, обобщения. Художник написал пять версий «Взгляда в бесконечность» различной величины, которые сегодня находятся в музеях искусств Цюриха, Базеля, Золотурна, Винтертура и в частной коллекции в Цюрихе.

Цюрихский вариант был закончен в 1916 году и до сегодняшнего дня восхищает посетителей Кунстхауса. В своей монументальности изображенные женщины ассоциируются с мифическими сивиллами. В верхней части композиции идею бесконечности подчеркивает плавная линия горизонта. Сходные движения женских фигур, их близкое эмоциональное состояние, их обобщенное решение создают ощущение единства и вечности движения жизни. Работа над монументальным панно «Цветение» для актового зала университета в Цюрихе, которое, судя по эскизам, строилась на круговом танцевальном движении женских фигур, к сожалению, не была завершена.

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что на рубеже XIX–XX вв. выдвижение «идеи» в качестве основы для декоративной живописи было для Ходлера плодотворным моментом. Его открытие и применение на практике «орнаментального параллелизма», совпадающего с «психологическим параллелизмом» [5, S. 33.], дало возможность по-новому размышлять о всеобщих законах искусства и бытия. Ритмическая система и живописные построения Ф. Ходлера, опирающиеся на предшествующий художественный опыт и на его теорию «параллелизма», стали важным шагом на пути развития европейской живописи.

Список литературы

1. *Ван де Вельде А.* Фердинанд Ходлер // Штольдер Н. В. Фердинанд Ходлер. Взгляд из России. М.: ООО БуксМАрт, 2017. С. 448–454.
2. *Сысоев В. П.* Александр Дейнека. В двух томах. Т. 2. М.: Изобразительное искусство, 1989. 296 с.
3. Фердинанд Ходлер. Каталог / Ред.-сост. Ф. Кэнель. Цюрих, Швейцарский фонд культуры ПРО ГЕЛЬВЕЦИЯ, 1988. 108 с.
4. *Штольдер Н. В.* Фердинанд Ходлер. Взгляд из России. М.: ООО БуксМАрт, 2017. 472 с.
5. *Bätschmann O.* Realismus im Ornament. Ferdinand Hodlers Prinzip der Einheit // Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision. Kunstmuseum Bern 9.04–10.08.2008, Szépművészeti Múzeu, Budapest 7.09–14.12.2008. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008. 415 S.
6. Hodler. Die Mission des Künstlers. La Mission de L'artiste. Bern: Benteli Verlag, 1981. 140 S.
7. Hodler // Parallélisme. Un exposition co-produite par le Kunstmuseum Bern et les Musées d'art et d'histoire de la Ville de Genève. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2018. 191 p.