



**МИНОБРНАУКИ
РОССИИ**



**Гжельский
государственный
университет**

**Материалы
международного научного форума
«Образование. Наука. Культура»
(22 декабря 2021 г.)**

Сборник научных статей

Часть 1

**Международная научно-практическая конференция
«Изобразительное, декоративно-прикладное
искусство, дизайн: традиционные и инновационные
концепции»**

**Гжель
2022**

УДК 338, 378, 738, 745, 910
М 34

М 34 **Материалы международного научного форума «Образование. Наука. Культура» (22 декабря 2021 г.).** В 5 ч. Ч. 1. Международная научно-практическая конференция «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство, дизайн: традиционные и инновационные концепции». [Электронный ресурс]: сборник научных статей / Отв. ред. Н. В. Осипова. – Гжель: ГГУ, 2022. – 141 с. // ГГУ: [сайт]. – Режим доступа: <http://www.art-gzhel.ru/>

В настоящее научное издание вошли материалы Международной научно-практической конференции «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство, дизайн: традиционные и инновационные концепции», состоявшейся в рамках международного научного форума «Образование. Наука. Культура» в Гжельском государственном университете 22 декабря 2021 г.

Содержание

Белановская А. А. ПРИМЕНЕНИЕ QR-КОДОВ КАК ЭФФЕКТИВНОЕ СРЕДСТВО ОФФЛАЙН-ПРОДВИЖЕНИЯ САЙТА ГАЛЕРЕИ: ПРАКТИЧЕСКИЙ ОПЫТ.....	5
Бик О. В., Бартельс Г. А., Маркова А. М. ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ РЕАЛИИ ЭКО-ДИЗАЙНА В РОССИИ КАК НОВОГО ПОДХОДА В АРХИТЕКТУРЕ.....	8
Биошева М. В. КРУЖОК КАК ЭФФЕКТИВНАЯ ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ РАБОТЫ С ДЕТЬМИ В УЧРЕЖДЕНИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ КРУЖКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РОСПИСИ ПО ТКАНИ).....	11
Бугло Н. С. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ГЕРОИЧЕСКОГО ОБРАЗА В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ: ПАМЯТНИК КЛИМЕНТУ ВОРОШИЛОВУ В ГОРОДСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЛУГАНСКА.....	14
Буянова Е. С. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ НАСЕКОМЫХ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ.....	18
Ваняев А. В., Краева А. А., Левенцева Е. Н. РАЗВИТИЕ ВОЛОНТЕРСТВА В СТУДЕНЧЕСКОЙ СРЕДЕ ПРИ ПОМОЩИ АРТ-ТЕРАПИИ.....	21
Гулиян Р. С. ВЗАИМОСВЯЗЬ ВИЗАНТИЙСКОГО ЗОДЧЕСТВА И «РУССКОГО СТИЛЯ».....	24
Дударева Д. Д., Гетовт А. А. ЭТАПЫ И АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ВЕРСТКЕ НА ПРИМЕРЕ РАЗРАБОТКИ КАТАЛОГА-АЛЬБОМА ДЛЯ ВИТЕБСКОЙ ОБЛАСТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ОБЩЕСТВЕННОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ БЕЛОРУССКОГО СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ.....	26
Дудникова Г. В., Дудников А. А. ДЕРЕВЯННАЯ ХРАМОВАЯ СКУЛЬПТУРА РУССКОГО СЕВЕРА.....	28
Дятлова А. Л. ЗАРОЖДЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ГАЛЕРЕЙ БЕЛАРУСИ В КОНЦЕ XX ВЕКА.....	31
Евсюнина С. В. РОЛЬ ИННОВАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ И НЕСТАНДАРТНЫЕ ФОРМЫ ПРОВЕДЕНИЯ УРОКОВ ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ.....	35
Зайцева П. Д. ПРИМЕНЕНИЕ СТИЛЯ МОДЕРН В ИНТЕРЬЕРЕ.....	37
Занегина А. Б., Миронова Е. И. БЛИЦ-ЗАДАНИЯ ПО КОЛОРИСТИКЕ И ЖИВОПИСИ НА ПЕРВЫХ КУРСАХ ОБУЧЕНИЯ.....	41
Ивашенко А. Э. ОРГАНИЗАЦИЯ ПАРКОВЫХ ЗОН.....	45
Кириллова И. Л. КОНЦЕПЦИИ ЛОГОТИПА ДЛЯ КИНОТЕАТРА «ДОМ КИНО» ГОРОДА ВИТЕБСКА.....	48
Князева К. Н. ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОЙ ФОРМЫ СОВРЕМЕННОГО БЕЛОРУССКОГО ТЕАТРА: НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ТАТЬЯНЫ НЕРСИСЯН..	50
Козьякина Е. В. «РУССКИЙ СТИЛЬ» В НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ РУССКОГО ЗОДЧЕСТВА АРХИТЕКТУРЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА.....	54
Коновалов И. М. ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ПАНКА И ГРАНЖА В ДИЗАЙНЕ.....	57
Котышов А. В., Кочнова Ю. В. РУССКИЕ МОТИВЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КЕРАМИКЕ XVIII–XIX ВЕКОВ. САКСОНСКИЙ ФАРФОР И АНГЛИЙСКИЙ ФАЯНС.....	60
Красильщикова Г. А., Иванов И. Н. ИНТЕРАКТИВНЫЙ ДИЗАЙН ВИЗУАЛЬНЫХ ИНФО-БОРДОВ И СТЕНДОВ В ПРОСТРАНСТВАХ КОММУНИКАЦИЙ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ.....	62
Кузмицкая К. А. СТАНОВЛЕНИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА БЕЛАРУСИ....	65
Кулишина В. М. ОБУЧЕНИЕ СРЕДОВОМУ ДИЗАЙНУ В РОССИИ.....	68
Купцова С. С. ДИЗАЙН СРЕДЫ: ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ОСОБЕННОСТИ.....	70

Куракина И. И. НА СТЫКЕ ИСКУССТВА И НАУКИ: ТРАДИЦИОННОЕ ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И ПЕДАГОГИКА.....	72
Курлова Е. М. КАПРИЧЧИО И ВЕДУТА В АНГЛИЙСКОЙ КЕРАМИКЕ XVIII–XIX ВЕКОВ.....	75
Лебедева Д. С. ТРЕНДЫ ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНА 2022 ГОДА.....	77
Ли И СПЕЦИФИКА ДИЗАЙНА ПЕРСОНАЖЕЙ КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГР ИСТОРИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКИ НА ПРИМЕРЕ ИГРЫ «СЛАВА КОРОЛЕЙ».....	79
Лисовская Н. С. БИЕННАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ «МЕЧТЫ – КРЫЛЬЯ» В ВИТЕБСКЕ.....	82
Махния Е. В., Яковлева Л. Е. НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА: ВЫЗОВЫ И ОТВЕТЫ.....	84
Митрофанова Л. В. ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РАЗВИТИЯ ТКАЧЕСТВА НА СЛОБОЖАНЩИНЕ С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО НАШИХ ДНЕЙ.....	88
Пакунова Т. А., Пакунов О. С., Миронова Е. И. ВНЕАУДИТОРНЫЕ ФОРМЫ РАБОТЫ КАК ДРАЙВЕРЫ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТОВ-АРХИТЕКТОРОВ.....	92
Пешина Ю. С. ЧЕРТЫ МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА И ПРЕЦИЗИОНИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЦИФРОВОЙ ЖИВОПИСИ.....	95
Пэн Синьчжэн ПРОСТРАНСТВО СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ КИТАЯ.....	98
Радченко Н. А. ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РИСОВАНИЯ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА	101
Самутина Н. Н. ТКАНИ С ИЛЛЮЗИЕЙ ПРОДОЛЬНОГО ЭФФЕКТА ОБЪЕМНОЙ ПОВЕРХНОСТИ.....	104
Смирнова А. СТАНОВЛЕНИЕ ОРГАНИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА.....	106
Соколенко Д. А. МЕТАМОДЕРН И ЕГО ОТВЕТ В ИСКУССТВЕ.....	109
Соколов А. В., Федоровская Т. Д. ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ В РОССИЙСКОМ ФАРФОРЕ.....	111
Стрыгина Д. А. ТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ НАТЮРМОРТОВ ТИПА «ОБМАНКА» В ПРАКТИКЕ РАБОТЫ УЧРЕЖДЕНИЙ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ С ДЕТЬМИ И ПОДРОСТКАМИ.....	113
Сунь Мин ФИЛАРМОНИЧЕСКИЕ ОРГАНИЗАЦИИ БЕЛАРУСИ КАК МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ЦЕНТРЫ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА.....	115
Федоровская Т. Д. ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА В. НЕПЛЮЕВА.....	118
Фоменко О. И. «АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ ЖАНР» КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ ДЕТЕЙ В КРУЖКОВОЙ РАБОТЕ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ.....	121
Фролова Е. С. ПРИМЕНЕНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОРГАНИЗАЦИИ МАССОВЫХ МЕРОПРИЯТИЙ.....	125
Цветкова Ч. М. ВВЕДЕНИЕ В ДИСЦИПЛИНУ «МИНИАТЮРНАЯ ЖИВОПИСЬ»..	127
Черных А. КАЛЛИГРАФИЯ И ЛЕТТЕРИНГ СЕГОДНЯ.....	129
Чжан Цзин НАСЛЕДИЕ И РАЗВИТИЕ ФАРФОРА «РОЗОВОГО СЕМЕЙСТВА» ЦЗИНДЭЧЖЭНЬ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ.....	130
Шауро Г. Ф. КАТЕГОРИЯ «ПРИМИТИВ» И ЕГО СВЯЗЬ С ФОЛЬКЛОРОМ И ТРАДИЦИОННЫМ НАРОДНЫМ ИСКУССТВОМ.....	133
Штольдер Н. В. ВОПРОСЫ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «КОМПОЗИЦИЯ В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ».....	136
Юкович А. А. СТИЛИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО БЕЛОРУССКОГО КОСТЮМА В СОВРЕМЕННЫХ СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ.....	139

А. А. Белановская

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

ПРИМЕНЕНИЕ QR-КОДОВ КАК ЭФФЕКТИВНОЕ СРЕДСТВО ОФФЛАЙН-ПРОДВИЖЕНИЯ САЙТА ГАЛЕРЕИ: ПРАКТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

В Республике Беларусь на сегодняшний день галерейное дело находится на этапе становления: поиск целевой аудитории, принятие обществом галерей как новой фазы культурного развития. В противовес мировой практике галерейного бизнеса, ориентированной на продажу предметов искусства, в Беларуси, как правило, они позиционируются как объекты для наслаждения, исследования и оценки. Разнообразные культурные проекты, реализуемые в пространствах галерей, вовлекая целевые аудитории, формируют определенную культурную среду, являющуюся частью общего арт-пространства [3].

Учреждение образования «Минский государственный художественный колледж имени А. К. Глебова» ведет подготовку специалистов в сфере культуры по четырем направлениям: «Дизайн графический», «Живопись станковая», «Скульптура», «Декоративно-прикладное искусство: художественная обработка дерева». До 2017 г. выставки работ учащихся и преподавателей колледжа проходили на арендованных площадках. В 2017 г. на базе колледжа была открыта галерея «Акно», а в 2019 г. в структуру колледжа добавлена новая структурная единица – сектор выставочно-конкурсной деятельности, который занимается организацией работы галереи и систематизацией методического фонда колледжа. По состоянию на 1 февраля 2021 г. в методическом фонде числится около 2000 дипломных работ учащихся.

Художественная галерея – это организация, занимающаяся собиранием коллекций искусства, проведением выставок, продвижением художников на арт-рынке, продажей произведений искусства и формированием арт-рынка. Выделяют три типа художественных галерей: галерея-магазин, галерея-выставочный зал и «рациональная» галерея [3]. Галерея «Акно» является галереей-выставочным залом без права продажи произведений искусства, так как колледж не имеет право на осуществление коммерческой деятельности. Основная функция галереи – ознакомление целевой аудитории с работами учащихся и преподавателей колледжа, проведение мероприятий социально-культурной направленности, формирование тематических выставок и коллекций из методического фонда.

Одной из функций сайта галереи «Акно» (<https://aknoglebovka.ru>), созданного в марте 2021 г., помимо информирования целевой аудитории о предстоящих в ее стенах мероприятиях, является повышение эффективности работы сектора выставочно-конкурсной деятельности: оцифровка методического фонда позволит сократить время подготовки тематических выставок. На территории Республики Беларусь по специальностям, идентичным специальностям, которым обучают в УО «МГХК им. А. К. Глебова», в настоящее время ведется обучение еще в четырех средних специальных заведениях. Ни одно из них не имеет отдельного сайта, освещающего деятельность проводимых ими выставок. Повышение имиджа организации является одной из функций сайта галереи «Акно».

Так как сайт галереи создан относительно недавно, и основным пользователем является узкий круг заинтересованных лиц, необходимо его эффективное продвижение. Наряду с онлайн-продвижением (SMM-продвижение, SEO-продвижение, e-mail рассылки и т.д.), специалистами сектора выставочно-конкурсной деятельности для привлечения новых пользователей был использован такой инструмент оффлайн-продвижения, как применение QR-кодов. QR-код, представляя собой двухмерное изображение, относится к категории двухмерных (матричных) штрихкодов и расшифровывается как quick response от англ. «быстрый отклик». Код считывается мобильным устройством через фотокамеру либо через специально установленное мобильное приложение (в App Store и Play Market существуют как платные, так и бесплатные приложения для считывания кодов) [2, с. 109–113].

С 1 по 30 декабря 2021 г. в галерее «Акно» экспонируется выставка пленэрных работ учащихся «Координаты». География пленэрных поездок по Беларуси в этом году была обширна: учащиеся представили работы из более 20 уголков страны. Данное обстоятельство стало мотивацией к созданию интерактивной выставки. Этикетки работ, представленных на выставке, снабжены QR-кодами, созданными с помощью сервиса укорачивания ссылок «Кликер» (<https://clck.ru>). После распознавания QR-коды обеспечивают переход по ссылке на созданные на сайте «Акно» страницы с описанием достопримечательностей и мест, в которых проходила пленэрная практика учащихся.

QR-код, обеспечивающий переход на главную страницу сайта, был использован в дизайне афиши и пригласительных билетов на открытии выставки.

Установленный на сайте счетчик «Яндекс. Метрика» показал эффективность применения QR-кодов как средства продвижения сайта. Так, основной приток посетителей сайта отмечен в день открытия выставки 01.12.2021 (рисунок 1). Исходя из диаграммы «Источник трафика» видно, что основным источником служат прямые переходы на сайт (65,9 %), а диаграмма «Тип устройства» показывает, что смартфоны используют 65,9 % посетителей сайта (рисунок 2). Вышеуказанные обстоятельства позволяют сделать вывод об использовании QR-кодов с этикеток.

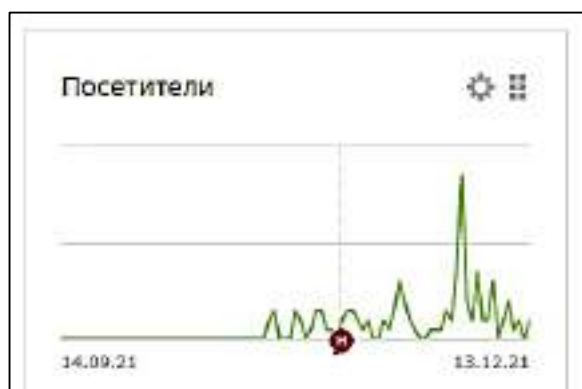
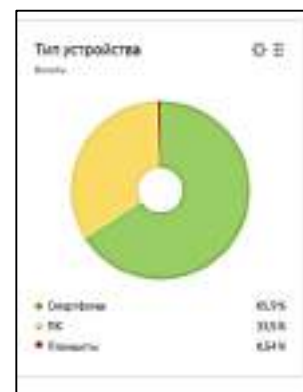
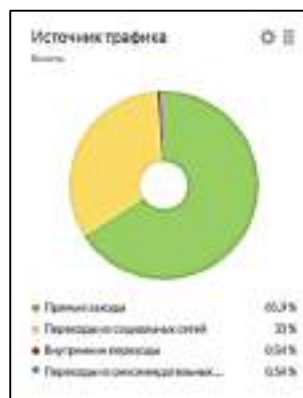


Рисунок 1 – График, обозначающий количество посетителей сайта



а) Источник трафика б) Тип устройства
Рисунок 2 – Диаграммы «Яндекс. Метрика»

Отчет просмотров по заголовкам страниц показывает, что из 680 просмотров страниц сайта за последний месяц 512 приходится на страницы, созданные специально для выставки «Координаты». Эти страницы не «привязаны» ни к одной странице сайта высшего порядка и не находятся в свободном доступе. Зайти на них можно только воспользовавшись QR-кодом на этикетке.

Культурное пространство галереи сегодня – пространство реализации человеческих интересов, креативных идей, рождения инноваций и сохранения традиций, формирования норм и ценностей [1, с. 19]. Предметы искусства, представленные в современных галереях в различных направлениях и жанрах, выполнены мастерами и художниками, которые выступают не только в роли исполнителя, но и изобретателя, креатора-творца. Такой подход к современному искусству подразумевает и тот факт, что сегодняшний зритель заинтересован не только в созерцании, но и в получении интеллектуальной информации. Поглощая новые идеи, способы и методы презентации и позиционирования, он осваивает культурные и социальные смыслы [1, с. 24].

Применение QR-кодов в галерейной деятельности, по мнению автора, позволит расширить возможности организаторов выставок. Так, моментальный и безошибочный переход по ссылке с информацией об экспонируемом объекте обеспечит объективность и достоверность предоставленной информации. Интерактивное взаимодействие обеспечит потребность посетителей выставки в сопричастности, в более детальном погружении в создание произведений искусства.

Практика использования QR-кодов в качестве инструмента оффлайн-продвижения сайта «Акно» во время экспонирования выставки пленэрных работ учащихся «Координаты» позволила сделать вывод о ее высокой степени эффективности.

Список литературы

1. *Нестерова В. А., Самкова В. А.* Галерейное пространство как место демонстрации престижа (на основе материалов авторских исследований, интервью, сайтов арт-галерей) // Культурный код. 2020. № 4. С. 19–28.

2. *Николаенко Г. А., Евсикова Е. В.* Перспективы использования QR-кодировки в академической сфере // Социология науки и технологий. 2015. № 6 (2). С. 109–118.

3. *Сидорская И.* PR-технологии продвижения культурных проектов художественных галерей [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://clck.ru/YXQUP>. Дата доступа: 24.10.2021.

О. В. Бик, Г. А. Бартельс, А. М. Маркова
Российский университет дружбы народов, г. Москва

ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ РЕАЛИИ ЭКО-ДИЗАЙНА В РОССИИ КАК НОВОГО ПОДХОДА В АРХИТЕКТУРЕ

Тема экологии в архитектурной среде очень актуальна. В настоящее время эко-дизайн активно исследуется теоретиками искусства и применяется в решении проектных задач при создании новых архитектурных объектов как обладающий многими выразительными качествами и большим потенциалом дальнейшего развития [3]. На научных конференциях и архитектурно-дизайнерских выставках к теме экологического дизайна обращаются специалисты из разных стран, так как эко-дизайн стал ответом архитекторов и дизайнеров на ухудшение качества окружающей среды.

Современные концепции эко-стиля, несомненно, «смотрят» в будущее и неразрывно связаны со стилистическими течениями прошлого.

Великий теоретик искусства Д. Рескин в своих работах уже в XIX в. отметил взаимосвязь качества жизни и экологии, призывая дизайнеров вернуться к ремесленному труду [4]. В 1860–1870-х гг. У. Моррис – английский художник, писатель, теоретик искусства, взгляды которого сформировались под существенным влиянием Д. Рескина, развивая и воплощая в жизнь идеи учителя, отмечал, что гармоничное развитие личности возможно только в неразрывной связи с природой. Он боролся за сохранение традиционных ремесленных технологий в строительстве в эпоху индустриальной революции [5]. В XXI в. необходимость биоэнергетической связи здания и природы, энергосбережения и грамотного расходования природных ресурсов пропагандирует и воплощает в своих проектах и теоретических трудах британский архитектор и дизайнер Н. Фостер. Простота, экологичность и целесообразность – главные принципы его творений.

В настоящее время эко-дизайн определяют как «направление в дизайне, уделяющее ключевое внимание защите окружающей среды на всем протяжении жизненного цикла изделия» как любую форму дизайна, которая минимизирует разрушительные воздействия на окружающую среду [2].

Принципы экологического проектирования в архитектуре, появление категорий и понятий, отражающих природные ценности, классификацию экологических сред, их экопоказатели в архитектурном пространстве рассмотрены В. Иовлевым в работе «Экологическая топология в архитектуре» [1]. В настоящее время существует несколько различных архитектурных концепций эко-дизайна. В данной статье будет рассмотрено три таких подхода, а также – их ключевые недостатки в климатических условиях России. Первая концепция заключается в интеграции деревьев, кустарников в форму и конструкцию здания путем террасирования, внедрения эксплуатируемых озелененных кровель, устройства атриумов, зимних садов. Вторая концепция предполагает строительство зданий, глубоко интегрированных в ландшафт за счет создания искусственных холмов и насыпей. Часто к данной концепции обращаются при создании общественных зданий, выставочных пространств. Третья концепция относится уже к градостроительству и является скорее футурологической, чем реальной: организация малоэтажных городов в одну линию с одной ведущей магистралью для движения только общественного транспорта. После упоминания теоретических подоснов эко-стиля следует рассмотреть, как различные принципы данного направления дизайна проявляются в западных архитектурных проектах последних лет.

Характерное воплощение эко-дизайна, на которое мы бы хотели обратить внимание, – жилой комплекс Mountain Dwellings, расположенный в новом районе Копенгагена, Эрестаде, выполненный по проекту архитектурного бюро BIG – Bjarke Ingels Group. Данный проект Бьярке Ингельса является ярким примером террасирования здания с зелеными насаждениями. Архитектор обеспечил жильцам загородный образ жизни, в прямом и переносном смысле поставив ее выше современной городской цивилизации, которую символизируют автомобили.

Он предложил совместить жилье и парковку, разместив их друг над другом, вместо строительства двух отдельных блоков. Усиливается образ загородного дома за счет деревянной обшивки дворовых фасадов. Продолжает природную тему облицовка парковки перфорированными металлическими листами, которая начинается на уровне второго этажа и обеспечивает проветривание и освещение. Одновременно ее отверстия складываются в силуэты гималайских вершин с Эверестом, которые в темное время суток эффектно подсвечиваются. Расположение жилого комплекса и его абрис дают возможность считать Mountain Dwellings также образцом нордической архитектуры.

Следующий проект Kitakami Canal Museum архитектора Кенго Кумы, который мы бы хотели рассмотреть, интегрирован в ландшафт и выглядит как парковая зона с пешеходными дорожками и зелеными холмами. Выполненное из стекла здание как будто не имеет границы ни с рекой, ни с зеленым холмом, в который погружено. В качестве выставочного пространства используется длинный тоннель.

Экологические тенденции распространяются во всем мире, и Россия не стала исключением. С каждым годом появляется все больше исследовательских работ по организации предметно-пространственной среды, которая будет обеспечивать неразрывность утилитарно-функциональных, экологических, эстетических и социальных требований с окружающей средой. Также печатаются учебные пособия для высших учебных заведений, где акцентируется внимание на способах повышения энергоэффективности жилых зданий, например, за счет автономных систем энергообеспечения, использующих возобновляемые энергетические источники; на способах и правилах озеленения и обводнения территорий общественных зон, открытых террас, крыш и стен зданий различного назначения [6].

В крупных городах России сегодня все чаще появляются значимые социальные объекты в экологическом стиле, разрабатываемые при активной поддержке государства и крупных девелоперов. Хотя климатические условия России и особенности самих экологических архитектурных концепций серьезно затрудняют развитие данного направления. Озеленение деревьями и кустарниками кровель и террас создает дополнительную существенную нагрузку на несущие конструкции здания; влажность, корневые системы также со временем снижают несущую способность ограждающих конструкций; угроза подтопления низко заземленных объектов из-за геодезических особенностей участка.

Важно также отметить, что тенденция активного внедрения экологического дизайна и строительства появилась в России довольно поздно. У заказчиков пока не сформировалось осознание целесообразности использования экологических и природных материалов с эстетической и экономической точки зрения, вследствие чего многие объекты, особенно в малоэтажном сегменте строительства, возводятся с нарушениями основополагающих принципов формирования оптимальной экологичной среды: неудачное ориентирование зданий и отсутствие затенения и затеняющих элементов фасада, использование быстро нагреваемых конструкций и отделочных материалов, ведущие к перегреву зданий в теплое время года; плотная застройка, вследствие чего возникает недостаточность инсоляции помещений; повсеместное использование пароизоляции в ограждающих конструкциях, затрудняющей выход влажного воздуха и существенно снижающей качество микроклимата как в летнее, так и в зимнее время года.

Примером реализации экологичного проекта в загородном строительстве является построенный в 2011 г. «Активный дом» в Наро-Фоминском районе Подмосковья. Он возведен с учетом энергосберегающих решений. Солнечные панели и водонагреватели, а также тепловой насос делают его полностью независимым от внешних источников энергии. В качестве примера из образовательной сферы предлагается рассмотреть студенческий архитектурный проект небольшого летнего кафе в парке, выполненного в экологическом стиле, где реализуется концепция естественного охлаждения здания в первую очередь за счет своего расположения и формы. Часть главного зала расположена под слоем почвы с газоном, холмом, возвышающимся на уровень первого этажа и изолирующим одну часть здания от

жары, главный фасад затеняют два эксплуатируемых навеса-платформы, озелененные грядками с высаженными растениями. Кафе имеет два патио, расположенных на двух уровнях, верхнее – открытое, защищаемое от солнца тенью фасада, и нижнее с фонтаном, затеняемое кровлями двух навесов. Окна расположены таким образом, чтобы в зал поступало как можно больше света, но при этом – как можно меньше прямых солнечных лучей, нагревающих внутренние помещения. В качестве отделочных материалов для стен выбраны деревянные планки и клинкерный кирпич.

После проведенного исследования был сделан ряд выводов: в Российской Федерации необходимо формирование культуры осознанного выбора экологичного строительства путем создания эстетичной, функциональной среды; решение проблемы также заключается в усовершенствовании образовательной среды с использованием экологических подходов будущих архитекторов и дизайнеров.

Список литературы

1. *Сосунова И. А.* Эко-дизайн в России: проблемы развития в контексте качества жизни. 2014. с. 15–19. [Электронный ресурс]. URL: https://www.qj-journal.ru/articles/ru/2014/2/2_2014_sait_15-19.pdf
2. *Панкина М. В., Захарова С. В.* Экологический дизайн: учебное пособие для вузов. М.: Издательство «Юрайт», 2020. 197 с. [Электронный ресурс]. URL: https://aldebaran.ru/author/viktorovna_zaharova_svetlana/kniga_yekologicheskii_dizayn_2_e_izd_ispr_i_36075507/
3. *Уваров А. В.* Экологический дизайн: опыт исследования художественного проектирования. 2010. 127 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dissercat.com/content/ekologicheskii-dizain-opyt-issledovaniya-protsesov-khudozhestvennogo-proektirovaniya>
4. *Бхаскаран Л.* Дизайн и время // Стили и направления в современном искусстве и архитектуре. М., 2006. 258 с.
5. *Михайлов С. М.* История дизайна. Т. 1.: Учеб. для вузов. М.: Союз дизайнеров России, 2002. 270 с. [Электронный ресурс]. URL: [Dizayn_pomescheniy_Stili_interyera_na_primerakh\(1\).pdf](#)
6. *Милашечкина О. Н., Ежова И. К.* Энергосберегающие здания. Учебное пособие. Саратов: СГТУ, 2006. 76 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://doc.knigi-x.ru/22tehnicheskie/515708-1-on-milashechkina-ezhova-energoberegayuschie-zdaniya-uchebnoe-posobie-ministerstvo-obrazovaniya-rossiyskoy-federacii.php>

М. В. Биошева

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
 Научный руководитель: Л. Н. Максимова

КРУЖОК КАК ЭФФЕКТИВНАЯ ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ РАБОТЫ С ДЕТЬМИ В УЧРЕЖДЕНИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ КРУЖКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РОСПИСИ ПО ТКАНИ)

Среди актуальных задач эстетического воспитания и художественного образования школьников в современных условиях является идея непрерывного образования. Социально-культурная ситуация, сложившаяся в стране, развитие и обновление системы образования обуславливают повышение эффективности звеньев этой системы, в том числе и системы дополнительного образования. В положениях Закона Российской Федерации «Об образовании» особое внимание уделяется усилению активизации сотрудничества учреждений дополнительного образования с общеобразовательными учреждениями для повышения эффективности творческой деятельности учащихся на основе принципов сотрудничества, сотворчества.

Занятия росписью по ткани в системе дополнительного образования помогают сформировать устойчивый интерес к художественной деятельности, пополнить представления о декоративно-прикладном искусстве, его видах, задачах, знакомят с закономерностями построения композиции и колорита, приемами стилизации, закономерностями создания декоративной композиции.

Художественная роспись по ткани является одним из древних и распространенных видов декоративно-прикладного искусства. Роспись ткани (батик) – это вид декоративно-прикладной деятельности, которая обладает специфичным художественным языком, уникальность которого состоит в многообразии содержания декоративного образа. Р. А. Гильман говорит о том, что она соединяет особенности и художественные приемы многих изобразительных искусств: акварели, пастели, графики, витража, мозаики, позволяя создавать эксклюзивные изделия.

Н. Н. Ростовцева считает, что практические занятия декоративным искусством служат главным образом для пробуждения творческих сил и самостоятельности обучающихся, развития художественного вкуса, эстетических чувств, привлечения их к общественно полезной работе. Автор подчеркивает необходимость учета в процессе обучения декоративному искусству взаимосвязи с другими видами художественной деятельности, а также возрастных особенностей обучающихся.

Интересен пример общеобразовательного учреждения Гимназия «Тарасовка», где реализуется программа кружка «Батик».

Данная программа рассчитана на обучение декоративной росписи ткани кружковцев различного возраста (10–15 лет). Программа является одной из составляющих работы по интеллектуально-художественному развитию личности ребенка. Программа кружка «Батик» дополняет, совершенствует знания и навыки, полученные на уроках изобразительного искусства, так как прежде, чем приступить к росписи ткани, учащиеся выполняют эскиз будущей композиции на бумаге.

Цель данной программы – раскрыть и развить потенциальные художественные способности ребенка, способствовать удовлетворению потребности детей в практической деятельности, осуществляемой по законам красоты.

Задачи обучения:

- 1) формировать устойчивый интерес к художественной деятельности;
- 2) дать детям общее понятие о декоративно-прикладном искусстве, его видах, задачах, закономерностях;
- 3) познакомить детей с одним из видов декоративно-прикладного искусства – художественной росписью по ткани (батиком);

4) формировать у детей практические умения и навыки выполнения росписи ткани (холодный батик), ознакомить детей с видами ткани для выполнения батика, со специальными красителями и закрепителями, инструментами для нанесения красочного слоя (кисть, валик, трубочки, аэрограф, тампон и т.д.), освоить с ними в полном объеме весь процесс выполнения холодного батика (эскиз, картон, перевод рисунка на ткань, нанесение резерва, выполнение росписи, закрепление росписи);

5) познакомить детей с общими закономерностями изобразительного искусства, лежащими в основе создания художественной росписи по ткани: законы композиции и колорита, приемы стилизации, приемы создания декоративной композиции;

6) воспитывать внимание, аккуратность, целеустремленность; прививать навыки работы в коллективе; поощрять доброжелательное отношение друг к другу и окружающим через создание разного рода сувениров, открыток, декоративных композиций;

7) воспитывать стремление к разумной организации своего свободного времени; помогать детям в их желании сделать свои работы практически значимыми;

8) развивать художественный вкус, фантазию, изобретательность;

9) обогащать визуальный опыт детей через их знакомство с произведениями декоративно-прикладного искусства.

Основные принципы, заложенные в основу творческой работы: принцип творчества, принцип научности, принцип доступности, принцип поэтапной работы, принцип динамичности, принцип сравнений, принцип выбора, принцип преемственности, принцип сотрудничества, принцип интегративности (синтез искусств).

Принципы обучения: эмоционально положительное отношение учащихся к деятельности, учет индивидуальных особенностей детей, последовательность освоения учебного материала, удовлетворение практических чувств ребенка через создание полезных и красивых вещей.

Методы обучения: репродуктивный, иллюстративный, проблемный, эвристический.

Данная программа рассчитана на 84 часа, 1 раз в неделю по 3 часа. Дети разделены на две группы по 15 человек.

Основная форма организации учебного процесса – учебное творческое занятие. Также в обучении используются участие в выставках, беседы с демонстрацией подлинных и авторских произведений декоративно-прикладного искусства, готовых работ выпускников студии, игры и викторины.

Содержание программы кружка «Батик» включает следующие разделы:

- материалы и инструменты для росписи;
- техника свободной росписи ткани (без резерва);
- роспись с применением бесцветного резерва;
- роспись ткани с применением солей;
- узелковый батик;
- роспись с использованием цветного контура.

Каждое занятие отличается своей разнообразной программой. Беседы, использование фоновой музыки, подготовки к выставкам, участие в различных мастер-классах, участие в конкурсах, привлечение к работе кружка родителей, тематические праздники, создание авторских произведений, посещение выставок художников. Процесс обучения воспроизводит весь процесс работы над созданием художественного произведения: от разработки эскиза будущего изделия до завершающих стадий подготовки готового изделия к финальному групповому просмотру, к успешному участию в конкурсе или выставке.

В ходе анализа опыта учебно-методической деятельности кружков росписи по ткани не было обнаружено похожих программ, а именно работающих с детьми младшего школьного возраста. Результат анализа позволяет считать деятельность предлагаемого кружка актуальной в современных условиях и рассматривать ее в качестве логичного и необходимого дополнения к уже накопленному опыту дополнительного образования.

Список литературы

1. *Гильман Р. А.* Художественная роспись тканей. М.: ВЛАДОС, 2008. 159 с.
2. *Ростовцев Н. Н.* Методика преподавания изобразительного искусства в школе. М.: Просвещение, 1980. 239 с.
3. Докплэйер [Электронный ресурс] / Рабочая программа кружка «Батик» муниципального автономного общеобразовательного учреждения Гимназия «Тарасовка» URL: <https://docplayer.ru/58090306-Rabochaya-programma-kruzhka-batik-sostavitel-panfilova-veronika-vladimirovna-uchitel-tehnologii.html> (дата обращения: 12.02.2021).
4. *Оганесян Г. Н.* Учебно-методическое обеспечение учебного процесса по направлению 54.02.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы»: учебно-методическое пособие. Новосибирск: НГТУ, 2019. 68 с.
5. *Пережовская А. Н.* Непрерывное образование: цели, задачи, содержание, функции, перспективы развития. Пермь: Меркурий, 2015. С. 38–41.

Н. С. Бугло

Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского, г. Луганск

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ГЕРОИЧЕСКОГО ОБРАЗА В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ: ПАМЯТНИК КЛИМЕНТУ ВОРОШИЛОВУ В ГОРОДСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЛУГАНСКА

Мемориализация исторической памяти в городской скульптуре является сегодня одной из важных задач, непосредственно связанных с созданием историко-культурного пространства современного города. Именно монументальная скульптура представлена целым рядом памятников, что обеспечивает эстетическую насыщенность города и создает эмоциональный фон восприятия всего пространства. Идейная содержательность и художественная выразительность монументальной скульптуры г. Луганска отражает суть художественных процессов изобразительного искусства советского периода. До сегодняшнего дня монументальные памятники Луганска являются художественно-эстетическими доминантами и формируют образ города.

В настоящее время, когда в Луганской Народной Республике создана собственная культурная парадигма идентификации общества как носителя русской культуры, приоритетное значение приобретают патриотические идеи. Данные аспекты обеспечивают актуальность изучения воплощения героических образов в монументальной скульптуре Луганска. Советская монументальная скульптура представлена именами В. Мухиной, И. Шадры, А. Матвеева, А. Кибальниковой и других не менее известных скульпторов, создавших величайшие образцы советской монументальной скульптуры, участвовавших в проблеме решения проблем комплексного проектирования, искавших пути углубления художественного образа в монументальном искусстве, решающих разнообразные пространственные и пластические задачи. С ней советское изобразительное искусство вышло на мировую арену и продемонстрировало всему миру, какой силы выражения может достичь свободное искусство свободного народа [5]. Именно творчество выдающихся скульпторов того времени во многом определило современную монументальную городскую скульптуру.

Вопросами становления монументальной скульптуры и ее расположением в городской среде занимались В. Ермонская, М. Круглова, В. Турчин, В. Артамонов, Н. Воронов, И. Иванова, Е. Мурина, Е. Полякова и др., которые в своих работах обращали внимание на различные проблемы взаимосвязи скульптуры с архитектурой и окружающей средой города. Но, к большому сожалению, работы луганских скульпторов не нашли достаточного теоритического обоснования и представлены лишь в периодических изданиях и каталогах.

Цель научного исследования – на примере мемориального памятника Клименту Ворошилову рассмотреть особенности интерпретации героических образов в условиях города.

Одним из фундаментальных свойств человеческого бытия, важнейшей составляющей человеческого духа является героизм. Его забвение губительно для человека, государства и общества в целом. Героическое начало в человеке – это то, что позволяет личности проявить свою сущность [7]. Тем важнее донести для современного общества без искажений, кто такой герой, какие черты ему присущи и какой смысл мы вкладываем в понятие героическое. Негативным моментом является нивелирование героических образов, что ведет к духовному обнищанию, отрицательно сказывается на подрастающем поколении, которое теряет настоящие идеалы и моральные ценности.

Для скульптуры в целом характерно влечение к образам, утверждающим человеческое достоинство, прекрасным физически и духовно. Героическая сущность скульптуры, ее стремление к прославлению, возвеличиванию персонажей, особенно явственно сказывается в скульптуре монументальной, той, которую обычно называют памятниками [6].

Анализируя опыт воплощения героического в советском искусстве, а говорим мы именно об этом периоде, можно выделить следующие:

а) герой-воин;

- б) политический деятель;
- в) герой коммунистического труда;
- г) герой-жертва;
- д) герои-ученые, первооткрыватели и покорители северных широт.

Очень точно отмечал отношение к герою в обществе Томас Карлейль: «Я думаю, что уважение к героям, в различные эпохи проявляющееся различным способом, является душой общественных отношений между людьми и что способ выражения этого уважения служит истинным масштабом для оценки степени нормальности или ненормальности, господствующих в мире отношений» [3, с. 121].

Прежде всего, следует отметить историческую роль Климента Ворошилова, деятельность которого связана с историей Луганщины первой половины XX столетия. Региональная культура Луганщины основывается на шахтерских и трудовых традициях, поэтому революционные события, Гражданская и Великая Отечественная войны, определяют смысловые доминанты культуры региона.

Ворошилов вошел в историю нашего края как революционный лидер и организатор обороны Луганска в годы Гражданской войны. Климент Ефремович – человек, прошедший путь от солдата до маршала, от простого рабочего до руководителя государства. Легендарный герой Гражданской войны, «первый красный офицер», дважды Маршал Советского Союза, дважды Герой Советского Союза, Герой Социалистического Труда. Награжден многочисленными наградами не только СССР, но и Монгольской Народной Республики, Финляндии, Турции. Занимая самые высокие военные и государственные посты, Климент Ефремович не забывал наш город, своих земляков. Именно благодаря ему Луганск из небольшого уездного городка до 1917 г. превратился в крупный промышленный, культурный и научный центр советской Украины. Учитывая большой вклад Ворошилова в развитие города, по просьбе жителей Луганск в 1935 г. переименовали в Ворошиловград, и в течение 42 лет город носил имя своего земляка (1935–1957, 1970–1990) [8].

Памятники Ворошилову в настоящее время установлены в Москве на могиле у Кремлевской стены, на площади Таксим в Стамбуле. В Северодонецке и Лисичанске памятники герою во время истерии памятниковосвержения в Украине успели демонтировать в 2015 г.

В Луганском музее истории города действует отдельная экспозиция, посвященная К. Е. Ворошилову. В 1930-е гг., еще при жизни Ворошилова, в Луганске был установлен памятник маршалу работы Виктора Мухина. Скульптура входила в мемориальный комплекс «Борцам революции», который замыкал бульварную магистраль, идущую от будущей центральной площади города и Дома Советов в старый город и заканчивающуюся комплексом с музеем и непосредственно памятником, доказывая даже своим расположением единение поколений.

До Великой Отечественной войны на одной из террас сквера Борцов революции стоял бронзовый памятник молодому Климу Ворошилову [10, с. 286]. В музее культуры города хранятся две фотографии этого сквера. На первой – скульптура К. Е. Ворошилова стоит в сквере по ул. К. Маркса и образует с танками «Рикардо», которые и были подарены городу маршалом, равнобедренный треугольник. Можно предположить, что она стояла там и до реконструкции. На второй – скульптура К. Е. Ворошилова стоит в верхней террасе сквера по ул. Т. Шевченко. Судя по фото, на высокий постамент водружен памятник во весь рост еще молодому Ворошилову, одетому в традиционную военную форму. Правая рука опущена вниз, левая лежит на рукояти шашки. Лицо спокойное, взгляд устремлен вдаль.

После переименования города в 1958 г. памятник был демонтирован, и его дальнейшая судьба неизвестна. Сегодня в Луганске, в сквере Славы героев Гражданской войны, среди бюстов А. Пархоменко, Д. Рудя, Ф. Якубовского, П. Цупова, Ф. Сергеева (Артема), находится и бюст молодого, без головного убора, знаков различий, погон, многочисленных наград, но с революционным бантом на груди, Климента Ворошилова. Авторы – луганские скульпторы

Г. К. Слепцов, М. В. Можаяв, И. М. Чумак, И. П. Овчаренко, М. М. Щербаков, П. И. Кизиев, О. А. Редькин, А. Ф. Самусь.

Но именно конный памятник маршалу Ворошилову на улице Коцюбинского является визитной карточкой города Луганска.

Решение о сооружении памятника маршалу было принято в 1976 г. Над ним работал почти четыре года крупнейший в советском монументальном искусстве специалист в области создания конных монументов, анималист-скульптор Анатолий Посядо. Мастер монументальной, монументально-декоративной и станковой скульптуры свободно владел приемами постановки фигур лошади и всадника, что позволяло ему выразить индивидуальный характер той или иной личности в истории. Один из самых талантливых и известных архитекторов XX в., с многогранным талантом и новаторским подходом в архитектуре подземных сооружений в высотном строительстве, монументальном искусстве, проектировщик новых соцгородов Донбасса Алексей Душкин был также причастен к появлению памятника Климента Ворошилова. Оба автора воплотили не только свое видение героя, но и время Гражданской войны, характерные черты поколения той эпохи.

Открытие монумента состоялось 4 февраля 1981 г. и было посвящено 100-летию со дня рождения маршала. Изображения памятника находим на открытках города, конвертах, книгах, журналах. В Луганской Народной Республике к 135-летию Климента Ворошилова состоялось торжественное гашение специально выпущенной сувенирной марки.

Место для установки памятника выбрано не случайно: он неразрывно связан с окружающей застройкой. Используя фасады зданий как некий «фон», памятник маршалу выступает с ним в едином ансамбле, но при этом сам определяет градостроительную ситуацию и доминирует в среде, объединяя ее. В данном случае скульптуру поддерживает архитектура, она вырастает из нее, дополняет. Монумент рассчитан на обзор с дальнего расстояния и выигрывает в перспективе улицы Коцюбинского и большой Театральной площади Луганска. Монумент, находясь не только на постаменте, но и на возвышенности, дистанцируется от зрителя, не подпускает к себе. Чем ближе человек подходит, тем заметнее скульптура поднимается над землей, уходит в небеса, которые служат ей фоном. Постамент не просто возносит скульптуру выше, дальше от зрителя, он переносит ее в иную по своему смыслу героически-возвышенную вневременную реальность. В то же время постамент, отстраняя пластический образ от реальности, неразрывно связан с городской средой [4].

Распространенным типом памятника отдельному лицу является конная статуя. Конный памятник имеет возможности охарактеризовать эпоху, в которую жили люди, рассказать ее историческую и социальную суть. На первый взгляд, кажется, что конная статуя – жанр, допускающий лишь определенные нюансы: всадник на коне всегда торжественен и победоносен. На самом же деле это далеко не так: в конной статуе, как и во всякой скульптуре, все зависит от отношения художника к изображаемому, его задачи и понимания общественной обстановки [6].

Большие конные скульптуры – работа чрезвычайно трудоемкая. Именно поэтому во всем мире их насчитывается не так уж много. И памятник герою-луганчанину, поставленный в советский период, напоминает императорские памятники. Пример тому статуя Марка Аврелия, которая стала прототипом многих конных памятников, или утраченный петербургский монумент Великому Князю Николаю Старшему. Та же гордая посадка, ровная спина, отсутствие мелочной суеты.

Памятник представляет собой фигуру Ворошилова, восседающего на коне, в буденовке со звездой и в обыкновенной солдатской шинели, наградами на груди. Он приветствует жителей города поднятой правой рукой, в левой руке зажат повод коня, на левом же боку прикреплен к поясному ремню шашка. Поворот головы направлен влево, спокойный взгляд устремлен на город, который расцветал и его стараниями. Скульптор попытался передать харизму маршала: строгость, сдержанность, уверенность.

Благодаря фотографиям, видеозаписям тех лет можем отметить портретное сходство, образ Ворошилова не типизирован, а имеет сугубо индивидуальные черты.

Высота бронзовой скульптуры достигает 9 метров, высота гранитного пьедестала – 3 метра. Постамент находится на площадке, также облицованной красным гранитом. На постаменте бронзовыми буквами содержится надпись: Ворошилов Климент Ефремович. Масштабность памятника подчеркивается удачно найденным соотношением постамента, фигуры и расположения на возвышенности. Сидя верхом на коне по кличке Маузер, дважды Герой Советского Союза приветствует родной город, чья история неразрывно связана с его именем.

Типичность, характерная для советского периода, нашла выражение в памятниках Г. Котовскому в Кишиневе (1954), М. Фрунзе в Бишкеке (Фрунзе) (1967), К. Ворошилову в Луганске (Ворошиловграде) (1981). Все они выполнены в одной манере.

Владимир Булат в статье «О строительстве памятника Михаилу Васильевичу Фрунзе в городе Фрунзе/Бишкек» [1] отмечает, что при параллельном анализе можем увидеть и много различных аспектов в памятниках Фрунзе и Котовскому. Со своей стороны, мы хотим провести еще и анализ памятника Ворошилову. Для фигур характерна статика, а в передаче характера животных чувствуются разница: спокойно стоящая лошадь Фрунзе и бьющие копытом нетерпеливые лошади Ворошилова и Котовского. Принадлежность к истории подчеркивается тем, что все фигуры облачены в действующую в те времена форму Рабоче-Крестьянской Красной Армии: шинели, буденовки. Отличается она только сезонностью: Котовский одет в летний вариант одежды, в то время как Фрунзе и Ворошилов облачены в зимний. Стоит отметить и парадность жеста приветствия, что подчеркивает не столько высокое положение в обществе, сколько всеобщее уважение.

Примечательно, что в памятнике, посвященном Г. И. Котовскому, все детали более подробно проработаны, обдуманы, прорисованы, их там и намного больше, чем в статуе М. Фрунзе и К. Ворошилова. Последние стилизованы до максимума и упрощены в своих формах, как в фигурах полководцев, так и коней. Все три памятника поставлены на высокие постаменты, облицованные гранитными плитами. Но памятник Ворошилову выигрывает за счет размещения на возвышенности, на которую он поставлен, что придает глобализм фигуре, подчеркивая ее значимость для нашего города.

Памятники героям необходимы, герои в бронзе и мраморе требуют защиты. Хотя история и сохранила множество имен героев, но последние годы возникает феномен трансформации героических образов, их значительной переоценки, когда под видом «открытия новых фактов» происходит девальвация подвига, что ведет к принижению, осмеянию и забвению людей [9].

Список литературы

1. Булат В. О строительстве памятника Михаилу Васильевичу Фрунзе в городе Фрунзе / Бишкек. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.art-initiatives.org/ru/content/o-stroitelstve-pamyatnika-mihailu>
2. Гуревич А. Я. О природе героического в поэзии германских народов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1978. № 2 (Т. 37). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/shevyakov-geroicheskoe/esteticheskaya-priroda-geroicheskogo.htm>
3. Карлейль Т. Герои и героическое в истории. М., 2006. 86 с.
4. Касаткина Е. Е. Монументальная скульптура Москвы Постсоветского периода: Автореф. дис. Канд. искусствовед. М., 2004. 20 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/monumentalnaya-skulptura-moskvy-postsovetskogo-perioda/read>
5. Монументальная скульптура СССР. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://culture-art.ru/монументальная-скульптура-ссср/>
6. Описание и анализ памятника Медный всадник. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0b65625a3ad69a5c53b89521216c26_0.html
7. Тилляев Б. А. Герой и героизм: этические аспекты взаимодействия // Молодой ученый. 2014. № 3. С. 1103–1105. [Электронный ресурс]. URL <https://moluch.ru/archive/62/9369/>
8. Тищенко Г. Климент Ворошилов. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://gazeta-pedagogov.ru/voroshilov-v-istorii-luganska/>
9. Смирнов С. Ю. Трансформации образа героя в сознании российского общества: социально-философский анализ. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/transformatcii-obraza-geroia-v-soznanii-rossiiskogo-obshchestva>
10. Шеремет Т. Город, ставший мечтой. Луганск: Максим, 2012. 575 с.

Е. С. Буянова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
 Научный руководитель: Т. Д. Федоровская

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ НАСЕКОМЫХ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ

Образ насекомых как часть анималистического жанра довольно редко распространен в искусстве России. На протяжении развития русской скульптуры роль животных в ней была маловажна. Начиная с XX в., анималистика стала проникать в творчество художников. Сейчас, в XXI в., тема природы как никогда важна, так как человек своей деятельностью разрушает окружающую среду. Опасность не проходит мимо самого многочисленного и богатого класса на планете – класса насекомых. Именно поэтому мир насекомых был взят за основу для разработки темы данного доклада.

Основоположителем современной русской анималистики стал В. А. Ватагин. Творческое наследие мастера очень разнообразно, он занимался скульптурой, графикой и живописью. Талант Ватагина был по достоинству оценен еще при жизни мастера: его почетные звания – «Заслуженный деятель искусств РСФСР», «Народный художник РСФСР», действительный член Академии художеств СССР, лауреат Сталинской премии СССР, Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина. Кроме того, Ватагин по праву считается одним из сооснователей Государственного Дарвиновского музея (ГДМ), его сотрудничество с музеем продолжалось 45 лет – с 1908 по 1953 г. [4]. В течение этого времени Ватагиным было создано множество скульптур животных, многие из которых до сих пор хранятся в стенах музея.

Необыкновенная продуктивность и высокий художественный уровень работ Ватагина связаны с отношением к творчеству как религиозному служению и как средству преобразования жизни. Именно такое подвижническое отношение к своей работе позволило В. А. Ватагину достичь небывалых высот в анималистическом искусстве, задав необыкновенно высокую планку для всех последующих поколений художников [4].

В настоящее время анималистическая скульптура стала разнообразна и многогранна, а класс насекомых начал играть в ней особую роль. Образы насекомых воплотились в таких материалах, как фарфор, керамика, металл, и также эти образы можно заметить в ювелирном искусстве.

Скульптору Марине Юрьевне Никольской удалось мастерски передать сказочный образ насекомого-комара, играющего на контрабасе, – музыканта в валенках и развивающемся плаще в виде крыльев. «С одной стороны, данная скульптура продолжает традицию производства анималистической скульптуры мастерами Императорского Фарфорового Завода, а с другой, – представляет собой смелый эксперимент, оригинальную подачу привычного и примитивного в произведении искусства» [3].

В коллекции ИФЗ также имеется редкая статуэтка, изображающая мальчика, сидящего на кузнечике. Данный пример считается очень тонкой работой. Поэтому встретить его можно только в музеях.

Василий и Юлия Булыгины – российские художники, дизайнеры, ювелиры из города Сергиев Посад. Они создают броши ручной работы из белого и черного фарфора с росписью золотом. Среди широкого разнообразия брошек особое место заняли украшения, изображающие бабочек и ос. Особенностью данных изделий является их легкость и изящность. Тончайшие узоры на крыльях не могут оставить равнодушным ни одного зрителя.

Евгения Демина – художник, дизайнер, создающий ювелирные украшения из фарфора. Все изделия отливаются или лепятся вручную из фарфора, а затем проходят несколько обжигов. Евгения работает с английскими и французскими массами, часто колерует их. У каждой массы своя матовость или блеск, шершавость. Как говорит сама Евгения: «фарфор очень "трогательный", теплый, тонкий и деликатный материал». Самыми популярными

«героями» украшений чаще всего становятся различные цветы, такие как подснежники, магнолия, сирень, крокусы и различные бутоны. Но иногда среди них появляются серьги в виде бражников. Насекомые смотрятся необычно, будто бабочка подлетела, но еще не села.

Валентина Фадеева – российский художник-керамист. Имеет высшее художественное образование по специальности Художественная керамика. Валентина создает достаточно разнообразные изделия из керамики: авторскую посуду, панно, различные блюда, вазы, скульптуры, колокольчики и статуэтки, а также украшения из фарфора и стекла. Любит работать как с ювелирными, так и с крупными формами, экспериментировать с материалом и эффектами [7].

Все элементы украшений Валентины Фадеевой выполнены из натуральных глин (оранжевые, белые глины, а также благородный материал – фарфор) и покрыты цветными эмалями, глазурями и другими материалами. Все эффекты достигаются путем многократного обжига при высоких температурах.

Последние несколько лет Валентина Фадеева воплощает образы насекомых в глине. В жуках ее привлекает лаконичность форм, обтекаемость силуэтов, разнообразие фактур и узоров. Валентина занимается стилизацией формы насекомых, чувствуя материал, в котором работает. Жук может получиться в виде сосуда, вазы, пласта, декоративной скульптуры, бусины и т. д.

Виктор Федорович Решетников – член Союза художников и Союза дизайнеров РФ, постоянный участник российских и международных художественных и архитектурно-дизайнерских выставок. Его работы сегодня представлены в собраниях музеев и частных коллекционеров Москвы, Австрии, Франции, Германии, Южной Кореи и США. Экспериментирует мастер в самых разных жанрах и направлениях современного искусства [1].

С 23 по 26 марта 2011 г. в Москве, в МВЦ «Крокус Экспо», проходила IV Международная специализированная выставка «ДОМ и САД. Moscow Garden Show». Именно здесь Виктор Решетников представил свой проект «Сад детства» в номинации «Концептуальный сад», где главными героями проекта стали большие керамические жуки самых разных расцветок.

Мануфактура La Palme создает разнообразную художественную посуду из каменной керамики: это разнообразные по форме и цвету тарелки, миски, салатники, чашки и многое другое. От промышленных товаров продукцию данной мануфактуры отличает не только технология производства и дизайн, но и то, что каждый предмет от начала до конца создается руками человека. Керамика в La Palme создается на гончарном круге или лепится вручную.

Особое внимание уделяется предметам интерьера: скульптурам, вазам, кашпо. А отдельную нишу в продукции данного производства заняли броши и настенный керамический декор в виде насекомых.

Серия «Жуки» предназначена для украшения различных помещений или сада. Насекомые из данной серии привлекают не только оригинальной формой, но и разнообразием цвета глазури.

К середине XIX в. в России во всех видах искусства огромную популярность стал приобретать «русский стиль» – национальное направление общеевропейского стиля «историзм». Ювелиры тоже стремились привнести, выразить национальный мотив в теме, в композиции, даже в выборе материала для того или иного ювелирного изделия. Именно «русский стиль» снова сделал модным в ювелирных украшениях русский речной северный жемчуг. Именно здесь начинают рождаться «насекомообразные» украшения, так как излюбленным декоративным элементом ювелирных изделий стали и натуралистически изображенные насекомые [8]. Появилось огромное количество различных подвесок, кулонов, брошей, изображающих жуков, пауков, мух. Насекомые были в виде литых золотых накладок, нередко они были дополнены гранеными драгоценными камнями.

Обычная муха тоже может стать предметом искусства и не только попав в янтарь. Удивительно, что муха – одно из самых назойливых и раздражающих насекомых –

вдохновляет на создание шедевров [3]. Один из этих шедевров – серебряная шкатулка в форме яйца с гранатами, инкрустированными и накладными мухами, и мотивом виноградной лозы. Автор – Павел Овчинников.

Колосова Ольга Борисовна родилась в 1981 г., живет и работает в Москве. В 2003 г. окончила Московское художественное училище прикладного искусства им. М. И. Калинина по специальности декоративно-прикладное искусство. Ольга – участница более 50 выставок и конкурсных проектов. Работает как в станковой, так и в монументальной пластике [7]. Ее творческие работы находятся в частных коллекциях и галереях. Несколько скульптур Ольги посвящены насекомым. Одна из них принимала участие в конкурсе скульпторов Дарвиновского музея. Скульптуры Ольги Колосовой отличаются монументальными размерами и немного небрежной текстурой, подчеркивающей материал, из которого сделана скульптура.

Наиболее часто образы насекомых отображаются в фарфоре, керамике и ювелирном искусстве. Реже – в декоративной скульптуре. Сейчас, в XXI в., тема природы как никогда важна, и художники, обращаясь к миру насекомых, обращают внимание человечества на данную проблему, тем самым пытаются защитить природу.

Мир насекомых, несмотря на сложность в исполнении, начинает все чаще и чаще появляться в скульптурах, в декоративных и посудных формах.

Список литературы

1. Возвращение мастера. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://sevosetia.ru/Article/Index/212574> (дата обращения 06.10.2021).
2. ДОМ и САД. Moscow Garden Show 2011 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.gardener.ru/events/exhibition/cat701.php> (дата обращения 03.10.2021).
3. Драгоценные насекомые: подборка ювелирных украшений. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.livemaster.ru/topic/294569-dragotsennye-nasekomye-podborka-yuvelirnyh-ukrashenij> (дата обращения 09.10.2021).
4. Императорский фарфоровый завод [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.ipm.ru/catalog/zhanrovaya-skulptura/skulptura-komar-belyy-art-82-83785-00-1/> (дата обращения 02.10.21).
5. *Нефедова А. Б.* Анималистическая скульптура В. А. Ватагина из коллекции Государственного Дарвиновского музея // Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. 2019. № 4. С. 309–321.
6. О фабрике La Palme [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://la-palme.ru/about/> (дата обращения 03.10.2021).
7. Скульптор Ольга Колосова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://sculptorkolosova.ru/> (дата обращения 06.10.2021).
8. «У каждого свои тараканы». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.livemaster.ru/topic/1227759-u-kazhdogo-svoi-tarakany-zhuki-i-babochki-v-moem-tvorchestve> (дата обращения 06.10.2021).
9. Ювелирное искусство на Руси. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.livemaster.ru/topic/82613-yuvelirnoe-iskusstvo-na-rusi> (режим доступа 10.10.2021).
10. 10 самых дорогих статуэток Ломоносовского фарфорового завода. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://zen.yandex.md/media/decoro/10-samyh-dorogih-statuetok-lomonosovskogo-farforovogo-zavoda-kotorye-ne-vstrechajutsia-nigde-krome-kak-v-muzeiah-5f2e709318ad41461a59e0a8> (дата обращения 02.10.2021).

А. В. Ваняев, А. А. Краева, Е. Н. Левенцева

Государственный университет по землеустройству, г. Москва

РАЗВИТИЕ ВОЛОНТЕРСТВА В СТУДЕНЧЕСКОЙ СРЕДЕ ПРИ ПОМОЩИ АРТ-ТЕРАПИИ

Под волонтерством понимают большой круг деятельности, включающий формы взаимопомощи и предоставление услуг, которые осуществляются добровольно на пользу обществу без расчета на материальное поощрение [1]. Деятельность волонтеров должна быть направлена на помощь нуждающимся, не имеющим возможности помочь себе самим.

Волонтерство должно быть направлено на обеспечение поддержки добровольческих движений, в том числе в сфере сохранения культуры, включая деятельность по сохранению исторического облика различных регионов, о чем неоднократно заявляли ученые, например, А. Ваняев [2]. Основными задачами добровольчества должно стать формирование сообщества волонтеров, которые будут задействованы в добровольческой деятельности в сфере сохранения культуры, и обеспечение методологической поддержки подобной деятельности.

Одним из главных общественных институтов развития социальной активности населения являются учреждения культуры и образования. Главенствующим направлением может стать вовлечение в добровольческое движение всех слоев населения, включая молодежь. На сегодняшний момент в России уровень развития волонтерства, в отличие от зарубежных тенденций, остается низким. Тогда как добровольцами становятся лица, которые осуществляют в свободное время добровольную социально направленную деятельность без получения какого-либо вознаграждения [3]. Для развития добровольческого движения необходимо в России вовлекать молодое поколение. Аргументирую это тем, что волонтерство приносит пользу не только подопечным, но и добровольцам-волонтерам.

Участниками волонтерского движения в студенческой среде при помощи арт-терапии могут стать как профессионалы, так и любители-художники, а прежде всего студенты художественных вузов. Целевой аудиторией для волонтерства при помощи арт-терапии может выступать любой человек, который хочет заниматься творчеством при помощи наставника. Прежде всего ими могут быть подростки, которые трудно социализируются в современном обществе по ряду причин (замкнутость, болезнь, чрезмерное увлечение компьютером, стресс и прочее). Арт-терапия может помочь раскрепоститься, найти в себе новые таланты, даст возможность творчески мыслить, найти новый круг общения либо найти себе хобби.

Если наставником будут выступать студенты творческих вузов, то их сверстникам (школьникам или студентам) проще будет найти общий язык. Ведь не всегда дети доверяются и идут на контакт с более старшим поколением. Из-за небольшой разницы в возрасте, общности взглядов и интересов им проще настроить коммуникационную связь и заинтересовать друг друга в процессе общения. Причем от реализации подобного волонтерского проекта в выигрыше останутся обе стороны [4]. Наставники приобретут неоценимый опыт в общении с учениками-сверстниками, расширяя свой кругозор, тем самым подготовят себя к взрослой жизни. Даже если ученики будут не ровесниками наставников-волонтеров, то умение общаться с любой возрастной аудиторией поможет им быстрее адаптироваться в любом коллективе, когда выпускники после окончания вуза устроятся на работу.

Целевой аудиторией арт-терапии могут являться и сами студенты, сверстники наставников, у которых может быть нестабильное эмоциональное состояние, связанное с периодом сессий, межличностными конфликтами, с этапом взросления и другими трудными жизненными ситуациями. А методы, применяемые в арт-терапии, помогут адаптации подростков к реальности, социализируют их. Отдельной группой, которой необходима арт-терапия, выступают обучающиеся инвалиды и лица с ограниченными возможностями здоровья [5]. Эта группа требует особого внимания и подхода к занятиям арт-терапией.

Волонтерство, безусловно, может объединить различные слои общества, способствует формированию духовных ценностей. Волонтеры, как упоминалось выше, вступают в контакт с другими людьми, уменьшают давление стрессовых ситуаций в жизни, а также борются с чувством одиночества. Особо важной для волонтеров становится возможность получить опыт, развить навыки художественного изобразительного мастерства, расширить свой круг общения, но и безусловно грамотно построить свою будущую карьеру.

Ведь молодое поколение находится на стадии формирования своих жизненных интересов, поиска и овладения социальными принадлежностями. Выступая, пожалуй, самой активной группой населения, студенческая молодежь ответственна за сохранение и развитие культуры. Практическое воплощение в вузе развития волонтерства в студенческой среде при помощи арт-терапии позволит выйти на решения многих задач в сфере воспитательной работы, а также повышение положительного интереса к учебному заведению в лице его студентов-волонтеров. Добровольческая деятельность может быть направлена для какого-нибудь конкретного сегмента современного общества, не только для сверстников волонтеров, но и для детских домов или дома престарелых. Более того при помощи арт-терапии модно пропагандировать здоровый образ жизни.

В рамках развития волонтерства в художественном вузе студенты сами могут выступить инициаторами для реализации добровольческих проектов, что может стать примером для всего общества и послужить основой для формирования положительного отношения к волонтерству. Участие в волонтерском движении дает возможность реализовать себя, воспитывает ответственное отношение к окружающему миру [6].

Арт-терапия – направление в психотерапии и психологической коррекции, основанное на применении для терапии искусства и творчества. В узком смысле слова под арт-терапией обычно подразумевается терапия изобразительным творчеством, имеющая целью воздействие на психологическое состояние индивидуума.

Главная роль арт-терапии заключается в гармонизации эмоционального состояния через развитие самовыражения, а также самопознания. Ценность применения различного вида искусств в терапевтических целях является в том, что с его помощью можно выразить, а главное исследовать и сформировать разные положительные чувства и эмоции. Эффективность реализации выше упомянутого проекта обусловлена в искренней заинтересованности обеих сторон процесса волонтерства при помощи арт-терапии. Волонтерами должны выступать сами студенты, организовывая занятия по рисованию, лепке и другим прикладным видам творчества. Главным преимуществом данного проекта является то, что при организации арт-терапии финансовые ресурсы небольшие. Средства на них (бумага, пастель, краски, карандаши, фломастеры и прочее) можно, например, собирать при помощи рекламы проекта в социальных сетях интернета, для чего необходимо создание и ведение интернет-блога с фото, видео, а также описанием заданий и работ, которые могут выполнять сами студенты или их подопечные.

Долгосрочная перспектива проекта заключается в развитии интереса к творчеству и искусству в целом, которое можно развивать в течение долгого периода времени. Мероприятия по популяризации и реализации проекта по арт-терапии могут включать в себя:

- проведение беседы преподавателей вузов со студентами о развитии волонтерского движения при помощи арт-терапии;
- организация сайта, форума или блога с описанием методов применения арт-терапии, что в свою очередь будет являться одним из видов рекламы проекта;
- сбор денежных средств для закупки необходимых расходных материалов для занятий при помощи рекламы на вышеперечисленном ресурсе;
- разработку различных методических пособий для проведения занятий арт-терапией;
- организацию выставок творческих работ подопечных на различных городских площадках.

Во время занятий арт-терапией можно заниматься следующим.

Изобразительное искусство (рисование красками, цветными карандашами, фломастерами, а также при помощи специализированных компьютерных программ для экспериментирования с цветом, светом, текстурами). Задания могут быть классическими, такими как пейзаж, портрет, натюрморт, и экспериментально-творческими – создание абстрактной композиции, орнамента, каллиграфии и прочего.

Декоративно-прикладное искусство (лепка из пластилина, глины, аппликация или коллаж при помощи природных материалов, цветной бумаги, картона, шпона и др.).

Конструирование (создание объемных композиций из природных материалов, бумаги, конструктора, оригами, абстрактной скульптуры).

Подобные занятия по арт-терапии можно проводить один или несколько раз в неделю. В процессе творчества подопечный выражает свои истинные чувства, приобретая положительные эмоции и отвлекаясь от собственных проблем. На занятиях арт-терапией он может переосмыслить свое отношение к любой проблемной ситуации. Целью любого творческого занятия является обретение гармонии внутреннего мира с окружающей действительностью. Проводя подобные занятия, студенты творческих вузов могут ориентироваться на свой собственный опыт, полученный от своих преподавателей, а также опыт, полученный от педагогов художественных школ, который они могли получить до поступления в вуз. Если волонтер будет чувствовать себя неуверенно, то он может получить необходимые знания из специализированных методических пособий, а также получая консультации у своих преподавателей.

Из выше обозначенного можно сделать вывод, что развитие волонтерства в сфере образования и культуры может происходить посредством проведения занятий арт-терапией. Под руководством студентов творческих вузов можно изучать на практике и разбирать многочисленные примеры арт-терапии, а также создавать новые программы. Считаем, что волонтерство при помощи арт-терапии может сыграть в решении вышеупомянутых задач ключевую роль.

Список литературы

1. *Анцелевич О. В., Нагорная Ю. В., Малахов В. Б.* Из истории развития волонтерского (добровольческого) движения в России // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. № 4–1. С. 122–124.
2. *Ваняев А. В.* Формирование рынка услуг в сфере народных художественных промыслов. Автореферат диссертации кандидата экономических наук. М., 2005. 26 с.
3. *Бодренкова Г. П.* Добровольчество как фактор повышения эффективности государственной политики: международный и российский опыт // Общественные институты – реальная социальная сила развития гражданского общества в России: сб. ст. М., 2006.
4. *Иванов А. А.* Волонтерская деятельность в системе государственных социальных учреждений // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: в 2 ч. Тамбов: Грамота, 2013. № 7(33). Ч. 2. С. 47–52.
5. *Локтионова Т. А.* История возникновения и становления волонтерства в России // Молодой ученый. 2012. № 8. С. 267–269.
6. *Луговая Е. А.* Феномен добровольчества в социокультурном пространстве России: автореф. дис. ... канд. культурологии (24.00.01). Саратов, 2012.

Р. С. Гулинян

Российский университет дружбы народов, г. Москва

ВЗАИМОСВЯЗЬ ВИЗАНТИЙСКОГО ЗОДЧЕСТВА И «РУССКОГО СТИЛЯ»

Государственный архитектурный стиль России переживал многие эпохи и в соответствии с требованием времени политических взглядов мог меняться, внося изменения в такие сферы, как градостроительство и архитектура. В течение XIX – начале XX вв. неоднократно были сделаны шаги к выбору «русского стиля» как государственного ориентира страны, но утвердить его как государственный так и не удалось из-за смены власти и настроений у народа.

Литература дореволюционного времени подробно рассматривает национальную архитектуру, в частности, теория «псевдорусского стиля» была обоснована известным историком И. Е. Забелиным, он считал, что необходимо связать «русский стиль» с самобытностью народного зодчества [2].

Но была и другая точка зрения, ее представил архитектор В. О. Шервуд. По его мнению, за понятие «псевдорусского стиля» стоит принимать исторические корни народа и более углубленные традиции национального зодчества того времени.

Мнения многих выдающихся людей, изучающих архитектуру, сходятся в одном, что «псевдорусский стиль», или как часто его называют и упоминают в литературе как «русский стиль», берет свое начало с зарождения национального интереса к народной архитектуре. Псевдорусский стиль не являлся наследником русских традиционных зодчеств и архитектуры, его больше можно отнести к интернациональному стилю, с собирающим образом деталей разных национальных культур [1].

«Псевдорусский стиль» возможно разделить на три этапа развития:

- первый этап называется «русско-византийским» стилем, он продлился с 1830 по 1860 гг.;
- второй этап – «русский стиль», его хронологические рамки с 1860 по 1880 гг.;
- третий этап – «неорусский стиль», с 1880 по 1910 гг.

Рассмотрим более детально каждый этап становления «русского стиля». «Русско-византийский» стиль признавался в Русском государстве, так как в то время было популярно направление романтизма, в период победы над Наполеоном.

Храмы и церкви являлись первыми сооружениями, представителями «русско-византийского стиля».

Блестящим примером, подтверждающим вышесказанное, является проектирование постройки храма Христа Спасителя, который был построен в честь победы над Наполеоном.

Русский народ был настолько поражен военными действиями того времени, что после проявленной инициативы строительства храма в честь победы над Наполеоном был готов пожертвовать любые деньги на его постройку. А также немаловажный финансовый вклад внесла царская семья [3].

Архитектором храма Христа Спасителя выбрали К. А. Тона, который взял за основу русские и византийские архитектурные стили. Данное событие явилось примером взаимодействия государственной власти и народа. Византийский стиль в сочетании с русским был поддержан правительством, так как строительство храма с присутствующими элементами византийского зодчества было подтверждением преемственности православной веры между Россией и Византией. Данный стиль ярко воплотился в архитектуре церковью Кремлевского дворца и кафедральных соборов в следующих городах: Томск, Ростов-на-Дону, Красноярск и т.д.

Архитектура «русско-византийского стиля» была представлена во многих строениях архитектора К. А. Тона, прародителя Большого Кремлевского дворца, где он попытался воспроизвести элементы рядом стоящих дворцов, тем самым подчеркнуть самобытность стиля и его приверженность народу [5].

В археологии учеными была озвучена своя теория возникновения «русского стиля», ее основателями считаются историк И. Е. Забелин, искусствовед В. В. Стасов. Ими за основу взят принцип самостоятельности русской культуры, который связан с бытом, культурой и традициями народа. В. О. Шервуд верил в историю возрождения русского стиля, проводя теорию закономерности между русским стилем и более глубоким изучением зодчества русского народа.

В конце XIX в. русский архитектор И. П. Ропет на выставке в Париже представил павильоны, украшенные резьбой по дереву в стиле древних русских узоров и элементами каменного зодчества, а В. А. Гартман в свою очередь подобные павильоны на выставке в Москве. Стоит отметить, что вышеперечисленные архитекторы были фанатами своего дела и считались проводниками «русского стиля». Яркими примерами их работ в России по сей день восхищаются, например, в Москве – это типография Мамонтова, построенная в 1873 г. И. П. Ропетом, или «Терем», расположенные в Подмоскowie, проектом строительства которого руководил В. А. Гарман.

К началу 1880 г. «русский стиль» обретает новое развитие, так как императором Александром III назначается конкурс на лучший проект храма Воскресения Христова, который будет построен на месте гибели Александра II в Санкт-Петербурге. Архитекторы уже тогда знали особое отношение императора к архитектуре, например, что архитектура храма и его внутреннее убранство должно походить на храмы города Ярославля, и поэтому архитекторами А. А. Парландом и И. В. Макаровым был представлен макет в стиле древнерусского зодчества и стилизации русской архитектуры [3].

Также важной чертой русско-византийского стиля является пятиглавие, но не исключаются одноглавые церкви и соборы.

На сегодняшний день византийский и русско-византийский стиль имеют разное к ним отношение и понимание. Стилистика храмов, где преобладает русско-византийский стиль, может быть нарядно-торжественная, сурово-монументальная, и данное обстоятельство призвано подчеркнуть аутентичность здания и атмосферы в нем. Интерес к традициям и канонам древности возникает на сегодняшний день, и все большее количество людей стремится узнать ближе свои корни и проявляет интерес к культурно-историческим ценностям. Подводя итоги, можно сделать следующие выводы: «русский стиль» берет свое развитие в проектах строительства церквей и храмов, что делает его преимущественным перед остальными стилями начала XX в.; «русский стиль» популярен и в наше время, так как он содержит в себе традиции и ценности нашего народа; в настоящее время русско-византийский архитектурный стиль используется при проектировании и строительстве больших по своему величию площадей и соборов, а также при проектировании памятников.

Информатизация современного общества навязывает западную культуру, возможно, эти условия способствуют возвращению к истокам и изучению своих корней с целью сохранения и приумножения традиций и культуры народа. Все чаще можно услышать о восстановлении храмов и церквей советского периода постройки, что также свидетельствует о неподдельном интересе к своим корням. Данные факты подтверждают величие и осознанность сочетания и взаимосвязи русского и византийского стилей в современном проявлении, об их величии и способности выжить даже в современном мире.

Список литературы

1. *Красовский А. К.* Гражданская архитектура. Части зданий. Соч. Аполлинария Красовского, проф. гражд. архитектуры. М.: тип. А. А. Левенсон, 1886. С. 3–5.
2. *Забелин И. Е.* История города Москвы. Ч. 1. М., 1902. С. 34–36.
3. *Кириченко Е. И.* Архитектор В. О. Шервуд и его теоретические воззрения // Архитектурное наследство. 1974. Вып. 22. С. 23–26.
4. *Грабарь И. Э.* История русского искусства. В 6 томах. М.: Издание Кнебель, 1910.
5. *Виолле-ле-Дюк Э.* Русское искусство. Его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность. М., 1879. С. 76, 82. С. 14–18.
6. *Лисовский В. Г.* Национальные традиции в русской архитектуре XIX – начала XX вв. Л., 1988. С. 20–26.
7. *Савельев Ю. Р.* Искусство «историзма» в системе государственного заказа второй половины XIX – начала XX вв.: на примере «византийского» и русского стилей: дисс. д-ра искусствоведения. СПб. 2006. С. 8–11.

Д. Д. Дударева, А. А. Гетовт

Витебский государственный технологический университет, Республика Беларусь, г. Витебск

ЭТАПЫ И АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ВЕРСТКЕ НА ПРИМЕРЕ РАЗРАБОТКИ КАТАЛОГА-АЛЬБОМА ДЛЯ ВИТЕБСКОЙ ОБЛАСТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ОБЩЕСТВЕННОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ БЕЛОРУССКОГО СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ

Одним из наиболее популярных видов печатной продукции сегодня является каталог. Он, как и многие другие виды красочной полиграфии, используется чаще всего для распространения рекламной информации.

Каталог – сегодня очень широкое понятие, потому что сейчас оно представляет собой не только информационное пособие, с помощью которого можно выбрать товар или услугу, но и способ повысить узнаваемость, имидж предприятия, организации или даже персоны. Современные имиджевые каталоги имеют высокое качество верстки, печати и демонстрируют высокий уровень печатной культуры. Чаще всего такие «высокоуровневые» каталоги уже не предлагают к распространению почтовой рассылкой, они продаются на мероприятиях или местах, с которыми они связаны.

Каталог для витебской областной организации общественного объединения Белорусского союза художников, далее ВОООБСХ или БСХ, можно называть каталог-альбомом. Сама организация с 1938 г. занимается развитием тогда еще советского, а ныне белорусского изобразительного искусства, созданием и сохранением национальных художественных ценностей. Также занимается организацией выставок, пленэров, творческих поездок, семинаров, симпозиумов как в Беларуси, так и за ее пределами.

Основная цель каталога – информирование людей об услугах, проектах, мероприятиях в организации; целью же альбома является напоминание о чем-либо уже прошедшем, существующем. Поэтому правильно было бы назвать каталог для союза художников альбомом-каталогом, так как он выполняет две функции: информирует о художественной жизни города Витебска и рекламирует БСХ и сам город, а также описывает кратко историю организации, биографии художников и их творчество. Практической значимостью каталога-альбома является его реальное применение в качестве информационной поддержки для ВОООБСХ.

В процессе проектирования необходимо учитывать актуальные тенденции в дизайне и верстке. На сегодняшний день можно сделать вывод, что современные художественные каталоги, стремятся скорее к более «воздушной» верстке, с большими пустыми пространствами. Еще можно наблюдать, как возвращаются моноширинные шрифты и шрифты с засечками. Если раньше шрифт с засечками наталкивал на мысли о чем-то очень старом и ветхом, то сейчас восприятие полностью изменилось, и шрифт с засечками становится чем-то дружелюбным, домашним, заботливым и интересным. Кроме того, активно стремление печатных изданий к нестандартным формам.

В основу проекта каталога-альбома положена идея всесторонности, так как союз художников объединяет совершенно разных мастеров: от художников, которые создают странные арт-объекты, до художников-академистов, которые создают классические живописные работы. Также нужно учесть, что в объединении состоят и искусствоведы.

Выбор креативного решения зависит не только от трендов, а от максимально сбалансированного решения, которое сможет одинаково раскрыть все стороны организации.

В качестве художественной концепции были приняты данные направления:

- сдержанность, минималистичность; использование минимального пространства для текста, легкость, прозрачность и чистота, обилие «воздуха» в развороте;
- минимальная цветовая гамма; основные цветные элементы: это работы художников, а также небольшой цветовой акцент на обложке;
- использование модульной сетки, четкость и техничность; избегание чрезмерного украшения; использование для текста простого шрифта без засечек.

Проектирование каталога – сложный многогранный процесс, требующий большого внимания к деталям.

Этапы работы можно разделить на:

- разработку концепта обложки;
- разработку концепта разворота;
- выбор шрифтовой пары, ведущего шрифта;
- расчет и построение модульной сетки;
- создание модулей;
- верстку каталога.

Первоначально нужно решить, какую структуру будет иметь разворот: модули, размер шрифта, как будет разделено главное и второстепенное. Все это состоит в зависимости от реального размера печатного издания 190×240 мм. Во время разработки концепта было создано несколько вариантов разворота.

Основой для разворота послужила необходимость соблюдения баланса между максимальным отражением авторства (один разворот должен представлять только одного автора и указывать на его автономность и авторский стиль) и сохранение единого стиля для всего издания. В финальном варианте можно выделить 4 основных модуля, которые должны быть в дальнейшем использованы во всей верстке:

- модуль заголовка, включающий в себя имя и фамилию автора;
- модуль текстовый, вмещающий в себя около 40 знаков (возможны вариации);
- достаточно свободный модуль изображения, так как этого требует правило размещения работ художников, а именно не разрушать их целостность, не искажать пропорции;
- модуль подписи, включающий в себя двух-трехстрочный текст о работе, отделенный от текстового блока.

Также важным элементом для любого книжного издания является обложка, и ее разработка должна занимать не меньше времени чем разработка системы верстки всего каталога.

Обложка для каталога должна выполнять ряд требований, чтобы соответствовать задаче всего проекта, а именно: быть в едином стиле с каталогом, быть максимально нейтральной, так как каталог включает художников, которые работают в разных жанрах и техниках, быть современной. В процессе решения этой задачи было создано несколько вариантов обложки.

Для финального варианта обложки было предложено минималистичное решение, сдержанные цвета и игра шрифтового начертания. Основным цветом фона выступает благородный серый, удачно дополненный открытым красным.

В результате проектного решения получилось создать баланс между типографикой и художественной наполненностью издания. Удалось представить информационный проект содержательного характера в минималистическом, сдержанном художественно-образном виде.

Список литературы

1. Информационный проект: типографика XX века / Н. И. Тарабуко, Е. А. Иванова; Н. И. Тарабуко, Е. А. Иванова // Материалы докладов 52-й Международной научно-технической конференции преподавателей и студентов: в 2 т. Витебск, 2019. Т. 2. С. 67–69.

2. Кириллова И. Л. Коммуникативный дизайн как дизайн информации / И. Л. Кириллова, Е. А. Иванова; И. Л. Кириллова, Е. А. Иванова // Материалы докладов 51-ой Международной научно-технической конференции преподавателей и студентов, Витебск, 2018 г. Витебск, 2018. С. 51–53.

3. Studfiles. Технологии полиграфии. Витебск, 2019. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://studfiles.net>

4. Графический дизайн. Витебск, 2019. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://mirseo24.ru>

Г. В. Дудникова, А. А. Дудников

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ДЕРЕВЯННАЯ ХРАМОВАЯ СКУЛЬПТУРА РУССКОГО СЕВЕРА

Деревянная скульптура уходит своими корнями в глубокую древность. На Руси она была распространена и любима повсеместно. Но только Русский север сохранил уникальные образцы деревянной скульптуры. Ее наверно не было бы совсем, если бы не усилия людей-энтузиастов, понимающих всю красоту и одухотворенность произведений русской деревянной скульптуры. Собираательство памятников деревянной скульптуры началось в конце XIX в. членами Архангельского епархиального церковно-археологического комитета. Далее в 1920-х гг. Н. Н. Серебряков предпринял ряд экспедиций и собрал колоссальную коллекцию (280 экземпляров) Пермской деревянной скульптуры. Знакомство с профессором И. Э. Грабарем способствовало развитию коллекции в Пермской галерее.

Многочисленные экспедиции 1960-х гг. позволили собрать коллекцию из 250 экз. на территории Архангельской области. Проводились совместные экспедиции Архангельского областного музея изобразительных искусств совместно с центром ХН-РЦ им. Грабаря под руководством Н. Н. Померанцева.

Судьба русской деревянной храмовой скульптуры очень драматична. Были периоды в русской истории расцвета искусства деревянной скульптуры и были времена, когда не только круглая скульптура, но и резные иконы находились под строгим запретом. Это периоды обострения борьбы православной церкви с католичеством («латинянством»), период раскола церкви и др., когда скульптура отвергалась и даже уничтожалась официальной церковью и атеистической советской властью. В результате этих гонений был нанесен огромный урон памятникам деревянной скульптуры, утрачены сведения о мастерах и центрах скульптурной резьбы.

После очередного запрещения скульптуры порой целые десятилетия объемные фигуры святых, резные иконы не включались в описи монастырей и церквей.

В конце XVI–XVII вв. всюду на Севере возводились тябловые иконостасы и их местный ряд, вместе с живописными иконами занимали и скульптурные изображения Николы Можайского, Параскевы Пятницы, Георгия Победоносца, св. Екатерины. Декоративная скульптура использовалась в навершии иконостаса, по сторонам живописной иконы Спас Нерукотворный, укреплялись на шестах резные фигуры херувимов и серафимов. В середине XVII в. и позже стали сооружаться высокие иконостасы, многоярусные с резным декором. В створках царских врат размещались объемные и рельефные фигуры евангелистов, композиции «Троица», «Тайная вечеря». На иконостасе скульптурные изображения херувимов и апостолов. В завершении была установлена скульптурная композиция «Распятие с предстоящими». Эта система была закреплена постановлением собора патриархов в 1667 г. Появление резных многоярусных иконостасов и использование архитектурной конструкции стиля барокко вызвало бурное развитие на русском Севере иконостасной скульптуры. Наиболее типичными образами резной скульптуры являются скульптуры Распятие с предстоящими, Богоматерь, Николая Чудотворец (легендарный защитник земли Русской), Параскева Пятница, св. Екатерина, Ангелы, Архангелы, Херувимы и Серафимы, Евангелисты.

Они встречаются повсеместно: в Вологде, Великом Устюге, Холмогорах, Сольвычегодске, Архангельске, Пермском крае (Чердыне, Соликамске, Усолье, Кунгуре) Тотьме, Саратове, Моршанске и в других местах.

Моделировка форм храмовой русской скульптуры далеко отличается от академической правильной анатомии и выделяется ярко выраженной пластикой, работающей на создание образа. Художественный опыт Европы, конечно, повлиял на развитие русской храмовой скульптуры. Великий Устюг, например, в XVI в. оказался северным морским путем в обход Скандинавского полуострова, через Белое море с Европой. Экономические связи способствовали развитию во всех сферах. Город богател. Строились храмы, особый интерес

проявился к скульптуре. Многие артели резчиков работали в Великом Устюге. Период расцвета в храмовой скульптуре наиболее ярко проявился в Великом Устюге.

Уникальной композицией для христианской русской традиции является тема «Пиета», называемая «Не рыдай мене Мати» – тело Христа, снятого с креста, на коленях Богородицы выполнено более чем в натуральную величину.

Встречаются такие сюжеты, как статуи Христа Спасителя, Господа Саваофа, евангелистов Иоанна, Марка, Луки, Матфея, Божьей Матери, глава Иоанна Предтечи на блюде. Скульптура уникальна и значима. Для скульптуры XVII в. характерна статичность и обобщенность формообразования, пластика впечатляет своей монументальностью, крупной моделировкой и декоративностью. В более поздних скульптурах появляются барочные черты, что связывает их с европейской традицией, при этом они необыкновенной своей одухотворенностью содержания являются очень русскими.

Изображение Саваофа выходит за рамки канона, но несмотря на это во многих храмах Севера присутствует его изображение. Изначально в первые века христианства Бог Отец не изображался. В период становления и развития изобразительных храмовых канонов образ Бога встречается крайне редко. В XII в. Бог Отец изображался в виде десницы, благословляющей или указывающей. Это, по сути, изображение Гласа Божьего. Около XII в. появляется изображение Бога Отца в виде старца и расцветает в XVI–XVIII вв. Наиболее распространенное изображение поясное с распростертыми руками в окружении облаков и лучей. Устанавливалось в наверхние иконостаса. Обычно поражает своей мощью. Выражение лица спокойное и благостное, голова склонена вниз, как бы смотрящая с небес на людей.

Распятие с предстоящими также является наиболее значимым из всех сюжетов церковной скульптуры. Каждое распятие обладает своим индивидуальным художественно-пластическим почерком. Фигуры часто делаются без анатомических правил. Они необыкновенны по выразительности внутреннего содержания, все пластическое решение работает на это. Чаще всего в православной традиции Христос изображался в состоянии покоя и торжества над смертью в отличие от западной традиции, где Христос изображен в состоянии физических страданий.

Спас полуночный – изображение Христа в темнице в последний час перед распятием. Свой пик популярности пришелся на XVIII в., и фигуру скорбящего Христа можно было видеть во всех храмах.

Христос присел перед казнь, избитый воинами. Его рука подпирает щеку, на теле раны. Он почти обнажен, что подчеркивает его унижение и страдания. Статуи изготавливались в провинциальных мастерских, резчики имели большую свободу, трактовали тему произвольно. Пластические образы соответственно разнообразны и имеют яркие характеры.

Скульптурная группа «Пиета» («Не рыдай мене Мати») является уникальной в русском церковном искусстве. Тело Христа сняли с креста, и оно на коленях Богоматери. Скульптура объемная и рассчитана на обзор с трех сторон, что редко для храмовой православной скульптуры – изображение оплакивания Христа.

Образы Херувимов и Ангелов трактуются очень разнообразно. Ангелы выполнены в натуральную величину. Херувимы отличаются живостью образов и декоративностью. Ангелы и архангелы. Херувимы – это грозные хранители в текстах писания. Они оберегают престол Бога и наиболее значимых святых. Они многокрылы и разнообразны, представлены в виде безбородых юношей в светлых одеждах. В XVIII в. характерной особенностью стала роспись лиц и одежд статуй. Херувимы становятся отроками или детьми и не напоминают уже грозных стражей с огненными мечами.

К мелкой пластике относятся деревянные кресты, панагии, иконы, складни. Они состоят из разных сценок с религиозными сюжетами: распятие, крещение, Преображение, Сошествие святого Духа на апостолов, Сретение, Воскрешение Лазаря, Богородица с младенцем Христом, архангелы, Знамение. Икона Богоматери Знамение появилась на Руси в XII в. Особую популярность приобретает в XVII в. Икона насыщена сложной геометрической

символикой. В этих геометрических знаковых формах символические образы связи земного и небесного. Надписи сделаны объемными буквами.

Если сравнивать русскую храмовую скульптуру с европейской католической, то при возможном влиянии последней русская храмовая скульптура больше опирается на византийскую эстетику и менее барочна по форме. Европейская традиция лишь одна из составляющих в развитии русской храмовой скульптуры. Потрясающая наполненность содержанием, выразительная пластика, цельность форм делают русскую православную храмовую скульптуру оригинальным неповторимым явлением в мировой истории искусств.

Список литературы

1. Бобков К. В., Шевцов Е. В. Символ и духовный опыт православия. М., 1996.
2. Кудрявцев М. П. Русский храм // К Свету. 1994. № 17.
3. Кудрявцев М., Кудрявцева Т. Русский православный храм: Символический язык архитектурных форм // К Свету. 1994. № 17.
4. Троицкий Н. Христианский православный храм в его идее // К Свету. 1994. № 17.
5. Лосев А. Ф. Проблемы символа в религиозном искусстве. М., 1995.

А. Л. Дятлова

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

ЗАРОЖДЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ГАЛЕРЕЙ БЕЛАРУСИ В КОНЦЕ XX ВЕКА

В конце XX в. под влиянием постмодернизма белорусское искусство носит достаточно сложный и противоречивый характер. Данный период характеризуется началом процесса глобализации отечественной культуры и переосмыслением белорусскими художниками смысла, функций и способов представления искусства. Это повлекло за собой зарождение и распространение на территории Беларуси таких современных форм художественного творчества как перформанс, инсталляция и энвайронмент.

Зарождение вышеперечисленных форм художественного творчества в Беларуси происходило в пространстве независимых художественных галерей страны в конце 1980–1990-х гг. Современный белорусский исследователь К. В. Изофатова считает, что искусство Беларуси последних десятилетий XX в. следует обозначать таким явлением, как белорусский авангард 1980–1990-х гг. [1, с. 103].

В конце 1980–1990-х гг. возникновение в Беларуси перформанса, инсталляции и энвайронмента характеризуется локальностью своего появления. Наибольшее развитие вышеперечисленные формы художественного творчества получают в г. Витебске и г. Минске, в связи с тем, что в конце 1980–1990-х гг. данные города являлись центрами культурной жизни страны.

Основополагающим фактором зарождения и развития в Беларуси в конце 1980–1990-х гг. перформанса, инсталляции и энвайронмента стала деятельность различных творческих объединений белорусских художников. В конце 1980–1990-х гг. на территории Беларуси работали творческие объединения отечественных художников «Квадрат» (г. Витебск, 1987–1994 гг.), творческое объединение «Немига-17» (г. Минск, 1986–2006 гг.), группа «Плюралис» (г. Минск, 1980–1990-е гг.), неформальное творческое объединение Ассоциация творческой интеллигенции «Форма» (г. Минск, 1987–1989 гг.), художественная группа «Белорусский климат» (г. Минск, 1987–1991 гг.) и другие. Главным принципом деятельности данных объединений стало стремление белорусских художников к концептуальности экспонирования художественных произведений.

Одним из первых по времени зарождения в Беларуси стало творческое объединение художников «Квадрат». Оно было создано в 1987 г. в г. Витебске белорусским художником-авангардистом Александром Малеем. На момент основания в состав творческого объединения художников «Квадрат» входили отечественные художники Александр Досужев, Николай Дундин, Виктор Михайловский, Татьяна и Юрий Руденко, Александр Слепов, Валерий Счастный, Валерий Чукин, Виктор Шилко.

Объединение провозгласило себя своеобразным «преемником» авангардного художественного объединения УНОВИС (Учредители нового искусства). Основной задачей данного объединения художников была оппозиция официальному искусству и утверждение эстетических принципов русского авангарда и постмодернизма в художественной жизни Беларуси.

Особенностью деятельности творческого объединения художников «Квадрат» являлось представление художественных произведений в форме акций и акций-выставок, которые по замыслу были близки искусству перформанса. Ярким примером представлений объединения стали перформансы, включенные в акции-выставки «Природа и культура» (1989 г.), «Искусство и природа» (1992 г.).

Обновление художественного языка белорусского искусства стало главной задачей творческого объединения «Немига-17». Последнее было создано в 1986 г. в г. Минске. В разное время в состав творческого объединения «Немига-17» входили белорусские художники

Николай Бушук, Галина Гороя, Сергей Кирющенко, Анатолий Кузнецов, Зоя Литвинова, Ольгерд Малишевский, Олег Матиевич, Тамара Соколова, Леонид Хоботов, Алесь Циркунов. Объединяющим фактором для участников группы стал уход от принципов соцреализма и обновление языка современного изобразительного искусства.

Значительный вклад в зарождение и развитие форм художественного творчества в Беларуси в конце 1980–1990-х гг. внесли группа «Плюралис» (г. Минск, 1980–1990-е гг.) и неформальное творческое объединение Ассоциация творческой интеллигенции «Форма» (г. Минск, 1987–1989 гг.). Так, зарождение в Беларуси перформанса в конце 1980–1990-х гг. стало возможным благодаря деятельности творческого тандема белорусских художников, основателей группы «Плюралис» – Людмилы Русовой и Ильи Кашкуевича. Данные художники осваивали новый язык искусства, его свойства и возможности. Главными темами творчества Людмилы Русовой и Ильи Кашкуевича являлась безысходность близкого будущего.

Первым, осуществленным на территории Беларуси, стал перформанс «Воскрешение Казимира». Данный перформанс впервые был представлен в 1988 г. в Выставочном зале в г. Витебске в рамках групповой выставки «Казимир Малевич 110». Перформанс символизировал воскрешение памяти о художнике-авангардисте Казимире Малевиче. В период с конца 1980–1990-е гг. художниками Людмилой Русовой и Ильей Кашкуевичем были созданы такие перформансы, как «Зеркальный крест ½» (Грузия, 1989 г.), «После» (г. Минск, 1997 г.), «Обратно» (г. Минск, 1997 г.) и другие.

Объединяющим принципом творчества участников неформального творческого объединения Ассоциация творческой интеллигенции «Форма» стало так называемое форматворчество, являющееся по мнению участников объединения (Владимир Бобров, Валерий Мартынич, Виктор Петров, Владимир Лаппо, Сергей Лапша, Геннадий Хацкевич) движущей силой развития современного искусства Беларуси.

Одним из единственных примеров распространения в Беларуси формы художественного творчества (энвайронмент) является творческая деятельность художественной группы «Белорусский климат» (г. Минск, 1987–1991 гг.). На момент создания группы в ее состав входили белорусские художники Валентин Гришко, Игорь Корзун, Александр Кравцов, Мирослав Нисенбаум, Алексей Новицкий, Дмитрий Плакс, Дмитрий Строцев, Ирина Сухий, Филипп Чмырь, Евгений Юнов и другие.

Группа реализовывала проекты в разных направлениях визуальных, перформативных и пространственных искусств – фотографии, живописи, графике, инсталляции, театре, хэппенинге, перформансе, концептуальном искусстве и музыке. Одним из ключевых стал так называемый «фотографический перформанс» – «Покорение белорусских пустынь». Данный перформанс был осуществлен в 1988 г. на песчаных карьерах возле г. Заславля. В течение нескольких часов участники перформанса, одетые в белую одежду и военные головные уборы, ходили по песчаным карьерам, изображая бунтующее войско. Кульминацией перформанса стало установление символического флага на одном из песчаных холмов карьера. Особенностью представления стало отсутствие зрителей, т.к. перформанс задумывался исключительно для фотографирования. Помимо фотографического перформанса «Покорение белорусских пустынь», художественной группой «Белорусский климат» были созданы акции «Аэронавты» (1991 г.), «Ловцы ветра» (1991 г.) и другие.

На территории Беларуси в 1990-х гг. презентация перформанса, инсталляции и энвайронмента, как правило, осуществлялось в независимых художественных пространствах страны. В 1990-х гг. в Беларуси начали свою деятельность галереи «Шестая линия» (г. Минск, 1992–1998 гг.), «Брама» (г. Минск, 1992 – до настоящего времени); «У Пушкина» (г. Витебск, 1993–1995 гг.) и другие. Появление последних, объясняется тем, что в 1990-х гг. в отечественной художественной культуре наблюдается смещение акцента с творческой деятельности объединений художников на активную деятельность независимых художественных пространств страны, как магистрального места в развитии современного белорусского искусства.

Одной из первых начала свою деятельность Минская галерея независимого искусства «Шестая линия» (г. Минск, 1992–1998 гг.). Данная галерея была создана на базе девятого корпуса Белорусской государственной политехнической академии (ныне – учреждение образования «Белорусский национально-технический университет») на улице Якуба Коласа. Инициатором создания галереи стали белорусские художники Виктор Петров, Игорь Кашкурович и Алексей Жданов.

В различных информационных источниках (плакатах, приглашений на выставки, пресс-релизах) можно встретить несколько вариантов названия Минской независимой галереи независимого искусства «Шестая линия», среди которых галерея современного искусства «Шестая линия» (с 1992 г.), центр модернистского искусства (с 1994 г.), независимый центр авангардного искусства (1995 г.), галерея «Шестая линия» (с 1995 – по 1998 гг.). Однако по предположению художника Алексея Жданова галерея была названа в честь одного из минских топонимов – 2-й улицы Шестая линия, частично сохранившейся на карте современного Минска (до Второй мировой войны данная улица заканчивалась вблизи здания галереи «Шестая линия») [2, с. 12].

Одними из самых ярких проектов, осуществленных в стенах Минской галереи независимого искусства «Шестая линия» в 1990-е гг., стали акции художественного творчества «ZEBAR» (1994 г.) и «The Labris» (1995 г.), первая неделя перформанса (1997 г.) (участники Максим Тыминько, Людмила Русова, Олег Ладисов, Ирина Зеленкова, Илья Свиринов), а также персональные выставки отечественных художников Алеся Тарановича (1993 г.), Виктора Петрова «РРХ» (1993 г.), Александра Родина «Мир на квадратных километрах» (1994 г.), Игоря Ермакова «Я свет и тьма» (1994 г.), Леонида Щемелева (1994 г.), Валерия Песина «Деревья под дождем» (1994 г.), Юрия Дорошевича «Версии Грааля» (1996 г.) и многие другие.

Минская галерея независимого искусства «Шестая линия» в конце 1980–1990-е гг. стала одним из ведущих мест презентации инсталляций отечественных художников. Важно отметить, что в Беларуси инсталляция как правило представляет собой целостное художественное произведение, специально расположенное в определенном пространстве с учетом его контекста, где последнее имеет основополагающее значение.

В 1990-х гг. примеры инсталляций можно найти в творчестве белорусских художников Василия Васильева («Синий объект» (1993 г.), «Двойная пирамида» (1994 г.), «Объект из 36 элементов» (1994 г.), «Отпечаток мостовой № 2» (1994 г.), «Рельеф № 2» (1994 г.), «Рех» (1994 г.), «Я человек разумный» (1996 г.), «Желтая река» (1997 г.), «Только форма» (1998 г.), Тимофея Изотова (Новые банкноты (1996 г.), Артура Клинова («Смерть пионера III» (1996 г.) «Тексты» (1997–1999 гг.), «Колумбарий. Бар мировой литературы» (1998 г.), серия инсталляций «50 ведер – шедевров мирового искусства» (1998 г.), Ольги Сазыкиной («Диалог или Скатерть из лепестков» (1997 г.), «Единица персонального измерения» (1997 г.), «Воспоминание о будущем, или Время кофе» (1998 г.), «Расширение пространства. Семибуквенный крест. Удовольствие от текста» (1999 г.), «Инкарнация в синий» (1999 г.), «Книга. Одна очень старая история, трехстишие» (1999 г.) и других.

Таким образом, зарождение современных форм художественного творчества в Беларуси происходит 1980–1990-е гг. В это время зарождение и развитие таких форм, как перформанс, инсталляция характеризуется локальностью своего появления (г. Витебск и г. Минск) и развитием в рамках деятельности творческих объединений белорусских художников («Квадрат» (г. Витебск, 1987–1994 гг.), «Немига-17» (г. Минск, 1986–2006 гг.), «Плюралис» (г. Минск, 1980–1990-е гг.), Ассоциация творческой интеллигенции «Форма» (г. Минск, 1987–1989 гг.), «Белорусский климат» (г. Минск, 1987–1991 гг.).

Презентация перформанса, инсталляции и энвайронмента, главным образом, осуществлялась в независимых художественных пространствах страны («Шестая линия» (г. Минск, 1992–1998 гг.), «Брама» (г. Минск, 1992 – до настоящего времени), «У Пушкина» (г. Витебск, 1993–1995 гг.) и других.

Список литературы

1. *Изофатова Е. В.* Изобразительное искусство Беларуси 1980–2000-х гг.: специфика преломления трансавангардистских тенденций // Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества. Минск: Ин-т соврем. знаний, 2010. С. 103–106.
2. *Кенинберг Е. Я., Борозна М. Г.* Современное искусство Беларуси конца XX – начала XXI века: панорама проектов и авторских поисков. Минск: Беларусь, 2020. 301 с.

С. В. Евсюнина

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

РОЛЬ ИННОВАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ И НЕСТАНДАРТНЫЕ ФОРМЫ ПРОВЕДЕНИЯ УРОКОВ ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Инновационные процессы – это совокупность методов, средств и приемов обучения, это постоянное совершенствование технологий педагогической деятельности. Инновационные педагогические технологии на сегодняшний день являются неотъемлемой частью деятельности каждого образовательного учреждения. Инновации и деятельность, связанная с поиском новых педагогических решений, является залогом профессионального роста педагога и дает положительные результаты в художественно-творческом воспитании молодого поколения.

Система образования, существующая на данный момент, обращена к задаче открытия полного творческого и духовного потенциала личности ребенка. Ребенок должен познавать окружающий мир в различных видах творческой деятельности. Изобразительное искусство как раз и является одним из наиболее продуктивных средств в раскрытии и воспитании детей.

По мнению А. В. Хуторского, сегодняшним приоритетом в образовании является не освоение навыков, приобретение специализированных знаний, а овладение универсальными учебными действиями – «компетенциями». В своих работах А. В. Хуторский пишет: «Компетенция – готовность обучающихся использовать усвоенные знания, учебные понятия и навыки, а также способы деятельности в жизни для решения практических и теоретических задач» [5, с. 109].

А. В. Хуторский отмечает, что подход в разрезе «компетенции» – это подход, который обращает свое внимание на результат образовательной деятельности, причем под результатом образования подразумевается не сумма информации, которую освоили обучающиеся, а умение действовать в различных ситуациях [5, с. 55].

Многие педагоги-новаторы, исследователи и ученые в области художественной педагогики в этой области обращались к проблеме нахождения инновационных и нестандартных методов педагогической деятельности (З. А. Богатеева, А. А. Грибовская, И. Л. Гусарова, Т. С. Комарова). По их мнению, изобразительное искусство очень близко детям, развивает чувственную пылкость, раскрывает многогранную и эмоциональную сторону ребенка, активизирует познавательную деятельность, поэтому так важно приобщать детей с раннего возраста к огромному и прекрасному миру изобразительного искусства, постигать принципы, возможности и средства выражения своего собственного внутреннего мира. Включение в образовательный процесс всевозможных видов изобразительного искусства и творчества дает несомненно высокие результаты.

Одной из форм инновационных технологий в данной области являются «нестандартные уроки», или, другими словами, нетривиальный способ подачи материала. Дети всегда с интересом откликаются на все новое и нестандартное. К таким формам можно отнести такие методы проведения уроков, как: урок-исследование, урок-сравнение, урок-открытие, урок-игра, урок-фантазия.

Приведу пример использования мною инновационного метода в подаче изучаемого материала на тему «Цветовой круг Иттена» на уроках по изобразительному искусству. Огромна познавательная потребность у детей дошкольного и младшего школьного возраста, тяга к исследованиям и открытиям, природное, заложенное в нас любопытство, желание потрогать все своими руками, привело к идее создания урока-эксперимента. Деятельность в виде эксперимента сама по себе необычна по яркости и произведенному впечатлению на детей. Это позволяет ребенку самому быть включенным в процесс исследования и делать самостоятельные открытия. Здесь уместно говорить об игровой составляющей в подаче и

раскрытии темы данного урока, так как она наиболее близка и понятна ребенку данной возрастной категории.

Общепринятая форма подачи материала – это ознакомление детей со всевозможного рода таблицами и схемами, то есть визуальный и слуховой метод подачи материала, затем закрепление материала в форме зарисовок определенных цветовых схем на листе бумаги. Мною был выбран метод, основанный на природном чувстве – осязании или так называемый контактно-визуальный метод. Этот метод одновременно способствует развитию мелкой моторики у детей. Он заключается в следующем: взяв и обработав витражные стекла (края проклеиваются специальной медной лентой, которую невозможно отклеить, и они совершенно безопасны для детей) определенного масштаба и цвета, я выдала каждому из детей набор стекол из трех основных цветов – красного, желтого и синего.

Прикладывая поочередно одно стеклышко на другое и смотря на свет, дети получают дополнительные цвета, если сложить рядом два одинаковых цвета, мы можем говорить о светотеневых и тональных отношениях в искусстве. Обмениваясь и делясь между собой стеклышками, дети учатся взаимодействию друг с другом, коммуникабельности и межличностному общению со сверстниками. Кому-то это напоминает детскую игру в калейдоскоп, кто-то вспоминает прекрасные витражи из средневековых и готических замков, увиденных в книгах или в интернете. Здесь прослеживается и тесная межпредметная связь с другими видами искусства. Дети испытывают чувство радости и удовольствия от самого процесса познания нового материала. Это побуждает их к самостоятельному поиску, исследованию, созданию прекрасного своими руками.

Если же закрепить такую подачу материала интересным домашним заданием или самостоятельной работой, то ребенок с нетерпением приступит к его выполнению, продолжая самостоятельно осваивать пройденную тему.

Как показывает практика, детьми легко и с интересом воспринимается и принимается взаимосвязь между различными видами изобразительного творчества. В этом случае мы наблюдаем практическое синтезирование видового разнообразия искусств, что идет на пользу общему и всестороннему развитию ребенка.

Еще хотелось бы отметить, что немаловажным фактором в работе с детьми является разнообразие содержания, приемов, методов и формы подачи материала. Это дает нам полную заинтересованность обучающихся, их желание самостоятельно осваивать новые и новые высоты творческих задач. В процессе обучения у детей развиваются такие важные и необходимые качества, как трудолюбие, любознательность, целеустремленность, любовь к труду.

Список литературы

1. *Выготский Л. С.* Воображение и творчество в детском возрасте. М.: Просвещение, 1991.
2. *Загвязинский В. И.* Теория обучения: Современная интерпретация: Учебное пособие для студентов высших педагогических заведений. М.: Академия, 2001. 192 с.
3. *Костюченко М. А.* Экспериментируем! // Дошкольное воспитание. 2006. № 8.
4. *Пидкасистый П. И., Портнов М. Л.* Искусство преподавания. М.: Педагогическое общество России, 1999. 212 с.
5. *Хуторский А. В.* Определение общепредметного содержания и ключевых компетенций как характеристика нового подхода к конструированию образовательных стандартов // Политика в образовании. 2002. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.eidos/techno.ru>. (дата обращения 10.12.2021).
6. *Чехонина О. Н.* Экспериментирование как основной вид поисковой деятельности // Дошкольное воспитание. 2007. № 6.

П. Д. Зайцева

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ПРИМЕНЕНИЕ СТИЛЯ МОДЕРН В ИНТЕРЬЕРЕ

Отделочные материалы – это важная часть декорирования интерьера. В арсенале современного дизайнера широкий спектр отделочных материалов: от редких и экстравагантных, до самых простых. Существует огромное количество отделочных материалов, которые, не привлекая к себе особого внимания, дают возможность создать стильное пространство. Следует отметить, что в последнее десятилетие возрос интерес к изысканным решениям в интерьерном дизайне. Ориентируясь на декор дорогих отелей, архитектурные проекты, публикуемые в гляцевых журналах, телевизионные программы, посвященные дизайну интерьеров, и множество открывающихся дизайн-бюро, производители постоянно расширяют гамму отделочных материалов, с помощью которых можно превратить ничем не примечательное помещение в восхитительный образец стиля [3, с. 4].

Многоликий модерн – одно из самых противоречивых и самобытных направлений в искусстве и архитектуре. Несмотря на его востребованность и популярность, специалисты до сих пор не могут прийти к общему мнению, как должна выглядеть идеальная квартира-модерн. А все потому, что даже спустя 100 лет от возникновения дизайн интерьера в модернистском стиле продолжает динамично развиваться и претерпевать различные изменения. Модерн как стиль дизайна довольно стар. Он возник в конце XIX в.

Модерн как самостоятельное течение в дизайне интерьера возник благодаря стремлению к новым формам и образам. Существовавшие в то время архитектурные и дизайнерские течения отталкивали зрителей своей аляповатостью и нагромождением. В переводе с французского «модерн» означает «современный». Стиль модерн зародился и стал развиваться одновременно в нескольких государствах. В разных странах это течение имело свое название: Франция – арт-нуво, США – тиффани, Испания – модернизм [5]. Стиль идеально подходит для квартир с нестандартной планировкой, квартир-студий, а также станет идеальным выбором при отделке дома. Стилистика интерьера подразумевает использование характерных для определенного исторического периода приемов «построения» помещений с использованием мебели, определенных декоративных элементов и отделочных материалов. Стиль интерьера выражает модель его формообразования, характер связи между функцией и эстетикой [4, с. 4].

Интерьер «флорального» модерна сыграл важнейшую роль в становлении «нового стиля». Его «декоративизм содержал положительную сторону – он решительно противопоставил себя эклектизму». Представляется, что именно поэтому в интерьерах раннего модерна огромное значение придается выразительности орнаментальных текучих ритмов. Со временем орнамент сумел выйти за рамки отведенной ему роли «аппликационного» украшения, его пластика подчинила абрисы предметов своему пульсирующему ритму, а утилитарные элементы сделала носителями декоративных качеств. [2, с. 233]

Интерьеры в стиле модерн можно охарактеризовать следующим образом: форма следует за предназначением. Другими словами, мебель и декор должны в первую очередь выполнять функциональную задачу. В наши дни модернистский дизайн можно назвать современным искусством. Давайте подробнее рассмотрим его основные особенности.

Деревянные элементы с четко видимой структурой. Рекомендуется использовать дерево на полах, потолках, оконных и дверных проемах, а также мебель из массива дерева. В деревянном обрамлении также могут быть торшеры и другие осветительные приборы.

При выборе декора и мебели следует помнить, что такой дизайн подразумевает мягкие и плавные линии и отсутствие симметрии. Линии должны плавно уравниваться и мягко перетекать одна в другую, как бы имитируя цветочные мотивы.

Модернистский дизайн интерьера – это дизайн, на который наложила отпечаток сама природа, поэтому тема флоры и орнаменты в виде животных приобрели в нем огромное значение.

Использование стеклянных элементов является обязательным. Вы можете оформить окна мозаикой, а также применить витражную технику для украшения потолка, дверей, перегородок и светильников. Ваша комната станет еще более уютной, если в ней будут присутствовать цветочные узоры.

В отличие от стекла, металл является скорее дополнением, чем обязательным элементом, и используется только в качестве декора. Для созвучия с дизайном желательно, чтобы металлические элементы максимально напоминали растительную тематику.

Дизайн интерьера в стиле модерн подразумевает использование ограниченного количества текстиля и только по его функциональному назначению (шторы, обивка и подушки). Шторы в стиле модерн обычно вешают на широкие карнизы. При выборе ткани для них обратите внимание на натуральные, массивные ткани, которые стали бы завершающим штрихом, гармонично вписываясь в интерьер, но не являясь его акцентом.

Окна – очень важная часть дизайна. Они часто изогнуты дугой и обязательно большие. Вы можете украсить их мозаикой с цветочным мотивом.

Обои в стиле модерн должны быть с экзотическими цветочными принтами. Их можно использовать для облицовки стен и потолков.

Модернизм характеризуется мягкими, спокойными оттенками. Цветовая палитра включает кремовые, песочные, жемчужные, кремовые, персиковые тона. Эти мягкие, не кричащие цвета лучше всего передают плавность линий и визуально увеличивают помещение. Чем мягче оттенок, который вы выберете, тем точнее будет идея. С помощью красного, желтого и цвета фуксии вы можете расположить небольшое количество активных элементов флоры.

Стиль модерн тяготеет к большому пространству, в котором можно легко разделить помещение на зоны с перегородками и полом с плавными линиями. Люстры помогут в освещении и визуально увеличат пространство. Особенности модернистских интерьеров включают в себя как функциональные, так и декоративные осветительные приборы. К первым относятся светильники на полу и стенах, а также точечные светильники. Декоративную функцию выполняет ряд настенных светильников и торшеров, задача которых – осветить затемненные углы помещения. Осветительные приборы могут быть нестандартной формы и изготовлены из дерева, фарфора и тонкого стекла, а также иметь металлические элементы.

Мебель подобрана исключительно функционально и стилизованно. Что касается материала, то он должен быть изготовлен из дерева со стеклянными элементами декора. Удобная мягкая мебель также может дополнить интерьер. Особенностью мебели в этом стиле является нетрадиционная и причудливая форма. Например, стол с массивной столешницей на тонких фигурных ножках.

Шикарный классический модернистский стиль характеризуется стенами мягких цветов и отсутствием текстуры. Если вы выберете серый или графитовый цвет для стен, вы можете украсить их цветочным орнаментом, чтобы избежать полумрака. Также допускаются деревянные панели из натурального дерева со светлым оттенком [1].

Стиль модерн в дизайне интерьера поможет создать уютную атмосферу с мягкими линиями и нейтральными цветами, сочетая в себе элегантный стиль, комфорт и изысканность. Такой дизайн является отличной почвой для экспериментов с декором. Главное правило – вдохновляться природой, ее витиеватыми формами и естественными цветами. Симметрия не характерна для этого стиля, поэтому в квартире важно стремиться к ярко выраженным дугообразным формам. Это может быть выражено в арочных дверных и оконных проемах, объемных орнаментах на стенах, камине и его обрамлении, а также использовано в отделке лестницы и ее элементов.

Пол в современном стиле не должен быть ярким акцентом в помещении. Для этого рекомендуется использовать паркет или ламинат в цвете деревянного покрытия, которые бы

играли в ярком контрасте со стенами или гармонировали с оттенками светлого дерева на стенах. Также нежелательно использовать керамическую плитку из-за ее строгих геометрических форм.

Гостиная зона может быть представлена диваном из темного дерева с тканевым покрытием в соответствии с интерьером. Диван обычно покупается в комплекте с парой стульев, так как важно, чтобы вся мебель имела каркас из одного и того же вида дерева. Основой при подборе цветовой гаммы должен стать цвет стен, который можно разбавить яркими аксессуарами. Мягкая мебель в современном стиле отличается компактностью и функциональностью. Он содержит такие материалы, как дерево, стекло и металлическая фурнитура [6].

Если у вас небольшая кухня, но вы выбрали дизайн в стиле модерн, вы можете воссоздать стиль с помощью декоративных элементов. Кухонный гарнитур должен быть неотъемлемой частью стены и иметь геометрическую форму монохромного цвета. Мебельная композиция должна располагаться в центре кухни, во главе с массивным столом с вытянутыми вверх ножками. Стол может быть как ярким элементом, так и быть подобран в тон цвету пола. Стулья мягкие, обивка с цветочным орнаментом. Кухонная мебель должна передавать стилистические особенности, поэтому выбирайте модели с мягкими линиями: однотонные или с цветочными узорами. Особые цвета и витиеватые формы в отделке кухни помогут полностью воссоздать идею этого стиля дизайна на вашей кухне. Достаточно украсить кухню мелкими деталями, такими как прямые длинные шторы, вазы, цветы в центре стола, стилизованная кухонная утварь и фарфор. Стены являются основой и фоном для мебели в этом стиле. Для достижения такого эффекта можно использовать не текстурированный материал или покрасить стены в приглушенный монохроматический цвет. Обои или облицовка панелями не рекомендуются, а элегантности дизайна можно добиться с помощью покрытия стеклянных стен или керамической плитки среднего размера. Плитка должна быть без рисунка, и использование затирки между швами является обязательным.

Внутреннее убранство спальни в стиле модерн обычно подразумевает пару основных цветов, несколько элементов декора и мягкое рассеянное освещение. Оштукатуривание и покраска являются наиболее популярными решениями для отделки стен. Вы также можете выбрать нейтральные обои без крупного рисунка или с ярким рисунком. Не рекомендуется использовать пластик при отделке стен. Идеальным материалом для пола в спальне будет лиственная древесина или ламинат одного цвета, который можно разбавить ковровым покрытием. Не рекомендуется использовать ковры с толстым ворсом, а также покрывать пол холодными материалами, такими как камень или керамика. Пол темного цвета или с эффектом отбеливания подойдет идеально. Основное внимание в спальне уделяется кровати с роскошным деревянным изголовьем. Вы также можете приобрести тумбочку с низкими ножками и небольшой журнальный столик. Рекомендуется купить массивный шкаф и выбрать для него самый дальний угол или приобрести шкаф-купе с дверцами в виде витража. Аксессуары для спальни должны гармонировать с тоном стен и пола. Крайне важно, чтобы вся мебель для спальни была подобрана в духе минимализма.

Цвет стен должен гармонировать со всей схемой интерьера. Покрасьте их равномерно в один из основных цветов стиля или скомбинируйте несколько нейтральных цветов, чтобы выделить все выступающие части стены. Альтернативой окрашиванию станет жидкое настенное покрытие с прозрачным неброским рисунком. Следует помнить, что дизайн гостиной не терпит пластика, штукатурки, а также бумажных обоев. Для уютной и комфортной атмосферы в гостиной лучшим выбором будет одноцветный паркет или ламинат, на который можно постелить один или несколько прямоугольных ковров. Ради воссоздания дизайнерских идей лучше отказаться от керамической плитки, ковра и линолеума. Помните, что чем меньше мебели, тем лучше воплощается идея стиля. Зона отдыха представлена мягкой частью с обивкой в одном свете. Отличным выбором будет диван с каркасом из темного дерева и светлой тканью на сиденьях, а также пара мягких кресел. В центре комнаты можно расположить стол с низкой посадкой. Желательно, чтобы деревянные элементы всей мебели

были изготовлены из одного и того же вида дерева. Мебель можно разместить на простом ковре. Интерьер гостиной дополняют яркие акценты в виде аксессуаров.

Прежде всего, вам нужно создать фон-основу, покрасив стены в один тон. Кроме того, вы можете нанести керамическую плитку или штукатурку. Они наносят мозаичное украшение на основание или наносят узор акриловой краской. Цвета фона и декора должны отличаться не более чем на 2-3 тона. Интерьер ванной комнаты в стиле модерн представлен наливным полом со сложным рисунком. Предпочтение можно отдать керамике, так как ламинат и линолеум в принципе не обладают термостойкими свойствами. Цветовая гамма пола включает в себя различные оттенки: от светло-бежевого до темно-серого. Для ванной комнаты следует выбрать мебель из одной коллекции, которая может включать шкаф, столик для косметических принадлежностей и стул с ножками причудливой формы. Гарнитура должна быть подобрана в соответствии с полом. Смесители в духе этого стиля имеют стеклянную и металлическую фурнитуру.

Оформление комнаты в стиле модерн подразумевает наличие текстиля и может быть представлено коврами геометрических форм, роскошными шторами, диванными подушками, а также включать картины в современном стиле. Украшения из кованого железа, стеклянные и деревянные аксессуары замысловатых форм придают особый шарм. Люстра или лампа – это отдельный элемент декора. Красиво будет смотреться хрустальная люстра с металлическим покрытием, которое создаст много бликов. В качестве украшения и отдельного источника света можно выбрать бра с круглыми абажурами.

Сегодня люди во всем мире все чаще начинают выбирать стиль модерн для интерьера жилых и коммерческих помещений. Прежде всего, это связано с удивительной, идеальной для приятного времяпрепровождения атмосферой окружающей среды. Модерн – популярный и, несомненно, красивый стиль дизайнера интерьера. Благодаря необычно мягким линиям, причудливым формам мебели и стилю интерьера модерн понравится практически всем: парам, романтичным натурам и любителям полностью натуральных дизайнов.

Если вы неординарная, чувственная и творческая натура, то вы можете выбрать этот стиль интерьера. Дизайн в стиле модерн позволит вам чувствовать себя комфортно как дома, так и на работе.

Список литературы

1. Модерн. Краткое описание стиля. [Электронный ресурс]. URL: <https://englishpromo.ru/2019/12/modern-kratkoe-opisanie-stilja/>
2. *Коськов М. А.* Предметные формы в системе культуры. СПб.: Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина, 2016. 508 с.
3. Современные отделочные материалы в интерьере: учебное пособие / Л. В. Арутюнова, А. И. Божко, И. Н. Гвоздкова [и др.]. Волгоград: Волгоградский институт бизнеса, 2015. 100 с.
4. *Халдина Е. Ф., Зудерман М. Р.* Стилистика общественных интерьеров: учебное пособие. Челябинск: Южно-Уральский технологический университет, 2021. 93 с.
5. Стиль модерн в интерьере: особенности, предметы интерьера и характерные черты. [Электронный ресурс]. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5e8ef37b20905d1b5d507e4e/stil-modern--izyskannoe-iskusstvo-v-dizaine-intererov-5ea977a587ea957abad0deb4>

А. Б. Занегина, Е. И. Миронова

Государственный университет по землеустройству, г. Москва

БЛИЦ-ЗАДАНИЯ ПО КОЛОРИСТИКЕ И ЖИВОПИСИ НА ПЕРВЫХ КУРСАХ ОБУЧЕНИЯ

Определение главного и подчиненных элементов композиции, явных различий между ними, поиск общих свойств, объединяющих их в гармоничное целое – это универсальный инструмент, применимый в любой сфере творческой изобразительной деятельности. Как научить студента переносить информацию на плоскость листа осмысленно, быстро выявлять главное и отсекаать лишнее? В школе, прежде чем писать сочинение, от учеников требуют составления плана, то есть фиксации основных мыслей, определения структуры будущего текста. Тот же подход используется и при передаче визуальной информации. Известно, что прежде чем писать картину со множеством деталей и оттенков, или делать визуализацию архитектурного объекта на планшете, тоже следует делать план – эскиз, который является базой, схемой, определяющей конечный результат. Верное определение больших отношений по светлоте и цвету – основа для дальнейшей детализации и стилизации.

Обобщенный опыт преподавания на кафедре основ архитектуры Государственного университета по землеустройству таких дисциплин как «Проектирование», «Архитектурная колористика», «Живопись» позволил внести в учебный процесс короткие задания, ускоряющие освоение универсальных законов композиционного построения. Визуализация архитектурного объекта на планшете при подаче проекта – это показатель освоения знаний, умений и навыков, приобретенных или не приобретенных студентом в процессе постижения творческих предметов специальности. Это конечный итог аналитической работы по отбору необходимой информации, выявлению главных и подчиненных элементов, а также их гармонизации. Изображение объекта и его окружения – одна из серьезных проблем для студентов первых курсов обучения. Типичные ошибки: излишняя «живописность», чужеродная графике чертежей; нерешенные, запутанные отношения архитектурного объекта и фона (силуэт здания почти сливается с окружением); или, наоборот, отчуждение излишне активного и яркого архитектурного объекта от аморфного окружения; отсутствие применения принципа различной степени детализации в зависимости от значимости изображения в данном комплекте (здание и антураж проработаны с одинаковой степенью тщательности); стилистическое несоответствие здания и антуража; трактовка окружения, по интенсивности превосходящая архитектуру и подавляющая ее, например, насыщенные зеленые кроны деревьев, плотные коричневые стволы, яркое голубое небо, привлекают к себе внимание больше, чем архитектурный объект.

Задачи по определению главных и подчиненных элементов, по поиску гармоничной связи между ними, ставятся перед обучающимися во всех заданиях в процессе изучения всех разделов дисциплин, предвосхищающих и сопровождающих архитектурное проектирование. Абитуриентам, посещающим занятия по рисунку на подготовительных курсах, объясняют, что для того, чтобы создать иллюзию объема на плоском листе, следует определить и тщательно изобразить самое контрастное место, то есть самую приближенную часть переднего плана, а то, что уходит на задний план трактовать менее контрастно и менее информативно, приближаясь к белому фону.

Студенты первого года обучения в рамках дисциплины «Основы теории архитектурной композиции» проектируют композиции с обязательной, ярко выраженной доминантой, которая по форме, размеру, ритму должна быть связана с остальными элементами. При изображении живописных натюрмортов, преподаватели постоянно обращают внимание студентов, на необходимость предварительного анализа и выявления самого контрастного по светлоте и цвету фрагмента постановки, и одновременно, на необходимость передачи освещения и рефлексов, объединяющих все живописное полотно. Несмотря на опыт довузовской подготовки и на опыт первоначального периода обучения, задача определения и

изображения главных и подчиненных элементов композиции, вызывает у некоторых учащихся видимое затруднение. Например, при выполнении одного из заданий весеннего семестра второго курса по дисциплине «Архитектурная колористика», у части учащихся очень ярко выявляется проблема расстановки приоритетов, непонимание одной из главных целей визуализации архитектурного замысла. Задание состоит в создании двух вариантов колорита фасада жилого дома, который нужно расположить в природном ландшафте. Задание предполагает визуализацию посредством компьютерной программы. Студент должен подобрать локацию – фотографию ландшафта, в котором будет размещен жилой дом. Некоторые студенты в качестве окружения для своего проекта предлагают эффектные и самодостаточные изображения – фотографии ярких закатов, гор с контрастным освещением, пейзажей, где буйство красок золотой осени поражает своим великолепием, и т.п. Они искренно не понимают, что для грамотной подачи архитектуры нужно такое окружение, такая среда, которая будет «работать» на проект, а не мешать ему. Прекрасные пейзажи хороши сами по себе, но не как конкуренты презентуемой архитектуре.

Непонимание основ служит препятствием к выполнению все более усложняющихся заданий. Для быстрого исправления такого положения преподавателям следует искать методы, которые не просто дадут готовые рецепты для действий в каждой из узких сфер деятельности, но изменят саму психологию, «переформатируют» общее сознание учащегося, направят его на выполнение основополагающей задачи – точной передаче взаимоотношений внутри композиции.

Два фактора, сочетание которых концентрирует внимание учащихся на выполнении поставленной задачи, заставляет оперативно применять полученные ранее сведения и навыки, это - ограниченное время и ограниченные материалы.

В процессе постижения закономерностей стереоскопии по дисциплине «Архитектурная колористика» студенты кафедры основ архитектуры выполняют эскиз из цветной бумаги, который наглядно показывает отношения больших масс внутри формата и дает довольно полное представление о правильности мышления автора. Цели задания: выявление главного и подчиненных элементов изображения: анализ, систематизация и обобщение цветов, составляющих колорит: выявление контрастов по светлоте; тепло – холодности; насыщенности; определение пропорций цветов внутри формата (контраст по площади); закрепление базовых понятий о стереоскопии. Задача – выполнение сюжета цветной фотографии в технике аппликации с сохранением основных отношений внутри изображения в краткосрочный отрезок времени. Сюжеты фотографий не должны содержать многодетальные изображения, требующие выверенной точности рисунка. Это могут быть – природные пейзажи с четко выраженной плановостью (наиболее подходят горные пейзажи); эффекты свечения, например – закат, взлет ракеты, полет метеорита, свет маяка, отражение в воде и т.п. Соблюдение скрупулезной точности рисунка не обязательно, некоторое искажение пропорций возможно. Время выполнения – два академических часа. Материалы и инструменты - цветная фотография (формат А-4) (сюжеты фотографий в группе испытуемых не повторяются); набор цветного картона (формат А-4); цветная бумага; простой карандаш; шариковая ручка; лист белой писчей бумаги (формата А-4); клей-карандаш; ножницы.

Последовательность выполнения. Анализ изображения. Определение доминанты (самого яркого элемента), а так же светлых и темных, теплых и холодных, более насыщенных и менее насыщенных цветов; объединение похожих элементов в группы, фиксация обобщенных форм на белом листе бумаги формата А-4 простым карандашом (контурный рисунок); подбор комплекта цветов для аппликации из: картона формата А-4 (фон) и цветной бумаги (каждый выбранный цвет характеризует группу изображений, то есть основные отношения в будущей аппликации); продавливание контуров рисунка шариковой ручкой с белого листа на картон и на цветную бумагу; вырезание и приклеивание основных элементов аппликации к фону из картона; гармонизация (объединение) крупных форм холодных и теплых цветов посредством введения менее крупных элементов (к теплым прибавляются

холодные, к холодным – теплые), чтобы общее изображение не распалась на отдельные теплые и холодные по цвету составляющие.

В любом направлении творческой деятельности, связанной с цветом, перевод полихромных изображений на лаконичный язык аппликации – верный путь к грамотной организации плоскости станковой картины, декоративного панно, архитектурного или дизайнерского проекта. Этот прием особенно актуален для начинающих архитекторов и дизайнеров, так как аппликация – простой способ упрощения и стилизации, приближающий к ясной и выверенной визуализации презентуемых образов.

В рамках дисциплины «Живопись» практикуется задание по выполнению краткосрочного этюда в ограниченной цветовой гамме. Это своего рода парафраз метода, изложенного Э. М. Белютиным в книге «Основы изобразительной грамоты» [1, с. 139] при изучении проблемы освещенности в живописи. Цели – концентрация аналитических способностей, развитие логического мышления для быстрого выявления главного и подчиненного элементов, передача верных отношений между элементами постановки. Задача – передача основополагающей информации о главных и подчиненных элементах натюрморта посредством ограниченного набора цветов в ограниченный отрезок времени. Задание состоит из двух частей. Первая часть – выполнение этюда натюрморта. Количество предметов в постановке – от трех до пяти, формат – А-4. Время выполнения – два академических часа. Материалы и инструменты: гуашь или темпера, набор красок – не ограничен; плотная бумага – формат А-4; кисти круглые и плоские.

Последовательность выполнения: анализ постановки: определение наиболее яркого, выступающего элемента натюрморта (например, самый светлый предмет или освещенная часть поверхности стола) и самого темного, «глухого» элемента; расстановка элементов в ряд от самого светлого до самого темного; выполнение натюрморта: рисунок, работа красками. Прежде чем приступать к работе красками, следует перенести контуры рисунка на другой лист, который будет использован для выполнения второй части задания. Вторая часть: выполнение этой же постановки в ограниченной гамме. Время выполнения – два академических часа. Материалы и инструменты: гуашь или темпера, набор красок – ограничен; плотная бумага – формат А-4; кисти круглые и плоские. При выполнении задания разрешается использовать либо четыре краски из холодной, либо четыре краски из теплой гаммы, белила и черную краску использовать нельзя. Краски набора следует подобрать так, чтобы они заметно отличались по светлоте.

Самая светлая краска будет обозначать самый светлый, т.е. самый яркий предмет или место натюрморта. Самая темная, соответственно самый темный предмет (или место в натюрморте, например, падающую тень). Тональные переходы получаются путем смешивания красок между собой в разных комбинациях и пропорциях. Привычные возможности живописи с использованием белого и черного цветов, входящие в состав смесей, заметно обедняются. Ведь вместо белого самым светлым станет какой-либо цвет, по определению темнее белого, а вместо черного – темный цвет по определению светлее черного. Например, в наборе из четырех теплых красок – кадмий желтый, охра золотистая, кадмий красный и марс коричневый темный, роль белил перейдет к кадмию желтому, а роль черного к марсу. Итогом работы должна стать убедительная передача отношений внутри постановки, возможная при таком сокращении набора красок.

Ограниченные материалы, применяемые в приведенных выше заданиях, способствуют ускорению процесса «перевода» натуралистичных изображений на условный и лаконичный язык визуализации архитектурных объектов. Блиц-задания, включенные в учебный процесс, являются своего рода и тренингами, и ускорителями усвоения основополагающих принципов создания гармоничных композиций, и, в частности, визуализаций, включенных в архитектурные проекты.

Проведение блиц-заданий способствует систематизации полученных ранее знаний, а также преобразованию этих знаний в навык по анализу всех произведений, независимо от направления и жанра – архитектуры, станковой и декоративной живописи, рекламы и т.д.

Блиц-задания универсальны, они могут способствовать ускорению освоения базовых знаний и в других направлениях художественно-проектного образования.

Список литературы

1. *Белютин Э. М.* Основы изобразительной грамоты. М.: Советская Россия, 1961. 255 с.
2. *Занегина А. Б.* Проблемы взаимодействия дисциплин при подготовке специалистов творческих художественных специальностей // Материалы международного научного форума «Образование. Наука. Культура» 22 ноября 2017 г. Сборник научных статей. Гжель: ГГУ, 2018. С. 354–358.
3. *Иттен И.* Искусство цвета. М.: Издатель Д. Аронов, 2011. 96 с.

А. Э. Иващенко

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ОРГАНИЗАЦИЯ ПАРКОВЫХ ЗОН

Одним из главных элементов в обустройстве парков является функциональное зонирование участков парка. Для этого определяют свойства ландшафта и факторы, способствующие загрязнению окружающей среды, комфортное расположение зон парка по отношению к входам в парк с территориями жилых и административных объектов, расчет посещаемости парка и направление перемещений людей по парку.

Парки работают круглогодично и имеют специально оборудованную территорию. Индивидуальная планировка позволяет по максимуму применять их природные ресурсы для разнообразного отдыха населения, предоставляя трудящимся все условия для активных занятий, прогулок и различных культурных развлечений.

Первый советский парк культуры и отдыха был создан в столице Советского Союза городе Москве по решению Московского совета в 1928 г. Первоначальной основой парка послужила территория закрывшейся первой Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 г. В дальнейшем этот парк превратился в Центральный парк культуры и отдыха столицы, которому было присвоено имя великого пролетарского писателя М. Горького. Многолетний опыт работы Центрального парка культуры и отдыха позволил наметить новые своеобразные принципы организации территории, ее планировки и садово-парковой композиции, которые используются до настоящего времени для аналогичного строительства во многих городах Советского Союза. Принципы проведения массовой работы в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького получили высокую оценку в специальных постановлениях партийных и правительственных органов. В этих постановлениях дана целая программа работы парков культуры и отдыха. В них излагается не только политическая и методическая программа их деятельности, но и освещаются вопросы архитектурно-планировочного задания. Этими постановлениями впервые были определены основные требования к специальной организации парковой территории, ее планировке и архитектуре.

Система зонирования зависит от величины территории парка. В средних и крупных по величине парках (от 30 га и выше) четкое деление на зоны позволяет посетителям пользоваться всеми видами парковой работы в максимальном объеме; в малых парках (10–25 га) сохраняются только главные виды парковой деятельности. Если вблизи территории парка расположены театр, клуб, стадион, лыжная станция, то дублировать их в парке не следует.

Парки культуры и отдыха принимают посетителей разных возрастов, поэтому для комфортного отдыха, территорию разделяют на зоны. Среди зон парка можно выделить культурно-массовые мероприятия, аттракционы, спортивные комплексы, детские площадки, прогулочные зоны, зоны тихого отдыха, хозяйственные зоны.

Зоны культурно-массовых мероприятий и аттракционов должны располагаться рядом с основными входами в парк, на расстоянии не дальше 150 м от них. В этих зонах размещают: площадь для мероприятий; аттракционы; пункты проката; объекты питания.

По границе аттракционов должна располагаться полоса древесно-кустарниковых насаждений, для обеспечения защиты от шума.

Спортивно-оздоровительная зона располагается на открытых ровных участках, по возможности недалеко от водоемов. В этой зоне сооружают спортивные площадки, беговые дорожки, дорожки для катания на роликовых коньках и велосипедах. Эти зоны обычно располагают на территории, примыкающей к школьной или жилой территории, чтобы обеспечить постоянный поток посетителей и сократить расстояние до спортивных площадок.

Детские зоны содержат игровые площадки для детей разных возрастов, расположенные изолированно, вблизи от входов в парк, напротив жилых домов, детских садов и школ. Детские площадки разграничиваются по возрасту для безопасности детей.

Зоны тихого отдыха и прогулок должны обустраиваться разнообразными элементами озеленения (деревья, живая изгородь, клумбы), а также защитными сооружениями от дождя и палящего солнца. Эта зона располагается дальше от основных тропинок и дорожек парка, в местах, где меньше всего проходимости и шума.

Хозяйственную зону располагаются на границе парка, где имеется транспортный заезд с прилегающей улицы. В этой зоне строятся здания администрации, мастерские для обслуживания парковых объектов, кладовые для хранения оборудования и инвентаря, располагаются площадки (крытые или открытые) для снегоуборочных машин и газонокосилок. Размеры хозяйственной зоны рассчитываются с учетом посещаемости парка, обычно исходя из 0,2 метра квадратных на 1 посетителя парка. В случае, если площадь территории парка превышает 100 гектаров, то возможно возведение цветочно-оранжерейного хозяйства.

Для защиты парковых территорий от шума, загазованности, ветра и пыли используются закрытые пространства, которые создаются с помощью зеленых посадок. Они высаживаются по всему периметру парка, а также вдоль его границ, а для организации зон отдыха и прогулок наоборот же используются полуоткрытые пространства, которые образуются за счет не столь густых древесно-кустарниковых насаждений. К открытым пространствам относятся полянки, спортивные площадки, которые позволяют широко взглянуть на разные парковые композиции, предоставляют хороший обзор на окружающую территорию.

Сегодня парки выполняют множество различных функций и воплощают в себе самые разнообразные приемы организации пространства. Есть основные требования, которые предъявляют к паркам: минимальное расстояние от входов в парк до самых посещаемых мест парка; рациональное размещение транзитных потоков посетителей через парк, чтобы обеспечить оптимальный доступ к объектам парка; изоляция малосовместимых зон (например, развлекательной и тихой зоны).

Зона тропинок должна быть устроена таким образом, чтобы быть комфортной как для прогулок людей с ограниченными возможностями, так и родителей с детскими колясками.

Еще одним из основных элементов обустройства парка является создание парковых композиций, которое достигается благодаря использованию рельефа, водных источников, зеленых насаждений, соотношения света и тени. При создании композиции необходимо обеспечить отличный вид наиболее ценных пейзажей парка с главных трасс и обзорных мест парка. Эти пейзажи должны быть разнообразны, а достигаются они следующими приемами: изменением обзора при повороте аллеи; подъемом на более высокое положение рельефа, для раскрытия дальней перспективы; чередование пейзажных композиций. При создании парковых пейзажей принимаются во внимание: пропорциональность, определяющая упорядоченность и соразмерность элементов композиций; равновесие пространственных форм, которое может быть достигнуто средствами симметрии и асимметрии; ритм, создающийся чередованием пространственных форм и промежутков между ними.

Площадки для отдыха – на них устанавливаются беседки, цветочные клумбы, теневые навесы, перголы и трельяжи. Чаще всего они располагаются рядом с парковыми аллеями и дорожками, около водных источников (пруды, фонтаны), на детских игровых площадках. Они разделяются на площадки для активного и тихого отдыха. Для тихого отдыха площадки планируются обычно около 50–100 квадратных метров.

Беседки не только позволяют посетителям отдыхать, созерцая красоту природы, но и являются украшением парка. Очень важно правильно их разместить, обеспечить их красивый внешний вид.

Парковое оборудование включает в себя фиксированные и мобильные скамейки, столы и кресла, урны и т.д. Для посетителей удобны скамейки со спинками, и часть из них должна располагаться в тени.

Детские игровые площадки могут включать как стандартное игровое оборудование, так и уникальное тематическое. К нему относятся горки, качели, карусели, лазы и бумы, детские игровые комплексы, качалки на пружине и качалки-балансиры.

В парке также проектируются спортивные площадки со стандартными размерами. Состав этих площадок зависит от интересов посетителей парка. Это могут быть площадки для активных игр: футбола, волейбола, тенниса, а также воркаут площадки и спортивные площадки для детей разного возраста.

Очень важным элементом для парков является наличие водных объектов: водохранилища на небольших речках; водные каналы, соединяющие различные водоемы; декоративные водные объекты – водопады и фонтаны. Большие водоемы используются для отдыха и спортивных занятий, малые – как декоративные. Для обеспечения функции отдыха у водоемов организуют пляжи и места для купания, стояночных мест для катамаранов и лодок, и других объектов.

Элементы благоустройства парка делятся на функциональные и декоративные. К первым относятся пешеходные аллеи, велосипедные дорожки, лестницы, пандусы, террасы, подпорные стенки, автостоянки, уличное освещение. К декоративным же элементам относят декоративное освещение, цветочные композиции, скульптуры [2].

Таким образом, при правильной разработке проекта планировки и зонирования парковой территории решается ряд проблем. Наибольшее значение городских парков в системе озеленения города определяется тем, что они создают условия для различного активного отдыха разных возрастных групп людей. Но очень важно с самого начала тщательно продумать будущий архитектурно-художественный образ всего парка в целом, рассматривая и учитывая в первую очередь освоение парковой территории, как неотъемлемой части будущего паркового ансамбля.

Список литературы

1. Нагибина И. Ю., Никитина И. Ю., Журова Е. Ю. Значение парковых зон для жителей городской среды // Молодой ученый. 2014. № 20. С. 84–85.
2. Обустройство парков – основные зоны и элементы. [Электронный ресурс]. URL: <https://xn--63-vlch8au.xn--p1ai/blog/staty/obustroistvo-parkov> (дата обращения: 18.12.2021).
3. Озеленение советских городов. [Электронный ресурс]. URL: https://tatlin.ru/articles/planirovka_i_arxitektura_parkov (дата обращения: 18.12.2021).

И. Л. Кириллова

Витебский государственный технологический университет, Республика Беларусь, г. Витебск

КОНЦЕПЦИИ ЛОГОТИПА ДЛЯ КИНОТЕАТРА «ДОМ КИНО» ГОРОДА ВИТЕБСКА

Актуальность проблемы заключается в возможности использования предложенного дизайнерского решения для оформления и рекламы, создания положительного имиджа бренда, привлечения публики в киноцентр.

Это старейший кинотеатр не только в городе Витебске, но и Беларуси. Здание, в котором он находится, является памятником архитектуры конца XIX – начала XX вв. Дом Кино находится на улице Ленина, почти в самом центре Старого города Витебска, района, где в данный момент город преобразился. Открыты новые развлекательные заведения для молодежи и взрослых. Дизайн большинства из них обновлен либо переделан в соответствии современными трендами. Именно поэтому смена стиля и принятие нововведения является актуальной проблемой на данный момент.

Кинотеатр сменил название «Спартак» на «Дом Кино», внутренний дизайн холла и залов, а фирменный стиль остался прежним. Предложены новые концепции логотипа.

Визуальная составляющая, как и сам логотип должны быть лаконичными и современными, привлекающими внимание.

Целью исследования является разработка логотипа для УП «Киноvideопроката» «Дом Кино» г. Витебска. В соответствии с данной целью решены следующие задачи: рассмотрен и проведен анализ сегодняшнего дизайна кинотеатра, изучены аналоги и исторический аспект по данной теме, проведен поиск подходящей для кинотеатра дизайнерской концепции, разработан логотип для Дома Кино города Витебска.

Научная новизна статьи заключается в представленных авторских разработках логотипа для УП «Киноvideопрокат» «Дом Кино». Представлены три концепции логотипа, разработанные студенткой Витебского государственного технологического университета, город Витебск, Республика Беларусь кафедра дизайна и моды, направление специальности 1-19 01 01-04 «Дизайн коммуникативный» Горбуновой Елизаветы.

Первая концепция логотипа для УП «Киноvideопрокат» «Дом кино» заключается в использовании черно-белого стиля. Такое цветовое решение является отсылкой к старому классическому кино. Подобная стилистика склонна к минимализму и ограниченным цветовым акцентам в композиции.

Стилистика второй концепции построена на интерпретированной под современные тенденции эстетики времен 1980-х – 1990-х гг. Дизайн в таком исполнении заставляет наблюдателя поностальгировать, и вспомнить о классических кинолентах. Приглушенные цвета и особые текстуры создают эффект старого фото и создают ауру уюта. Чаще всего стиль ретро навеивает чувство приятной ностальгии, светлые и яркие цвета заставляют почувствовать приятные эмоции, что и делает подобный стиль удобным для дизайна в киноиндустрии.

Дизайн третьей концепции отражает современность и актуальность мультимедийного пространства. Эффект 3D-очков, помехи глитч, стандартная RGB палитра – то, что характеризует этот стиль. Концепция заключается в сочетании легко читаемого и минималистичного черно-белого стиля с привлекающими внимание цветными акцентами. Дизайн в этом стиле, при всей своей простоте, отражает современность и актуальность мультимедийного пространства.

Следуя тематики кино и современных показов, выбрана цветовая палитра, передающая 3D-эффект. Данная концепция считается самой удачной для фирменного стиля кинотеатра, так как привлекает внимание и взрослого поколения, благодаря своему легкому восприятию, и молодых людей, благодаря яркости и использованию современных элементов.

Результатом данного исследования является логотип, представленный в третьей концепции. Эта концепция выбрана заказчиком, на ее основе разработаны элементы фирменного стиля кинотеатра.

Разработанный логотип отвечает последним тенденциям в графическом дизайне. Концепция основана на анализе современных тенденций, актуальности темы и изучении аналогов.

Следование современным тенденциям и поддержание тематики современного кино, разработанный фирменный стиль, определенно привлечет внимание потенциальных посетителей, повысит конкурентоспособность кинотеатра среди подобных заведений и оставит приятные эмоции и воспоминания.

Список литературы

1. *Кириллова И. Л.* Равновесие как один из композиционных принципов // Материалы докладов 53-й Международной научно-технической конференции преподавателей и студентов: в 2 т. / УО «ВГТУ». Витебск, 2020. Т. 2. С. 75–77.

2. *Попова А. В. [и др.]* Рекламно-информационная поддержка для Витебской областной организации общественного объединения «Белорусский союз художников», г. Витебск // Прогрессивные технологии и оборудование: текстиль, одежда, обувь: материалы докладов Международного научно-практического симпозиума, Витебск, 3 ноября 2020 г. / УО «ВГТУ». Витебск, 2020. С. 224–227.

К. Н. Князева

Европейский гуманитарный университет, Литовская Республика, г. Вильнюс

ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОЙ ФОРМЫ СОВРЕМЕННОГО БЕЛАРУССКОГО ТЕАТРА: НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ТАТЬЯНЫ НЕРСИСЯН

Сегодня не только для искусства, но и для других сфер жизни человека характерна передача информации через видимые образы. Поэтому не удивительно, что современные театральные формы все более склоняются к визуалоцентризму. Это рождает постепенный отход от литературоцентричности. Спектакли создаются как ряд зрительных образов-символов, визуальных метафор, воздействующих не столько на сознание, сколько на подсознание зрителя, что рождает закономерные и неожиданные ассоциации и проекции. Такой театр, основанный на особой визуальной композиционности языка, начал формироваться еще в начале XX века. Поиски в этом направлении вылились в так называемый театр художника.

На сегодняшний день визуальная образность нередко становится определяющим элементом в спектакле, а слово перестает доминировать. В XXI в. театр художника наиболее полно проявился в Польше, Германии, США, а его терминологическое определение в разных странах варьируется от «визуального» до «пластического театра», от «театра картин» до «театра визуального повествования» [2, с. 118].

В этом направлении в последнее время движется творчество некоторых белорусских режиссеров и сценографов, реализующих свои идеи как на сцене театра кукол, так и в области драматического, а также музыкального театра. Поскольку в современном театре границы традиционных жанров, а зачастую и видов театра оказываются размытыми, закономерным будет утверждение об определенной диффузии сценических форм. Однако, нередко на белорусских подмостках театр художника наиболее ярко проявляет себя в театре кукол, где средства выразительности изначально выступают в более широком материально-вещественном и образно-метафорическом спектре, вбирая в себя также все новые и новые приемы визуальной экспрессии.

Однако такой несколько трансформированный тип театра кукол более точно будет определить как «*театр анимации*». По определению украинского исследователя Е. Русаброва: «Театр анимации – это вид театрального искусства, художественный язык которого строится на основе действенной персонификации и сценического оживления-одухотворения актером-аниматором представляющих объектов», в качестве которых могут предстать не только собственно кукла, но и часть тела актера или силуэт на экране» [1, с. 61].

В подобном направлении ведет свои творческие поиски Татьяна Нерсисян, которая является главным художником Белорусского государственного театра кукол с 2015 г. Окончив Белорусскую государственную академию искусств по специальности «художник театра кукол» Т. Нерсисян много работала как в Беларуси, так за рубежом, осуществив свои замыслы на сценах Польши, Германии, России и других стран. Сценограф является дважды лауреатом Национальной театральной премии Республики Беларусь (2012, 2018), а также лауреатом российской национальной театральной премии «Золотая маска» (2016).

Художник работает с разнообразными первоисточниками, в качестве которых выступают как классические пьесы зарубежных драматургов, так и работы отечественных авторов разных исторических периодов. Особенный интерес для исследования представляют работы, где непосредственно поднимается проблема поисков национального самоопределения, столь актуальная для белорусской нации.

Теме переосмысления важных и травматичных для Беларуси исторических событий посвящен спектакль «Синяя-синяя», поставленный по мотивам рассказа Владимира Короткевича в Могилевском областном театре кукол (2017). Петрок Васюкевич (Николай Стещиц) вынужденно оказался на Африканском континенте после подавления восстания 1863 года под руководством Кастуся Калиновского. Петрок своими рассказами о родных местах

пытается спасти от мук жажды маленькую Джамилю. Художница Татьяна Нерсисян заполняет приподнятый планшет сцены песком бледно-желтого цвета. Жар Сахары время от времени охватывает героев ярким горящим пламенем, который пугает и отталкивает. Этим же песком Николай Стешиц рисует на стекле сцены из прошлого и настоящего, которые сухой болью отзываются в словах героя. Песчаные картины предстают на экране в глубине сцены, там же крупным планом возникают изображения безвольных и изнуренных кукол Васюкевича и Джамилы. Причем героиня представлена лишь куклой, а голос ее звучит в записи. Она – фигура аллегорическая, которая своей ирреальностью лишь подчеркивает тотальное одиночество и заброшенность «бывшего белоруса».

Петрок описывает девочке свою Родину, и вся его кровная обида выливается через слезы бесконечной любви к стране, которая изменила и не смогла защитить. Джамиля упрекает героя каким-то неземным, будто пронизанным километрами песка, голосом, в том, что он бросил такой красивый синий-синий рай на земле. Кажется, будто Беларусь упрекает героя холодным эхом. И когда он наконец добирается до спасительной воды, колодец предстает посреди пустыни как сказочный оазис-аквариум, на дне которого похоронен кусочек детства – родная деревня. В этот сказочный водоем опускается маленькая кукла. Иссушенная, больная душа Васюкевича, ныряя в воды прошлого, как будто проходит обряд очищения.

Спектакль «Новая земля», поставленный по одноименной поэме Якуба Коласа режиссером Александром Янушкевичем в Брестском областном театре кукол приурочен к важной исторической дате: 135-летию со дня рождения классика белорусской литературы (2017). Речь тут идет об уже более позднем историческом периоде в развитии страны – о начале XX века. Основная сюжетная линия содержит рассказ о тяжелой жизни лесника Михала и его большой семьи, которая вынуждена переезжать с места на место, тщетно мечтая обрести свою собственную землю. Сам текст поэмы, кроме основной истории, содержит много лирических отступлений, где автор признается в любви к Родине, ее природе, а также рассуждает о тяжелой судьбе родной земли, страдания которой аналогичны переживаниям главного героя.

Два основных пласта поэмы визуально представлены следующим образом. Основные лирические и метафорические сцены демонстрируются на подиуме, который установлен в глубине сцены. Там, на возвышении, перед зрителем проходят поры года: девушки в замысловатых костюмах. Там же найдут отражение и земледельческие работы: исполнительницы в льняных одеждах пронесут на руках плоские деревянные изображения снопов, колосьев, солнца, огня. Здесь мы увидим также отражение религиозных праздников: на подиуме появляется насколько фантастическая, настолько и забавная птица-Пасха. Она представляет собой месяцеподобное существо, сотворенное из белых перьев, которое одаривает обрадованных людей огромными пасхальными яйцами. Ну и начало цикла человеческой жизни, как особого чуда, тоже будет показано на этом возвышении: Ганна, жена Михала, рожая своего ребенка, буквально бросает его на руки домашнему святому, который для этой цели выбрался из иконы, неизменно стоящей в красном углу хаты.

Второму, бытовому пласту, отведено место у подножия подиума. Здесь все лаконично, просто, без изысков: простой деревянный стол, табуреты, двери и тот самый красный угол, где домашний святой, просунув голову и руки в отверстия иконы, иронично откликается на события в жизни семьи. Артисты в основном работают живым планом, используя элементы реквизита и сценографии в качестве дополнения к своему образу. Куклы здесь играют второстепенную роль, изображая детей семьи Михала. Это в очередной раз говорит о том, насколько современный театр не поддается точному размежеванию на традиционные виды.

Авторы спектакля, метафорично раскрывая крестьянскую культуру Беларуси первой половины XX века, делают ее для современного человека более близкой. Мучения Михала становятся понятны, ведь ему приходится раз за разом переезжать на новое место со всем добром, оставляя арендованную землю, которую семья обрабатывала столько лет. Показывая страдания главного героя, который честно работая всю жизнь никогда не знал богатства и

тщетно мечтал о собственной земле и свободе, не отваживаясь на бунт, создатели постановки раскрывают некоторые причины формирования национального характера белоруса. Однако юмор и образно-метафорические эпизоды показывают внутреннюю духовную наполненность героя, его семьи, народа. Через визуальную составляющую и режиссерское решение продемонстрировано становление культуры Беларуси начала XX века, которое было обусловлено как имманентными свойствами ее самоорганизации, так и определенными геополитическими, социально-историческими и художественными факторами.

Спектакль в постановке Евгения Корняга «Брак с ветром», основу которого составляют белорусские народные песни в авторской аранжировке Катерины Аверковой, напрямую не затрагивает определенные исторические события или период развития отечественного общества (Республиканский театр белорусской драматургии, 2019). Однако настроение и фабула, которым подчинена музыкальная партитура спектакля, создают определенный образ Беларуси и ее жителей, атмосферу национального колорита. При этом Татьяна Нерсисян избегает традиционных для национальной культуры фактур и материалов, цветов и оттенков в создании визуального образа спектакля, создавая лаконичное черно-белое пространство.

Спектакль состоит из фрагментов свадьбы, увиденной глазами ее участников. Основной конфликт на первый взгляд состоит из противостояния Матери Жениха (Татьяна Мархель) и Невесты (Анна Семеняко), между которыми мечется слабовольный Жених (Артем Курень). Параллельно мы знакомимся с историями отдельных гостей на свадьбе, через песни и визуально-мизансценический ряд проживаем отдельные свадебные сцены. Однако, тот метафорический строй, через который преподносится спектакль, рождает обобщенный ассоциативный ряд, рождающий совершенно внебытовые образы.

Во всю ширину сцены установлен длинный светящийся прямоугольный помост, который служит то столом, то подиумом. Над ним висит экран, куда будут проецироваться крупные планы героев или кадры из-за кулис, снимающиеся в реальном времени самими исполнителями. Эта верхняя конструкция в определенных эпизодах опускается, как бы сжимая игровое пространство, будто отзеркаливая светящуюся поверхность помоста.

Все начинается как довольно типичная свадьба: Мать Невесты ее наряжает, приходят гости, начинается застолье с веселыми песнями и танцами. Потом происходит первая конфликтная ситуация между Невестой и Матерью Жениха, начинается борьба за Жениха, сквозь призму которой угадывается основной посыл спектакля, звучащий как гимн белорусской женщине. Красавец Жених, которые мечется между своей матерью и Невестой в какой-то момент будто разочаровывает последнюю и кажется, что она уже хотела бы отказаться от такого будущего для себя. Но судьба, общество, семья, установка на «женское» счастье лишает ее возможности выбора. Невеста, сопротивляясь изо всех сил, будет пытаться убежать, уползти по подиуму от новой семьи, но мощный поток воздуха унесет ее обратно к Жениху, уютно устроившемуся на коленях матери. Так сильная женщина принимает свою долю.

В финале нас вновь возвращают к истории о силе женщины, способной на многое ради любви и чести. Обессиленный Жених потерял волю и не может больше встать. Невеста злится, кричит, умоляет, чтобы он поднялся. Но силы покинули его. И тогда девушка берет его на руки, выпрямляясь во весь рост на возвышении помоста – светлая, сильная, несломленная. Как миллионы белорусских женщин, которым под силу творить историю.

Таким образом, стоит отметить, что Татьяна Нерсисян, сотрудничая с разными режиссерами, обращается к визуальным решениям, которые зачастую контрастируют с традиционно принятыми в национальном театральном пространстве. Насущные вопросы самоидентификации нации актуализируются и выводятся на современный уровень восприятия. Анализ форм взаимосвязей современных сценографических элементов с традиционным визуальным образом дает возможность сделать вывод о следующем. В современно театре авторы спектаклей все чаще используют различные формы визуальных стратегий, основанных на особенностях функционирования театральных систем разных периодов.

Список литературы

1. *Русабров Е. Т.* Типология театра кукол // Проблемы общей профессиональной педагогики: сб. науч. работ. Харьков, 2000. С. 61–70.
2. *Халыков К. З.* «Театр художника» как философская проблема (драматический сюжет XX века) // Вестник НГУ. Серия: Философия / Новосибирский гос. ун-т; гл. ред. В. С. Диев. Новосибирск, 2010. Т. 8. Вып. 1. С. 117–124. С. 118.

Е. В. Козьякина

Российский университет дружбы народов, г. Москва

«РУССКИЙ СТИЛЬ» В НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ РУССКОГО ЗОДЧЕСТВА АРХИТЕКТУРЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Стилевое направление в русской архитектуре XIX в. было ориентировано на образование новой системы понятий художественно-архитектурного наследия, усовершенствования формы построек в тенденции западных образцов и продолжении традиций зодчества допетровского времени. Самобытная русская культура не только сохраняли свою значимость на протяжении многих столетий в России, но и стали средством выражения национальной идеологии в искусстве и архитектуре. Для русского зодчества характерны стремление к ярусности, взаимное дополнение вертикальных и горизонтальных линий с плавным переходом изгибов формы, связи с естественной средой, колористическим интерьерным решениям, украшениям с орнаментом и отделкой, которые присущи облику русской архитектуры в постройках новых зданий [1, с. 6–15].

В литературных источниках рассматриваются проблемы стилизации архитектором Красовским А. К. [1] с целью определения последовательности, обоснованности национальной архитектуры «русского стиля». Знаменитый историк Забелин И. Е. [2] основывался на самодостаточности народных традиций и искусства древнего зодчества. Для создания привлекательной формы он рассматривал образность характерных элементов русской архитектуры XVI–XVII вв. с взаимосвязью этнических национальных особенностей. Во времена развития советской государственности проблему «русского стиля» и его устойчивые национальные традиции в архитектурных отечественных сооружениях рассматривали Н. Н. Воронин, В. Г. Лисовский, А. В. Иконников и др.

Рассмотрим формирование и развитие «русского стиля» в архитектуре Российской империи в период XIX – начала XX века с учетом исторических факторов и национальной культуры, выявивших высокую степень ее идеологического и стилистического потенциала.

Культурный подъем в использовании «русского стиля» послужил основой для создания «псевдорусского стиля» в результате общего формирования интереса к самобытной культуре и регионализма.

Термин «псевдорусский стиль» означает один из неостилей русского зодчества XIX столетия, который определяет стилеобразование в архитектурных объектах культурного наследия. Псевдорусский стиль напрямую не наследовал русскую архитектурную традицию и, представляя собой искусную стилизацию, последовательно сочетался с интернациональными стилями – от архитектурного романтизма первой половины XIX в. до стиля модерн. Хронологически «русский стиль» следует делить на три этапа. Первый этап именуют «русско-византийским» стилем (1830–1860-е гг.), второй этап – собственно «русским стилем» (1860–1880-е гг.), третий – «неорусским стилем» (1880–1910-е гг.).

Процветание и пик развития «русского стиля» возникает в 1870–1890-х, тогда как в период 1850–1860-е гг. происходит угасание этапа русского романтизма. В определенном контексте «русский стиль» выступает, как результат романтического историзма и имеет связь с формами и приемами допетровской архитектуры и этнического развития самобытных черт в творческих процессах. Но в последующем в данном стиле зарождаются поиски национального своеобразия в зодчестве. Его оценивают уже как сознательное и рациональное проявление общенародной индивидуальности в архитектуре и искусстве. В данный период времени возникает теория «русского стиля», сформировавшаяся известным историком И. Е. Забелиным и публицистом В. В. Стасовым, которая дала возможность рассматривать русский стиль как национальную идею в зодчестве и искусстве. Общенародные черты и самобытность вызвали представление с главными жанрами древнерусского искусства, в первую очередь с храмовым зодчеством, росписями, иконописными традициями живописи, в некоторой степени каменного зодчества в архитектуре. Византийское развитие культуры оказало значительное

влияние на духовное, светское и просвещенное искусство. Значительной оставалась проблема использования определенных исторических сведений для создания народной национальной стилистики. Это затрагивало два основополагающих вопроса: какие важнейшие памятники средневекового зодчества надлежало взять за основу в виде аналогов и какими подходами проводить данное исполнение разработки?

Согласно мнению многих известных историков этнические национальные особенности русская архитектура представила в полную силу в XVI и XVII веках, одолев к данному периоду воздействие византийского и романского традиционных наследий. Одним из ведущих подходов композиционного решения задач является композиционный ход, традиционный для историзма, от свойственной «детали-знака» к совокупному виду строения. (В начале 1970-х гг. значительной известностью обладала тема в области создания художественных изделий и декоративного искусства, применяемые в архитектурном зодчестве, и в результате они были доработаны источниками познания архитектурной традиции допетровского времени). Архитекторы в разной степени объясняли методологию историзма, ее взаимосвязи понятий «история – теория – практика», в которой состоит уникальная самобытность разнообразия в деятельности данного направления.

Русская стилистика имеет непосредственное отношение к этническому прикладному искусству, но совершенствование русского стиля в декоративно-прикладном искусстве не заимствует дословно хронологические этапы процветания русского стиля в зодчестве. Архитектурная деятельность русского стиля 1950 – 1960-х гг. XIX в., в то время, когда активно продолжалось строительство храмовых сооружений, спроектированных известным архитектором К. А. Тоном и его сторонниками, осуществляется практикой еще одного архитектора – А. М. Горностаева, чья деятельность определяется как взаимосвязь между различными типами русского стиля, сменившимися в ходе хронологии в середине XIX в.

Формирование русского стиля основано на двух главных принципах: последователи первого направления придерживались точки зрения сохранения гармонизации между формой и содержанием архитектуры. Другой принцип состоял в том, что использование отдельных творческих подходов, не определялось на четких формах или композиционных методах, приобретенных из эпохи прошлого.

Новый этап становления «национальный романтизм» сформировался в конце XIX – начале XX столетия, продолжается эволюция в образности и понятии о русском в русском искусстве. На смену «русскому стилю» приходит неорусский стиль, базирующийся на основе романтизма и проблематики, которая образовалась ранее в деятельности мастеров изобразительного искусства, работающих над архитектурным зодчеством, – В. М. Васнецова, В. Д. Поленова, К. А. Коровина и других [4, с. 19], впоследствии в сооружениях таких архитекторов, как В. А. Щусев, Шервуд. С этого момента эталонами для подражания выступают более ранние примеры наследия архитектуры – Киевской и Владимиро-Суздальской Руси, Новгорода и Пскова, творчески переоцененное шатровое зодчество XVI в. и национальной деревянной архитектуры Русского Севера.

Формирование русского стилистического образа в искусстве и архитектуре развивалось в течение нескольких веков, проявляясь в сознании национальных традиций и идеологии в зодчестве начала XVIII в. Образуются хронологические этапы русского стиля: русско-византийский стиль, псевдорусский «русский» стиль, а позднее – неорусский стиль. Наиболее отличительной чертой развития за «национальный стиль» в русском искусстве можно утверждать образовавшуюся взаимосвязь архитектурно-строительной деятельности, исторического анализа и теоретического взгляда, отразившую основные взгляды и интересы, оставшись, как и раньше, столь же уязвимой для критики.

Список литературы

1. Лисовский В. Г. Национальные традиции в русской архитектуре XIX – начала XX века. Л.: Ленингр. орг. о-ва «Знание» РСФСР, 1988. 31 с.
2. Забелин И. Е. Русское искусство: Черты самобытности в древнерусском зодчестве. М.: Кн. маг. Гросман и Кнебель, 1900 с.

3. Зодчие Москвы. Кн. 1. Зодчие Москвы XV-XIX вв. М.: Московский рабочий, 1981; Кн. 2. Зодчие Москвы XX в. М.: Московский рабочий, 1988 365с. URL:https://royallib.com/book/sbornik/zodchie_moskvi_XV__XIX_vv.html (дата обращения: 01.12.2021).
4. *Бицадзе Н. В.* Храмы неорусского стиля: Идеи, проблемы, заказчики. М.: Научный мир, 2009. 368 с. REFERENCES URL: <http://kniga.seluk.ru/k-stroitelstvo/1039590-1-bicadze-hrami-neorusskogo-stilya-idei-problemi-zakazchiki-m-vo-kulturi-ros-in-t-kulturologii-nauch-mir-200.php>(дата обращения: 05.12.2021).
5. *Kirichenko E. I.* Russkiy stil'. М.: Galart, 1997, 430 с.
6. *Красовский М. В.* Энциклопедия русской архитектуры. Деревянное зодчество. СПб.: Сатисъ, 2010. 382 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01000912621> (дата обращения: 06.12.2021).

И. М. Коновалов

Институт современных знаний им. А. М. Широкова, Республика Беларусь, г. Минск

ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ПАНКА И ГРАНЖА В ДИЗАЙНЕ

Стилистика панка в культуре и дизайне начала развиваться со второй половины 1970-х гг. одновременно с возникновением одноименного протестного музыкального направления в рок-музыке. Последующая трансформация панка породила ряд музыкальных направлений и стилистик: готика, эмо, киберпанк, гранж, которые обрели собственные самобытные черты, особенно в области графического дизайна, моды и дизайна интерьера.

Протестность и альтернативная мода, как главные идейно-стилистические черты панка и его производных, имеют свои исторические корни. Прежде всего, речь идет о художественном движении дадаистов, первыми сформулировавшими образцы не-искусства (реди-мейд), искусство акции (будущие перформансы и хепенинги), искусство социального эпатажа и эстетику анархии [4].

Вслед за дадаистами 1920-х гг., современный дизайн-протест берет на вооружение их приемы провоцирования, высмеивания, абсурдизации, выворачивания наизнанку, антиэстетики, буффонады, «практику разрисовывания, подправления и разрезания (обычно с непристойным смыслом) настенных плакатов, движущую силу которой образует желание «украсть» у рекламного языка его стереотипы, а затем высмеять их либо эротизировать», – замечает Р. Барт [2, с. 455]. В прямом виде эстетика протеста проявилась и в направлениях «хулиганствующего» дизайна: шок-дизайн, «высокий» иронический китч, анти-дизайн, треш-дизайн, деконструктивизм, брутализм. В разной степени художественные приемы провоцирования этих направлений также составили арсенал стилистики панка.

Шок-дизайн применяет этически «запрещенные» приемы демонстрации того, что считается неприемлемым в социуме, чтобы острее впечатлить и обозначить проблему «Буквалистская фотография помогает постичь не сам ужас, а его возмутительность», – писал Р. Барт [1, с. 84]. Иронический китч пародирует массовые вкусы и поп-искусство. Треш-дизайн утверждает красоту «мусорных» форм и вещей из строительных отходов (мебель из гофрокартона, колотых бетонных плит, консервных банок, пластиковых бутылок). Анти-дизайн разрушает стереотипы форм и пропорций (нелепо толстые «слоновьи» ножки у стула, остро-царапающие рукояти кресла, точилки для карандашей в виде головы куклы, в которой карандаш следует вставлять в глазницу).

Брутализм постулирует откровенную первозданную красоту необработанных материалов (бетон, древесина, металл). Метаморфозы эстетики брутализма далее проходят в зависимости от прилагаемой направленности: в техно-стиле доминирующими составляющими являются техно-формы – высвобожденные из оболочек механизмы, и если общая стилистика апеллирует к механизмам и материалам XIX – начала XX вв. с их фантазийным переосмыслением, то так формируется ретрофутуристический стимпанк, а если к технике и материалам первой половины XX в. – то возникает ретрофутуристический дизельпанк [3]. Брутализм и фабрично-заводская эстетика сформировали направление «лофт» в интерьере. Добавление в брутализм процессов деструкции привели к небрежности гранжа и радикальности панка. Грубая кирпичная стена со следами трафаретных шрифтов промышленного назначения; частично осыпавшаяся штукатурка, украшенная потертостями, подтеками, дырами и царапинами, обрывками и фрагментами слоев наклеенных обоев, газет, плакатов и хулиганскими надписями; местами растрескавшаяся, выбитая и закопченная промышленная керамическая плитка на стенах и полу провозглашали свободу от стерильной ровности и чистоты стен мещанского жилища.

Непригодное для жизни помещение, разрушенный от интенсивной эксплуатации интерьер называют «заброшкой» и это название характеризует сущность *заброшенности* контркультурных интерьеров, обнажающих экзистенциальную идею отверженности и

одинокости. Здесь танатическая деструкция вскрывает условность рационального, приближая личность к *пустыне реальности*, где она в своих блужданиях повстречает *себя-Другого*. Таково экзистенциальное содержание панка и гранжа, когда устранение привычного порядка и театральной декоративности нарядных интерьеров открывает путь в альтернативное течение времени, субъективно воспринимаемое как движение времени вовнутрь личности, а не как время, которое остается невидимым и как бы «вне» субъекта в калейдоскопической гонке событий материального мира.

Для эстетики панка и гранжа характерно: обрывочность элементов; рваность линий и мятые формы; неровные, грязные, разрушенные поверхности; коллажное соединение случайностей; разобщение пятна и его окраски, пятна с фактурой; «гаражные» грубые шрифты и трафаретные отпечатки. В отличие от панка, гранж выглядит менее протестным, концентрируясь на идеях отстраненности и небрежности. Если в панке мы видим молодое экстравертное ниспровержение, то гранж – это зрелое интровертное отрешение.

Анархическая эстетика панка – рваная деконструкция, брутальная сексуализация (как форма антигламура, оппозиция нещадной эксплуатации сексуального), нарушение социальных конвенций, когда лучшими украшениями объявляются собачий ошейник с шипами, использованные и ржавые бритвенные лезвия и булавки. Урбанистическое граффити и граффити-стиль в шрифтах, шрифты-каракули (каракули внедрили еще дадаисты) усиливали образы контркультурного дизайна.

Образность объектов дизайн-протеста строится на художественных приемах дисгармонии и диссонансов, визуального шума и грохота, разрыва, прерывистости, угловатости. «Рваные» ритмы музыки панка и гранжа ассоциированы с их прерывистыми ритмами в интерьерах и графике. Упаковывая изделие в мятую коробку из грубого гофрированного картона, заклеенную скотчем и биркой с трафаретной подписью, дизайнер иронизирует по поводу дорогой упаковки с качественной полиграфией, внутри которой помещается еще одна коробочка, прослойка бумаги и все это только для того, чтобы претенциозно преподнести несколько конфет.

Интересен опыт совмещения изобретенного дадаистами принципа коллажа (свободное совмещение разрозненных частей в целое) с игровым принципом: рассматривая художественный образ как текст, этот текст разделяется посредством деконструкции на части, после чего эти фрагменты начинают случайно совмещаться друг с другом. Результатом может оказаться парадоксальное значение формы, иногда – ироничное, порой – причудливое, что с успехом используется в графическом дизайне для эскалации визуально-смыслового и эпатажно-провоцирующего эффекта.

Дифференцирующие характеристики. Панк и его производное – гранж, имеют общее родовое, протестно-анархичное происхождение, они «впитали» в себя ряд художественных приемов провоцирования дадаистов, а также применяют приемы альтернативной эстетики треш-, шок- и антидизайна. Гранж отличается от яркого, экстравертного и шумного панка большей погруженностью в себя, что выражается в большей сдержанности гранжа и его лаконичности. Гранж менее провоцирующий и вызывающий, чем панк, более отрешенный.

Лаконичность и некоторая лапидарность гранжа отличается от минимализма избеганием ярких колористических решений, использованием приглушенных, преимущественно прохладных колоритов, внедрением ретро-элементов и декоративных приемов, создающих ощущение потрепанности, тогда как минимализм апеллирует к передаче атмосферы свежести. Если минимализм «смотрит» в будущее, то гранж – в прошедшее.

Гранж по своей образной атмосферности приближается к некоторым ретро-стилям, ассоциирующимся с 1980–1990 гг., отличаясь от них отсутствием эстетики холодных «электронных» 1980-х гг. и яркости 1990-х гг. Гранж напоминает стилистики брутализма и лофта применением чистых фактур «суровых» фабричных материалов, но отличается от них внедрением ретро-форм и полустертых сентиментальных атмосферных фактур «из прошлого» бытового происхождения. Гранж отличим от лофта большей камерностью и меньшими

акцентами на производственное происхождение интерьера, а также редким внедрением открытых техно-форм.

Относительно техно-стиля, панк включает его элементы, однако с целью художественного акцентирования не собственно техно-формы, но с ее помощью утвердить брутальное разрушение и эстетику городских рабочих окраин. В то же время, техногенно-урбанистическое происхождение панка роднит его с техно-стилем, который развивался примерно в те же годы.

Кроме того, именно по характеру исторических и футуро-фантастических техно-форм возникли такие направления в ретрофутуристическом дизайне как стимпанк (техно-формы 1820–1910 гг.) и дизельпанк (1910–1950 гг.), а среди футуристического дизайна – киберпанк, нанопанк, биопанк. Стили индастриал и риветхэд имеют техногенное происхождение и связаны с техно-стилем, но зародились они на основе выделения из рок-музыки направления индастриала, а позже – рейва и даркрейва из индастриала. Следовательно, панк и его производные разнятся от индастриал-направлений своей идеологией, а сближаются общими корнями из рок-музыки и техногенной эстетикой. Так, дизельпанк апеллирует к тяжелой промышленной эстетике 1910–1950 гг., тогда как индастриал-стили – к техно-формам второй половины XX в. Индастриал-готы (одно из 38 направлений готы) представляют собой синтетический сплав эстетики индастриал-культуры и готической формы панка. Стилистика рейва близка к панку своей яркостью и нонконформизмом, однако отличается неоновой-электронной образно-ассоциативной атмосферой. По этой же атмосфере отличается «темная» стилистика даркрейва от небрежно-отрешенной атмосферы гранжа.

Многочисленные готические стилистики отличаются от их прародителя панка заменой панковского веселья, яркости, открытости и бунтарства на мрачность, отрешенность, элитизм и мистицизм. Эти же свойства отличают готы от индастриала и даркрейва, однако стилистика последних очень близка к киберготам – частых обитателей электронно-неоновых «темных» миров.

Предтечей панка и гранжа в искусстве и дизайне являлось художественное течение дадаистов. В результате проведенного исследования установлены основные образно-художественные черты стилистик панка и гранжа в дизайне, их генезис, происходящий из музыкального мира; выявлены наиболее существенные приемы создания их художественного образа. Даны дифференцирующие характеристики между близкими панку и гранжу стилистическими в культуре и дизайне.

Список литературы

1. *Барт Р.* Мифологии. Пер. с фр. С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. 178 с.
2. *Барт Р.* Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. 512 с.
3. *Коновалов И. М.* Направления «стимпанк» и «дизельпанк» в дизайне // Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв. 2014. № 7. С. 19–22.
4. *Седелник В. Д.* Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 552 с.

А. В. Котышов, Ю. В. Кочнова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

РУССКИЕ МОТИВЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КЕРАМИКЕ XVIII–XIX ВЕКОВ. САКСОНСКИЙ ФАРФОР И АНГЛИЙСКИЙ ФАЯНС

XVIII в. стал для европейской культуры веком фарфора, поскольку начали свою работу фарфоровые мануфактуры, возникающие при всех ведущих правящих дворах Европы; также на мануфактурах активно создаются фаянсовые изделия. В период XVIII–XIX вв. Российская империя активно сотрудничала со странами Европы, заказывая художественный фарфор и фаянс для собственного рынка. Важно отметить, что в данный период европейские мануфактуры создавали изделия для русского рынка и императорского стола, используя при этом мотивы и образы русского искусства, что можно увидеть, рассмотрев сервизы и одиночные изделия данных производств. Отдельные предметы керамики и фарфоровые посудные ансамбли поступали в русскую императорскую коллекцию в качестве дипломатических подарков. Особое внимание следует обратить на личные заказы российской императрицы Екатерины II, так она была большим знатоком фарфора, коллекционировала его и часто заказывала фарфоровые сервизы для себя и в качестве подарка.

Мейсенская мануфактура стала первой в Европе мануфактурой, где началось производство фарфора. Саксонские изделия определяют стилистические черты европейского фарфора [1, с. 374]. В 1770-е гг. на производстве выполняется Андреевский сервиз для русского двора с русским гербом и крестом Андреевского ордена. Сервиз получил свое название благодаря изображению центральной части ордена Святого Андрея, которая изображена на всех предметах сервиза и представляет собой синий крест с распятым апостолом Андреем. Изображение сопровождается инициалами SARP (Sanktus Andreas Russiae Patronus), что означает «Святой Андрей – Покровитель России». Орден Андрея Первозванного является первым российским орденом как по времени своего основания, так и по иерархии; орден считался самой высокой наградой в России вплоть до революции 1917 г. Также роспись на предметах столового сервиза включает изображение герба Российской империи в виде двуглавого орла с фигурой святого Георгия Победоносца, поскольку этот мотив присутствует на одном из сегментов орденой цепи. Данный сервиз стал первым крупным сервизом в России. Как и другие сервизы этого времени, он имел много пластического декора – на крышках предметов помещались овощи, фрукты, грибы и даже куропатка [2, с. 245]. Андреевский сервиз включал в состав чайную, столовую, кофейную группы и посуду для подачи шоколада. Поверхность сервиза была декорирована оттиснутыми в поверхности теста цветами, названными цветами «Гоцковского».

В 1770–1774 гг. на Мейсенской мануфактуре также был создан сервиз для графа А. Г. Орлова-Чесменского. Точно не известно, был ли сервиз подарком императрицы графу, либо же заказан им самим. Каждый предмет сервиза имеет разный тип декора, а объединяет их лишь вензель владельца, помещенный на всех предметах. Декор выстроен в системе своеобразного «образца образцов», в росписи предметов использованы почти все типы и композиции рельефных и живописных декоров посудных форм Мейсенского производства, которые существовали в 70-е годы XVIII в. Декор сервиза обусловлен русским вкусом, находившимся вне культурной европейской традиции, однако требовавшим при этом иметь самый лучший фарфор в соответствии с новейшими течениями в искусстве того времени. Сервиз украшен вензелем ГАО – «граф Алексей Орлов», который расположен под короной и черным одноглавым орлом из герба рода Орловых. Под короной слева помещена римская цифра III, которая обозначает старшинство графа Орлова в семье – он был третьим сыном. Сам вензель украшен орденой лентой голубого цвета со знаком ордена Андрея Первозванного, полученного А. Г. Орловым в 1768 г.

Английский фаянс появился на российском рынке и был представлен во всем своем многообразии в период правления Екатерины II, и, поскольку он был относительно дешевым и отличался высоким художественным уровнем, получил распространение среди российского дворянства. Фаянсовые изделия были практичными, красивыми и качественными, поэтому быстро вошли в повседневное использование. Таким образом, уже к 30-м годам XVIII в. фаянс ежедневно использовался людьми в отличие от фарфоровых изделий, которые украшали сервировку столов в особенные и праздничные дни.

Не только завод Джозайи Веджвуда производил керамику на заказ для Российской империи; его дальнейший родственник Энох Веджвуд, был владельцем нескольких заводов, на которых изготавливались разные фаянсовые изделия с печатным декором для американского и европейского рынков. В декоре изделий, связанном с русской культурой, используются образы известных памятников, например, памятника императору Николаю I на Исаакиевской площади, а также архитектурные памятники – Зимний дворец, Исаакиевский собор, Адмиралтейство и т.д.

Стоит отметить, что декор изделий, выполняющихся для массового тиража зачастую выполнялся в технике подглазурной печати рисунка на изделии, как правило, одного цвета. Помимо архитектурных мотивов русского искусства часто в декоре могли использоваться отдельные элементы, напоминающие заставки и буквицы древнерусских книг, а также надписи – пословицы и поговорки.

В 1802 г. Джоб Риджвей основал в Шелтоне завод «Коулдон Плейс», который неоднократно менял свое название, со второй половины XIX в. до начала XX в. назывался «Браун-Вестхед, Мур и компания». Завод выпускал изделия из фарфора, фаянса и майолики – их высокое качество было отмечено на многих всемирных промышленных выставках [3, с. 287]. В декоре некоторых изделий данной фирмы используются русские мотивы: примером могут служить тарелки с декором «Москва», созданные в 1870-1880-е гг., которые в композиции декора имеют орнамент, стилизованный под народную вышивку. Данный декор использовался на заводах братьев Корниловых и «Товарищества М. С. Кузнецова» в 1880–1890-х гг.

Продукция из фаянса и фарфора, создаваемая на европейских производствах и экспортируемая на российский рынок, а также фарфоровые произведения, приобретенные и полученные в дар правителями Российской империи имели большое влияние на развитие отрасли отечественной художественной керамики. Производители фарфора и фаянса в Российской империи перенимали опыт зарубежных заводов и фабрик, ассортимент и техники декора изделий, что также влияло на формирование вкуса людей.

Список литературы

1. Моран А. История декоративно-прикладного искусства: От древнейших времен до наших дней. М.: Искусство, 1982. 577 с.
2. Мусина Р. Р., Федорова З. С. История художественной керамики. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2010. 359 с.
3. Тарлыгина Д. Ю. Английская керамика XVIII–XX веков в собрании Исторического музея: каталог. М., 2018. 504 с.

Г. А. Красильщикова, И. Н. Иванов

Государственный университет по землеустройству, г. Москва

ИНТЕРАКТИВНЫЙ ДИЗАЙН ВИЗУАЛЬНЫХ ИНФО-БОРДОВ И СТЕНДОВ В ПРОСТРАНСТВАХ КОММУНИКАЦИЙ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

Среда рекреационных и общественных пространств и зон визуальных коммуникаций в зданиях учебных заведений впервые формируется на стадии проектирования стационарными планировками в процессе создания архитектурных решений, которые реализуются в построенных в различное время сооружений и зданий учебных корпусов. В последующем функциональном использовании внутренние пространства насыщаются инфо-бордами и различными стендами визуальной коммуникации с изобразительной и текстовой информацией, размещаемых на стенах ограждающих конструкций в общественных пространствах учебных корпусов. Связующие функции в планировке зданий учебных корпусов выполняют пространства рекреаций, холлов, вестибюлей и коридоров, посещаемость которых всеми группами обучающихся, персоналом учебных заведений, профессорско-преподавательским составом в несколько раз выше посещаемости отдельных учебных аудиторий, помещений, лаборатории и учебных классов. Потоки пользователей таких пространств диктуют архитектурной планировке удобство, простор и комфортность пребывания в отдельных случаях в сложных по конфигурации формах. В связи с этим появляется необходимость в применении принципа интерактивности визуальной информации, размещаемой на ограждающих конструкциях и перегородках помещений, рекреаций и коридорных пространств. Создание эстетических композиций инфо-бордов и стендов, располагающихся на стенах коридоров, рекреаций, вестибюлей, холлов и других общественных пространств зданий высших учебных заведений должно соответствовать современности, комфорту, удобочитаемости и ротации информативного контента. Следует в этом случае обратиться к опыту реально воплощенных архитектурных решений и дизайнера размещения инфо-бордов в рекреационных пространствах существующих учебных заведениях.

Необходимо рассмотреть и изучить опыт создания информационных стендов и инфо-бордов в общественных пространствах зданий и комплексов крупных известных учебных заведений зарубежного и отечественного опыта и реализованных примеров подобного решения этого вопроса.

Предполагается рассмотреть лучшие представления использования информационных стендов и опыт создания общественных рекреационных пространств на основе шести крупных учебных заведений, таких как бизнес-школа Сколково в Московской области, Иннополис под Казанью, Корпоративный университет Сбербанка в Москве, университет в Оксфорде в Англии, а также некоторые удачные решения информационно-выставочных стендов международного опыта.

Следует привести краткую информацию об этих учебных заведениях.

Основанный в конце XI в., университет в Оксфорде является древнейшим высшим учебным заведением Европы. В нынешние периоды обучения более четверти студентов – иностранцы. Университет стабильно занимает лидирующие позиции в рейтинге лучших университетов мира. В основном обучение ведется по гуманитарным дисциплинам, но также имеется возможность обучения точными науками, правом, искусством, охраной окружающей среды, медициной и т.д. Интерьеры учебных зданий в Оксфорде существуют в неизменном дизайне в традиционном и классическом викторианском стиле доброй Англии с возможностью размещения универсальных традиционных информационных стендов и инфо-бордов в рекреационных зонах учебных корпусов.

Корпоративный университет Сбербанка расположен в Аносино Московской области. Университет предлагает повышение квалификации в сфере бизнеса и его управления, маркетинга и работы с клиентами. Также предлагают собственную библиотеку и много

обучающих материалов. Преподавателями становятся лидеры Сбербанка, обучение происходит в смешанном очно-заочном режиме. Дизайн интерьеров внутренних обширных пространства учебных корпусов решены с применением цифровых интерактивных технологий в инфо-бордах и с применением в информационных стендах светодиодных визуальных коммуникаций.

Иннополис под Казанью был основан в 2012 г. и специализируется на образовании, исследованиях и разработках в области информационных технологий и робототехники. Первоначально университет действовал в Казани, а с сентября 2015г. рядом с городом был построен и открыт кампус университета, получивший название Иннополис. Университет проводит обучение управленцев в области высоких технологий и ведет научные исследования в сфере информационных технологий и робототехники. Интерьеры учебных корпусов и зданий Иннополиса оформлены в современных высокотехнологичных формах и дизайне, эстетика информационных стендов также содержит современную стилистику.

Бизнес-школа Сколково в Московской области построена в 2006 г., является одним из трех главных наукоградов в России. В этом учебном заведении организуются и проводятся программы подготовки предпринимателей, обучение созданию и продвижению приватного и торгового брендов, основам маркетинга, управлению персоналом и продвижению по карьерной лестнице. Интерьерные пространства зданий в Сколково разработаны и построены в суперсовременном дизайне и насыщены бионическими формами интерьерных предметов и объектов, а также современными информационными технологиями с применением светодиодных визуальных коммуникационных стендов и инфо-бордов в обширных рекреациях и зонах учебных корпусов.

Выше приведенные примеры и образцы размещения и расположения визуальной информации на инфо-бордах и стендах в новых учебных заведениях XXI в., расположенных на территории России, показали преимущества современного дизайна инфо-бордов с созданием и применением инновационных технологий информационных средств коммуникаций для свободных новых планировочных решений с размещением визуальной информации в крупных рекреационных пространствах учебных заведений с новым техническим оснащением.

В этих пространствах активно размещаются информационные стенды в новейших формах интерактивных светодиодных панелей и интерактивных пленочных элементов цифровых технологий применения. Широко используются световые приемы меняющихся композиций и оформления широкоформатных стендов в новых инновационных разработках демонстрации в различных по цвету и форме композициях изобразительных цифровых средств в изменяющихся и актуальных информационных объемах, располагаемых в системах и средствах визуальных коммуникаций.

На основе материала об интерактивности и многочисленных вариантах композиции визуальных инфо-бордов общественных пространств учебных заведений была выполнена работа по проектному предложению и формированию концепции дизайна и оформления инфо-борда и информационного стенда в рекреационном пространстве учебного корпуса Государственного университета по землеустройству (ГУЗ). Студенты архитектурного факультета ГУЗ Засыпкин Г. С. и Кузмина Н. А. разработали два варианта компактного универсального модуля информационного стенда для рекреационных и коридорных пространств в зданиях ГУЗа.

Модуль информационного стенда разработан в двух противоположных по форме вариантах. Первый вариант имеет композицию из традиционных прямоугольных форм позитивных ярких цветов окраса, размещаемых на внутренних стенах рекреации и коридоров. В этом варианте используется технология считывания информации по штрих-коду при помощи мобильных устройств, таких как смартфон, планшет и другие электронные устройства и современные типы оборудования.

Второй вариант имеет форму крупного плоского круга, выполненного из листового анодированного металла, к которому при помощи плоских магнитов прикрепляются полоски

рубрикации информации, информационный фотоматериал и текстовая информация на бумажных носителях. В этом варианте инфо-борда в форме металлического круга, состоящего из нескольких частей, из которых монтируется само поле круга, а полосы рубрикаций выполнены из плоского материала с магнитным полимером. В этой композиции инфо-борда возможно изменение и трансформация расположения рубрикаций, имеющих следующие наименования: название факультета, контакты, абитуриенту, персонал, расписание, информация, студенческий клуб, жизнь факультета, наука и достижения, выпускники и т.д.

В заключении рассмотрения темы инфо-бордов, необходимо отметить, что в XXI в. общественные пространства учебных заведений необходимо обновлять с модернизированным формированием дизайна композиций расположения элементов инфо-бордов и стендов, а также интерактивно регулярно обновляющейся информации для создания удобства, комфорта и функционального пребывания современного студента и обучающего персонала в пространствах современных учебных заведений.

Список литературы

1. Сколково (бизнес-школа) // Википедия. Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Сколково_\(бизнес-школа\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Сколково_(бизнес-школа))
2. СберУниверситет. [Электронный ресурс]. URL: <https://sberbank-university.ru/>
3. Оксфорд // Википедия. Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Оксфорд>
4. ИННОПОЛИС университет. [Электронный ресурс]. URL: <https://innopolis.university/>
5. Гельфанд А. Архитектурное проектирование общественных зданий и сооружений. М.: Архитектура, 2006. С. 69–81.
6. Устин В. Б. Художественное проектирование интерьеров. М.: АСТ, Астрель, Полиграфиздат, 2010. С. 32–94.
7. Ефимов А. В., Лазарева М. В., Шимко В. Т. Специальное оборудование интерьера. М.: Архитектура. С, 2008. 136 с.

К. А. Кузмицкая

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

СТАНОВЛЕНИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА БЕЛАРУСИ

В настоящее время наблюдается повышенный интерес белорусских постановщиков к документальному театру. В связи с этим становятся актуальными вопросы популяризации этой разновидности театра среди массового зрителя в нашей стране.

Усиление политической и социальной конфронтации в XX веке повлекло за собой трансформацию театрального пространства в своеобразную трибуну для диалога со зрителями. Как следствие, появилось множество новых направлений в сценическом искусстве, в том числе документальный театр (вербатим) – вид театрального представления, литературной основой которого является реальный документ: интервью, газетные статьи, протоколы судебных процессов, речи политиков, общественных деятелей или кадры исторической хроники [4]. Значимость этого явления выражается в том, что это способ прямого общения со зрителем и передачи ему правдивой информации выразительными средствами театра.

В процессе своего развития документальный театр, зародившийся в 1920-е годы одновременно в СССР и Германии, прошел ряд этапов, на которых изменялось понимание сущности и целей этой разновидности театра. Тенденции, доминирующие в документальном театре на каждом этапе, как правило, совпадают с основными творческими достижениями, а также отражают особенности государственного строя, культуры зрительского восприятия и т.д. [2].

В Беларуси явление документального театра стало известно широкому зрителю относительно недавно. В начале XXI века появился ряд значимых постановок, основанных на документальном материале.

Одним из первых документальных спектаклей стал совместный франко-белорусский проект «Чернобыльская молитва», посвященный трагедии на Чернобыльской АЭС (Республиканский театр белорусской драматургии, режиссеры Б. Бусаголь, В. Анисенко, 2002). Спектакль основан на одноименной книге лауреата Нобелевской премии С. Алексиевич. На протяжении десяти лет автор общалась с более чем пятьюстами свидетелями аварии – ликвидаторами, пожарными, врачами, физиками, беженцами и многими другими. В книге-исследовании С. Алексиевич показывает, как авария повлияла на жизни всех этих людей и ни для кого не прошла бесследно. Спектакль акцентирует внимание на самих историях, облекая их в минималистичную форму. На сцене полукругом установлены пеньки для каждого исполнителя и свечи перед ними (сценограф Б. Бусаголь).

Другая документальная постановка, посвященная этой теме, «Чернобыль», была осуществлена коллективом театра «Крылы халопа», в рамках проекта «Истории Беларуси» (режиссер О. Гайко, 2013). Основу спектакля составили материалы двух экспедиций в белорусскую часть зоны отселения и Полесский государственный радиационно-экологический заповедник. Участники постановки брали интервью у непосредственных свидетелей событий и изучали документы, связанные с аварией на Чернобыльской АЭС. Кроме того, создатели спектакля провели конкурс детского рисунка на эту тему. Иллюстрации были представлены на выставке, а также задействованы в спектакле. Театр ставил целью максимально честно рассказать о событиях, происходивших в этот период. По словам польского журналиста П. Вроны: «...Спектакль “Чернобыль” – без сомнения, важный критичный голос молодого поколения. Его задача – пробудить общественное сознание и склонить к дальнейшему разговору о проблеме, которая, несмотря на прошедшие после нее 28 лет, до сих пор влияет на жизнь людей в Беларуси...» [3].

Главный сценографический образ спектакля – чемоданы, которые трансформируются во время действия в нужные элементы декорации, например, в реанимационный стол. На

протяжении всей постановки используется проекция с документальными фото и видео, посвященных воспоминаниям жертв аварии на Чернобыльской АЭС.

Еще один важный проект театра «Крылы халопы» *«Brest Stories Guide»* (2016) представляет собой «цикл документальных аудиоспектаклей в пространстве города» [3]. Авторы проекта О. Гайко и С. Гайдаленок исследуют период антисемитизма и уничтожения брестской еврейской общины в 1941–1942 гг. Спектакль основан на интервью свидетелей антисемитских проявлений 1937–1945 гг., печатных изданиях, посвященных геноциду, фотографиях и материалах архивов. Прогулка по Бресту среди исторических мест осуществляется с помощью мобильного приложения, которое состоит из карты и аудиофайлов, помогающих зрителю в перемещении. Авторы утверждают, что спектакль рассказывает не только об антисемитизме, но и поднимает более глобальную проблему вытеснения одних людей другими: «Кто остается равнодушным к событиям прошлого, может остаться равнодушным и к новым преступлениям, которые якобы “касаются только Других”» [3].

Переломным моментом в процессе развития документального театра в Беларуси стал мастер-класс российского драматурга, сценариста Л. Мельменко в Центре белорусской драматургии. На протяжении двух дней участники обсуждали, что представляет собой документальный театр и чего он требует от режиссеров, актеров и даже публики. В результате мастер-класса несколько режиссеров и драматургов объединились для создания ряда документальных постановок. Режиссер А. Марченко, драматург Д. Богославский и команда актеров Республиканского театра белорусской драматургии взялись за постановку-исследование о нации, окружающей действительности с помощью интервью, которые они проводили с людьми разного возраста и социального статуса. В итоге был поставлен спектакль *«Мабыць?»* (2014), основным лейтмотивом которого стали социальные проблемы Беларуси, а также психологические и экономические последствия распада Советского Союза. Литературной первоосновой послужили реальные истории минчан, в которых затрагиваются такие темы, как русификация, низкий уровень жизни, но главной остается проблема поиска национальной идентичности.

Художественное решение спектакля точно отражает чувство неопределенности человека в постсоветское время: актеры надевают разную обувь, которая падает сверху на сцену, когда они начинают говорить от лица нового персонажа (сценограф Ю. Соломонов). Такой прием интересно использован в монологе про русификацию: герой, говоря по-белорусски, надевает одну обувь, по-русски – другую. В финале монолога он остается в разных ботинках.

Схожая тематика раскрыта в документальном спектакле *«Время секунд хэнд»* режиссера В. Петровича, поставленном в Могилевском областном драматическом театре в 2015 году. Спектакль, состоящий из трех монологов людей, живших в Советском Союзе в эпоху перестройки, представляет собой размышление на тему прошлого народа. Одна из историй посвящена расстрелам во время репрессий и содержит абсурдные факты. Например, герой рассказывает о том, что людям из расстрельной команды был отведен личный массажист указательного пальца. Режиссер В. Петрович считает необходимым говорить об этих возмутительных вещах, чтобы не вернуться к ним снова в современности. По его мнению: «Беларусь остается в плену советскости. В нашем сознании Советский Союз остался, и тема, поднимаемая Алексиевич и спектаклем, актуальна для Беларуси и белорусов. Мы, наверное, законсервированная страна в этом смысле. Ностальгия по Советскому Союзу – она осталась у многих моих знакомых. Причем некоторые из них даже не жили в СССР» [1].

Главным художественным решением спектакля стала полиэтиленовая пленка, натянутая через всю сцену, и, визуальное разделение пространства пополам. Персонажи находятся по разные стороны этой пленки, олицетворяя две группы людей: живших до распада Советского Союза и после.

Еще одним важным документальным спектаклем стал *«11 апреля»* Лаборатории социального театра (режиссер В. Мороз, 2018), посвященный теракту в минском метро.

Глубоко эмоциональные истории собирались драматургом К. Стешиком на протяжении шести месяцев, после чего он составил из них полноценную пьесу. Спектакль «11 апреля» – память белорусского народа об ужасной трагедии. В постановке собраны рассказы не только жертв самого теракта, но и врачей, работавших в тот день, людей, которые назначили встречу на станции метро «Октябрьская», где и произошла трагедия. Тема теракта в минском метро очень деликатная и сложная, поэтому постановщик выбрала наиболее нейтральную форму спектакля, в которой зритель смог бы воспринимать текст без интерпретации. Черные стулья, черные костюмы и имена с описанием личностей на проекции – все предельно минималистично. Спектакль «11 апреля» – это первое и единственное высказывание на театральной сцене об этом событии, хотя к моменту постановки спектакля прошло более пяти лет со дня катастрофы.

В заключении, стоит отметить, что документальный театр выходит за рамки привычного восприятия искусства и мира вокруг. В эпоху масс-медиа зритель нуждается в подлинных фактах, которые ему может предоставить документальный театр, поэтому данное направление является перспективным. Основной лейтмотив большинства белорусских документальных постановок – рефлексия на тему трагического прошлого, а основной задачей является попытка сблизить людей посредством коллективного переживания в правдивом разговоре о том, что их объединяет.

Список литературы

1. В Могилеве поставили пьесу по книге С. Алексиевич «Время секонд-хенд» // Белорусский партизан [Электронный ресурс]. 2015. Режим доступа: <https://belaruspartisan.by/life/293479/> (дата доступа: 23.01.2021).
2. *Мамадназарбекова К.* Истоки и вехи документального театра // Театр. История факта [Электронный ресурс]. 2011. Режим доступа: <http://oteatre.info/istorija-fakta-istoki-i-vehi-dokumentalnogo-teatra> (дата доступа: 15.04.2018).
3. О театре // Театр «Крылы халопа» [Электронный ресурс]. 2019. Режим доступа: <http://teatrkh.com/about> (дата доступа: 12.01.2021).
4. *Таскин Е.* «Вехи»: Рефлексия на сцене. История документального театра // Concepture [Электронный ресурс]. 2017. Режим доступа: http://concepture.club/post/rubrika_2021/vehi-refleksija-na-scene-istorija-dokumentalnogo-teatra (дата доступа: 31.03.2018).

В. М. Кулишина

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ОБУЧЕНИЕ СРЕДОВОМУ ДИЗАЙНУ В РОССИИ

Основной способ обучения средовому дизайну – практический. Существуют различные структуры – бакалавриат, магистратура, курсы. Каждая имеет свои особенности, множество плюсов и, конечно, минусы.

Средовой дизайн – это не только ландшафт, это – уникальные интерьеры и неповторимые фасады, удобные планировки. Приемами дизайна можно обрабатывать такие объекты, как парковки, служебные постройки, инженерные сооружения [1, с. 4]. Нельзя не согласиться с тем, что также данный вид дизайна является и коммуникацией в сфере клиентоориентированности.

Целями являются правильные чувства и эмоции, которые должно приносить пространство. Комфорт, удобство, безопасность – основополагающее в любом месте. Благодаря этим качествам увеличивается спрос, который повышает доход. Это может значить, что дизайн также влияет и на такую науку, как экономика.

В России проходит изучение в нескольких рамках областей образования, а именно: «инженерное дело», «сельское хозяйство», «искусство и культура». Благодаря последнему в этой специальности остается художественная часть, которая предполагает сдачу экзаменов по определенным предметам, а именно русский язык и литература, вступительные испытания в самом высшем заведении – это рисунок, живопись, композиция и собеседование, но каждый ВУЗ предоставляет свой список, поэтому он может меняться. Также соответственно после поступления проходят профильные предметы и получают квалификацию. Поступающим стоит больше внимания обратить на экзамены внутри выбранного учебного заведения, ведь конкурс всегда достаточно велик.

Профильными предметами в этом курсе являются история искусств, конструирование, цветная графика, история стилей и орнаментов, макетирование, дизайн интерьера, моделирование, техническая графика и черчение, пропедевтика, рисунок, академическая живопись и основы колористики, технология материаловедения, эргономика и антропометрия, скульптура и пластическое моделирование, информационные технологии и компьютерная графика, проектирование, художественная обработка материалов, национальный стиль в дизайне, компьютерное проектирование средовых объектов, проектирование городской среды, дизайн интерьера рабочей зоны, дизайн жилой среды, основы композиции в дизайне, композиция в дизайне среды, основы дизайн-проектирования, проектирование в дизайне среды, история дизайна, науки и техники, теория и история дизайна, материаловедение, оборудование дизайна среды, искусство ландшафта, ландшафтный дизайн, шрифт и фотографика, шрифтовая композиция, компьютерное моделирование, 3D-моделирование. Непрофильные предметы, которые помогут в более подробном получении информации и упрощении дальнейшей работе в профессии также присутствуют, а именно физическая культура и спорт, экономика, правоведение, психология и тд.

Разнообразие дисциплин, преподаваемых в рамках специальности «дизайн среды» формирует его междисциплинарный характер. Однако «междисциплинарность» не является специфической, уникальной чертой «средового дизайна», ведь она сегодня представляет собой всеобщую тенденцию в науке: «Научное познание и профессиональное образование исторически развивались на основе дисциплинарной разделенности, узкопрофессиональной специализации. Со временем появились противоположные процессы – процессы интеграции, актуализирующие проблему междисциплинарности» [2, с. 4].

Ответим на вопрос, которым задаются многие при выборе и поступлении: «Чем же средовой дизайн связан с искусством?»

В обеих областях всегда необходим образ и отношения. То есть взаимодействия между различными терминами, понятиями, задачами, которые ставят перед собой профессионалы.

Элементы, с помощью которых формируется и создается новое, будь то картины или же жилое здание. Взаимосвязь между средой и человеком.

«Цели процесса «дизайна среды» состоят в том, чтобы координировать «отношения» (человека и окружающей среды и т.д.); основным содержанием является исследование «образа»; используется метод «интеграции дисциплин» [2, с. 4]».

Конечно же, есть и различия. Одним из них является то, что в дизайне важна не только сама мысль, идея, подача, но и значение, конструкцию. Творец имеет право остановиться на собственном взгляде на мир, свои эмоции и чувства, тогда же дизайнер должен соответствовать планам и безопасности.

Обучение такой творческой специальности должно способствовать и помогать молодым специалистам в формировании собственного образа, понимании проблематики и решении вопросов, находить логические выходы, правильно и уверенно работать с клиентами, равноценно применять понятия «субъект» и «объект», чтобы полностью воплощать в жизнь интересные проекты. Важно понимать и не забывать об упорядоченности процесса. Преподаватель же преследует эти цели, вкладывает знания в студентов, помогая и показывая все больше способов и принципов.

Для этого профессора учат выстраивать свои собственные системы, по которым идет работа над определенным заданием. А именно умение разделять на части, как только художественные, эскизные, так и связанные с документацией, собеседованиями, планами и тому подобное. Имея навык составления шагов, последовательности действий значительно упрощает работу дизайнера, разделяя его определенную деятельность на куски, которые можно прорабатывать по отдельности, по порядку или же параллельно друг с другом.

Обучение проходит 4 года. За это быстро пролетающее время на рынок выходят специалисты, которые имеют полное представление о своей специальности, ее тонкостях и особенностях, знают, чего хотят и что будут делать, а главное – как. Окончательный результат – это и есть цель дизайна среды, достигнутый путем проб и ошибок во время обучения.

Список литературы

1. Средовой дизайн как генератор дохода // Dewis URL: <https://dewis.ltd/usefull/list/sredovoy-dizayn-kak-generator-dokhoda/> (дата обращения 15.12.2021).
2. Чан Сяогэн. Теоретические границы средового дизайна // CYBERLENINKA URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-granitsy-sredovogo-dizayna> (дата обращения 15.12.2021).

С. С. Купцова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ДИЗАЙН СРЕДЫ: ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ОСОБЕННОСТИ

Дизайн среды – это направление, которое включает самые разные виды дизайна: от ландшафтного до выставочного, от предметного до интерьерного. Работа в этой сфере подразумевает создание атмосферы и настроения места [2]. Дизайн среды занимается оформлением всего, что нас окружает в городе. Ключевыми функциями является удовлетворение эстетических и эргономических параметров. Основными задачами эстетики – это выполнить глубоко продуманную композицию и выдержать в ней равновесие. Задачами эргономики являются оптимизация условий труда, удобство в использовании предметов, правильная расстановка освещения и многое другое. Дизайн – проект среды на прямую зависит от объекта. Если мы берем офис, то его интерьер должен настраивать сотрудников на работу, должна быть соблюдена норма освещенности и эргономически оборудованы места, для улучшения работоспособности. Если мы берем кафе, то его интерьер наоборот должен способствовать расслаблению и приятному времяпрепровождению. Перед дизайном среды стоят такие задачи, как: 1) создание необходимой атмосферы с помощью цвета, освещенности, материалов и т.д.; 2) необходимо найти баланс между визуальной частью пространства и его функциональностью; 3) придумать дизайн-концепцию, а потом визуализировать ее в программах; 4) создать техническое задание чертежи и планы для наемных рабочих (подрядчиков); 5) подобрать материалы, освещение, наполнение и многое другое; 6) контролировать процесс воплощения работы проекта в жизнь [7].

Хотя профессия дизайна среды является творческой, но к ней надо подходить с большой ответственностью. Дизайнеру в этой сфере нужно знать большое количество информации. Если рассмотреть дизайн интерьера, то нужно разбираться в материалах и в правилах их использования, а также нужно понимать архитектурные принципы.

Ландшафтный дизайн – это специальный комплекс действий направленный на благоустройство территории или на изменение территории, используя большое количество природных элементов. Само искусство ландшафтного дизайна находится на стыке трех направлений. С одной стороны, это архитектура и строительство, с другой – это ботаника и растениеводство, с третьей – сведения из истории и философии. Основными ценностями ландшафтного дизайн-проектирования являются простота, удобство, практичность и конечно же эстетические параметры (красота) [4].

Оформление торговых пространств – это работы с кофейнями, ресторанами и торговыми центрами. Эти направления дизайна среды связаны с маркетингом и брэндингом. Пространство должно полностью соответствовать положению компании и иметь в своем оформлении элементы корпоративного стиля [2].

Дизайн интерьера – это отрасль дизайна, которая направлена на улучшение удобства пространства за счет эстетических и эргономических принципов. Он занимается оформлением личных и социальных помещений. Интерьерный дизайн состоит из художественного и промышленного дизайна. Дизайнер в этой отрасли занимается разработкой проекта от планировки помещения (освещенность, отделка стен, подбор материалов и другое) до расстановки мебели и декорирования пространства. Необходимой задачей для дизайнера считается верная выборка цветовой палитры. Цвет играет одну из основных ролей во всем дизайне интерьера. Дизайнер избирает цветовую палитру, выбирает материалы и меблировку, зонировать комнаты, оформляет смету. Это направление имеет возможность пересекаться как с оформлением выставочных мест, так и с ландшафтными работами [5].

Задачей предметно-материального дизайна является разработка дизайн-концептов находящихся вокруг нас предметов – от канцелярии до разработки мебели, от посуды до электротехники. Для того чтобы работать в данной направленности нужно обладать программным моделированием, знать особенности изготовления предмета разбираться в

стилях и трендах предметного дизайна, а также, своей разработкой, уметь привлечь внимание покупателей [3].

Основными задачами выставочного дизайна является ознакомить людей с брендом, уметь демонстрировать новую продукцию, суметь пояснить направленность компании, составить положительное восприятия на бренд (продукции), создать положительный вид бренда (и его продукции), который сохраниться и после окончания выставки. Создание универсального позитивного выставочного вида, его компонентов и других атрибутов выставочных событий – это сложная и трудоемкая работа. Так как перед дизайнером ставится трудная задача – отыскать безупречные соотношения, формы, красок и приемов декора, которые понравятся безоговорочному большинству гостей выставки. Достигается это путем выполнения определенных действий с четкой последовательностью и аккуратностью [1].

Для любого из выбранных направлений понадобятся знания основ композиции, осознание индивидуальностей цвета и формы, владение графическими редакторами, умение оформлять проектную документацию. Еще дизайнер среды – это специальность, которая настоятельно требует развитых коммуникативных способностей. В случае, если вы хотите заниматься фрилансом, вам необходимо научиться реализовывать собственные идеи и предложения, а также научиться отыскивать покупателей. Лучшими идеями для привлечения клиентов будет реклама, портфолио с образцами работ и бесплатная услуга. Что-то из этих пунктов обязательно привлечет внимание людей [6].

Список литературы

1. MVK ORION Производство и оформление выставок [Электронный ресурс] // ПРЕДСТАВЛЯЕМ НОВЫЙ ВИД СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА – ВЫСТАВОЧНЫЙ ДИЗАЙН. [Электронный ресурс]. URL: <https://mvk-orion-expo.ru/stati/137-predstavlyаем-novyy-vid-sovremennogo-iskusstva-vystavochnyy-dizayn.html> (дата обращения 14.12.2021).
2. Pentaschool [Электронный ресурс] // Дизайн среды: направления и особенности: [сайт]. [2020]. URL: <https://pentaschool.ru/news/dizajn-sredy-napravleniya-i-osobennosti> (дата обращения 10.12.2021).
3. *Вильямс Р.* Студия дизайна. М.: Символ-Плюс, 2008. 280 с.
4. *Гарнизоненко Т. С.* Справочник современного ландшафтного дизайнера. Ростов-на-Дону: Феникс, 2005. 313 с.
5. *Додсворт С.* Фундаментальные основы дизайна интерьеров: учебное пособие. М.: Тридэ Кукинг, 2011. 184 с.
6. СБЕРБизнес [Электронный ресурс] // Как привлечь клиентов. [Электронный ресурс]. URL: https://www.sberbank.ru/ru/s_m_business/pro_business/kak-privlech-klientov/ (дата обращения 14.12.2021).
7. *Шимко В. Т.* Основы дизайна и средового проектирования. учебное пособие М.: Архитектура-С, 2007. 160 с.

И. И. Куракина

Высшая школа народных искусств (академия), г. Санкт-Петербург

НА СТЫКЕ ИСКУССТВА И НАУКИ: ТРАДИЦИОННОЕ ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И ПЕДАГОГИКА

Традиционное прикладное искусство – один из смыслообразующих компонентов национальной духовной и художественной культуры, определяющий «лицо» страны в условиях глобализации, фундирующий процесс патриотического воспитания и формирования самосознания гражданина. Вопросы теории и практики традиционных художественных промыслов, проблемы их бытования и развития неоднократно становились предметом научного осмысления на протяжении всего XX столетия – от исследований В. С. Воронова, А. И. Некрасова, А. В. Бакушинского, В. М. Василенко, к трудам сотрудников московского Научно-исследовательского института художественной промышленности, работам Т. М. Разиной, М. А. Некрасовой, И. Я. Богуславской.

Параллельно сохранению и возрождению традиций художественных промыслов в XX в. происходил и процесс становления системы профильного образования в этой сфере: создание профессиональных учебных заведений, разработка учебных и методических пособий, формирование методологии образования с опорой на сущностные особенности видов традиционного прикладного искусства. Итогом стало создание уровня высшего образования, явившегося логичным звеном системы непрерывного многоуровневого образования, впервые апробированной в практике Московской школы художественных ремесел в 2000-е гг. и реализованной в полной мере в Высшей школе народных искусств (академии).

В рамках образовательной, научно-исследовательской и художественно-творческой деятельности академии сложилась научно-педагогическая школа «Теория и практика непрерывного профессионального образования в сфере традиционного прикладного искусства» [2]. Автор теории и лидер школы – академик Российской академии образования, доктор педагогических наук, профессор В. Ф. Максимович.

В исследованиях ученых научно-педагогической школы В. Ф. Максимович были разработаны вопросы выявления специфики содержания образования по конкретным видам традиционного прикладного искусства – художественному кружевоплетению (Е. А. Лапшина, Т. Е. Лончинская, Ю. Е. Лапина, Д. Ю. Христолюбова), художественной вышивке (Т. М. Носань, Е. В. Сайфулина, С. Ю. Камнева, А. А. Николаева), палехской (П. В. Гусева, С. Н. Денисова), мстерской (В. Ю. Борисова), холуйской (Ю. А. Бесшпаошникова) лаковой миниатюрной живописи, художественной резьбе по кости (В. Н. Колобов) и т.д.

Отдельную группу составляют работы, в которых раскрыты особенности общепрофессиональной подготовки будущих художников в системе среднего профессионального и высшего образования (бакалавриат-магистратура, специалитет) в области академического и декоративного рисунка (Н. Ю. Дунаева, М. О. Ломакин); академической и декоративной живописи (Е. И. Васильева, П. Е. Серов, И. А. Безина); пластической анатомии (А. Л. Уткин); академической скульптуры (Н. Ф. Каратайева); цветоведения (Ю. С. Салтанова); мастерства и композиции (О. В. Федотова); общетеоретических дисциплин (И. В. Поселенова, И. И. Куракина) с учетом специфики регионально-исторических видов традиционного прикладного искусства.

Теоретическое обоснование и разработка содержания и методов обучения рисунку, интерпретирующему определенные выразительные средства и способы формообразования, характерные для различных видов традиционных художественных промыслов, детерминировало новизну диссертационного исследования Н. Ю. Дунаевой [4]. Автором была теоретически обоснована необходимость введения в систему образования художников не только академического рисунка (как это было исторически), но и декоративного – рычага эффективного развития визуального мышления и опыта проектной деятельности.

Педагогическое определение понятия «декоративный рисунок», как ресурса формирования визуальной и профессиональной культуры будущих художников, сформулировал М. О. Ломакин [7]. Им впервые были выявлены особенности его содержания как метадисциплины в области традиционных художественных промыслов, охарактеризована взаимосвязь с профильными дисциплинами – пропедевтикой, основами композиции, проектированием и моделированием, совершенствованием мастерства, отражающими специфику профиля обучения.

В области живописи к проблеме осмысления особенностей ее преподавания художникам традиционных художественных промыслов обратилась Е. И. Васильева [3]. Автором была раскрыта взаимозависимость живописи с другими дисциплинами профессиональной направленности (исполнительским мастерством, композицией, проектированием, техническим рисунком, моделированием); разработана концепция, учитывающая особенности традиционных и инновационных подходов преподавания живописи, стилистику традиционных художественных промыслов.

Как и в области рисунка, обязательное условие воспитания личности художника – сформированность у будущих художников теоретических знаний и практических умений декоративной переработки живописных этюдов в соответствии с особенностями видов традиционного прикладного искусства, который осваивают студенты. Это стало доминантой содержания модели педагогического руководства обучением живописи в соответствии с профилем подготовки в системе среднего профессионального образования [10]. Если П. Е. Серов выявил основные векторы, то И. А. Безина раскрыла сущность содержания и методов обучения живописи будущих миниатюристов [1]. Учет в процессе преподавания общепрофессиональных дисциплин регионально-исторических художественно-выразительных и стилистических особенностей вида искусства достигается благодаря интеграции содержания дисциплин «Живопись», «Проектирование», «Исполнительское мастерство». Выводы, обоснованные практикой подготовки художников холуйской лаковой миниатюрной живописи, могут быть экстраполированы, с некоторыми поправками, и на другие виды лаковой миниатюры.

Ведущее значение для формирования живописного мастерства и культуры цвета будущих художников имеет цветоведение. Он становится источником воспитания «креативной, современно мыслящей личности, значительно расширяет художественный кругозор и творческий будущего художника традиционного прикладного искусства» [9, с. 7-8] только при внимании в разработке его содержания к выразительным средствам и способам формообразования различных видов художественных промыслов, национальным традициям и семантике образов.

Обучение академической скульптуре будет эффективным, если в содержании образования найдут отражение: историко-традиционные методы и современные формы и направления обучения скульптуре; сущность и специфика направлений профессиональной деятельности будущих художников; художественное своеобразие стилистических традиций промыслов; формирование опыта декоративной стилизации с опорой на освоение основ реалистического изображения; взаимосвязь скульптуры с другими профильными курсами [5].

Важная часть содержания образования – комплекс теоретических дисциплин. Именно с гуманитаризацией учебно-воспитательного процесса И. В. Поселенова связывает воспитание у студентов высокого уровня профессиональной культуры, формирование общекультурной компетентности, ориентации в собственном творчестве на национально-эстетические традиции, в конечном итоге – сохранение и развитие традиций народного искусства [8].

Основополагающий теоретический профессиональный курс в содержании образования будущих художников – история и теория традиционного прикладного искусства, интегрирующая общий контекст развития этой области национальной культуры и частные особенности отдельных видов художественных промыслов. Проблемы разработки его содержания и организационно-педагогические условия реализации были раскрыты в исследовании И. И. Куракиной [6].

Особенность проанализированных диссертационных исследований в области теории и практики образования будущих художников традиционных художественных промыслов – органичное сочетание обширного теоретического материала, изложенного в виде содержания обучения, моделей, концепций, и его тесная взаимосвязь с образовательным процессом, собственной педагогической практикой каждого из авторов.

Исследование совокупности диссертационных исследований позволило выявить специфику подготовки художников традиционных художественных промыслов, которая в общем виде сводится к необходимости учета сущностных черт и художественно-стилистического своеобразия традиционных художественных промыслов России даже при разработке содержания и методик обучения общепрофессиональным теоретическим и практическим дисциплинам.

Список литературы

1. *Безина И. А.* Содержание и методы обучения живописи в среднем профессиональном образовании в области лаковой миниатюрной живописи: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. СПб., 2015. 229 с.
2. *Ванюшкина Л. М., Тихомиров С. А.* Научно-педагогическая школа В. Ф. Максимович «Теория и практика непрерывного профессионального образования в сфере традиционного прикладного искусства»: феноменологическая характеристика // Традиционное прикладное искусство и образование. 2019. № 2 (28). С. 56–66.
3. *Васильева Е. И.* Специфика обучения живописи студентов в сфере декоративно-прикладного искусства: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. М., 2009. 215 с.
4. *Дунаева Н. Ю.* Специфика обучения рисунку будущих художников традиционного прикладного искусства: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Н.Ю. Дунаева. СПб., 2013. 233 с.
5. *Каратайева Н. Ф.* Специфика обучения скульптуре будущих художников традиционного прикладного искусства: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. М., 2010. 186 с.
6. *Куракина И. И.* Содержание обучения теории и истории традиционного прикладного искусства в профильном высшем образовании: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. СПб., 2018. 263 с.
7. *Ломакин М. О.* Декоративный рисунок в подготовке бакалавров по конкретным видам традиционного прикладного искусства: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. СПб., 2016. 252 с.
8. *Поселенова И. В.* Гуманитаризация образования будущих художников-мастеров традиционного прикладного искусства как фактор развития профессиональной культуры: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. СПб., 2011. 192 с.
9. *Салтанова Ю. С.* Содержание обучения цветоведению будущих художников традиционного прикладного искусства: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.08. М., 2010. 255 с.
10. *Серов П. Е.* Педагогическое руководство обучением живописи в среднем профессиональном учебном заведении традиционного прикладного искусства: дис. ... канд. пед. наук: 13.00. СПб., 2016. 194 с.
11. *Васильева Е. И.* Специфика обучения живописи студентов в сфере декоративно-прикладного искусства: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. М., 2009. 215 с.

Е. М. Курлова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

КАПРИЧЧИО И ВЕДУТА В АНГЛИЙСКОЙ КЕРАМИКЕ XVIII–XIX ВЕКОВ

Появление стилей каприччио и ведута базируется на изысканиях великих итальянских мастеров изобразительного искусства XV–XVI вв. в области построения перспективы, а также изучения архитектурного наследия античности. Их наработки были развиты позднее театральными декораторами. Используя камеру Обскура, они создавали изображения природы, архитектурных строений и их руин. Гравюры сделали эти изображения доступными для множества людей, начал формироваться массовый интерес к античности. Этот процесс ускорился в связи с раскопками города Помпеи. Мода на античность стала перекидываться на другие области искусства, в том числе и на керамику.

Цель исследования – изучить историческую составляющую появления жанров ведута и каприччио в керамике.

Объект исследования – английская керамика XVIII–XIX вв.

Предмет исследования – появление технологических новшеств, способствовавших массовому проникновению жанров каприччио и ведута в английскую керамику в XVIII–XIX вв.

Задачи: отследить параллели и выявить схожесть процессов технического и художественного развития изобразительного искусства, приведшего к возникновению жанров каприччио и ведута и производства фарфоровых изделий, позволивших освоить и внедрить эти жанры в массовое производство.

Методы исследования: сравнительный анализ эволюции изобразительного искусства и методик его распространения и развития технологий фарфорового производства.

Картины венецианских мастеров XVIII века отличаются убедительной формальной точностью построения перспективы. Это связано с развитием сценографического театрально-декорационного искусства. В этом развитии мы можем выделить технический и художественные аспекты.

С художественной точки зрения важно отметить интерес мастеров – сценографов к произведениям итальянских художников XV–XVI вв. Для этих произведений было характерно активное использование в композиции изображения античных руин, что соответственно перешло в работы мастеров-сценографов.

Технический аспект заключается в использовании камеры Обскура, с помощью которой исследовались законы перспективы, оптические ракурсы, распределение света и тени.

Так изначально в сценографии, а затем и в живописи возникли жанры каприччио, ведута и *bizzarrie*. По мере роста их популярности возникла задача массового тиражирования популярных сюжетов, и жанр постепенно перешел в гравюру.

Параллельно шло развитие индустрии изготовления фарфоровых изделий, также заключавшее в себе технический и художественный аспекты.

По мере развития рынка возникла потребность освоения технологий массового производства и удешевления фарфоровых изделий. Этому способствовало изобретение технологии подглазурной печати, благодаря которым на смену дорогой ручной росписи пришла рутинная штамповка изображений на керамических изделиях.

Одновременно в обществе рос интерес к античности. Особенно он усилился благодаря проведению археологических раскопок в Помпеях и Геркулануме, а также египетскому походу Наполеона. Тема античности стала активно использоваться в разных видах искусства, в том числе и в декорировании керамических изделий.

Наверно самым известным керамистом, использующим интерес современников к античности был Джозайя Веджвуд: «Талантливый технолог Веджвуд открыл или усовершенствовал различные виды керамической массы, например, базальтовую массу (1762), формулу фаянса цвета сливок – фаянс королевы (1763), яшмовую массу (1775), красную

каменную массу или росо антико (1776), двухслойную яшмовую массу (1777), белый фаянс с перламутровым (холодным) оттенком (1779). В конце XVIII в. Веджвуд писал о семи массах, известных английских керамистам, – терракоте, базальтовой, белой каменной, яшмовой и бамбуковой, а также бисквите и фаянсе королевы, – которые «рассматриваются как предмет национального искусства, промышленности и торговли, и могут быть отнесены к числу наиболее важных производств Королевства» (цит. По Jewitt, 1878, Vol 2, P. 355)» [2, с. 48].

Веджвуд начинает производство предметов из фарфора с изображением античных сцен.

Под руководством Веджвуда-второго производство начинает выпускать новые виды продукции: в 1810–1830-х гг. – фаянс с печатным декором.

Источником для создания печатного декора послужила гравюра Томаса Мильтона по рисунку Луиджи Майера «Гробница Авессалома». Вероятно, этот декор для завода Веджвуда выполнил гравер Вильям Брукс в 1822 г.

Джозайя Споуд первоначально в подражание Джозайе Веджвуду выпускал изделия из фаянса цвета сливок, а также яшмовой и базальтовой масс. Но в 1784 г. завод Споуда одним из первых освоил подглазурную печать на фаянсе. Джозайя Споуд-второй развил это направление, создав знаменитые печатные декоры «Греческий», «Башня», «Ива», популярные и по сей день.

Еще одним заводом, занимающимся выпуском керамики с изображением античных развалин, был завод Тейлора Эшворта. Он использовал формы и медные пластины с декорами, а также право использовать марки на изделиях из железистого фаянса выкупленные у завода Чарльза Джеймса Мэйсона.

Мы рассмотрели, как благодаря техническим новинкам и интересу к античной архитектуре в керамические изделия перешли популярные жанры каприччио, ведута и bizzarrie. Иногда это была просто гравюра, перешедшая на керамическое изделие, иногда каприччио становилось барельефом, как на изделиях Джозайи Веджвуда.

Список литературы

1. Дукельской Л., Ипполитова А. Венеция и венецианская жизнь в гравюре XVIII века. СПб.: Чистый лист, Государственный Эрмитаж, 2004. 160 с.
2. Тарлыгина Д. Ю. Английская керамика XVIII–XX веков в собрании Исторического музея. М.: Исторический музей, 2018. 504 с.
3. Федотова Е. Д. Венеция. Живопись века Просвещения. М.: Белый город, 2002. 384 с.

Д. С. Лебедева

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ТРЕНДЫ ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНА 2022 ГОДА

Ландшафтный дизайн – это сфера деятельности, которая располагается на стыке архитектуры, эстетики и биологии, что подразумевает под собой гармонию красоты природы в сочетании с удобствами использования инфраструктуры. Его основная цель заключается в том, чтобы сформировать комфортную среду для жизнедеятельности человека согласно эстетическим, экологическим и функциональным характеристикам. С помощью средств озеленения, небольших водоемов, малых архитектурных форм, изменения рельефа, необычных текстур, источников освещения можно создать неповторимую зону отдыха на свежем воздухе [8].

У любой сферы существуют свои тенденции и ландшафтный дизайн не является исключением. Каждый год эксперты предоставляют новые варианты для оформления земельных участков, в которых отражено настроение современности. Эти идеи позволяют превратить сад в оплот красоты, уюта и безмятежности [2, с. 18].

Довольно непросто четко отследить тренды ландшафтного дизайна 2022 г., из-за того, что в мире есть большое количество стилей, представители которых дают оценку существующим тенденциям и расставляют приоритеты исходя из собственных предпочтений. Предлагаемые тренды – это лишь одно из возможных видений того, как искусство оформления территории будет развиваться в начале года [1, с. 21]. Вот тенденции, на которые указывают специалисты.

Естественность. Аккуратно подстриженные газоны, строгость геометрических форм, симметрично расположенные клумбы и беседки, альпийские горки постепенно уходят в прошлое. Сегодня дизайнеры против заключения природы в жесткие рамки. Вместо этого на передний план выходит естественность, продуманная до мелочей. Участок может напоминать лесной пейзаж или альпийский луг, который формировался естественным путем [3].

Озеленение. Сад, который не нуждается в особом уходе, прекрасно подходит тем, кто страдает от нехватки времени и избытка технологий. Полевые цветы и «луговые газоны» – это тренд в 2021–2022 гг. Декоративные многолетние злаковые культуры не только сочетают в себе красоту и неприхотливость, но и используются в качестве зонирования территории, украшения клумб и цветников. Симметрично посаженным хвойникам на замену пришли хаотичные кучные группы деревьев, кустарников, и даже «запущенные» британские сады [6].

Заборы, поросшие плющом, существуют уже давно, но сегодня это называется «вертикальное озеленение». Оно не только способно скрасить скучный вид ограды или постройки, но и позволит создавать «живые изгороди» из растений для того, чтобы зонировать пространство, сэкономить квадратные метры или оформить зону отдыха. Одним из интересных решений является сочетание декоративных и полезных культур. Для создания зеленых ограждений, помимо плюща, можно использовать виноград, хмель и ягодные кустарники, такие как ежевика и крыжовник. Данный тренд привлекателен еще и тем, что есть возможность разместить растения в горшках в несколько ярусов, высадить карликовые плодовые деревья и крупные листовые овощи в сочетании с цветами [4].

Геопластика. Если на территории сложный рельеф, то необязательно его исправлять. Прошло время идеально ровных участков с альпийскими горками. Сегодня в тренде геопластика, которая превращает изъяны рельефа в красивые холмы, овражки и склоны. Мощные дорожки заменяются отсевом или щебнем, а благодаря решетчатым газонам создают лужайки и парковки, которые защищают грунт от движения и повышают прочность почвы. Такие проекты нуждаются в тщательных расчетах. Популярны тропинки для ходьбы из экологичного декинга или шаговые дорожки из обработанных камней [3].

Водоемы. Сложно представить стильный современный участок без водных объектов. В 2021–2022 гг. актуальны естественные, лаконичные формы. Естественность ландшафта

предполагает создание как статичных, так и динамических водоемов. Это могут быть пруды, ручейки, водопады, декоративные болотца и даже маленькие водные чащи. Вид водного объекта нужно выбирать, исходя из размера участка. Плеск воды обладает терапевтическим эффектом и придает неповторимую атмосферу единения с природой. В такую зону релакса гармонично впишется практичная мебель спокойных тонов из натуральных материалов, с минимумом декора. В водоеме можно использовать не только растения, которые будут очищать воду, но и декоративных рыб. Место с собственной гидросистемой должно быть достаточно большим и иметь постоянный источник воды. Однако нужно исключить заболачивание местности [7].

Новейшие технологии. Чтобы минимизировать сложность и интенсивность работ по саду, актуально использовать технологичные новинки. Существуют специальные программы и приложения, которые позволяют дистанционно выполнять некоторые задачи. При помощи уложенного под землей греющего кабеля и блока управления можно поддерживать нужную температуру почвы, ступенек и дорожек, сохранив красоту газона вплоть до морозов. Одним из важнейших элементов ландшафтного дизайна является освещение. Современные программируемые светильники способны менять цвет, интенсивность светового потока, создавая необычную атмосферу в темное время суток. Без системы полива и туманообразования тоже не обойтись. Установленное в саду оборудование поддерживает необходимую влажность, а также создает красивый эффект. Сегодня возможно использование самых разных видов оборудования, которое поможет легко и быстро выполнить поставленную задачу [5].

Тренды ландшафтного дизайна 2021–2022 гг. – это стремление к гармонии и единению с природой, лаконичности и простоте ухода за своим участком, а также применение новых технологий, забота об окружающей среде [7].

Список литературы

1. Васильева В. А., Головня А. И., Лазарев Н. Н. Ландшафтный дизайн малого сада. М.: Издательство Юрайт, 2020. 185 с.
2. Кизима Г. А. Азбука садового участка. Ландшафтный дизайн для начинающих. М.: Эксмо, 2015. 256 с.
3. AG garden design. [Электронный ресурс]. URL: <https://ag-gardendesign.ru/about/blog/tendencii-landshaftniy-dizajn-20/> (дата обращения 14.12.2021).
4. ArtStory. [Электронный ресурс]. URL: <https://artstory-design.com/page16303839.html> (дата обращения: 14.12.2021).
5. Hackrea. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.hackrea.com/ru/stories/sovremennyye-tendentsii-v-landshaftnom-dizayne/> (дата обращения 14.12.2021).
6. heatylab.com [Электронный ресурс]. URL: <https://heatylab.com/sovremenniy-landshaftnyy-dizain-glavnye-trendy-dizain-sada-39-foto/> (дата обращения 13.12.2021).
7. Russad. [Электронный ресурс]. URL: <https://russad.ru/stati/tendentsii-landshaftnogo-dizayna-2021-2022-god/> (дата обращения 14.12.2021).
8. Садовый Рай [Электронный ресурс]. URL: <https://sadvij-raj.ru/landshaftnyj-dizajn-v-rossii.html> (дата обращения 13.12.2021).

Ли И

Белорусский государственный университет культуры и искусств, г. Минск

СПЕЦИФИКА ДИЗАЙНА ПЕРСОНАЖЕЙ КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГР ИСТОРИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКИ НА ПРИМЕРЕ ИГРЫ «СЛАВА КОРОЛЕЙ»

С быстрым развитием информационных технологий компьютерные игры продемонстрировали множество преимуществ в развлечениях и досуге для людей. Они могут не только удовлетворять потребности людей в развлечениях, но и передавать более ценную информацию и обогащать духовную жизнь. В настоящее время конкуренция на игровом рынке становится все более ожесточенной, усложняется типология игр, что отражается в развитии исторической темы. Важную роль в разработке игр и их продвижении на потребительский рынок играет художественный аспект – дизайн визуального компонента игры, который привлекает внимание пользователей, демонстрируя уникальные художественные эффекты, и увеличивает аудиторию игры.

Игры выполняют образовательные и развлекательные функции. На них влияют возрастные, потребительские и гендерные факторы аудитории. Игровой дизайн также должен продолжать внедрять инновации. Благодаря углубленному анализу характеристик аудитории компании могут понять тенденции развития игрового рынка и объединить потребности аудитории для разработки более популярных произведений. Разделение труда в дизайне игрового искусства более сложное, и взаимное сотрудничество между различными подразделениями труда может сделать работу по дизайну плавной.

В играх всех жанров необходим прежде всего оригинальный дизайн визуального компонента, ведь только высокое качество дизайна, оригинальные изображения в игре улучшают качество разработки, гарантируя признание специалистов и успех у целевой пользовательской аудитории. В оригинальный дизайн игры входят дизайн персонажей, интерфейса и локаций. Качество дизайна влияет на эффект игры и степень инвестиций пользователей, и это в первую очередь способствует вниманию, которое уделяют разработчики игр данному вопросу.

Разнообразие и богатство национальных культур, а также сложность традиционного культурного содержания в различных областях, таких как философия, религия, наука, технологии, отражают ценность исторического наследия. Исследуя исторические факты и традиционные культурные элементы, мы можем всесторонне понять изменяющиеся характеристики общества, что имеет большое значение для построения совершенной социальной системы, а также может решить проблемы в современной области и достичь цели распространения духа новой культуры.

В системе форм, типов и жанров компьютерных игр есть большое разнообразие типов, которые опираются на восприятие и трактовку темпоральности, т.е. различных аспектов времени. Среди них есть игры, события и действия которых разворачиваются в настоящий момент, т.е. в наши дни, но также распространены игры, переносящие пользователя в иное время – недавнее или отдаленное прошлое или же в ближайшее или футурологическое будущее. Данное исследование посвящено играм исторической тематики, т.е. тем разработкам, которые в различных формах отражают представления людей об историческом прошлом.

С точки зрения содержания компьютерные игры исторической тематики включают в себя темы войны, фэнтези, любви, научной фантастики, реальности и ужасов. Исторические тематические игры, как распространенный тип в настоящее время, разработаны на основе исторических событий. Разработка персонажей в них опирается на достоверные традиции различных эпох стран, содержат сильные исторические и культурные коннотации. С течением времени люди все меньше и меньше понимают исторические события и традиционные формы культуры прошлого. Смешанная информация в Интернете заполняет жизнь людей, и большинство молодежи далеко от понимания традиционной культуры. Разработка игр на

историческую тематику может не только привлечь игроков, интересующихся историческими личностями и событиями, но и вызвать у людей желание изучать прошлое. Это повышает интерес к играм и позволяет лучше понять историческую подоплеку персонажей, что отражает важность игр на историческую тематику.

Различным вопросам теории и практики дизайна персонажей компьютерных игр, тематика которых связана с историей Китая и традициями китайской культуры, посвящен ряд статей [1, 2, 3].

Являясь важной частью структуры мира, люди берут на себя роль творцов социальной деятельности. Между людьми существуют значительные различия, и межличностные отношения также демонстрируют сложность. В традиционной культуре элементы характера являются важным содержанием. Известный художник У Гуанчжун выдвинул соответствующие мнения. Он считает, что моделирование красоты является основным элементом формирования образа человека, который может отражать различные характеристики человека.

Представление образов персонажей не только по внешнему виду, но и по внутреннему темпераменту играет более важную роль, что обеспечивает основу для дизайна игровых персонажей. Существует тесная связь между популярностью игр и дизайном персонажей. Дизайн игровых персонажей является важной частью игры. Игроки обычно понимают игру через персонажей. Поэтому проектирование игровых персонажей оказывает прямое влияние на качество разработки игр, а создание ярких игровых персонажей может оставить более глубокое впечатление на игроков.

Независимо типа игры, персонажи являются важной ее частью. Дизайнер использует историю сценария, чтобы выразить личностные характеристики персонажей, чтобы персонажи могли управлять эмоциями игроков и оставлять глубокий смысл. При проектировании персонажа следует учитывать его форму, индивидуальность и движения, а также анализировать мировоззрение, прошлое и эмоции персонажа. Чтобы повысить яркость изображения игрового персонажа, точно расположить изображение, определить цель дизайна и передаваемую информацию, после всестороннего анализа можно определить уникальность изображения персонажа, чтобы его можно было четко отличить от других персонажей. После полного позиционирования образа персонажей психологические действия, выражения, язык и движения персонажей могут быть приведены в большее соответствие с характеристиками персонажей, а дизайн истории также может быть более согласован с персонажами.

Личность персонажа – это элемент, который отличает героя от других персонажей. Благодаря оригинальным характеристикам и свойствам личности дизайнер может придать персонажу независимые черты и особенности, «оживить» персонажа. В дизайне персонажей-исторических личностей основой является историческая фактология эпохи и событий, и следует учитывать соответствие между историческими фактами и личностью персонажа. Влияние образа персонажа на общую координацию художественных средств дизайна игры велико, и образ должен быть разработан в соответствии с характеристиками персонажа и отношениями с другими персонажами. Это может позволить игровым персонажам использовать разные эффекты в разных состояниях, избегая дизайна одного стиля, который утомляет игроков, и это также повлияет на эффект формирования персонажа. Например, убийство противника в «Славе королей» отличается от эффекта, используемого при убийстве.

Использование исторических фигур для создания игровых персонажей может облегчить игрокам восприятие личности персонажей, а использование знакомых персонажей для создания персонажа, принадлежащего игровому миру, может сделать его более независимым, а также может продемонстрировать различные нюансы. Например, Ван Чжаоцзюнь в «Славе королей» изображается в игре как принцесса, которую послали в Бэйи, чтобы защитить спокойствие пограничной области, поэтому она играет роль покровительницы Ледниковой области. «Слава королей» (популярная игра типа MOBA, т.е. Multiplayer Online Battle Arena, выпущенная Tencent Tianmei в 2015 г.) [4].

Ван Чжаоцзюнь – реальная историческая личность, придворная дама императорского двора династии Хань. В 54 г. до н. э. вождь народности сюнну Ху Хань Се Шанью был побежден своим старшим братом Чжичжи Шаньюем. Он переехал на юг, в Гуанлу Сайся, и установил дружественные контакты с династией Западной Хань. Трижды Чанань просил императора Хань Юаня о примирении. Услышав об этом, Ван Чжаоцзюнь взяла на себя инициативу просить о примирении. После прибытия в края сюнну ее назвали Нингу Цзунши, то есть королева. Таким образом, благодаря Ван Чжаоцзюнь Ху Хань Се Шанью вренул земли сюнну при поддержке династии Западной Хань, что позволило сюнну установить с династией Хань мирные добрососедские отношения на десятилетия.

Образ Ван Чжаоцзюнь в истории символизирует наступление эпохи мира и спокойствия. Персонаж Ван Чжаоцзюнь в игре обретает характеристики доброй волшебницы. Она показана как красивая женщина, а ее атрибуты напоминают о красоте природы холодных северных земель. Основные цвета – белый и синий. В стилистике костюма играет свою роль пушистая фактура. Макияж холодных оттенков, ассоциирующихся со льдом и снегом. Среди суперспособностей персонажа – «Навести мороз», чтобы заморозить врага. Игрок также может использовать инструмент «зимний холод» для создания ряда эффектов льда и снега, которые могут нанести урон врагу и замедлить его действия. С точки зрения образных характеристик образ Ван Чжаоцзюнь – «Цветок сливы, расцветающий на ее родине», что показывает тоску девушки по дому и делает персонажа более ярким в целом.

Взяв игру «Слава королей» в качестве примера для анализа, мы показали, как дизайн персонажа компьютерной игры исторической тематики, опираясь на историю и традиции древнего Китая, формирует образ в сочетании с характеристиками игр типа MOBA (*Multiplayer Online Battle Arena*), которые могут заинтересовать игроков разных возрастов, проверить способность игрока к сотрудничеству в команде, а также помочь людям лучше понять историю. Высококачественный дизайн персонажей компьютерной игры, опирающийся на достоверную фактологию истории и широкий диапазон визуальных творческих приемов, отражает уникальность исторических событий и личностей.

Список литературы

1. Чжао Би. Исследование дизайна персонажей в видеоиграх. Куньминский технологический университет, 2010. С. 10–11.
2. Го Пэйлу. Исследование стиля дизайна персонажей традиционных китайских тематических игр. Китайская академия изящных искусств, 2015. С. 8–12.
3. У Гуанхуа. Исследование применения традиционной китайской культуры в онлайн-играх. Пекинский университет почты и телекоммуникаций, 2013. С. 15.
4. Энциклопедия Байду. Портал игры «Слава королей» [Электронный ресурс]. [2019-01-15]. URL: <https://baike.baidu.com/item/王者荣耀/18752941?fr=aladdin> (Дата обращения: 08.12.2021).

Н. С. Лисовская

Витебский государственный технологический университет, Республика Беларусь, г. Витебск

БИЕННАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ «МЕЧТЫ – КРЫЛЬЯ» В ВИТЕБСКЕ

С 7 сентября по 9 октября 2021 г. в Витебском художественном музее и в выставочном зале «Арт – пространство, Толстого 7» состоялась VII Республиканская биеннале художественного текстиля «Мечты – крылья».

В экспозициях были представлены работы художников-текстильщиков из разных городов Беларуси: Минска, Гомеля, Витебска, Гродно, Бреста.

Работы объединяет символизм птицы, полета, мечты. У Зуевой Ларисы «Тени ночных полетов», у Кирилловой Ирины «Крылья», у Ласки Татьяны «Крылья ангела. Окружаю тебя любовью», у Лисовской Натальи «Летаю», «Небесный ветер», у Ободовой Елены «Солнечная птица», у Гурщенковой Антонины «Там за облаками», у Кривоблоцкой Галины «Полет» и другие.

Белорусские художники активно используют традиционные народные техники ручного ткачества: выборное, ремизное.

В гобеленах Кривоблоцкой Галины «Аромат ежевики», Гурщенковой Антонины «Там за облаками», Лисовской Натальи «Под мирным небом» следует обратить внимание на использование авторами как прямоугольного формата, квадрата, так и круга.

Нетрадиционный прием «обкрутка» применяют Гурщенкова Антонина и Высоцкая Христина, которая совмещает ручное ткачество и «обкрутку». Если Гурщенкова А. в работе «В потоке» создает только рельефную поверхность, то «Млечность» Высоцкой Х. стремится выйти в объем, нарушая границы плоскости. Вытянутый формат также способствует передаче образа.

Маклецова Татьяна работает в смешанной технике: «Переплет», «Колыбель для небес», вплетая в основу нити разной толщины и структуры, неравномерно заполняя плоскость композиции.

В настоящее время художники обратились к популярной технике валяние.

Возможности многообразия техник валяния авторы используют в полной мере, работая в плоскости, рельефе и объеме, добиваясь интересных выразительных поверхностей, совмещая шерстяные нити и волокна, шелк и шерсть, сизаль и лен. Традиционные техники валяния и крашения у современных профессиональных художников звучат по – новому, например, техника «шибори» позволяет создавать оригинальные фактуры.

Также представлены в небольшом количестве батик: Мисан – Быстрова Оксана «Ирисы», «Цветочная фея», вышивка: Гуца Екатерина «В полесской глуши». Русецкая Любовь в текстильном коллаже «Зазовки» совмещает вышивку и роспись, Кулешкова Вероника в композиции «Погружение» – ручное ткачество и роспись, применяя в качестве утка полоски льняной ткани. У Лисовенко Владимира в гобеленах «Адам и Ева», «Нарочь», в триптихах «Вечный зов», «Купон» также утком служит джинсовая ткань. Некоторые авторы используют только натуральные материалы, другие – инновационные: светодиоды, полиэстер, пластик и т.д., создавая работы на стыке традиционных и современных технологий.

Хочется отметить, что современные белорусские художники-текстильщики работают с разными материалами: шерсть, синтетика, лен, сизаль, дерево, металл, хлопок, шелк, джинс, метонит, сетка и др. Интересных выразительных эффектов достигают авторы, экспериментируя с материалами, техниками, форматами, фактурами, объемами. В экспозиции представлены работы разных размеров: от мини – гобеленов 20х20 сантиметров у Рассыльной Вероники «Гнездышко воспоминаний» до монументальных размеров у Борисенко Марии «Мне снился Питер». Кроме профессиональных художников в выставке приняли участие студенты высших художественных учебных заведений, так как мы заботимся о

преемственности в художественном образовании и привлечении творческой молодежи к участию в выставочной деятельности.

Таким образом, совмещение традиционных и инновационных материалов, разнообразных техник, приемов, свободное владение композиционным построением как плоскостных, так и объемных работ позволяет современным художникам – текстильщикам создавать выразительные оригинальные произведения.

Е. В. Махиня, Л. Е. Яковлева

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва

НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА: ВЫЗОВЫ И ОТВЕТЫ

В современном обществе, главной чертой которого является возрастание сложности и неопределенности траектории последующих изменений, возникают пессимистические взгляды: мода умерла, спрос на одежду в условиях пандемии и кризиса существующих социальных систем упал и вряд ли восстановится в прежнем объеме. Чтобы ответить на этот вызов, современным дизайнерам нужно решить ряд вопросов: 1) какие же технологии в дизайне костюма выходят на первый план, а какие уже изжили себя; 2) какие задачи должны ставить себе модельеры в новой парадигме; 3) что является основной мотивацией при покупке одежды потребителем.

Дизайнеры в своей работе всегда опирались на тренды моды, задаваемые мировыми брендами, и их одобрение со стороны общества. Уже по имени дизайнера мы могли понять, для кого эта одежда, какому социальному классу она предназначена. Многие годы именно люксовые бренды давали человеку уверенность в себе, были престижными и маркировали социальный статус человека, позволяли лучше устроиться в жизни. Известна фраза К. Шанель «чем хуже у девушки идут дела, тем лучше она должна выглядеть».

Начиная с 2015 года в моду, наоборот, входит стиль «обшарпе» (название принадлежит историку моды А. Васильеву), то есть, бедность напоказ, драные джинсы и свитера. Этот тренд на бедность сопровождался под влиянием агрессивного феминизма стиранием в одежде половых различий (унисекс). Общество риска (У. Бэк), непредсказуемость последствий применения новых цифровых технологий, возможность тотального управления человеком и его симбиоза с техническими устройствами, вновь остро поставила проблему личности. Старая установка на человека-массу (Х. Ортега-и-Гассет) сменяется установкой на развитие креативного начала в человеке. Не социум, а индивидуальность, не внешний, а внутренний мир человека, не умственный интеллект, а эмоциональный становится источником энергии и силы для человека. Происходит интеграция искусства и народных промыслов в одежде как семиотическом коде генетической памяти человека.

Меняется роль потребителя в создании дизайнерского продукта – именно человек, для которого творит дизайнер, задает тренды в современной моде. Задача дизайнера – поддержать внутренние силы человека, придать ему энергию. На смену технологии внешних кодов приходят технологии внутренних кодов одежды. Такое смещение исследовательского фокуса в дизайне порождает необходимость использования не только прикладных, но и фундаментальных наук. Философские, физические, психологические теории востребованы сегодня в создании новых технологий в дизайне костюма. Так как основной мотивацией потребителя при покупке одежды является не только внешняя красота и форма, но и внутренняя совместимость с вещью. Использование произведений искусства, вышивки, цветовой гаммы, соответствующей внутреннему миру человека, и других культурных кодов становятся важным фактором создания одежды как артефакта.

Костюм как артефакт выражается в трех модальностях существования – материальной (объективация созданного объекта), функциональной (способ использования, задающий модификации объекта) и семантической (значения, смыслы в контексте социокультурной коммуникации). Он маркирует не только индивидуальные особенности и статусное положение своего носителя, но и так или иначе отражает общую картину мира, общие принципы понимания мироустройства, свойственные человечеству на том или ином историческом этапе. Это отражение не всегда бросается в глаза; оно может быть подспудным. Более того: оно не всегда закладывается (или даже осознается) творцом и носителем костюма. Тем не менее внимательный анализ позволяет убедиться в том, что костюм находится в

непосредственной связи с представлениями об общей картине мира, таким образом полностью соответствуя понятию «культурного артефакта».

Как мы отмечали в своей статье, именно семантическая модальность костюма формирует моду каждого исторического периода, и, соответственно, в значительной мере (если не по преимуществу) определяет покупательский спрос [4]. Залогом успешного функционирования предприятия, связанного с созданием, производством и реализацией fashion-продукции может стать правильное определение доминанты семантического концепта современного костюма. При этом чрезвычайно важным становится то обстоятельство, что семантическая модальность в разные времена детерминируется различными факторами (идеологическими, религиозными, социальными, технологическими), что обуславливается картиной мира конкретного исторического периода.

Примером такой связи является средневековый костюм. Семантическая модальность такого костюма обусловлена христианской теологической картиной мира. При всех национальных различиях европейского средневекового костюма, наглядны общие тенденции, отражающие картину мира того времени – подчиненное, вторичное положение человека с его внутренним миром по отношению к Богу. При маркировке резкого, контрастного различия одежды разных социальных слоев (ткани, декор, обилие украшений или их полное отсутствие, и т.д. и т.п.), вся одежда строилась по единому принципу многослойности. Тщательно скрывались естественные линии «грешного тела»; подчеркивалась бестелесность, утонченность, следовательно – благопристойность, непорочность и благочестие. Однако к Позднему Средневековью (XIV–XV вв.) религиозно-аскетическая доминанта средневекового костюма начинает размываться, редуцироваться. Торжество номинализма с его тенденцией к опытному изучению явлений природы, интереса не к общему, а к единичному, приводит к существенным изменениям в крое одежды – открывается шея, появляются небольшие декольте, обозначается талия.

Новая картина мира была результатом классической механики как науки, согласно которой искусный механизм природы, созданный творцом, подчиняется рациональным закономерностям. Под влиянием этой картины мира, для которой главный критерий прекрасного – это порядок, из костюма уходят эксцентрические, утрированные формы; идет возврат к строгим упрощенным линиям, постепенное приближение к естественности, удобству и комфорту.

Создание теории относительности, квантово-механической картины мира в начале XX века, коренные социальные преобразования привели к революции в моде. Одной из фигур, стоявшей у истоков коренных трансформаций в производстве одежды, была россиянка Надежда Ламанова. Разделяя присущую Серебряному веку идею преобразующей силы искусства, Надежда Ламанова поставила перед собой задачу через высокую эстетику одежды воспитать художественный вкус масс. Костюм наделяется дополнительными функциями: он должен не только демонстрировать индивидуальные и социально-статусные особенности конкретного носителя; не только отражать мировоззренческие принципы, положенные в основу данной картины мира, но и соответствовать роду его деятельности; помогать человеку, поддерживать его, наполняя дополнительной положительной энергией [2, с. 16–17]. Эта идея об активной роли костюма-артефакта в преобразовании духовного мира человека оказалась востребованной в современном хрупком мире.

Согласно квантовой картине мира, базирующихся на двух метатеоретических принципах неопределенности и дополнительности [6, с. 208–227] сознание начинает рассматриваться как фундаментальное свойство Вселенной, которое заключается в организованном самоколлапсе волновых функций, происходящем на очень высокой частоте. Отсюда следует, что не весь опыт человека формируется социальной средой. Каждый человек создает свою собственную модель реальности. Таким образом, сегодня решающую роль в формировании своей личной субъективной картины мира, ценностных ориентаций играет индивидуальность человека, его психологический склад, переживание своей неразрывной связи с природой, требующей заботливого отношения и охраны.

Анализ существующих источников новых тенденций в моде приводит нас к выводу, что отсутствует какая-либо доминанта, основной тренд массовой моды. Сегодня в моде бок о бок выступают самые разнообразные, не сочетаемые друг с другом тенденции. И они отнюдь не находятся в диалоге, но существуют параллельно, сами по себе; причем часто – в одном луке (одно из самых распространенных сочетаний – романтическая воздушная юбка и грубые массивные ботинки). В общественных пространствах современных городов мы сталкиваемся с пестрым разнообразием стилей и тенденций. Милитари и бохо; романтика и брутальность; классика и фриковатый эпатаж; обтягивающий трикотаж и одежда оверсайз; гламур и гранж; ярчайший «неоновый» диско-стиль и спокойный кэжуал; наконец, бомж-стайл, в котором дорогая брендированная одежда не просто искусственно состарена и декорирована рваными дырами, но и «загримирована» под грязную. Подобно постмодернистскому тезису о равноправии всех дискурсов современной культуры, все тенденции являются равноправными. Похоже, приходит конец эпохе потребления, под знаком которой прошла как минимум последняя четверть XX века и начало века XXI. Если в семантике быта (и одежды, разумеется, тоже) общества потребления чрезвычайно сильна социальная детерминация (статусность, наглядная демонстрация своей принадлежности к определенному социальному слою – по преимуществу более высокому, нежели реальный), то сегодня социальная детерминанта явно редуцируется. Предпочтения и ценностные ориентации в выборе одежды перемещаются в другую сферу. Согласно нашей гипотезе, на современном этапе появляется новая квантовая модель, в которой изучение социальных, общих для какой-то определенной группы, причин, дополняется индивидуально-психологическими, эмоциональными основаниями. Левополушарная и правополушарная модели мышления выступают в единстве.

Для корректировки стратегии развития бренда женской одежды «Астромода» мы изучили с помощью экспериментального метода индивидуальные предпочтения потенциальных клиентов, в полной мере осознавая, что реализовать индивидуальный подход мы можем только при системе индивидуального пошива.

В основу эксперимента была положена классификация целевой аудитории по совокупности индивидуальных особенностей личности. Аналогия между классическими типами темпераментов и терминологии, взятой из такой паранаучной формы знания, как астрология, позволило нам выделить четыре стихии: стихия воды (меланхолик), воздуха (сангвиник), земли (флегматик), огня (холерик). Именно в этих стихиях древние натурфилософы видели основу существования человека как части Вселенной. Для каждой из четырех стихий/темпераментов была эмпирически определена своя совокупность основных жизненных приоритетов, целей и мотиваций.



Рисунок 1 – Структурная модель соотношения характера, стихии и мотивации человека

Но внутренний мир человека сложен и разнообразен, ни одна из указанных стихий не существует в чистом виде, при весомом преобладании одной из стихий, в ней присутствуют отдельные черты других стихий. В результате эксперимента мы пришли к следующему выводу,

что в каждом знаке существует определенная пропорция относительно цветовых предпочтений.



Рисунок 2 – Пропорции цветовых предпочтений для каждой из четырех стихий

В соответствии с этой гипотезой в рамках бренда «Астромода» были разработаны, в частности, следующие модели.

Стихия воды. Ансамбль женской одежды, в котором преобладающая гамма – голубые и глубокие синие цвета – составляет 50 %; дополняющие цвета «воздушной» гаммы – от серого до бирюзового – около 30 %; и акцент – из цветов стихий земли и огня. Именно поэтому в ансамбле, созданном для знака воды, уместен яркий аксессуар (лимонная шляпка), который подчеркнет невесомую нежность образа этой стихии.

Стихия земли. Для этого знака мы по преимуществу используем зеленые тона и все оттенки природной гаммы – от коричневого до кирпичного (50 %), дополняя общий колорит глубокими оттенками голубого (30 % – вода), и используя акценты цветов огня или воздуха.

Стихия огня. В этом случае основные цвета – желтый и красный (50 %); цветовой компаньон — бирюза (стихия воздуха, 30 %); акцентные аксессуары – цветов воды или земли.

Стихия воздуха. Основная гамма костюма – все оттенки неба, от стального серого до глубокой бирюзы (50 %); аккомпанемент – цвет стихии огня (30 %); и лишь дополняющие, акцентные аксессуары – цветов воды и земли.

Список литературы

1. Богомолов Г., Андреева А. История костюма. Эпоха. Стиль. Мода. От Древнего Египта до модерна. М.: Паритет, 2008.
2. Ламанова Н. П. О костюме // Женский журнал. 1926. № 1.
3. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М.: Прогресс-Академия, 1992.
4. Махиня Е. В., Петушкова Г. И., Коробцева Н. А. Историческая ретроспектива костюма, как культурного артефакта // Научный журнал «Костюмология». 2021. № 2. Т. 6.
5. Пенроуз Р. «Новый ум короля». О компьютерах, мышлении и законах физики. М.: Ленандл, 2020.
6. Розов М. А. Явление дополнительности в гуманитарных науках // Теория познания: В 4 т. М., 1995. Т. 4. Познание социальной реальности.
7. Степин В. С. История и философия науки. М.: Академический проект, 2011.
8. Уилсон Р. А. Квантовая психология: как работа вашего мозга программирует вас и ваш мир. М.: София, 2020.

Л. В. Митрофанова

Луганский государственный педагогический университет, г. Луганск

ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РАЗВИТИЯ ТКАЧЕСТВА НА СЛОБОЖАНЩИНЕ С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО НАШИХ ДНЕЙ

Ткачество – один из важнейших и самых распространенных видов народного художественного творчества, имеющий многовековую историю развития.

Проблеме развития ткачества посвящены исследования Т. В. Вихровой, В. Я. Башкина, И. О. Николаенко, И. В. Магрицкой. Эстетические особенности произведений подробно описаны в работах К. Д. Глуховцевой, В. А. Василенко.

Цель публикации – исследовать характерные особенности развития ткачества на Слобожанщине и выявить специфику его становления.

Археологические находки свидетельствуют о том, что ткачество на территории современной Слобожанщины существовало уже в период ранних неолитических культур. Развитие и распространение ткачества было обусловлено практическими потребностями людей, которым были необходимы различные ткани. В период Трипольской культуры ткачество было наиболее распространенным видом декоративно-прикладного искусства. Археологами были обнаружены доказательства существования ткацкого производства в III тысячелетии до нашей эры: веретена, грузила, глиняные пряслица. Пряслица орнаментированы солярными знаками, мотивами древа жизни, объединенными с изображениями человека, животных и т.д.

Первые ткацкие верстаты были прямоугольной вертикальной рамой, основание которой закапывали в землю. К ее верхней части привязывали нити основы, которые спускали вниз. К ним привязывали грузила, чтобы переплетение было удобным. В зависимости от цвета нитей и порядка их переплетения создавались разнообразные узоры. В период Трипольской культуры были известны такие техники: вязание, плетение, ткачество (полотняное).

Археологические находки доказывают повсеместное распространение ткацкого ремесла в скифском быту на всей территории Слобожанщины, где находили пряслица, грузила, веретена, льняные нитки, клубки шерстяной пряжи, фрагменты тканей для одежды, семена конопли, остатки конопляных мешков, мотовила и т.д. Также в скифском быту присутствовали ковровые изделия. Это были ткани ручного изготовления, предназначенные для утепления и украшения жилья. Ими завешивали стены, покрывали пол, использовали в праздничных, торжественных и похоронных обрядах.

Сохранилось множество археологических находок ткацкого производства времен Киевской Руси. Повсеместное применение и использование ковров способствовало расширению и разнообразию их изготовления, декорирования, композиционного размещения художественных элементов. Их выполняли ковровой техникой, размещая на всей их плоскости орнаментальные геометрические мотивы. В Киевской Руси прядением и ткачеством занимались только женщины. В археологических находках часто встречаются пряслица с инициалами, значками в виде геометрических фигур.

В X веке ткачество на базе домашнего производства видоизменилось и переросло в отдельный вид ремесла. Сначала ткани изготавливали для собственных нужд, а позже – на заказ и продажу.

Со временем ткачество делится на сельское и городское, что привело к возникновению и сосуществованию на протяжении веков двух его форм – народного домашнего промысла и цехового ремесла. Продуктом сельского производства были льняные и конопляные ткани, а городские ремесленники изготавливали шерстяные ткани – сукно. Сукно ткали техникой перекрестного переплетения двух систем ниток: шерстяных нитей и основы. В зависимости от густоты плетения нитей получали разную по толщине ткань.

В Киевской Руси были распространены такие техники изготовления ткани: «брань», «чиновать» и т.д. В изделиях присутствовали различные геометрические мотивы (ромбы,

круги и т. д.) Древнерусские мастера, кроме узорного ткачества и покраски пряжи и ткани, украшали тканые изделия выбойкой. На ткань из шерстяных ниток, выполненную техникой полотняного переплетения, черной масляной краской наносили простые геометрические мотивы: круги, черточки, кресты и т. д. Геометрический орнамент выбивали на ткани штампами – печатями. Богатые слои населения пользовались и привозными тканями, которые завозили на Русь как дары или выкупы. Популярными были драгоценные шелковые и золототканые ткани, парча, бархат и т.д.

Византийские ткани распространились с принятием христианства. Церковь использовала их для одежды духовенства, разнообразных ритуальных церемоний. Торговля со странами Востока и Запада была источником приобретения тканей с разноцветным орнаментом, выполненным росписью, аппликацией, вышивкой, плетением. В целом развитие ткачества проходило в процессе взаимодействия с соседними народами.

В XVII веке на территории Слобожанщины развивалось и ковроделие, которое быстро развивалось и вскоре стало предметом торговли на экспорт. Были широко распространены ковры, коберецы, коцы.

Коцы – это стриженные ковры с длинным односторонним ворсом. Ворсовые и безворсовые ткани назывались «ковер» и «коберец». Ковры ткали из шерстяных ниток, а на основу брали льняные или конопляные нити. Красили нитки натуральными растительными или минеральными красителями.

На Слобожанщине были широко распространены ковры с разноцветным цветочным орнаментом, где преобладали стилизованные цветы, вытканые в поперечном разрезе в теплой – красной, розовой, охристой цветовой гамме.

В коврах Слобожанщины XVIII века был распространен геометрический орнамент, преобладала счетная техника, которая обеспечивала передачу четкой геометрии орнаментальных мотивов и симметрии. Также были распространены ковры, геометрические мотивы в которых располагались по схеме прямой или косой клетки, все поле в которых было дополнено одинаковыми мотивами или посменно повторялись два-три разных мотива на центральной плоскости, а другие – на кайме. В селах коврами украшали столы, стены, покрывали сундуки, постель, пол, сани и т.д.

Ремесленники объединились в ткацкие цеха, где принимали статуты – документы, в которых определялись условия организации труда, правовых отношений, повинностей и т.д. Общественное разделение труда в цехах и увеличение ремесленников-ткачей способствовало возникновению противоречий между цеховыми мастерами, подмастерьями и учениками. Это обусловило появление в XVIII веке таких форм производства, как мануфактуры, где каждый работник выполнял только один из процессов производства.

В XVIII веке в мастерских и мануфактурах изготавливали и многочисленные гобелены с многоплановыми многоцветными композиционными решениями и пластичной орнаментацией. Распространились полотняные и суконные мануфактуры, появилось производство золотых и шелковых тканей. Мануфактуры стали переходным этапом от мелкого ремесленного производства к машинной промышленности. Ее развитие и распространение тканей фабричного изготовления привели к постепенному упадку цехового ремесла и мануфактур, однако домашнее ткачество продолжало развиваться и в этих условиях, сохраняя стойкие традиционные формы.

В XIX веке ковры ткали в домашних условиях, организованных мастерских, на фабриках. На Слобожанщине ежегодно ткали до 25 тысяч ковров и других узорных тканей. Народные мастера ткали ковры, где преобладал растительный орнамент.

Первая мировая война привела к упадку промыслов – не хватало сырья, красителей, оборудования.

В 20-х годах XIX века производство ковров постепенно возобновилось, а в 1960-х годах вновь распространилось изготовление гобеленов. В них частично отразились черты ковроткачества: цветовая гамма, растительные мотивы, композиционное построение произведений.

Ткани изготавливали при помощи переплетения двух ниток – основы и нити, которая вплеталась в нее. Нити были фабричного производства. Структура ткани и характер орнамента зависели от количества способов пробириания в них ниток основы, последовательности связывания их с подножками.

В XIX–XX веках на территории Слобожанщины ткачество было развито практически во всех населенных пунктах, стало любимым и необходимым занятием для каждой сельской семьи. Обработка растительных волокон (конопли, лена) и шерсти, с целью изготовления из них ткани для одежды и прочих потребностей – один из самых важных видов хозяйственной деятельности. Шерсть с овец стригли весной в наиболее теплые дни, их мыли речной водой и стригли металлическими ножницами. Шерсть промывали, сушили и перебирали руками – скубли, били и вычесывали на деревянных гребнях.

В конце XIX века начали повсеместно использовать прялку. Пряжу ткали, а потом сукно валяли, поливая его водой: грубошерстяное – холодной, а тонкорунное – горячей. Грубое сукно били руками в ручных ступах, а мягкое валяли в мельничных водяных ступах. Длинный ворс получали вычесывая его водой, при этом сукно клали в плетеные корзины из лозы. Растительное волокно было труднее обрабатывать. Лен считался лучшим сырьем, чем конопля, но его в лесостепной зоне выращивали мало, так как для него было необходимо много влаги. Поэтому на Слобожанщине была распространена конопля. Ее стебли собирали, вымачивали в копанках около двух недель, после чего сушили на солнце и очищали. Готовую пряжу вычесывали гребенкой и пряли веретеном и прялкой (прялка была более продуктивной). После прядения нитки сматывали. Чтобы их покрасить использовали различные растительные и животные компоненты: для получения желтого цвета использовали березовую кору, луковую шелуху; для получения красного – бузину. Закрепляли цвета природными кислотами и солью.

Современное ткачество и ковроделие развиваются в трех основных направлениях: профессиональное, традиционное и самодеятельное. Современные мастера очень чутко относятся к своим традициям, к традициям родного края и совмещают их с современными тенденциями развития декоративно-прикладного искусства. Нынешнее поколение мастеров художественного ткачества возрождает и совершенствует разные виды технического выполнения принципов орнаментальных форм, построение композиций, цветовых контрастов и т.д. Мастера сохраняют технические особенности выполнения народных тканей и наряду с орнаментальными, создают неповторимые образно-смысловые и сюжетно-тематические произведения. К таким мастерам относятся Л. Я. Вирченко, Н. М. Журавлева, народный самодеятельный мастер декоративно-прикладного искусства Луганщины Л. И. Козакова.

Особый художественный почерк, свой подход к построению орнаментальной структуры тканей имеет Г. А. Осипова (город Ровеньки), В. М. Коршунова, А. В. Адаменко, В. М. Гайворонская, Н. С. Киян, Ю. М. Сучок (город Стаханов). Уникальные по цвету и орнаментации ковры изготавливают мастера А. К. Бунчужная, К. И. Ромасюк, М. М. Ткаченко. Особую привлекательность их изделиям придают растяжки теплых красок – желтых, коричневых, оранжевых, белых, терракотовых и т.д. Современные мастера разработали огромное количество вариантов изготовления ковров – высокохудожественных произведений, в которых отразилась высокая культура технического, композиционного, цветового и орнаментального решения.

Таким образом, Слобожанщина – это край талантливых и всесторонне одаренных мастеров, которые сохраняют богатое творческое наследие нашего народа, отражают и совершенствуют самые разнообразные виды декоративно-прикладного искусства.

Список литературы

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчу-Чугай, М. Є. Станкевич. Львів: Світ, 1993. 272 с.
2. Молотова В. Н. Декоративно-прикладное искусство: учебное пособие. М.: ФОРУМ, 2010. 288 с.
3. Душа землі Луганської: Каталог виставки творів декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва майстрів Луганщини / Упоряд. Г. О. Анікіна, Л. Б. Капшина, Т. І. Котенко,

В. В. Помельникова, А. О. Солдаткіна, Ю. В. Сутулов. Автор вступ. статті Г. О. Анікіна. Луганськ: Поліпринт, 1999. 40 с.

4. *Кошаев В. Б.* Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Декоративно-прикладное искусство». М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2010. 272 с.

5. Луганщина: етнокультурний вимір / ред.: О. А. Галич, І. Ф. Кононов; Луган. обл. краєзн. музей. Луганськ: Аьма матер, 2001. 360 с.

Т. А. Пакунова, О. С. Пакунов, Е. И. Миронова
Государственный университет по землеустройству, г. Москва

ВНЕАУДИТОРНЫЕ ФОРМЫ РАБОТЫ КАК ДРАЙВЕРЫ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТОВ-АРХИТЕКТОРОВ

Современный образовательный процесс основан на сочетании академических методов и приемов обучения в формате лекций, практических и лабораторных занятий с инновационными технологиями проектной, научно-исследовательской, культурно-творческой деятельности студентов. Для формирования универсальных и общепрофессиональных компетенций особое значение имеет внеаудиторная работа, призванная дополнить и расширить диапазон знаний, навыков и умений, которые обучающиеся приобретают в стенах университета, в проектных, макетных и скульптурных мастерских, студиях рисунка и живописи.

Особый интерес студентов вызывает возможность участия в архитектурных и художественных конкурсах, смотрах, выставках различных уровней: факультетского, регионального, всероссийского и международного. Это проба сил, естественное выражение профессиональных амбиций, стремление покорить высоты как индивидуально, так и в составе команды единомышленников. На помощь молодым талантам приходят специализированные электронные ресурсы, которые публикуют актуальный контент: подборку конкурсов, календарь с указанием дедлайнов, условия участия, призовой фонд и прочие важные нюансы [1]. Причем и в состязательном формате существует своя дифференция по направлениям и номинациям (архитектура, дизайн, урбанистика).

Для активных студентов проводятся конкурсы портфолио. В столичном регионе из года в год растет популярность мероприятия Portfolio Review, придуманное в рамках образовательного проекта Москомархитектуры «Открытый город». Оценить по достоинству достижения начинающих проектировщиков и дизайнеров готовы как крупные, так и небольшие бюро в разных странах мира, заинтересованные в поиске перспективных, креативно мыслящих кадров [2].

Поистине бескрайние горизонты в плане самореализации личностного потенциала открываются для участников масштабного Всероссийского проекта креативных индустрий «Таврида», ставшего площадкой для обмена опытом между мэтрами и делающими первые шаги в профессии молодыми творцами. Арт-кластер «Таврида» позиционирует себя как уникальную экосистему проектов и включает в себя форум молодых деятелей культуры и искусств «Таврида», фестиваль «Таврида – АРТ» и образовательный центр «Арт-резиденция «Таврида».

В 2021 г. более 624 тысяч человек зарегистрировались для участия во Всероссийской олимпиаде для студентов разных направлений подготовки: технических, гуманитарных, социально-экономических, естественно-научных, педагогических, аграрных и медицинских «Я – профессионал». Дипломанты олимпиады могут претендовать на льготы при поступлении в ведущие вузы страны и на прохождение стажировки в крупных российских компаниях [3].

Выпускники вузов, освоившие программу бакалавриата и продолжающие образовательную траекторию в магистратуре, приглашаются к участию в конкурсе Молодежной архитектурной биеннале, учрежденной Министерством строительства и жилищно-коммунального хозяйства Российской Федерации и Правительством Республики Татарстан. Конкурс проводится в целях развития урбанистической культуры в России и привлечения внимания общественности к процессам, происходящим в современной российской архитектуре. В профессиональной среде архитекторов и урбанистов биеннале приобрела авторитетный статус уникального клуба, объединяющего нестандартно мыслящих и готовых на эксперименты молодых специалистов. [4].

Молодежь неизменно находится под пристальным вниманием творческих союзов. Так, Союз Архитекторов России в рамках фестиваля «Архитектурное наследие» проводит

открытый смотр-конкурс «Лучшая студенческая работа». Шанс быть отмеченными членами авторитетного жюри получают студенты реставрационных вузов, колледжей, профильных факультетов вузов и колледжей городов Российской Федерации. Награды присуждаются за учебные проекты в сфере сохранения архитектурного, природного, градостроительного наследия России [5].

В рамках деловой программы Фестиваля «Архитектурное Наследие» проходят конференции, круглые столы, дискуссии. Главная тема Фестиваля 2021 года была обозначена как «Историческое наследие и комфортная среда обитания». ФГБОУ ВО «Государственный университет по землеустройству» выступил организатором дискуссии: «Современные практики архитектурного образования: опыт вовлечения студенческой молодежи в проекты по сохранению архитектурного наследия». Представители профессионального сообщества архитекторов и реставраторов ознакомились с результатами изысканий, проведенных студентами во время учебной и производственной практик в 2020 и 2021 гг. на территории Калининградской области. Авторы обосновали проектные предложения по реконструкции объектов архитектурного наследия и ревитализации отдельных кварталов исторической застройки города Черняховска.

Заметным событием в студенческой культурно-творческой сфере является Всероссийский фестиваль «Драйверы развития современного города» – проект Информационно-аналитического центра Комплекса градостроительной политики и строительства города Москвы (ГБУ «Мосстройинформ»). Концептуальная идея фестиваля заключается в демонстрации взгляда молодых архитекторов и дизайнеров на проектирование объектов градостроительной сферы как катализаторов роста и развития городов. Ставится задача формирования активной жизненной позиции у молодежи по созданию комфортной среды жизнедеятельности человека. Попасть в плеяду сильнейших можно в разных номинациях, таких как:

- городская планировка и планирование;
- архитектура общественных зданий;
- служебно-административная сфера;
- отдых, торговля и развлечения;
- наука и культура;
- архитектура промышленных зданий, в том числе объекты транспорта;
- архитектура жилых зданий – жилые комплексы, многоквартирные дома, поселки – любой этажности;
- архитектура индивидуальных и частных зданий и др. [6].

К важному и значимому направлению внеаудиторной работы относится научная деятельность, отличающаяся многообразием форм вовлечения молодежи в исследования и изыскания. Это научно-практические конференции, круглые столы и форумы с экспертным обсуждением насущных вопросов архитектурного проектирования, ландшафтного обустройства территорий, дизайна среды и урбанистики. Тема развития студенческой науки представляется необычайно актуальной в контексте реализации целого ряда национальных проектов и федеральных программ, ориентированных на активное вовлечение молодежи в исследовательскую и творческую деятельность. Это национальные проекты «Образование», «Культура», «Наука и университеты», «Экология», «Цифровая экономика» и др.

Следует отметить инициативу целого ряда высших учебных заведений, которые реализуют культурно-творческие и научные проекты во Всероссийском и международном масштабах, обеспечивая студентам творческих направлений подготовки своеобразный учебный полигон, где состязаются представители архитектурных вузов и факультетов. Точками притяжения по праву признаны Международный фестиваль архитектурно-художественного творчества учащейся молодежи и школьников «Татлин» (Пензенский государственный университет архитектуры и строительства), Всероссийский конкурс учебных творческих проектов студентов, аспирантов «Архитектура и урбанистика» (Архитектурно-строительный институт Орловского государственного университета им. И.С.

Тургенева), Международная научно-практическая конференция НИТАС – «Новые информационные технологии в архитектуре и строительстве» (Уральский государственный архитектурно-художественный университет, Екатеринбург).

Подводя итоги размышлениям о многообразии и вариативности форм внеаудиторной работы, следует отметить архиважную задачу: для достижения эффективных показателей, улучшения качества планирования и проведения таких мероприятий необходимо выстраивать партнерские отношения с профильными вузами, органами исполнительной власти, общественными и производственными организациями. Коммуникация внутри профессионального сообщества – мощная мотивация для молодежи двигаться вперед, демонстрировать лидерские качества, вступать в конкурентную борьбу, самоутверждаться, вступать в коммуникацию и перенимать бесценный опыт у состоявшихся в профессии мастеров, смело продвигать эвристические методы познания окружающего мира. Внеаудиторная работа способствует формированию у обучающихся критического мышления, навыков командной работы, самоорганизации и саморазвития, умений применять системный подход для решения поставленных задач [1].

Список литературы

1. Федеральный государственный стандарт высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 07.03.01 Архитектура. Утвержден Приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 8 июня 2017 г. № 509. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://base.garant.ru/71706636/>
2. Федеральный государственный стандарт высшего образования – магистратура по направлению подготовки 07.04.01 Архитектура. Утвержден Приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 8 июня 2017 г. № 520. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://base.garant.ru/71709046/>

Ю. С. Пешина

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

ЧЕРТЫ МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА И ПРЕЦИЗИОНИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЦИФРОВОЙ ЖИВОПИСИ

Направления, зародившиеся в изобразительном искусстве XX в., оказали значительное влияние на развитие цифрового изобразительного искусства. Творческие эксперименты этого периода были направлены на поиск новых способов восприятия действительности и средств художественного самовыражения. Художники проявляли стремление к обновлению художественных практик, изменению устоявшихся принципов и традиций. Несомненно, цифровые технологии породили новые и уникальные творческие практики, однако в сфере изобразительного искусства на сегодняшний день наиболее популярным способом создания произведений является имитация направлений, стилей и жанров «традиционного» материального искусства.

Современное поколение художников активно обращается к мировой художественной традиции. Вдохновляясь творчеством прошлого, они актуализируют ставшие уже классическими образы или даже конкретные произведения, соединяя визуальную культуру прошлого с тенденциями текущей действительности. Источником вдохновения становятся стили и направления, система художественных приемов и средств выразительности которых наилучшим образом выражает определенную задачу, которая стоит перед автором. Узнаваемый образ с устоявшимся в общественном сознании смыслом предстает перед современным зрителем с нового ракурса.

Магический реализм, а также такая его разновидность, как прецизионизм – одни из художественных направлений, оказывающих значительное влияние на современную цифровую живопись. Рассмотрим подробнее их характерные особенности.

Термин «магический реализм» впервые применил в 1920-х гг. немецкий искусствовед Франц Рох для описания произведений, выражающих внутреннюю идею художника, обладающих неким налетом мистицизма, что достигается посредством изображения достоверной, но немного искаженной реальности [1]. Художники, чьи произведения относят к магическому реализму, не работали в рамках творческих объединений, а существовали независимо друг от друга [1].

Магический реализм имеет родственные черты с сюрреализмом. Однако сюрреалистические произведения открыто показывают зрителю парадоксальные, фантастические формы, а магический реализм – неочевидные деформации действительности, создающие некий эффект «неправильности» изображаемого. Этот эффект может достигаться необычными тоновыми контрастами, сдержанным мрачным, либо наоборот, чрезмерно ярким колоритом, внедрением искусственно симметричных элементов.

Изображаемое в произведениях магического реализма пространство убедительно в своей реалистичности, внимание автора направлено на передачу расстояния между объектами в картине. Однако это пространство зачастую лишено «жизни», следов реального человека, оно будто бы «стерильно». Человек, появляющийся в произведениях магического реализма, обладает необъяснимой плоскостью, будто он является частью декораций. Тематикой, как правило, являются обыденные объекты, окружающие человека в повседневной жизни: городская среда, индустриальные мотивы. Изображение насыщено обилием деталей, которые усиливают эффект реалистичности.

Картина «Городской вид» (1934) голландского художника Карела Виллинка является одним из ярких примеров магического реализма в живописи. Особое освещение, имитируемое в картине, контраст залитой солнцем улицы с темным небом, активной динамики грозовых туч с монументальной статичностью зданий создают ощущение неправильности изображаемого. Пространство пусто, лишено всякого присутствия человека в нем.

Портрет «Девочка с маленькой овечкой» (1946) авторства Виллинка представляет собой изображение девочки в полный рост, одетой в ренессансном костюме. Она держит за веревку игрушечную овечку на колесиках и стоит на мраморной лестнице, резко уходящей вниз. За спиной девочки находится ухоженный парк, характерный для дворцово-парковых ансамблей. Изображение наполнено большим количеством деталей; тщательно, до мельчайших подробностей проработан фон. Использование миниатюрных деталей даже в больших ландшафтах – отличительная черта магического реализма. Подобные подходы к созданию портретов мы можем увидеть в произведениях цифровой живописи. Современные авторы, создающие произведения в сфере компьютерных игр и кино используют активный детализированный фон и стилизованные под исторические эпохи костюмы для того, чтобы создать в картине подробную «историю» персонажа, сконструировать пространство, которое смогло бы рассказать зрителю информацию и о персонаже, и о мире, в котором он существует.

Иоанн Думитреску, румынский художник, работающий в технике цифровой живописи, использует в своих произведениях художественные методы, характерные для магического реализма. Его работа «110-я улица» (2013), выполненная при помощи 3-D моделирования, представляет собой гиперреалистичный городской пейзаж. Симметрия и ритм зданий подчеркивают некоторую искусственность вымышленного пространства, а сложная конструкция многоярусных зданий создают ощущение, что высота этих бетонных строений бесконечна.

Прецизионизм (англ. precision – точность) – направление, схожее с магическим реализмом, однако более локальное – оно характерно для американской живописи 1930-х годов. Технологические достижения страны и активная урбанизация стали источниками вдохновения для художников. Главенствующей тематикой прецизионизма является город, а изображению присущи выверенность, точность, отсутствие динамики, влияние эстетики индустриализма. Наиболее часто встречающимися образами являются мосты, небоскребы, фабрики и другие объекты. Также, как и в произведениях магического реализма, в данном направлении отсутствует «жизнь» и «человек». Однако если магический реализм предельно реалистичен, в произведениях прецизионизма изображаемые объекты стилизованы, геометризированы, обладают особой художественной пластикой и четким ритмом. Колорит работ данного направления также обладает своими особенностями, которые выражаются в выборе авторами тусклых припыленных оттенков, близких по гамме, а также в преобладании оттенков серого, что характерно для города.

Работы американского художника Джорджа Аулта демонстрируют наиболее яркие черты прецизионизма. Его работа «Ночь в Нью-Йорке, № 2» (1921) выполнена в монохромной гамме, состоящей из оттенков серого. Основными средствами художественной выразительности здесь служат тоновый контраст и ритм. Автор изображает улицу большого города, утопающую в тумане, в котором тлеет тусклый свет уличного фонаря. Улица пуста, людей нет. Необычный, несколько кинематографичный ракурс, выбранный художником, подчеркивает ритм окон и арок высокого здания и поддерживает таинственную атмосферу ночного города. Подобные ракурсы, создающие динамику в композиции, позволяют создать эффект «погружения» зрителя в картину, его присутствия внутри произведения и активно используются современными художниками в сфере цифрового искусства.

«Отель Шелтон № 1, Нью-Йорк» (1926) художницы Джорджии О'Кифф представляет собой фронтальное изображение отеля-небоскреба. По краям картины вид слегка закрывают два симметричных здания, это позволяет закрыть пространство в композиции и поддержать вертикаль основного объекта картины. Колорит состоит из двух цветов: коричневого и грязно-фиолетового, цвета сумеречного городского неба. В окнах отеля не горит свет, что создает ощущение пустоты, лишенной признаков присутствия человека.

Польский художник Михал Савтырюк в своих цифровых произведениях обращается к городской тематике. Картина «Старый город» (2016) представляет собой стилизованный городской пейзаж. Как в выбранных сюжетах, так и в их визуальном воплощении можно увидеть схожие черты с произведениями прецизионизма – к ним отсылают зрителя сложные

оттенки, четкий ритм зданий, геометризация изображаемых объектов в совокупности с некоторой «стерильностью», отсутствием признаков присутствия человека.

Работа «Бруклин» (2017) посвящена Бруклинскому мосту. Вид на мост открывается сквозь обилие светофоров, проводов, других зданий. Смотрящий стоит на пешеходном переходе и бросает тень на асфальт впереди себя. Несмотря на то, что в изображении присутствуют люди и тень «зрителя», они являются несущественными элементами. Мост, здания, улица являются главенствующими как визуально, так и идейно. Обилие деталей, поддерживающих индустриальную эстетику, не позволяет зрителю сконцентрировать внимание на изображениях людей. Стилизация изображения здесь также выражается в использовании геометрических плоскостных цветовых пятен.

Достаточно выражены черты прецизионизма проявляются в цифровом произведении Эрнеста Ивана Рейеса «Дасмариньяс Бинондо» (2019): отсутствие «жизни», близкая к монохромности гамма, построенная на серых оттенках, обилие деталей, геометричность, ритм архитектурных элементов, активные вертикали зданий и вытянутая глубина пространства.

Современная цифровая живопись зачастую нацелена на создание визуального образа определенного вымышленного персонажа или несуществующего городского пространства. Отличительной особенностью цифрового изобразительного искусства можно назвать стремление изобразить заданный образ максимально реалистично и достоверно. Подобное стремление к реалистичности объяснимо как тесной взаимосвязью цифрового изобразительного искусства с индустрией компьютерных игр и кинематографом, так и стремлением создать правдоподобный виртуальный мир, способный заменить для человека его существующую действительность. Реалистичность изображения облегчает для человека «вход» в виртуальное пространство и восприятие его как актуальной для себя реальности. Художники, работающие над созданием концепт-арта, используют схожие методы и способы художественной выразительности с теми, что характерны для магического реализма и прецизионизма.

Реалистичные изображения, окутанные небольшим флером мистицизма и атмосферностью изображаемого мира, привлекают современных художников как источник вдохновения для создания новой, вымышленной, но правдоподобной действительности.

Список литературы

1. *Крючкова В. А., Кофман А. Ф.* Магический реализм [Электронный ресурс] // Энциклопедия Всемирная история [2021]. URL: https://w.histrf.ru/articles/article/show/magichieskii_rirealizm (дата обращения 14.12.2021).
2. *Шариун С.* Магический реализм // Числа. 1932. № 6. С. 229.

Пэн Синьчжэн

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

ПРОСТРАНСТВО СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ КИТАЯ

С процессом все ускоряющейся урбанизации в Китае связаны не только положительные явления, такие как рост качества жизни, развитие социокультурной сферы, но и возникновение противоречий, которые связаны с резкими изменениями представлений, образа жизни широких слоев общества, с трансформацией традиционных форм культуры. В быстро развивающемся и меняющемся городе художники черпают вдохновение из многообразия обычаев, создавая картины с городской атмосферой и способствуя тем самым развитию плюрализма и комплексности художественного творчества.

К жанру городского пейзажа обращается все больше китайских художников. В статье рассказывается о процессе развития китайской городской пейзажной живописи, о характерных для нее техниках и выразительных средствах. Изображая городское пространство, искусство тем самым раскрывает закономерности жизни и поведения людей в городе, а также реализует эмоциональный потенциал городского пейзажа в современной китайской живописи.

В современной китайской живописи большое значение имеют произведения городской тематики. Это объясняется процессами урбанизации, ростом экономики, образования, культуры и искусства Китая, резким увеличением городского населения. В целях удовлетворения эстетических ценностных ориентаций и требований общественности художники все шире обращаются в своем творчестве к теме города. Формы художественного выражения в живописи становятся все более и более разнообразными.

Современный пейзажный жанр возник в начале XX века, в ходе того, как, в связи с быстрым развитием современных городов в Китае художники обратили внимание на огромные изменения, происходящие в их жизни. Например, при создании таких известных картин как «Дорога Шанхай – Нанкин» Ни Идэ и «Цяньмэнь в Пекине» Лю Хайсу используются не только заимствованная на Западе техника масляной живописи, но и тема современных городских пейзажей, которые тесно связаны с новой жизнью. В то время, когда Китай переживал эпоху революционных изменений, под влиянием современного западного художественного образования художники начали обращать внимание на быстро меняющийся городской ландшафт и новации в жизни людей, привнесенные в городские пространства.

Основная концепция городского пейзажа в живописи основана на построении художественного образа урбанистической среды. Документально фиксируя не только живые пейзажи в конкретных городах в определенные исторические периоды, но также отражая обычаи и культуру повседневной жизни людей, конкретные архитектурные стили, исторические события, городские пейзажи являются ценными материалами для изучения истории и культуры. В процессе развития городской пейзажной живописи можно отобразить городской дух в разные периоды и различные социальные структуры [1]. Изображение современных городов в Китае – это диалог между художниками и обществом после 1990-х годов посредством изображения людей, пейзажей, предметов и т. д. В этом более подробном разделе работ художников, «городское пространство» подчинено «пейзажу» в городской живописи, который в основном выражает рукотворные «объекты» в городе, а «объекты» в картинах «городской пейзаж» обязательно взаимосвязаны с жизнью людей.

Произведения на городские темы в некотором смысле символизируют духовное мировоззрение города с определенной точки зрения [2]. Они косвенно выражают внутренний эмоциональный мир городских жителей через внешний вид городской среды, выражают их размышления о социальных проблемах, возникающих в связи с урбанизацией. Большинство изображенных объектов являются тематическими и концептуальными, например,

обветшалые, разрушающиеся старые дома, которые контрастируют с высотными зданиями. Характерным примером таких произведений являются «Хунчэнь» Фань Фэна. Широкое распространение в искусстве Китая получила тема строительства, пейзажи, изображающие строительные площадки и развитие городской инфраструктуры, которые можно увидеть повсюду, например, «Строительство» Сюй Сяояна.

В 1990-х гг. городская пейзажная живопись открыла свою новую эру. Появление политики реформ и открытости привело к тому, что экономика и процесс урбанизации Китая вступили в новый этап ускоренного развития. Материальная и культурная среда жизни городских жителей постоянно обогащалась, и это сопровождалось некоторыми неизбежными социальными проблемами и проблемами среды обитания. После вступления в новую эпоху, продвижение строительства нового типа урбанизации привело к резкому повышению уровня жизни и потребления людей, темп жизни городских жителей становился все быстрее и быстрее, а различные социальные противоречия становились все более очевидными. Художники уделяют все больше внимания состоянию городской жизни, например, «Городская серия» Ван Юпина, «Серия городских окраин» Сюй Сяояна, «Голубой мост» Сюй Цзяна и другие. В этих работах художники выражают свое мнение и мысли о текущей среде обитания через изображение зданий, улиц и рыночной жизни в городе.

Тема городских пейзажей не только широко используется в картинах маслом и акварелью, но и китайская живопись также придает все большее значение представлению пространства текущей городской жизни. В 1992 году Цянь Сюэсэнь в письме редактору журнала «Изящные искусства» Ван Чжундэ дал такую характеристику городской пейзажной живописи с социалистической архитектурой в качестве темы: «Так называемый "городской пейзаж" относится к применению китайского искусства садовой архитектуры для строительства крупных городских районов, которые Китай уже начал и должен развивать в будущем. Я называю это "ландшафтный город"» [3]. Цянь Сюэсэнь считает, что дух социализма следует привнести в творчество и активно создать новый стиль. Предложение этой концепции получило общий отклик в мире искусства Китая того времени.

В 2000 г. в Шэньчжэньской академии живописи была организована выставка «Городская тема в живописи тушью». Эта выставка привлекла много посетителей и широкое внимание общества. В то же время она сделала очевидной проблему о том, как сочетать очарование традиционной китайской живописи тушью и кистью с многослойными визуальными эффектами городских зданий. Это стало творческим вызовом для многих китайских художников традиционной живописи. В последние годы в различных регионах Китая проводится все больше и больше выставок на тему городской жизни. В настоящее время жанр городского пейзажа уже стал неотъемлемой частью современного китайского искусства.

С ускорением развития китайских городов произошла огромная волна урбанизации. Культура потребления и гедонизма, вызванная промышленной революцией, не только изменила реальную среду вокруг людей, но и изменила их образ жизни. Об этом явлении писал выдающийся американский социолог и историк архитектуры Льюис Мамфорд: «Город использует свои собственные богатые и сложные симфонические вариации, синтезированные во времени и пространстве, точно так же, как благодаря разделению труда и сотрудничеству социального труда в городе, город придает своей собственной жизни симфонический характер» [4]. Высотные здания поднимаются все выше, и город постоянно расширяется, это расширение также влияет на стремление людей к материальному благополучию и несет изменения в потребностях горожан. Люди соединяют вместе сцены и детали города в своих глазах, формируя уникальный образ города в сердцах каждого человека.

Социальное пространство, в котором живет каждый из нас, имеет индивидуальный характер, поэтому у нас нет рационального представления о городе в целом. Некоторые живут только собственным небольшим жизненным опытом и воображением, но когда эти романтические элементы отброшены – фантазии, страсти, развлечения и т. д., привнесенные в нашу жизнь сиюминутными увлечениями эпохи потребления, город обнажает перед человеком свою суть: здания, асфальтовые дороги, всевозможный железобетон. Развитие

города делает связь между людьми, вещами и людьми более тесной, а также дает художникам простор для воображения и развития. Художники должны чутко реагировать на противоречия городской жизни и формировать новые формы искусства, определяющие систему ценностей. Город – это не только пространство для эмоций, памяти и воображения, но и пространство, которое несет в себе космополитизм и мультикультурализм [5]. Городское пространство фокусируется на городской культуре, условиях жизни горожан и изменениях в городских городах ландшафтах. Это предмет практического значения, уходящий корнями в реальную жизнь и сочетающийся с духом эпохи.

Список литературы

1. *Тан Пин*. Современная китайская живопись маслом в городском контексте. Сианьская академия изящных искусств, 2014. С. 145–146.
2. *Хэ Цянь, Се Сен*. Человеческая природа современных китайских городских картин маслом. Академия искусств Гуанси, 2008 (01). С. 48.
3. *Ли Чан*. Исследование создания городских пейзажей молодыми современными художниками. Университет Чунцина, 2015. С. 6–7.
4. *Мамфорд Л*. История городского развития. Происхождение, эволюция и перспективы. Гуйлинь: Издательство Лицзян, 2015, с. 572–573.
5. *Лу Пэн*. История китайского искусства в 20 веке. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2007. С. 1917–1918.

Н. А. Радченко

Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского, г. Луганск

ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РИСОВАНИЯ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

*«Рисование... такая же суровая и,
главное, точная наука, как математика.
Здесь есть свои незыблемые законы, стройные
и прекрасные, которые необходимо изучать...»*

П. П. Чистяков

Рисование головы человека является непременной составляющей системы классического образования студентов и занимает особое место в изобразительном искусстве. Для правильного изображения головы необходимо обладать определенной системой знаний, умений и практических навыков, а для этого необходимо знать анатомические и конструктивные закономерности строения головы.

Студенты отделения изобразительного искусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского к изучению головы приступают на первом курсе второго полугодия, после усвоения закономерности изображения простых форм. Задача преподавателя воспитать у студентов объемно-пространственное восприятие натуры; развить и укрепить принцип «рисования формой»; приучить исходить в работе от общего и последовательно переходить к деталям.

Под формой следует понимать геометрическую сущность поверхности, характеризующую ее внешний вид. Таким образом, любой предмет есть форма, а форма подразумевает – объем и голова человека не является исключением.

Голова человека является одним из наиболее сложных объектов изображения. Изображая голову, студент должен усвоить целый ряд правил и законов перспективного построения формы головы, изучить анатомическое построение, конструктивную схему основы формы и ее видоизменения в пространстве. Беда многих студентов и студентов отделения в том числе, заключается в том, что студенты часто пытаются ограничиться в рисунке поверхностным наблюдением, считая, этого вполне достаточно для отображения натуры [1, с. 68].

Благодаря свойствам нашего зрения голова воспринимается нами «сразу». Мы одновременно видим все ее пластические и световые качества, поэтому целостность зрительного восприятия и передача ее играют решающую роль в правдивом изображении. Чистяков по этому поводу говорил, что нельзя рисовать натуру, приставляя одну часть к другой, так как в природе все существует вместе и вместе нужно все рисовать.

Но так как изобразить «все сразу», «все вместе» физически невозможно, а рисование головы по частям, как правило, приводит к отрицательным результатам, студент должен найти такой способ рисования, чтобы сохранить и целостность зрительного восприятия от натуры и проработать ее детали. Для этого следует построить обобщенную, но характерную массу всей головы, затем постепенно работать над выявлением сначала ее больших форм, а затем деталей, но не срисовывать их в упор по отдельности, а сопоставлять их друг с другом и со всей головой, как в природе, так и на рисунке. Такая работа «отношениями» (в форме, в тоне, пропорциях) является в своем роде цементом, скрепляющим все части головы в одно проработанное целое [2, с. 85].

В рисовании головы, как и во всякой работе, необходимо придерживаться определенного порядка: работа должна иметь свое начало, середину и окончание. Нарушение этой последовательности ведет к неорганизованному, случайному срисовыванию натуры.

Таким образом, строгая последовательность в работе является главным условием успешного выполнения рисунка.

Приступая к рисованию головы, нужно позаботиться о расположении головы в заданном формате листа. Композиционное расположение головы зависит от поворота и наклона головы, а также от сопровождающего ее окружения.

Большая форма головы – сочетание шара и яйца. Большие пропорции головы имеют свои особенности: у одного человека лицевая часть более вытянута у другого человека более круглая лицевая часть. После того, как студент определился с композицией и большими пропорциями нужно найти отношение лба к лицевой части. Для этого нужно провести вертикальную осевую линию. В зависимости от положения головы эта линия будет располагаться по-разному: фас, три четверти, профиль, но обязательно повторять объем формы яйца [4, с. 123].

Пропорциональные отношения лобной части и лицевой части отделяются горизонтальной линией, которые также повторяет объем формы яйца. Эта горизонтальная линия располагается по расположению слезников глаз, а не так, как некоторые ошибочно считают по надбровным дугам.

Далее, от верхней горизонтальной линии до подбородка определяются пропорции лицевой части. Лицевая часть делится на две основные пропорции путем проведения горизонтальной линии от уголков рта. Эта вся конструкция называется «крестовиной». Расстояние между верхней и нижней горизонтальными линиями делится еще на две части в зависимости от пропорций носа и верхней челюсти. Эти пропорции важны для определения характера головы, поскольку каждый человек индивидуальный и длина носа может быть разной.

От индивидуальности зависит также и расположение глаз человека. Глаза могут быть распределены горизонтально от слезника к горизонтальной части (один вариант). Второй вариант слезник может быть выше края глаза. 3-й вариант – слезник может быть ниже края глаза. При определении этих основных пропорций нужно будет разрабатывать более мелкие формы лица.

Поэтому, студенту нужно внимательно отследить расположение глаз у позирующего. Глаза могут быть расставлены широко либо близко друг к другу. При рисовании натуры в фас определяется треугольник от зрачков глаз до кончика носа. Этот треугольник может быть разный: треугольник с острым углом, расположенный вниз, либо он может быть более тупым, все зависит от расположения носа и расположения глаз, и является основой для схожести с натурой.

При рисовании головы вне ракурса, расположение ушей намечается горизонтальными линиями по длине носа. Ширина носа зависит от расположения крыльев носа. Если от крыльев носа провести вверх вертикальные линии, то эти линии определяют положение слезника.

На горизонтальной нижней линии крестовины определяется ширина рта.

После того, как найдены пропорции, начинаем разрабатывать большую форму головы с использованием тона. Определяем место нахождения скуловых костей, височных, верхней и нижней челюсти. Разрабатываем более мелкие детали лица с учетом большой формы и освещения.

Работая над деталями, не следует заканчивать их по отдельности; нельзя иметь на рисунке одновременно и законченные и только намеченные части. При таком порядке работы невозможно сравнивать изображенные формы друг с другом, то есть «работать отношениями» [3, с. 52, с. 128].

Особое внимание нужно уделить рисованию прически, она должна повторять форму черепа, как тоном, так и конструкцией. Прическа должна быть органично связана с объемом черепа.

Рисуя голову нужно определить связь головы с шеей, определиться с нахождением яремной ямки, сосцевидно-ключичной мышцей, которая крепится к внутренней головке ключицы, определяя яремную ямку и уходит к затылку черепа к сосцевидному отростку. В целом, работа над шеей должна быть цельной и напоминать цилиндр.

При правильном соблюдении пропорций характер головы должен соответствовать натуре.

Таким образом: различная степень освещенности, различная среда, в которой помещается голова, обуславливают различный характер трактовки форм. Пространственное решение рисунка нужно прививать студентам с первых шагов их обучения, начиная с простейших натюрмортов.

Список литературы

1. *Бариц А.* Рисунок в средней художественной школе. М.: Искусство, 1957. 194 с.
2. *Гордон Л.* Рисунок. Техника рисования головы человека. М.: Эксмо, 2004. 120 с.
3. Рисунок для изостудий: От простого к сложному / Авт.-сост.: А. Ф. Конев, И. Б. Маланов. М.: АСТ, 2006. 240 с.
4. Учебный рисунок в Академии художеств / Авт.-сост. Д. А. Сафарлиева. М.: Изобразительное искусство, 1990. 160 с.

Н. Н. Самутина

Витебский государственный технологический университет, г. Витебск, Республика Беларусь

ТКАНИ С ИЛЛЮЗИЕЙ ПРОДОЛЬНОГО ЭФФЕКТА ОБЪЕМНОЙ ПОВЕРХНОСТИ

Костюм всегда был зашифрованным социокodem поколения, который требовалось сохранить и передать будущим жителям определенной территории. Одежда и ткани для него всегда считались многозначным явлением культуры.

При выборе творческого источника для визуализации изображения проектируемой ткани необходимо придерживаться композиционного моделирования и уже на этапе создания рисунка учитывать теоретическое наследие семиотики, философии, культурологии и композиции [1-2].

В настоящее время важно расширить ассортимент конкурентоспособных костюмных двухсторонних жаккардовых тканей сложной структуры. Поэтому в рамках научной работы были проведены исследования по определению характеристик творческого источника для создания тканей-компаньонов.

Проанализировав тенденции сезона, было установлено, что текстильные дизайнеры выделяют несколько модных тенденций в ассортименте жаккардовых материалов: предлагается огромный выбор стилистических вариаций, аутентичные изделия с этническими мотивами со всего мира, широкая цветовая гамма.

Новый период моды принес исключительное разнообразие текстур, которые дизайнеры выбирают в качестве материала для коллекций. Определено, что актуальным является использование мотивов для тканей, стилизованных под эффект трикотажа с преобладанием объемной вязки или плетения.

Визуализация изображения зависит от социокультурных потребностей человека, выраженных в выборе стилистического решения и семиотики символов. Исходя из этого, выявляются предпосылки для проявления символов древних культур в современных рисунках на ткани. Эти символические характеристики прически могут быть объединены в визуализации представителей разных социальных слоев: коса является символом женственности и красоты, а символы, имитирующие плетение, встречаются в орнаментах разных стран мира.

Долгое время в истории практически любого народа женщины заплетали волосы именно в косы, так как это было главным украшением и гордостью. Установлено, что переплетенным узлом в семиотике является закрытие и открытие священных границ. Являясь связующим звеном и передатчиком информации, узел у многих народов интерпретируется с точки зрения семиотики как ограждение на пути энергии. В настоящее время важно сохранить традиционное наследие предыдущих поколений, тем более что использование аутентичных узоров и орнаментов в современной одежде позволяет получить защитную силу и амулет, а также сохранить связь поколений. Одним из практических элементов моды является использование иллюзий в одежде в виде вертикальных полос.

При более глубоком изучении белорусского национального костюма и его орнаментов становятся понятны условия жизни, а также культурные особенности предыдущих поколений. В результате анализа источников было установлено, что чаще всего этот узор в виде плетения и косичек встречался в поясах, а также в мотивах вышивки.

Трикотажные изделия из цельного трикотажа всегда актуальны. Одним из любимых узоров, который чаще всего появляется в различных вариациях на трикотажном полотне, является косичка [3-4].

Эскизы жаккардовых тканей были разработаны с использованием пакетов прикладных графических программ Coreldraw и Photoshop размером 128x196 пикселей.

Ткани-компаньоны были наработаны на РУПТП «Оршанский льнокомбинат», г. Орша на четырехуточном ткацком станке с жаккардовой машиной из пряжи из котонизированного волокна. Эффект трикотажного полотна на ткани было решено получить не только благодаря

узору косы, но и определенному переплетению нитей. Для эскиза были разработаны двухслойные переплетения с соединением слоев по контуру заданного рисунка и на основе уточного гобелена.

Слои двухслойного переплетения, соединенные по контуру рисунка, образуют полую структуру. В уточном гобеленовом переплетении на поверхности вдоль уточных нитей образуется продольный рельефный ребристый эффект. Основными преимуществами гобеленового плетения являются плотность и жесткость. Это позволило закрепить слои материала. В результате в разработанных структурах длинные перекрытия создают чистоту цветовых эффектов на рисунке, а введение третьего эффекта плетения позволяет создать узор с эффектом объема и имитирует плетение крупного трикотажа.

Затем, используя программу ArahView3D и визуализацию Arahne на веб-сайте компании, были сделаны визуализации эскиза ткани в материалах палантина и брюк.

Таким образом, выполнено следующее: выявлен фактический творческий источник, на основе которого был создан дизайн-проект жаккардовой костюмной ткани. Основой для разработки эскиза ткани послужил эффект трикотажа крупного плетения. Создана новая структура жаккардовых льняных тканей, в основе которой лежат сложные переплетения. Нарботаны опытные образцы жаккардовых тканей. В результате был обновлен ассортимент конкурентоспособных материалов, две стороны которых, передняя и задняя, могут быть использованы в качестве тканей-компаньонов.

Список литературы

1. *Казарновская Г. В., Самутина Н. Н.* Проектирование льняных жаккардовых тканей сложных структур // Вестник Витебского государственного технологического университета. 2018. № 2 (35). С. 18–28.
2. *Самутина Н. Н., Абрамович Н. А., Казарновская Г. В.* Применение информационных технологий при проектировании льняных тканей // Качество товаров: теория и практика. Материалы докладов Международной научно-практической конференции. 2012. С. 238–240.
3. *Самутина Н. Н.* Технология полульняных костюмных тканей в продольную полосу // Вестник Витебского государственного технологического университета. 2010. № 2 (19). С. 90–94.
4. *Самутина Н. Н., Казарновская Г. В.* Проектирование костюмной ткани с эффектом продольной полосы // Вестник Витебского государственного технологического университета. 2009. № 1 (16). С. 90–92.

А. Смирнова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

СТАНОВЛЕНИЕ ОРГАНИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

Органический дизайн – направление в дизайне и архитектуре, возникшее в 30-е годы XX столетия, ставившее перед собой задачу создания живого, дружественного пространства для жизни человека, обеспечивающего его внутренний комфорт [3]. Все это происходит с использованием природных форм и преимущественным использованием натуральных материалов. Так же данный стиль называют биоморфизмом.

В современном постиндустриальном мире сложилась угнетающая человека среда. Многочисленные предприятия, на которых часто не соблюдаются экологические нормы ведения работ, негативно влияют как на людей, ухудшая их физическое состояние, так и на окружающую их среду. Плотная серая однообразная жилая застройка морально подавляет человека. В таком пространстве нам очень тяжело, порой и невозможно, работать, учиться и творить. Современная экология задается вопросами создания комфортной человеческой среды.

Органическое – оно же и природное, естественное. Мы знаем, что природе нет ничего лишнего. Любая форма, процесс или функция выверена и обусловлена совокупностью многих факторов. Следовательно, органическое является гармоничным, удобным и функциональным. Человек и его архитектура не могут существовать отдельно от природы, поскольку являются ее неотъемлемой составной частью. Это является причиной обращения дизайнеров к флоре и фауне. Они перенимают природные принципы для создания собственных объектов. Основа эстетики биоморфизма становится естественная линия и простота. Это направление еще вошло в историю под названием «скандинавский модерн». И хотя пионерами здесь были шведы, всех скандинавских дизайнеров вдохновляли стилистика модерна и родные традиции [2].

Тем не менее, родоначальником биоморфизма принято считать американского дизайнера и архитектора Фрэнка Ллойда Райта. Он создал и воплотил в реальность теорию композиции архитектуры как органического цельного пространства, единого с окружающей средой. Именно Райт решил впервые объединить столовую, кухню и гостиную в одно целое. Его идея непрерывности основана на принципе свободной планировки. Одним из наиболее известных проектов Фрэнка Райта являются «Дома Прерий», построенные в 1900-1917 гг.: дом Уиллитса, дом Мартина, дом Роби и др.

По мнению Райта, форма здания должна каждый раз вытекать из специфического назначения и тех уникальных условий среды, в которых оно возводится и существует. Многие из домов в плане крестообразные, а расположенный в центре очаг-камин объединяет открытое пространство. Интерьерам домов Райт уделял особое внимание, создавая мебель сам и добиваясь того, чтобы каждый элемент был осмыслен и органично вписывался в создаваемую им среду. Мировую известность американцу принес дом над водопадом, построенный на заказ семьи Кауфман в Пенсильвании в 1935–1939 гг. Дом представляет собой композицию из бетонных террас и вертикальных поверхностей из известняка, расположенных на стальных опорах прямо над ручьем. Часть утеса, на котором стоит дом, оказалась внутри здания и использовалась Райтом как деталь оформления интерьера. Райт стремился к тому, чтобы при строительстве дома не было бы срублено ни одного дерева, все крупные горные валуны остались бы на своих местах, а будущий дом стал бы просто частью естественного ландшафта [4].

Сдержанным европейским аналогом творчества Фрэнка Ллойда Райта стали работы Алвара Аалто, «отца модернизма» в Северной Европе. Сдержанность пространственных композиций и линий в его постройках соединилась с экстравагантностью основных конструкций и образов, тонко учитывающих специфику местного ландшафта. При этом Аалто сохраняет свободу внутренних пространств в горизонтальных плоскостях; постоянно

соединяет стекло и железобетон с более натуральными материалами: деревом, камнем, кирпичом. Дизайнер говорит том, что каждому материалу характерна своя определенная область применения.

Его постройки, которым свойственна естественная целостность созданного природой, могут лучше всяких слов объяснить, что означает этот часто употребляемый термин «органическая архитектура». Финский мастер обладал редкой способностью понимания функциональных задач архитектуры и умением органично решать эти задачи. Аалто близок Райту осознанием органической цельности архитектуры. Но Райт в отличие от финского архитектора был неистовым противником культа техники и не породил стольких последователей в США, как это сделал Аалто в Финляндии [1].

Аалто оставил после себя многочисленных учеников и последователей, в работах которых влияние мастера проявляется в скрытой форме и не связано с прямым заимствованием художественных средств. Этими последователями можно назвать Чарльза и Рей Имз, работающих в области дизайна мебели. Они начинают экспериментировать с новыми материалами и создают абстрактные объекты, мебель, скульптуры, используя технологию формовки прессованной фанеры. Стул Имз, представленный на выставке «Новая мебель Чарльза Имза» в 1946 году, сделанный из гнутой клееной фанеры назвали «стулом века». Позже дизайнеры начинают работать с пластиком, при этом не отходят от первоначальных идей органики, заданных Райтом и Аалтом.

Доказательством этого является кресло-шезлонг Чарльза Изма с оттоманкой, спроектированное для фирмы «Герман Миллер» в 1955 году и ставшее окончательным торжеством принципов биоморфизма, а также еще одним образцом дизайнерской мебели XX века. Таким образом, первый взрыв органического дизайна приходится на 50-е годы XX века. Второе рождение данного направления происходит в 90-е годы того же века, когда для дизайнеров становятся доступными как новые технологии разработки своих проектов, так и новейшие материалы, и способы их обработки. Толчок к возрождению дала выставка «Органический дизайн» в Лондонском музее дизайна. Новые технологии и материалы, особенно пластмассы, и возможность компьютерного дизайна – внесло свою лепту в эволюцию этого стиля.

Одним из таких дизайнеров, кто создает органический дизайн, также является валлийский промышленный дизайнер Росс Лавгроув. Его смелые решения базируются на растительных и природных мотивах: волнообразные линии, перетекающие друг в друга, ассиметричные формы и необычные естественные элементы питают гармонию, лаконичность и определенную эстетику в многочисленных работах Росса. Стоит лишь вспомнить такие его известные работы, как коллекция мебели Biophilia (2006 г.), люстра Andromeda (2008 г.), светильник Cosmic Leaf (2008 г.), светильник Skydro (2008 г., 2012 г.), напольный светильник New Nature (2012 г.), подвесной светильник Chlorophilia (2012 г.), коллекция мебели для спальни Ergo (2019 г.) и другие.

Стоит также отметить его серию светильников для итальянской фабрики Artemide. Росс Лавгроув настолько необычно продумывает концепцию освещения, что кажется, будто ты попадаешь либо на дно океана, либо в космическое пространство с его непривычными формами. Также вспомним и коллекцию мебели для спальни Ergo, чьи плавные «текучие» формы ассоциируются с природными образами. Вся коллекция изготовлена с применением перерабатываемых и возобновляемых материалов с учетом экологических требований. Ergo представлена в нежных светло-бежевых тонах, что способствует расслаблению и полному спокойствию после тяжелого дня. Все творчество Росса характеризуется невероятным комфортом, визуальной эстетикой и совершенством формы. Его принцип «форма следует за эмоцией» отчетливо прослеживается во всех его многочисленных проектах, которые излучают не только энергию и оптимизм, но и некую новизну [4]. Скорее всего благодаря абсолютному потенциалу, необычному видению и страстью к новизне Росс Лавгроув считается одной из самых ярких, уникальных и неоднозначных фигур в сфере органического дизайна. По мнению многих его работы являются олицетворением новой эстетики XXI века.

Подводя итог, следует сказать, что в XIX веке органический дизайн вновь актуален и помогает решить множество проблем создания комфортного живого пространства для человеческой жизни. При этом наблюдается тенденция перехода от классических природных материалов к новейшим искусственным, но сохраняется основная идея органического дизайна – стремление сблизить человека с природой путем отражения ее в архитектуре и дизайне. Возможно, это все благодаря глобальным экологическим проблемам, которые остро обсуждаются на мировом пространстве, а может быть, сам взгляд потребителя наконец-то нашел гармонию и увидел эстетику именно в природных естественных формах и элементах. Безусловно на рост спроса такого дизайна влияет далеко не один фактор, но удивительно сколько внимания, а главное значения уделяется органическому дизайну.

Список литературы

1. Архитектура и гуманизм: сборник статей. М.: Издательство «Прогресс», 1978. 221 с.
2. Органический дизайн (1930–1940-е гг.) [Электронный ресурс]. URL: https://ido.tsu.ru/iop_res/istdiz/text/g1_8_1.html
3. Прокошева М. М., Куртова К. Г. Органический дизайн: история и современные тенденции развития // Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века: сборник статей. 2018. С. 166.
4. Росс Лавгроув ратует за экологичный дизайн [Электронный ресурс]: Статья-odesign. Сайт об интерьерах и архитектуре. URL: <https://odesign.ru/ross-lovegrove-for-eco-friendly-design>

Д. А. Соколенко

Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского, г. Луганск

МЕТАМОДЕРН И ЕГО ОТВЕТ В ИСКУССТВЕ

XXI в. как новый этап развития культуры и искусства приводит к переосмыслению уже существующих и утвердившихся концептов, рассматриваемых под новым углом. Кристаллизуется миропонимание современного человека, именуемое постпостмодернизмом, альтермодерном, цифромодерном, наконец, метамодернизмом. Все чаще в исследовательском дискурсе встречается последнее определение, характеризующее состояние современной культуры.

Понятие «метамодернизм» получило наибольшее распространение в связи со своей универсализацией, распространяющейся абсолютно на все сферы культуры, искусства, политики, экологии и пр.

Метамодерн рассматривается как: а) синтезирующий итог слияния двух предшествующих эпох; б) этап постмодернизма.

Отличительный признак нового времени – колебание между двумя основополагающими крайностями модерна и постмодерна, а именно, раскачивание между единством и деконструкцией, реальным и прошлым. Так трактуют новое явление Т. Вермюлен и Р. Ван Дер Аккен в своих «Заметки о метамодернизме», рассматривая его как «доминирующую культурную логику современности» [2]. Ученые предложили методы вне рамок привычных дефиниций, направленных на выявление «новой глубины восприятия», позволяющей возродить смысл трансцендентного.

В связи с этим наблюдается актуализация метафизического смысла и глубины, реализующихся в метанарративе, в лице которого может выступать новая сакральность, новая архаика, новый фольклор, новый канон и т.д.

Искусство вновь обращается к мифу, к стилевой аллюзийности, конечной цитатности. Метамодернистский миф способен конструировать новые парадигмы творчества, способное отразить как сомнение, так и осведомленность, наивность и в то же время уверенность.

Нельзя понимать по метамодерному стилевую направленность, поскольку он – не что иное, как ментальная модель, определяющая новые способа существования искусства как такового, а, следовательно, его обновленную поэтику. Метафорически его можно определить по-разному: «новая душевность», «новая искренность», «пространство постискусства», «космодернизм», «альтермодерн», «постсовременность», «гиперсовременность» и пр. Но необходимо помнить, что метамодерн – это одна из многих существующих концепций культуры-после-постмодерна, способный объединить в себе все его оппозиции.

Метамодернизм – это эпоха, рожденная искусством, а, конкретнее, музыкой, но это не значит, что он не проявляет себя в других его видах, при чем, в основном, в технике реконструирования. Художники вновь обращаются к мифу, стремясь применить новые средства выразительности. А. Миллер, М. Виттфурд, Б. Норби пользуются классической техникой иконографии. Например, на картине Виттфурда «Пьета» (2011), название которой заимствовано из христианской сцены оплакивания Девой Марией мертвого Иисуса, лежащего у нее на коленях, изображен мертвый аист, из чрева которого сочатся токсины и сыплется мусор. Дева Мария – антропоморфное древо, склонившееся над телом аиста.

А. Миллер в своей работе «Розы никогда не цвели так ярко» (2013), описывает следующий библейский сюжет, связанный с победой Архангела Михаила над Сатаной. В трактовке Миллера роль Архангела принадлежит охотнику, а Дьявол – девушка-сатир. Так, природная фауна уничтожена «индустриальным» Ангелом, а мрачный промышленный ландшафт картины намекает на то, что победа Ангела есть ничто иное, как поражение.

В работе «Рождение Венеры» английского фотографа, художника и автора «Манифеста метамодерниста» Л. Тернера господствует абстрактность, приводящая к новации. Один из

пунктов «Манифеста» гласит: «движение вперед – это колебания между противоположными идеями» [1].

В рамках метамодернизма возвращается актуальность личного переживания, катарсиса, способного преобразить и возвысить, то есть имеющего терапевтический эффект. Д. Таррел создает световые инсталляции, направленные на изменение восприятия. Используя предметы, способные изменить пространство (зеркала, фотографии, свет, пар, воду), но при этом не разрушить его, как это было ранее, О. Элиассон создает инсталляции, совмещающие природное и искусственное. Таким образом, сталкиваясь со стилистическим диссонансом, зритель попадает в пространство ирреального, необъяснимого, мифического.

Необходимо отметить поворот к теме личности, субъекта, его опыте. В частности, Д. Бьют предлагает использовать «феноменологический критицизм», позволяющий осуществить в полной мере этот поворот. Кроме того, в литературу возвращается психологизм, повествовательность изложения.

Последний изданный роман Т. Пинчона «Край навывлет» (2016), посвящен человеческому бытию и реальности, что уже не отвечает эстетике постмодернизма. Писатели-метамодернисты затрагивают темы, касающиеся искренности, доверия, сути чувств и эмоций, с целью возродить веру в человека и его нравственность.

Можно сказать, что метамодернизм творчески преодолевает постмодерн, при этом не уничтожая его, а сохраняя внутри себя на уровне общности, а именно: взаимодействие с образами реальности, а не с ней самой; эмоциональная атрофия; ощущение мировой культуры как настоящее, а не прошлое; рефлексия. Метамодерн – это новый виток исторической спирали, возвращающей на новом уровне сентиментальность, предельную простоту, доступность, прямое высказывание. Это не реакция на травму, а желание ее залечить. Это тихий бунт новой прямоты.

Список литературы

1. Тернер Л. Metamodernism: A Brief Introduction. Собств. пер. Эл. журнал «Notes on Metamodernism». / [Электронный ресурс]. URL: <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-briefintroduction/> (дата обращения: 14.12.2021).

2. Вермюлен Т., Ван ден Аккер Р. Заметки о метамодернизме // Российский эл. Журнал «Metamodern» / [Электронный ресурс]. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 14.12.2021).

А. В. Соколов, Т. Д. Федоровская

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ В РОССИЙСКОМ ФАРФОРЕ

Октябрь 1917 г. считается началом нового периода в истории отечественной культуры. В новое время изобразительное искусство начинает делиться на различные направления, где художники начинают экспериментировать с формой, пространством, цветом. В русскую культуру приходит тренд новых течений – авангард.

Такие изменения затронули все творческие сферы и в искусстве фарфора. Авангардные и революционные изменения в художественном решении фарфора Петрограда и Москвы повлияли на изделия фарфоровых предприятий всей страны. Символика новой советской власти популяризировалась через фарфор, это – образцы новой техники, архитектурные сооружения, станции метро, гидроэлектростанции и др.

В пейзажной живописи художники обращаются к мотивам родной страны. Так же развивается и городской, индустриальный, исторический и монументальный пейзаж. В фарфоре пейзажная живопись также находит свое развитие.

Еще в конце XIX века на Императорском заводе, большое влияние на понимание пейзажа, как живописного декора оказало творчество И. Я. Билибина. Его контурно исполненные рисунки, раскрашенные акварелью, заложили начало декоративной трактовке пейзажа. Стиль художника стали называть «билибинский», ему немало подражали. Нередко применительно к творчеству художника можно встретить выражение «русский модерн».

Кофейная чашка с блюдцем «Деревня на озере» – одна из самых необычных среди изделий ИФЗ. Форма чашки удобна и гармонична для росписи пейзажа, выполненного в билибинском стиле.

Не только Императорский Фарфоровый Завод воспроизводил в своих работах мотивы Билибинских рисунков. Новаторы в своем деле, популяризаторы историзма и модерна были братья Корниловы, чей завод по производству фарфора за довольно короткое время встал наравне с ИФЗ и европейскими мануфактурами. У Корниловых была одна ярко выраженная семейная черта – любовь к экспериментам. Не все они оказывались удачными, но большая часть их творческих поисков увенчалась успехом. И так, на волне пристрастия финансовой элиты к неорусскому стилю и расцвета русского модерна были созданы тарелки с рисунками Ивана Билибина.

На Ленинградском фарфоровом заводе продолжается творческая работа над пейзажной живописью, основанная такими художниками как Э. А. Сулиман-Грудзинский, В. Кленовская, Н. Даладугин и в особенности Г. Д. Зимин. Техника росписи была заимствована у Копенгагенской королевской мануфактуры, но позже переработана нашими живописцами.

Для этого времени характерны простые формы ваз, поверхность которых полностью покрывалась панорамными композициями. В изображении природы доминируют приглушенные цвета, что, с одной стороны, объясняется колористической гаммой красок, находившихся в распоряжении художников, а с другой, – эстетикой модного в то время символизма. Сюжеты для росписи таких ваз уникальные, созданные на основании зарисовок с натуры.

В послевоенное время на ЛФЗ пейзаж становится основной темой у талантливого мастера В. М. Жбанова. Обладая уникальным художественным дарованием и авторской фантазией, он создавал свои сказочные образы, из мира природы. Заснеженный зимний лес, фигурки животных и птиц, заполнявших пространство предмета, – во всем узнаваемый авторский стиль, уникальный художественный язык. Монохромные пейзажи художника дарят глазу богатейшую палитру оттенков серого и голубого-кобальтового тонов (ваза «Весна», ваза «Золотая осень», ваза «Золотые колосья», «Буревестник», «Зимние березы»). Мотивы и колорит перекликаются с полотнами великих русских пейзажистов А. Саврасова и И. Шишкина.

Активно развивается и городской пейзаж. Начиная с 1920-х гг. облик Петербурга начинает активно меняться, дополняясь памятниками и новыми строениями, и конечно, это нашло свое отражение в фарфоре. Изображение «Нового Ленинграда» 1930-х гг. отличается своей лаконичностью, классикой росписи, повествовательностью и активным использованием эмблем и символов. Можно сказать, что в фарфоре отображается история Ленинграда и подчеркивается его значение – «колыбель революции» и города с большим культурным наследием. Виды города заключаются художниками в прямоугольные или овальные резервы, которые помещаются преимущественно на фоне однотонного крытья и дополняются золотом.

В послевоенный период в работах художников ЛФЗ будет прослеживаться образ города-героя Ленинграда, также популярна тема труда советских людей, более мирные темы плодородия, животных, детства.

В советское время художник Борис Калита, работавший на Дмитровском фарфоровом заводе в Вербилках, использовал пейзажные мотивы в декоре своих работ. Формы таких привычных и обыденных для нас вещей, как чайник, чашки, блюда под его руками преобразуются в невиданные конструкции. Его вещи не столько посуда, сколько пластика. Смело экспериментируя с формой, художнику удается сохранить равновесие между утилитарностью и декоративностью предметов. Известные работы художника: сервиз «Подмосковье», чайно-кофейный сервиз «Околица». Каждый сервиз выполнен в своей стилистике. «Подмосковье» содержит в себе мягкие тона, целостность композиции создает отсутствие графики и сочетание формы и росписи, «Околица» более графичный, лаконичный пейзаж, совместно с формой, создает точный образ, зимней сельской околицы, пустоты.

Большое количество декоративных пейзажей встречается у художников Дулевского фарфорового завода. Характерная роспись, широкими размахестыми масками нашла отражение в пейзажных композициях художника Яснецова В. К. Основная тема творчества – природа Подмосковья. Яснецов с уверенностью размещал пейзажи по всей площади фарфорового предмета, чего раньше никто не делал. Ему удалось соединить в единую композицию объемный предмет и панорамный пейзаж и представить образ природы максимально приближенным к картинному. В 1980-е гг. Яснецов создает цикл работ по мотивам сада, цветов, пейзажей Подмосковья и времен года.

На сегодняшний день видение пейзажа у художников-фарфористов имеет довольно обширные границы. Так как пейзаж – один из основополагающих жанров живописи, он обладает огромным стилевым разнообразием. Мир природы и особенности его изображения в пейзажной живописи различных периодов связаны с изменением взглядов человека на окружающую действительность, на место человека в ней.

Список литературы

1. Дрозд А. Н. Образ и стиль в современной пейзажной живописи // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 32. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-i-stil-v-sovremennoy-peyzazhnoy-zhivopisi> (дата обращения: 14.12.2021).
2. Пиценко Н. В. Искусство полихромной подглазурной живописи в петербургском фарфоре // Новое искусствознание. 2021. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-polihromnoy-podglazurnoy-zhivopisi-v-peterburgskom-farfore> (дата обращения: 14.12.2021).
3. Шук И. А. Образы Ленинграда в советском художественном фарфоре 1930-х – начала 1950-х годов // Искусство Евразии. 2020. № 2 (17). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-leningrada-v-sovetskom-hudozhestvennom-farfore-1930-h-nachala-1950-h-godov> (дата обращения: 14.12.2021).

Д. А. Стрыгина

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: Л. Н. Максимова

ТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ НАТЮРМОРТОВ ТИПА «ОБМАНКА» В ПРАКТИКЕ РАБОТЫ УЧРЕЖДЕНИЙ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ С ДЕТЬМИ И ПОДРОСТКАМИ

Актуальность темы исследования определяется тем, что, несмотря на достаточно высокий уровень интеллектуального развития школьников, у них слабо развито умение изображать композицию натюрморта, выражать свою индивидуальность, показывать свои чувства, тем самым, они нуждаются в высоком квалификационном руководстве со стороны учителя.

У многих школьников – подростков возникает проблема в неумении передать в рисунке то, что они видят в действительности. Между их умением и умением художника-мастера лежит огромная пропасть. Именно поэтому, подрастая, ребенок с радостью соглашается с высказыванием, что талант художника дается с рождения. В действительности изобразительному искусству можно и нужно учить. Однако, за счет того, что в общеобразовательной школе выделяется слишком мало времени для уроков изобразительного искусства, всего лишь один час в неделю, невозможно в полной мере раскрыть содержание урока, а также научить рисовать в достаточной степени. Следовательно, стоит противоречие между относительно неповоротливой системой общего школьного образования и важностью включения новых знаний и умений в области преподавания изобразительного искусства в школе.

Методологическую базу темы исследования составили основные положения отечественных и зарубежных педагогов: Н. Н. Ростовцева по изображению натюрморта; Т. Я. Шпикаловой, Б. М. Неменского, где рассматриваются уроки, развивающие представление о натюрморте в разных классах; Л. А. Венгер, Н. С. Лейтес, о творческом развитии личности; В. С. Кузин, Е. В. Шорохов, – о педагогических основах художественного образования; Л. С. Выготский, Л. В. Занков, Д. Б. Эльконин – о развивающем обучении.

Программа «Изобразительное искусство и художественный труд» под руководством Б. М. Неменского, также действующая более 25 лет, на первое место превозносит эмоционально-образное развитие детей, достижение закономерностей искусства, но методике обучения основам реалистического изображения не уделяет требуемого внимания. Разработчики программы рекомендуют дать ученикам свободу творчества, но очень часто ограничиваются только общими советами: работу нужно начинать с основных, крупных форм, сразу подчеркивая движения, а детализировать только после того, как решена общая композиция. Опыт показывает, что на освоение изобразительной грамоты по этой программе практически не остается времени при продолжительности урока в 45 минут.

Программа «Изобразительное искусство. Основы народного и декоративно-прикладного искусства» разработана под руководством Т. Я. Шпикаловой, действующая более 15 лет, уделяет требуемое внимание освоению основ изобразительной грамоты с учетом выявления взаимосвязей народного и профессионального изобразительного искусства, выраженных в художественном образе, а также приучает к истокам русской национальной культуры, при этом акцент делает на изучении орнаментов и традиционных видов декоративного искусства России и мира.

В этих программах общие цели и похожие задачи, а вот подходы и содержание совершенно другие, поэтому и результат получается не всегда похожий. Порой навязанная детям тематика мешает им учиться это было замечено в ходе практической работы. Они уже к концу четверти не помнят ее основную тему, устают делать одно и то же, и обязаны выполнять довольно-таки сложные задания, не соответствующие их возрастным особенностям.

В методическом пособии по изобразительному искусству Н. Н. Ростовцева описываются рекомендации преподавания натюрморта, а также упражнения для развития восприятия, внимания, памяти мышления, воображения у школьников.

В программе для образовательных учреждений 5–9 классов В. С. Кузина, описываются уроки, на которых дети знакомятся с силуэтом, линией, пятном, светом, тенью ритмом, предлагается на основе этих знаний изобразить по памяти реальные объекты. На занятиях в школе рекомендуют использовать точку, линию, пятно, штрих для создания художественного образа.

В общеобразовательной программе изобразительного искусства по учебнику Б. М. Неменского раскрываются темы уроков, задания уроков и многое другое. В тематическом плане указаны виды и приемы художественной деятельности школьников. Для учеников эта программа способствует овладению навыками работы с разнообразными материалами, и дети приходят к пониманию красоты творчества.

Также в программе Е. Е. Рожковой «Изобразительное искусство в школе» даются общие рекомендации по простым постановкам натюрморта. Приведем пример работы над натюрмортом. Учащиеся седьмых классов последовательно выполняли три задания. Первое задание: рисование с натуры группы предметов – ахроматическое решение (керамическая посуда темных и светлых тонов). Второе задание: рисование по памяти по той же 31 группе в цвете (полная палитра). Третье задание: рисование совершенно другого по содержанию натюрморта (книги, стакан с карандашами, ветки) по описанию которые дает учитель. Такими методами работы развитие учебных задач, должно осуществляться с учетом двух сторон изображения, гарантирующих активный характер учебной работы. Первое – решение так называемых формальных задач. Их характеризует четкость учебной задачи, рассчитанной на постепенное овладение детьми элементарными изобразительными средствами, построения формы предметов, выражение на плоскости их конструкций и пропорций, пространства, цвета, света и фактуры. Второе: овладение элементарным изобразительным средством должно осуществляться в виде содержательного изображения. Например, натюрморт из 4-5 предметов, в котором одновременно решается несколько задач, создает для школьников условия творческого поиска, в котором средства выражения всегда подчинены содержанию изображаемого, вытекают из содержания. Рисование с натуры, простейшие упражнения должны быть обогащены эмоциональными переживаниями.

В ходе данного исследования можно сделать следующее заключение. Графический натюрморт как жанр изобразительного искусства способствует развитию пространственных отношений, творческого воображения, а также художественно-конструкторских способностей. Однако во время учебного часа нет возможности дать знания по искусству графического натюрморта из-за недостатка времени и в целом из-за общей тенденции к поверхностному преподаванию основ изобразительного искусства в школе. Многие считают такую ситуацию вполне приемлемой. А дети, у которых проявляется особый талант и тяга к процессу изображения, могут учиться рисовать в системе дополнительного образования школьников. Таким образом, анализ школьных программ по изобразительной деятельности дал выявить содержание и объем знаний по графическому натюрморту и показал, что в школьной программе предоставляется малое количество часов графическому натюрморту и композиции. Поэтому, для улучшения результатов в работах и качестве обучения, стоит сделать на базе школы кружок по графическому натюрморту.

Список литературы

1. *Канунникова Т. А.* Методика развития композиционно-образного мышления подростков средствами изобразительного искусства: диссертация. М., 2016. 289 с.
2. *Кузин В. С.* Изобразительное искусство. 5–9 классы: программа для общеобразовательных учреждений. М.: Дрофа, 2010. 465 с.
3. *Неменский Б. М.* Изобразительное искусство. Искусство в жизни человека. 7 класс. М.: Просвещение, 2014. 175 с.
4. *Русинова Н. П.* Формирование у студентов педагогического вуза компетенций по организации проектной деятельности обучающихся: диссертация. Улан-Удэ, 2020. 226 с.
5. *Штикалова Т. Я.* Изобразительное искусство: 6 класс. М.: Просвещение, 2013. 192 с.

Сунь Мин

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

ФИЛАРМОНИЧЕСКИЕ ОРГАНИЗАЦИИ БЕЛАРУСИ КАК МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ЦЕНТРЫ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

В СССР необходимость централизации концертной системы возникла уже в 1920-е гг. XX в. Организации филармоний предшествовала работа концертно-эстрадных бюро, в сферу деятельности которых входили организация гастролей, проведение смотров, конкурсов, фестивалей. Изначально структура филармоний включала в себя редакторские отделы, сформированные по жанровому признаку, которые позже были реорганизованы по типам слушательской аудитории на массовый, детский, лекторийный отделы и т.д. Необходимо подчеркнуть, что планомерная музыкально-просветительская работа могла складываться лишь при наличии стационарных художественных коллективов, в творческой деятельности которых можно было бы запланировать системное и систематическое решение художественных задач. Основной целью деятельности филармоний, как справедливо отмечает Ю. Стахова, выступает филармоническое просвещение – одно из главных направлений деятельности, имеющее своей задачей осуществление образования общества средствами музыки, литературы, поэзии и других видов искусства [2].

В Беларуси государственная филармония открылась лишь в 1937 г., а нынешнюю стационарную репетиционную и концертную площадку с органом приобрела в 1963 г. Первый концерт состоялся 25 апреля 1937 г. в помещении Государственного еврейского театра БССР. В концерте участвовал симфонический оркестр (дирижер Лео Гинзбург), хор (художественный руководитель И. Г. Бари), смычковый квартет и солисты Белорусского театра оперы и балета Л. П. Александровская и М. И. Денисов) [1]. В первом сезоне предполагалось провести пятьдесят шесть концертов в помещении клуба им. Сталина, восемь открытых концертов с приглашением русских дирижеров (Н. Голованов, А. Гаук, М. Штейнберг, А. Мелик-Пашаев) и исполнителей (Д. Ойстрах, Г. Нейгауз, Э. Гилельс, Л. Обухова), а также осуществить гастрольные поездки в Витебск, Могилев, Гомель, Бобруйск. Работа филармонии уже в первые годы носила просветительский характер, где репертуарный план был представлен концертными циклами, посвященными белорусской и советской музыке, фестивалями музыки в колхозах БССР, литературно-музыкальными радиопередачами и т.д. К 1940 г. в филармонии было организовано два оркестра (симфонический и народный), хор, ансамбль песни и пляски. В 2004 г. была проведена реконструкция здания филармонии, в ходе которой улучшились акустические свойства зала, открыт Малый зал им. Г. Ширмы, предназначенный для проведения камерных концертов.

В настоящее время в Белорусскую государственную филармонию входят три оркестра (симфонический, камерный, народный), два хора (хоровая капелла и камерный хор), вокальный ансамбль «Камерата», два народно-инструментальных ансамбля («Каприччио», Ансамбль солистов под управлением Игоря Иванова), три академических ансамбля (Минский струнный квартет, ансамбль солистов «Классик-Авангард», фортепианный дуэт), фольклорные ансамбли («Купалинка», «Свята»), солисты-вокалисты и инструменталисты, артист разговорного жанра.

Творческим подразделением Белгосфилармонии является филармония для детей и юношества, которая имеет собственный репертуарный план, включенный в общую работу филармонии. В это структурное подразделение входят лекторы-музыковеды, солисты – инструменталисты и вокалисты. Деятельность Филармонии для детей и юношества направлена на музыкально-просветительскую работу, воспитание у подрастающего поколения музыкального и художественно-эстетического вкуса. Для достижения этой цели налажена определенная система работы: артисты приезжают непосредственно в учреждения образования и представляют зрителям литературно-музыкальные программы. Это концерты-

лекции, концерты-беседы, где помимо музыковеда-ведущего выступают вокалисты и инструменталисты в сопровождении концертмейстера.

Уникальной является «Музыкальная гостиная» Т. Старченко, созданная более 15 лет тому назад. Ее концепция – уникальные авторские программы (сольные инструментальные концерты, камерно-инструментальные, камерно-вокальные, симфонические, литературно-музыкальные проекты).

Интересна концепция «Зніч» – белорусского поэтического театра одного актера, в 2021 г. открывшего 31 сезон в театральном зале Культурного центра Костела Св. Симеона и Св. Елены. Театр под руководством Г. Дягилевой готовит постановки (кукольные и драматические) с музыкальным сопровождением на разнообразную тематику, используя пьесы белорусских драматургов (А. Вольский, Л. Микита, П. Васюченко, С. Ковалев, Н. Гилевич, В. Короткевич и др.) и ориентируясь в основном на детскую аудиторию.

Также в филармонии проводятся экскурсии «Закулисье Белгосфилармонии», организована продажа музыкальных дисков и нот, открыто выставочное пространство в холлах и фойе, функционирует Музей В. Г. Мулявина – основателя ансамбля «Песняры». В музее экспонируются фотографии, личные вещи, музыкальные инструменты, сценические костюмы руководителя и участников ансамбля «Песняры», что позволяет посетителю соприкоснуться с творчеством, окунуться в атмосферу тех лет. Музей регулярно участвует в международных акциях и устраивает интерактивные мероприятия (интеллектуальные игры и квесты). Также в Филармонии проводятся мероприятия республиканского значения, не связанные с музыкой, например, финал конкурса «Мисс Беларусь».

Помимо Минска, в Беларуси существуют областные филармонии в Витебске, Гродно, Бресте, Гомеле и Могилеве, которые возникли на базе гастрольных бюро. Собственные стационарные здания имеют филармонии в Минске, Витебске, Гродно, Бресте (в Минске, Гродно и Бресте с органом), каждая из филармоний имеет в своем составе базовые коллективы, лекторов-музыковедов (или ведущих), артистов-солистов.

Гродненская областная филармония создана в 1987 г. Несколько раз государственное учреждение меняло свое месторасположение, а в 2019 г. открылась в обновленном виде в собственном стационарном здании с концертным залом и репетиционными площадками. В филармонии использовано современное звуковое и световое оборудование, а за счет специальных звуковых панелей в зале обеспечена идеальная акустика. Музыкально-просветительскую работу осуществляют солисты и отчасти Эстрадно-симфонический оркестр, в то время, как репертуарная направленность Театра танца, Детского музыкально-циркового театра скорее развлекательная, а Детской филармонии – образовательная. Также в составе отсутствуют хоры и народные коллективы, что негативно сказывается на формировании репертуарного плана.

Брестская областная филармония основана в 1986 г. Организацию можно охарактеризовать как лидера музыкально-просветительской работы в регионах, на базе которой возрождены и пользуются популярностью многие редкие жанры просветительства – музыкальная ассамблея, музыкальный салон, литературно-музыкальная гостиная. В настоящее время в филармонии работают такие коллективы, как камерный оркестр, инструментальный ансамбль «Music Time», вокальный ансамбль «Крэсіва», инструментальный ансамбль «Рапсодия», струнный квартет «АРТ Квартет», музыкальный театр «Камертон», дуэт аккордеонистов «Акцент», а также три лектора-музыковеда. В филармонии существует студия звукозаписи, в функции которой входит запись, монтаж и редактирование музыкального материала, сведение и мастеринг. В филармонии работает большой зал, мраморный зал (малый), музыкальная гостиная, конференц-зал, органные филармонические концерты проводятся в костеле Воздвижения Св. Креста, также задействовано пространство филармонического дворика.

Гомельская областная филармония, образованная в феврале 1967 г., включает в себя два оркестра (камерный и эстрадно-симфонический), камерный хор, академический народно-инструментальный ансамбль (трио «Лирица»), фольклорный ансамбль, эстрадные и

театрально-эстрадные коллективы («Музыкальный сувенир», «Вырастайка», «Калейдоскоп чудес», «Акцент») и солистов. В филармонии не представлена систематизированная музыкально-просветительская работа для детей, что связывается нами с отсутствием собственного концертного зала и рассредоточением репетиционных и концертных площадок по всему городу.

Могилевская областная филармония самая молодая в Республике Беларусь. Ее история началась с 1990 г. В составе Могилевской филармонии активную просветительскую работу ведет Заслуженный коллектив Республики Беларусь оркестр народных инструментов имени народного артиста Беларуси Л. Л. Иванова, народные ансамбли «Медуница»; Камерно-инструментальный ансамбль «Барыня»; Ансамбль «Весялуха», Струнный квартет «Gold String Quartet». Ведется лекторийная работа с детьми на базе вышеперечисленных коллективов, существует Группа абонементного обслуживания детей и юношества, однако направленность ее деятельности, скорее развлекательная, где формат традиционных лекторийных концертов сочетается с принципом анимации. При филармонии работает продюсерский центр «Ступени», в основе которого – возрождение массовой молодежной культуры и популяризация деятельности начинающих артистов.

Витебская областная филармония, образованная в 1989 г., несмотря на то, что включает в себя небольшое количество коллективов (симфонический оркестр, октет балалаек «Витебские виртуозы», ансамбль «Талака»), отличается блестящей организацией музыкального просветительства. Туда входят и лекторийные циклы программ для детей, и инновационные культурные проекты («Соткать душу из нот»), и широкий спектр традиционных просветительских концертов. Ежегодно филармония проводит около тысячи концертов не только на своей сцене, но и по всей области и за ее пределами.

Весьма широко в филармонической деятельности Республики Беларусь представлены фестивали, которые проводятся как в концертных залах, так и на открытых площадках. Так, в Витебской областной филармонии ежегодно проходит Международный музыкальный фестиваль имени И. И. Соллертинского, в Гомельской – «Ліра-фэст» и «Залатая ліра Палесся». Большое количество фестивалей проводится при участии Могилевской областной филармонии: это Международный музыкальный фестиваль «Золотой шлягер», фестивали «Могилевская музыкальная осень», «Могилевская музыкальная весна». В Брестской филармонии проводится областной фестиваль «Мастера искусств-труженикам села», в рамках которого проходят концертные мероприятия ведущих коллективов и исполнителей Республики Беларусь, ближнего и дальнего зарубежья и исполнителей филармонии. Белгосфилармония в Минске проводятся фестивали «Минская весна» и «Белорусская музыкальная осень», которые уже много лет радуют зрителей классической инструментальной и вокальной музыкой.

Новацией XXI в. стали программы, ориентированные на привлечение в концертные залы неподготовленного слушателя, например, «Музыкотерапия через классику!» (Витебск), «Музыкотерапия» (Минск), а также концерты с аудиовизуальной интеграцией искусств. Для детской аудитории концертные программы часто носят интерактивный характер с познавательной (Витебск, Могилев, Брест, Минск) и развлекательной функцией, часто в форме музыкальных сказок (Минск, Могилев, Витебск). Таким образом, в белорусских филармониях, которые базируются в собственных зданиях, организованы выставочные пространства, функционируют музеи, студии звукозаписи, разработаны образовательные программы, проводятся фестивали, задействованы площадки на пленэре, организована выездная работа, что позволяет охарактеризовать их как многофункциональные центры культуры и искусства для аудитории разных возрастов и слушательской подготовки.

Список литературы

1. Слободчикова Т. Г. На ниве хорового искусства: деятельность Исидора Бари в зеркале газетных публикаций // Вести Белорусской государственной академии музыки. 2012. № 20. С. 112–116.
2. Стахова Ю. В. Становление и развитие концертно-филармонических организаций на Урале в 1917–1970-е гг.: автореф. дис. ... кандидата ист. наук: 07.00.02. Юж.-Ур. гос. ун-т. Челябинск, 2005. 26 с.

Т. Д. Федоровская

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА В. НЕПЛЮЕВА

К концу 1970-х гг. Гжель уже прошла первую стадию раннего восстановления. Бессарабова уже освоила с местными девушками-живописцами уроки росписи. Кобальт как основной материал для росписи тоже был освоен. Установлено направление, по которому должен был развиваться промысел. В Гжели уже работала Азарова Л. П. и ее коллеги: Квитницкая Н. Б., Окулова З. В., Розанов В. Г., Федотов А. Н.

Гжель была уже известна и популярна. Художественная жизнь в стране в это время кипела и бурлила. Государство через свои структуры: Союз художников, художественные музеи, Министерство культуры и другие организации активно поддерживало (через закупки, госзаказы) и подталкивало к творчеству художников. Появилась прослойка коллекционеров, которые не только закупали, но и изучали народные промыслы, отслеживали появление новых изделий и даже писали книги о художниках.

Художники были востребованы в стране. Всеобщий интерес к искусству в обществе и конкретно к искусству Гжели потянул сюда творческую молодежь. Приехавшие из разных мест и имевшие различные школы молодые специалисты находят в гжельской традиции каждый свое: образность пластических решений, графические подходы в росписи, сюжеты, темы.

Выпускники Абрамцевского и Строгановского училищ, Московского технологического института с энтузиазмом постигают основные принципы традиций. Разрабатывают новые виды изделий. Совершенствуют роспись, ведут разработку многих направлений, воспринимают «...специфику локальной культуры, ее содержательную основу и эмоциональные черты. Перенимая опыт старших, творческая молодежь привносит актуальный элемент текущего момента в традиционный материал» [1].

Это была история творческого осмысления наследия мастеров Гжели. Помогала сама жизнь и сотрудничество с подготовленными специалистами НИИ художественной промышленности. «Постоянные мероприятия по сохранению традиционных основ гжельского искусства, регулярные творческие семинары и художественные советы, обилие методических пособий» [1] и общение с музейными специалистами давало замечательный результат. Художники смогли почувствовать и понять «содержательную и эмоциональную суть местного явления, найти точки соприкосновения старого и нового» [1].

В эту бурлящую творческую среду В. Неплюев попал сразу после окончания Строгановского училища. Два начала: талант, дарование художника и наличие ярких, богатых традиций, которые оказались очень близки ему по художественно-образному строю, по занимательности сюжетов и тем, дало нам феномен искусства Виктора Неплюева. Как и гжельские мастера, он берет свои сюжеты из жизни будучи очень внимательным и чутким к окружающему миру. Художник сразу определил направление своего творчества – пластика.

Пластика всегда находила свой отклик в творчестве гжельских мастеров: это и отдельные скульптурки, и групповые жанровые сценки, а также фигурки, украшающие посудные формы (квасники, кумганы), что является особенностью гжельского искусства. Мелкая пластика сопровождает искусство Гжели во всех керамических материалах, освоенных гжельцами: в гончарке, майолике, полуфаянсе, фаянсе, фарфоре. В пластических образах за длинную историю существования промысла был воссоздан гжельский «народ».

Неплюев в своем творчестве продолжает эту традицию, развивает, наполняя ее новым пластическим содержанием, и поднимает на новую высоту. Он предельно собран в своих пластических выражениях. Каждый штрих, каждый пластический ход выверен: «Художника занимает не только передача типического, что присуще народной традиции, он стремится при этом своим героям придать точные индивидуальные характеристики» [1]. Этого он добивается через очень точно подмеченные детали, которые обязательно соответствуют теме и образу.

Очень точно в этом смысле работают головные уборы, используемые художником для выявления образа, обозначения характера, профессиональной принадлежности. Точной передачей пластического движения: поворота головы, рук, выражения лица. Мастер добивается нужной выразительности правильно найденным размером скульптуры, как оказалось он был не случаен. Именно размер подсказал пластическую трактовку. Предельно обобщенная фигура, точные детали и минимум графического декора, и плюс талант художника – вот средства выразительности в пластических композициях Виктора Неплюева. Как и у любого большого художника, в работах Неплюева прочитывается сам автор, его характер, его миропонимание.

Постигнув мелкую пластику в совершенстве и создав многочисленное количество скульптурных серий, художник не мог пройти мимо оригинально выраженных, уникальных произведений старых мастеров – кумганов и квасников, украшенных скульптурными композициями.

Первый сосуд, который был сделан Неплюевым, – это кумган «Пряхи», украшенный женскими фигурками, прядущими нить. На крышке фигура барашка. Все в этом кумгане правильно, все выверено. Художник делает первый шаг и осторожничают, присматривается. После этой пробы был достаточно долгий интервал, в период которого художник трудится над мелкой пластикой, многочисленными декоративными изделиями: шкатулки, подсвечники, часы, сервизы. Через несколько лет он вновь возвращается к кумганам и квасникам. Старинный сосуд теперь он уже воспринимает как точку отсчета. Традиция создания такого сосуда для него – трамплин для создания объемно-пространственной архитектурной композиции со множеством скульптурных сюжетов для выражения масштабного события.

Следующий квасник – это квасник «Сказка». В этой работе художник чувствует себя гораздо свободнее. В этой форме художник переосмысливает текст сказки в зримых пластических образах. Тулово вместе с ножкой, горлом и крышкой представлено в виде условно выстроенного терема. В центре тулова два отверстия в виде окошек, из которых выглядывают фигурки людей, – бояре. На плечиках тулова летит Сивка-бурка с Иваном-Царевичем. Носик и ручка по бокам завершают композицию.

Тема «Времена года» будоражит фантазию художника. Эта тема всегда привлекала к себе художников во все времена и во всех жанрах и особенно в нашей стране, где климатически времена года очень ярко выражены. Чего стоит зима, на которую приходится почти половина времени года. Зима – земля прикрыта белоснежным покрывалом – чисто, празднично. Праздники: Рождество, Новый год, Масленица.

Квасник «Зима» выстроен в традиционной манере: дисковидное тулово, ножка единая, но с небольшим вырезом посередине, что придает ей облегченность, горло с крышкой выстроено в виде домика, на крыше которого дым крутым завитком валит из трубы. В тулове – большое сквозное отверстие, заполненное сложной скульптурной композицией: деревня, засыпанная снегом, из труб вьются прямые столбы дыма – мороз. По улице спешит лошадка, запряженная в сани. В санях – мужик с поклажей. Со снежной горки катаются дети на санках, бегают собаки – сельская картина зимнего дня. На плечиках тулова с одной стороны мужик несет дрова, с другой – баба несет воду в ведре. По бокам квасника носик и ручка завершают композицию. Вот такой рассказ в материальных художественных образах в виде сложно выстроенной формы квасника. Роспись в данном случае нужна, чтобы подчеркнуть форму и на контрасте темно-кобальтового цвета подчеркнуть белизну снега зимнего пейзажа.

Художник будет еще долго трудиться над темой «Времена года», в течение нескольких десятилетий он будет искать нужное выражение этим настроениям, хотя квасник «Весна» он сделает прямо почти сразу после «Зимы». На контрасте с темой «Зима», видно, весенние настроения быстро проявились в художественных образах.

В работе над квасником «Весна» были поставлены еще более сложные задачи. В этой работе также в основе тулова дисковидная форма, но не жесткая, ребристая, а мягко округлая. Также по периметру диска орнаментальный мотив из растительных элементов в росписи. Сквозное отверстие в виде глубокой воронки в центре тулова. Ножка квасника единая, но,

также как у «Зимы», с выемкой посередине, что придает облегченность ножке и некоторую нотку изящества. Отверстие тулова заполнено деревьями, пробуждающимися после зимней спячки, с весело порхающими в ветках птицами, поющими гимн весне. Самое интересное в этой композиции – это решение горла и навершия. Здесь художник принимает очень оригинальное решение: горло очень невысокое, на нем плоская крышка, которая сама по себе никакой смысловой нагрузки не несет. Она несет не смысловую, а функциональную нагрузку. Она нужна для того, чтобы на ней расположить деревья, которые по смыслу образуют шейку горла, а кроны этих деревьев образуют барабан вместе с крышкой, то есть завершение. Таким образом весь квасник пронизан гимном весне, пробуждением. В этом гимне также активно участвуют ручка и носик. Носик в виде ветки дерева, по которой стремительно бежит то ли норка, то ли ласка. Ручка в виде сучка, от которого отгибаются ветки с бегущим по ним сободем.

Композиция-квасник «Масленица» – вершина в создании таких сосудов. Он имеет такое же членение, как и в традиционных сосудах: ножка, тулово, горло с крышкой, но выражено это в таких сложных формах и соотношениях, что говорить здесь о сосуде-кваснике не приходится. Это архитектурное сооружение, наполненное жизнью, в виде насыщенных многофигурных бытовых сцен-композиций. В этом случае тулово также имеет сквозное отверстие, заполненное сложнейшей скульптурной композицией «Зимние забавы», где и взрослые, и дети, увлеченные зимними играми радуются уходу долгой зимы. Сложнейшие ручка и носик со сквозными отверстиями, которые также населены скульптурами, ножка и горло членятся на несколько пространственных слоев, в каждом слое скульптурные сцены, в которых народ прыгает, бегает, пляшет, скачет, свистит, поет, играет и просто прогуливается – празднует уход зимы.

Трудно переоценить творчество художника Неплюева. Его вклад в копилку гжельского искусства огромен не только по количеству созданных им произведений. Его работы глубоко традиционны и одновременно абсолютно современны.

Список литературы

1. Мусина Р. Р. Пластические серии Виктора Неплюева // Вестник РГГУ. Серия Философия. Социология. Искусствоведение. 2017. № 3.

О. И. Фоменко

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
 Научный руководитель: Л. Н. Максимова

«АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ ЖАНР» КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ ДЕТЕЙ В КРУЖКОВОЙ РАБОТЕ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Основная цель занятий изобразительным искусством – духовное и творческое развитие личности, воспитание грамотного зрителя, любящего искусство. В настоящее время, когда школы работают по вариативным программам, занятия по изобразительному искусству можно проводить по программе В. С. Кузина, когда в основу обучения берется рисование с натуры; если акцент ставится на эмоциональное развитие детей и подростков, в этом случае работают по программе Б. М. Неменского; по методике Т. Я. Шпикаловой работают педагоги, уделяющие большее внимание изучению народного искусства.

Художники всех времен рисовали, лепили, писали красками животных – братьев наших меньших. Так родился анималистический жанр в изобразительном искусстве. Этот жанр есть в живописи графике и в скульптуре. Анималисты рисуют картины, лепят скульптуры о жизни животных, птиц, насекомых, иллюстрируют книги о природе. Они хорошо знают повадки, образ жизни и внешний вид животных, которых изображают.

Учитывая возрастные особенности, овладение разными умениями на разных возрастных этапах для рисования животных рекомендуется использовать разные техники и приемы. Работа разнообразными материалами позволяет более свободно, эмоционально относиться к заданию, воспринимать натуру образно, раскрыть индивидуальные особенности учащегося.

Освоение техники мягких материалов – это длительный, последовательный процесс, главным результатом которого становится не только владение техникой, но и значительное повышение интереса к рисунку, желание работать, постоянно совершенствоваться, добиваться профессионального роста.

Рисунки углем, сангиной, соусом, сепией хорошо подходят для зарисовок и набросков, когда нужно передать характерность формы, сделать мягкие переходы тона.

Представленное занятие на тему: «Анималистический жанр средствами мягких материалов» – первый шаг по овладению техникой рисования мягкими материалами, такими как уголь, сангина, соус и сепия. Продолжительность занятия 45 мин.

Специфика занятия состоит в том, что оно не просто знакомит обучающихся с новой техникой рисования и жанром анималистики, но и с историей развития этого жанра. В целом методика обучения детей работе мягкими графическими материалами на занятиях изобразительного искусства должна строиться на основе принципа целостной системы формирования целенаправленного восприятия и освоения научно-теоретических основ рисунка.

Наброски и зарисовки выполняются различными способами и приемами и определяются, прежде всего, целями и задачами, которые ставятся при выполнении набросков, индивидуальными особенностями изображаемой формы, характером психических процессов (восприятия, воображения, мышления) у рисующего во время рисования, уровнем владения изобразительными средствами, особенностями художественных способностей у рисовальщика.

Основными целями и задачами являются следующие: изучение и реалистическое изображение животного мира, упражнения школьников в набросках – это служит важным средством развития особенностей моментального восприятия.

Тема: «Анималистический жанр» средствами мягких материалов.

Цель урока: Расширить знания об анималистическом жанре, изучить технику приемов и навыков работы над созданием рисунков мягким материалом.

*Задачи:**Образовательные:*

- познакомить учащихся с анималистическим жанром и историей его возникновения, а также с его представителями;
- выявить у учащихся знания о мягких графических материалах, умения и навыки работы с ними.

Развивающие:

- способствовать формированию знаний об анималистическом жанре в изобразительном искусстве;
- способствовать совершенствованию графических умений и навыков у учащихся при изображении птиц и животных от общего к деталям и развитие навыков работы углем сангиной и пастелью;
- умение определять и передавать пропорции, особенности формы, делать наброски животных в движении.

Воспитывающие:

- показать неразрывную связь человека и животного, формировать понимание необходимости защищать и изучать природу;
- воспитание чувства ответственности за тех, кого приручили, любви и доброго отношения к ним;
- приобщение учащихся к эстетической культуре.

Методы проведения занятия:

- словесный метод: беседа с закреплением материала в ходе урока, объяснение для изложения материала по историей возникновения анималистического жанра и выполнения работ средствами мягких материалов;
- метод наглядности: сопровождение объяснения обязательным показом, репродукций, методических плакатов, эскизов, инструментов, при необходимости в качестве наглядных материалов также можно использовать видеофильмы и компьютерные презентации;
- практический: практическая работа учащихся под контролем преподавателя;
- эмоциональный: подбор ассоциаций, образов, художественные впечатления.

Оборудование для учителя:

- 1) наглядный материал (примеры работ учеников, картинки), презентация «История анималистического жанра и техника рисования животных средствами мягких материалов»;
- 2) инструменты и материалы для демонстрации техники рисования: бумага, уголь, ластик;
- 3) компьютер, проектор.

Оборудование для учащихся: бумага, ластик, влажные салфетки, уголь.*План урока:*

1. Организационная часть – 2-3 мин.
2. Сообщение новых знаний – 10-15 мин.
3. Практическая работа учащихся – 20 мин.
4. Выставка и анализ работы – 5 мин.
5. Домашнее задание – 2-3 мин.

*Ход урока:**1. Организационный момент*

Сегодня на уроке мы будем знакомиться с таким жанром изобразительного искусства, как анималистика, историей ее возникновения, познакомимся с художниками-анималистами. Знакомство с техникой рисования мягкими материалами, сегодня у нас уголь.

2. Сообщение новых знаний

Изображение животных – тема в искусстве едва ли не самая древняя. Еще первобытные люди изображали на скалах, стенах пещер бизонов и сцены охоты. Животное – это источник жизни для человека. Мясо животных употребляли в пищу, из их шкур делали одежду, обувь и жилище. Можно сказать, что человек неразрывно связан с животным миром и зависит от него.

В процессе эволюционного развития человечество освоило новые формы общения с животным миром: в прирученном звере человек нашел защитника своего благополучия и преданного друга.

Художники всех времен рисовали, лепили, писали красками животных – братьев наших меньших. Так родился анималистический жанр в изобразительном искусстве. Этот жанр есть в живописи, графике, скульптуре. Анималисты рисуют картины, лепят скульптуры о жизни животных, птиц, насекомых, иллюстрируют книги о природе. Они хорошо знают повадки, образ жизни и внешний вид животных, которых изображают.

Показ презентации «История анималистического жанра и техника рисования животных средствами мягких материалов».

3. Практическая работа учащихся

Учитель:

Какие породы кошек и собак вы знаете?

Чем они отличаются друг от друга?

Возможно вы заметили, что некоторые четвероногие друзья похожи на своих хозяев.

Вспомните их внешность и попробуйте придать им черты сходства.

Когда вы приступите к работе, обратите внимание на: компоновку, выразительность образа животного, пропорции фигуры животного, штриховку.

Поэтапное выполнение рисунка животного

Чтобы легче было рисовать животных, вы можете воспользоваться схемами, шаблонами, а также посмотрите работы других учащихся.

Изображение кошки

Легкими движениями намечаем границы рисунка. Устанавливаем размеры головы, туловища, шеи, лап и хвоста. Выполнение первоначальной наброска общей формы намечаем с туловища как самой крупной части. Домашняя кошка – типичный представитель семейства кошачьих. Она имеет удлиненное туловище и невысокие ноги. На короткой шее посажена широкая короткая голова. Хвост средней длины, волосистой покров равномерно покрывает туловище. Шерсть короткая и гладкая.

Изображение собаки

При выполнении рисунка собаки обозначают туловище удлиненным овалом. Отмечают двумя линиями трапециевидную шею, голову овалом или треугольником, а положение ног – линиями. В овале туловища очерчивают несколькими разнонаправленными штрихами грудь, вогнутое брюхо и волнистой линией спину, внимательно наблюдая над тем, как получается форма. Затем линией определяют от шеи плечевой пояс, отмечают толщину ног, находят характер контура головы и ее частей, ног и хвоста.

Изображение гуся

Простым карандашом по центру листа рисуем овал, прорисовываем шею, крылья затем намечаем очертание оперения хвостика и прорисовываем клюв, лапки.

Вы можете изобразить любое животное по желанию, не обязательно использовать схемы.

4. Выставка и анализ работы

В нашем заповеднике поселилось множество животных, которых мы не только на картинках, но и в реальной жизни будем охранять и заботиться о них. А сейчас мы вспомним, что нового узнали на уроке. С каким жанром изобразительного искусства мы познакомились? Что и как изображают анималисты? Каких художников вы запомнили?

5. Домашнее задание

Повторение пройденного материала.

Использование в процессе обучения детей изобразительной деятельности анималистических тем подтверждает необходимость с детства прививать любовь к животному, обращать внимание ребенка на красоту животного, на его пользу, на материнскую заботу о детенышах, на то чувство привязанности, которым оно отвечает на всякое доброе отношение. А выполнение рисунка в мягком материале получается очень быстро, изящно и

легко. Работа с мягкими материалами повышает настроение и помогает расслабиться, быстро увидеть, уловить и максимально точно зафиксировать силуэт природы, предмета или живого существа, передать настроение, действие, позволяет отвлечься от привычной техники исполнения рисунка.

Эстетическое воспитание должно иметь первостепенное значение в системе дополнительного образования. При работе учащихся мягкими графическими материалами со стороны преподавателя требуется своевременный контроль, аргументированный совет и профессиональный показ. И контроль, и оперативная помощь учителя помогают качественно воспитывать у ученика чувство звучания материала в художественном изображении, то есть формируют глубокое понимание специфики применения того или иного материала сообразно с изобразительными возможностями и характером.

Список литературы

1. Анимализм [Электронный ресурс]. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Анимализм> (дата обращения: 10.11.2010).
2. Волкова В. Н. Педагогика народного художественного творчества: учебник. СПб.: Планета Музыки, 2016. 160 с.
3. Кузин В. С., Ломов С. П., Шорохов Е. В. и др. Изобразительное искусство: 5-9 классы: Программа общеобразовательных учреждений, учебное издание. М.: Дрофа, 2010. 46 с.
4. Неменский Б. М. Педагогика искусства. М.: Просвещение, 2007.
5. Психолого-педагогические основы художественного образования. В 2-х ч. Ч. 1: Психология в тезисах: Учеб. пособие. М.: АПК и ППРО, 2005.

Е. С. Фролова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
Научный руководитель: И. Я. Комлева

ПРИМЕНЕНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОРГАНИЗАЦИИ МАССОВЫХ МЕРОПРИЯТИЙ

В современных социально-культурных явлениях и процессах инновационные (современные) технологии занимают особенное место. Ведь они обеспечивают прогресс в разных областях культуры, искусства и образования, народных промыслов и ремесел, закономерное изменение и модернизацию различных видов социально-культурной деятельности.

Инновационные формы мероприятий появляются достаточно регулярно. Большая часть из них основана на использовании новых технических средств: планшетов, ноутбуков, интерактивных экранов, сенсорных столов, 3D сканеров и принтеров, видео с охватом 360 градусов, оборудования для лазерных шоу Screen show (графических шоу), Beam show (лучевых шоу), дымовых шоу и других.

Целью массового мероприятия является разработка современной стратегии организации и проведения праздников, удовлетворение интересов путем проведения различных форм культурно-массовой работы, направленной на повышение воспитательных функций досуговой деятельности. Места проведения массовых мероприятий различны: скверы и парки; площади и городские улицы; общественные корпуса; театральные залы; концертные площадки; спортивные залы. Формы массовых мероприятий: государственные и политические; культурно-массовые; спортивно-зрелищные; мероприятия религиозного характера; частные.

Если говорить о перспективах виртуальной реальности, то за рубежом развивается новое направление – купольная технология, не требующая подключения индивидуальной гарнитуры, позволяющая погружать в виртуальный мир одновременно целые группы людей. Конструкция представляет собой купол, на поверхность которого проецируется панорамное 360-градусное видео с эффектами виртуальной реальности. Это по своей сути – информационный киоск, заходя в который, вы будете получать нужный контент, управляя изображением только жестами.

Другой важной тенденцией ближайшей перспективы будет слияние различных технологий с целью получить максимальный практический результат. Будут внедряться новые мобильные приложения, которые свяжут технологию дополненной реальности с социальными сетями, системами геолокации, обучающими и презентационными программами. Мобильный телефон станет универсальным инструментом для регистрации на различные события, пропуском, средством обезличенной коммуникации между специалистами в определенной области.

Технологии дополненной и виртуальной реальности открывают огромные перспективы не только для презентационных целей, но и чисто практических задач. Например, проектируется стенд для выставки или выстраивается площадка для концерта. Заказчик может находиться на другом конце света за тысячи километров, но технология позволит ему погрузиться в будущий проект и внести свои корректировки в реальном режиме времени, оценивая каждую деталь и элемент застройки.

Другая уникальная технология – голографическая реальность. Первые голографические очки HoloLens уже вышли на рынок и их значение для визуализации просто огромно. Эта уникальная технология позволяет визуализировать любые физические объекты вплоть до гигантской техники и механизмов. При этом можно обойти кругом презентуемый объект, рассмотреть в деталях конструкцию и управлять ей.

Есть еще одна голографическая технология – голограммы физических объектов и людей в натуральную величину. К сожалению, пока это очень дорого, т.к. техническая

конструкция имеет ряд жестких требований и программное обеспечение разрабатывается под каждый проект индивидуально.

Следующее направление, которое войдет в практику использования на разных видах мероприятий – роботы-манипуляторы. Они могут выполнять любые команды – робот-художник, спортсмен, фокусник, бармен, а дальше все зависит от фантазии и способностей системного программиста.

Теперь о более простых технологиях. Одна из них – светодиодные экраны. В последнее время они становятся не только информационным носителем, но и источниками света, элементом дизайна. Причем не всегда такие экраны дороги. Все зависит от задачи, которые они решают, и от разрешения экранов. Теперь им можно придавать любую форму, делать из них сцену, ступени, яркие динамические шары. Меняя цвета и графику на светодиодных экранах, можно устроить незабываемое световое шоу даже на небольшом пространстве выставочного стенда.

Другая, ставшая привычной технология, – это сенсорные экраны и столы. Использовать тач-панели для презентаций, квестов, викторин можно очень эффектно. Последняя новинка в этой сфере тачскрины с камерами отслеживания QR-кодов гостей выставки или конгресса. Если провести тематическое кодирование бейджей участников по их специализации или области интересов, тач-скрин при приближении к нему считывает код и выдаст на экран только тот контент, который интересует конкретного человека.

Появились позволяющие создавать специальные световые эффекты лазерные и пиротехнические установки, используется компьютерная графика и анимация 3D. Новые технологии позволили авторам массовых зрелищ создавать световые и звуковые сценарии в разных форматах – текстовом и цифровом. Эволюция цвето- и светомузыки проходила по мере развития новых мультимедиа технологий. Синтезирование музыкального и светового материала позволяют авторам зрелищ осуществлять с помощью сложных пространственно-графических световых проекций в сочетании с музыкой. Результатом эволюции стало появление лазерных шоу, водных и электронных феерий.

Лазерные эффекты нашли широкое применение в современных массовых музыкальных и театрализованных представлениях. Лазеры способны рисовать различные изображения, от простейших фигур до любых надписей и образов на сцене, стенах и даже на облаках. Трудно представить себе современное шоу и без пиротехнических эффектов. С подобными эффектами (пламяобразующими, искрящимися, цветными), можно особенно ярко подчеркнуть нужный музыкальный эпизод.

Таким образом, на рубеже XX–XXI вв. эволюция массовых зрелищ проходила под воздействием активного развития новых аудиовизуальных технологий. В результате активное стремление к синтезу стало основной тенденцией. Поэтому можно сделать вывод, что феномен мультимедиа, ставший основным творческо-технологическим методом создания современного массового зрелища, играет основную роль в развитии жанра.

Список литературы

1. *Ивошина Я. И.* Инновации в организации культурно-массовых мероприятий для студенческой молодежи. М., 2020. 93 с.
2. Практика использования новых технологий в современном массовом зрелище. [Электронный ресурс]. URL: https://studbooks.net/1428958/kulturologiya/praktika_ispolzovaniya_novyh_tehnologiy_sovremennom_massovom_zrelische
3. Пять современных event-идей с применением технологий будущего. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.avclub.pro/articles/videomepping/5-sovremennykh-event-idey-s-primeneniem-tehnologiy-budushchego/>
4. Зовущие двадцатые: 7 трендов ивент рынка на 2020 год. [Электронный ресурс]. URL: https://event-live.ru/articles/tsifry-i-fakty/tsifry-i-fakty_838.html

Ч. М. Цветкова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ВВЕДЕНИЕ В ДИСЦИПЛИНУ «МИНИАТЮРНАЯ ЖИВОПИСЬ»

Искусство лаковой живописи возникло несколько тысячелетий назад в Китае. Первые изделия относятся к эпохе Шань Инь (1766 – 1122 до н.э.)

Лаком покрывали домашнюю утварь, посуду, церемониальные сосуды, луки, стрелы, украшали экипажи. Лаками писали, как чернилами, использовали для защиты поверхности изделий и в декоративных целях. Из Китая лаковое искусство распространилось в Корею, Японию, страны Индокитая, Индию и Персию.

Японцы, познакомившись с китайскими лаками, превзошли их, особенно в росписи с применением золотого и серебряных порошков в технике «Макиэ» и «Насидзи». В Иране использовали особый лак, составной частью которого был сандарак – душистая смола североафриканского хвойного дерева. В Индии, где лаковое искусство было известно с XV века, лак изготавливался из льняного семени и камеди.

Восточные лаки отличаются высочайшим уровнем и культурой технологии. Плененные красотой необычных изделий, и европейские мастера создают в XVII в. мастерские по производству изделий с росписью «Под Китай». Но технология изготовления европейских лаков значительно отличается от восточной.

Родиной европейских лаков считается бельгийский город Спа. Лаковое производство здесь быстро превратилось в ведущую отрасль галантерейной продукции. Коробочки наборов для шитья, бонбоньерки, табакерки, очечники, сигаретницы, шкатулки для чая и пряностей, пудреницы, шкатулки для украшений, туалетные гарнитуры – все это изготавливалось из букового дерева.

В 1976 г. графом Конде Бурбонским была создана мануфактура в Шантильи. Особую славу французским лакам принесли братья Мартен.

Расцвет немецких лаков связан с именем Иоганна Генриха Штобвассера. На его мануфактуре изготавливались мебель (столы, комоды, шкафы), подносы, шкатулки, ларцы, табакерки. Мелкие предметы раскрашивались в основном пейзажной живописью, морскими сюжетами, портретами в романтическом стиле.

Во второй половине XVIII в. в России появляются табакерки, украшенные портретами Петра I, Екатерины II или медалями в честь каких-либо важных событий.

Искусство художников-миниатюристов в России, как художественное явление, формировалось под воздействием русской живописи XVIII – XIX в. В то же время художники, создававшие лаковые изделия, были плоть от плоти народа и привносили в свое творчество ярко декоративную, народную традицию.

Среди русских народных промыслов особое место принадлежит лаковой миниатюрной живописи. Составляя единую семью русских лаков, влияя друг на друга, взаимообогащаясь, каждый из промыслов сохраняет яркое индивидуальное лицо. Центры лаковой миниатюры в России – Федоскино, Палех, Холуй, Мстера.

Искусство русской лаковой миниатюры связывают с именем купца П. Коробова. Именно он превратил тонкое, изысканное ремесло в более доступное искусство. Расцвет производства приходится на вторую половину XIX в., когда фабрикой Федоскино владел А. П. Лукутин. Изделия этого времени называются Лукутинскими.

Палехская живопись является одним из самых узнаваемых художественных промыслов России. Палех еще с допетровских времен славился своими иконописцами. Наибольшего расцвета палехское иконописание достигло в XVIII – начале XIX веков. Местный стиль сложился под влиянием московской, новгородской, строгановской и ярославской школ. Кроме иконописи, палешане занимались монументальной живописью, участвуя в росписи и реставрации церквей, соборов, в том числе Грановитой палаты Московского Кремля, Новодевичьего монастыря и др. В 1924 г. в Палехе была организована «Артель древней

живописи». Бывшие иконописцы явили миру живописные композиции на шкатулках из папьемаше. Они не отказались от привычной техники письма яичными красками с применением твореного золота. В образном решении новых произведений они по-прежнему использовали средневековые приемы стилизации, условность форм.

Русская лаковая живопись – уникальное явление мировой художественной культуры. Изделия с лаковой миниатюрной живописью перестали иметь только утилитарное назначение. Благодаря высокому мастерству русских художников она стала произведением искусства, с многообразием тем, сюжетов и образов.

Использование опыта миниатюрной живописи в академической живописи необходимо студентам, обучающимся по направлению Живопись и изящные искусства.

Изучение опыта основ миниатюрной живописи поможет применять накопленные теоретические и практические знания в создании самостоятельных авторских произведений, использовать соответствующие теме знания в области истории искусства.

Изучение основ миниатюрной живописи поможет овладеть профессиональными навыками и приемами в выполнении учебного задания, в сочетании с индивидуальным творческим подходом и знаниями в области истории искусств и различных стилей, техники и технологии живописных материалов различных исторических эпох.

Изучение дисциплины важно для создания авторского произведения на базе анализа имеющихся аналогов данного направления в живописи; учит обобщать явления окружающей действительности через художественные образы, начиная от первоначального эскиза до завершающего этапа создания целостного авторского произведения.

Список литературы

1. *Шауро Г. Ф., Малахова Л. О.* Народные художественные промыслы и декоративно-прикладное искусство: учебное пособие. Электрон. текстовые данные. Минск: РИПО, 2019. 174 с. URL: <http://www.iprbookshop.ru/93428.html>

2. *Унковский А. А.* Живопись: вопросы колорита: учеб. для худож.-граф. фак. пед. инт-тов. М.: Просвещение, 1980.

А. Черных

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
 Научный руководитель: О. В. Ромашкова

КАЛЛИГРАФИЯ И ЛЕТТЕРИНГ СЕГОДНЯ

Сегодня искусство красиво писать – каллиграфия – используется во многих областях дизайна: графическом, дизайне интерьера, в решениях пространства среды, плакатной графике (фестивали, кино и т.д.), оформлении мероприятий, брендинге, тату, макияже, упаковке и других. В этих же областях применяется и леттеринг – рисование букв [1].

В современной каллиграфии можно назвать таких интересных авторов, как Вера Евстафьева, Сабина Алиярова [2], Юрий Гордон, Арсений Пыженков, Наталья Бакке и др. В леттеринге – это Юрий Гордон, Шепард Фейри, Юрий Гулитов, Петр Банков и др. Интерес молодых дизайнеров и художников с каждым днем растет не только к созданию и рисованию шрифтов, но и к каллиграфии, и леттерингу.

Работы А. Пыженкова можно увидеть не только на выставках в галереях, но и просто гуляя по улицам разных городов. Например, в одном из крытых пешеходных переходов в центре Москвы он расписал все стены и потолок в стиле футуристической каллиграфии. На создание необычных форм и шрифтов его вдохновило искусство русского авангарда начала 1920-х гг. Современный каллиграф Покрас Лампас придумал новое направление в современном искусстве – каллиграфутизм. Это современная интерпретация каллиграфии. Мир сильно меняется, человек поглощает в десятки, а то и в сотни раз больше информации, чем тридцать лет назад. Традиции народов переплетаются, стили смешиваются, и мы становимся свидетелями глобальной и единой культуры. Этим тенденциям и соответствует каллиграфутизм, вместо классической «бастарды» (вариант написания готического шрифта) появляются новые неповторимые шрифты, каждая буква которых усложняется, впитывая в себя кириллицу, латиницу, арабику и даже восточные иероглифы.

Другой знаменитый русский каллиграф – Вера Евстафьева. Несколько лет работала дизайнером шрифтового отдела Студии Артемия Лебедева. Она основала собственную студию Infonta, также сейчас работает как независимый дизайнер шрифта, каллиграф и преподаватель. Победитель международных шрифтовых конкурсов «Современная кириллица – 2014» и других.

Дизайнер, художник и шрифтовик Юрий Гордон основал студию Letterhead. Студия разрабатывает логотипы, шрифты и графический дизайн. Среди клиентов Letterhead – Bosco, Студия Артемия Лебедева, Ростелеком, Nordea и практически все ведущие гляцевые журналы страны. В 2011 г. Гордон создал культовый символ Москвы: точную карту города более чем из двухсот цитат из художественной литературы [3].

В Гжельском государственном университете на занятиях по компьютерной графике студенты рисуют каллиграфические или леттеринг-монограммы для дальнейшей отрисовки в редакторе векторной графики. Эту работу в дальнейшем можно интерпретировать и в знак (айдентика), и в шрифт (одна стилистическая система), и в другие сферы, в том числе рисунок на керамике.

Каллиграфия и леттеринг дают новое «дыхание» графическому дизайну, а также другим дизайн-направлениям благодаря тому, что техногенная гладкость «вектора» разбавляется рукотворной работой, к которой привыкли художники.

Список литературы

1. Международная выставка каллиграфии: Альбом работ участников международной выставки каллиграфии. М., 2009.
2. Гордон Ю. Книга про буквы от А до Я. М.: Студия Артемия Лебедева, 2006. 381 с.

Чжан Цзин

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

НАСЛЕДИЕ И РАЗВИТИЕ ФАРФОРА «РОЗОВОГО СЕМЕЙСТВА» ЦЗИНДЭЧЖЭНЬ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

В многообразии типов и форм, прославившем «фарфоровую столицу» Китая, город Цзиньдэчжэнь, особое место занимает «розовое семейство» (от французского *famille rose*) – технико-стилистическое направление, широко известное как у себя на родине, так и в странах Запада. История развития этого типа фарфора насчитывает более 300 лет, и в настоящее время фарфор «розового семейства» Цзиндэчжэнь переживает процесс перехода от традиций к современности.

Искусство производства «розового семейства» связано с развитием дипломатических и культурных контактов между Цинским Китаем и Западной Европой. В 1688 г. император Канси принимал послов, присланных французским королем Людовиком XIV. Французское представительство преподнесло императору в дар различные стеклянные и эмалированные изделия. Как свидетельствуют мемуары итальянского миссионера Маттео Рипа, бывшего в Пекине также придворным художником, «императору Канси очень понравились эти подарки, поэтому он принял решение производить эмалированные изделия в Китае» [1, с. 26–28].

К концу эпохи Канси (1710-е – начало 1720-х гг.) роспись фарфора эмалями достигла в Китае такого уровня, что изделия начали производиться партиями и стали стандартизированными. Китайские мастера вносили новшества в европейское эмальерное искусство и создали гуоэсюаньский эмалированный фарфор. Производство эмалированного фарфора эпохи Канси заложило основы для появления и развития «розового семейства». Изделия из императорских мастерских с клеймом «Период Канси» на доньшке являются самыми ранними в «розовом семействе».

В период Юнчжэн (1722–1735) должность императорского инспектора керамики в Цзиньдэчжэнь занимал Нянь Сяо, ученик прославленного итальянского миссионера и придворного художника китайских императоров Джузеппе Кастильоне. У своего европейского учителя Нянь Сяо перенял приемы европейской живописи и в седьмой год Юнчжэн (1729) опубликовал первый китайский трактат о перспективе – «Перспективная геометрия». Он применил европейскую технику изображения перспективы для украшения «розового семейства» Цзиндэчжэнь, добавив светотень и объем рисункам на фарфоре.

Таким образом, технология производства фарфора «розового семейства» постоянно совершенствовалась. Особую популярность этот тип фарфора приобрел в период Цяньлун (1736–1796). Его выпуск не прекращался в XIX и XX веках, он продолжается и в настоящее время. Би Юаньмин в своей статье «Исследование вопроса о восьми друзьях Чжушаня» пишет: «В 1922 году Хэ Синьчэн проявил инициативу и предложил основать в Цзиндэчжэне «Общество исследования искусства изготовления фарфора» [2, с. 70]. В Цзиндэчжэне среди знатоков фарфора появилось исследовательское направление, нацеленное на атрибуцию и изучение изделий. В 1928 году Ван Ци, Ван Дафань и другие известные мастера керамики пригласили несколько знакомых искусствоведов обсудить искусство керамики, они договорились, что на Праздник середины осени (традиционный китайский праздник, отмечается 5 числа 8 месяца по лунному календарю, примерно сентябрь-октябрь по григорианскому календарю) каждый из искусствоведов принесет с собой собственное керамическое изделие, будут пить чай и обсуждать искусство. После этого искусствоведы собирались один раз в месяц в полнолуние, что получило название «Общество полной луны», что стало грандиозным событием в сфере керамики того времени [2, с. 70–72].

Научно-художественный кружок Ван Ци, так называемые «Восемь друзей Чжушаня» или «Восемь мастеров» – творческое объединение, активно развивавшее традиции китайского фарфора. «Восемь мастеров» применили древние подходы к искусству, объединявшие поэзию, каллиграфию и изобразительное искусство, при росписи «розового семейства», чем

подняли искусство его создания на новый уровень. В 1950–1960-е гг. знаменитые на весь Китай старые мастера керамики по указу правительства основали Научно-исследовательский институт керамики и фарфора, Колледж керамики и исследовательские лаборатории каждой гончарни, которые занимаются созданием искусства «розового семейства».

После 1988 г. китайское правительство присвоило исследователям керамики, добившимся внушительных успехов в исследовании традиций Цзиндэжэнь, звания «Мастер прикладного искусства высшей ступени». К 2003 г. этой чести удостоились 160 человек. Среди этих 160 мастеров высшей категории половина занимается созданием «розового семейства».

Цзиндэжэньский научно-исследовательский институт керамики был основан в 1954 г. Основная роль этого института заключается в улучшении качества производства фарфора, проведении исследований и решении различных технических задач. Исследователь фарфоровых производств Ван Цзянье сообщает: «29 августа 1967 года персонал фарфорового завода Синьхуа в городе Цзиндэжэнь получил поддержку и помощь от Научно-исследовательского института керамики. Испытание с 65-й Цзиньшуй (золотой водой) прошло успешно, что позволило сэкономить на изготовлении фарфора «розового семейства». 16 декабря 1972 года первая туннельная печь в городе Цзиндэжэнь для обжига фарфора, работающая на жидком топливе, была успешно испытана на фарфоровом заводе Синьхуа, в результате не только удвоилась производительность, но и улучшилось качество» [3, с. 558–560].

Исторически методы подготовки художников фарфора в Цзиндэжэне прошли три этапа, от наследования приемов творчества в ремесленной мастерской к обучению практике в условиях фабричного производства, а на современном этапе – к высшему творческому образованию в университете. На первом этапе передача технологических и художественных навыков осуществлялась по традиции: отец учил сына, мастер учил подмастерье. Особенность этого метода наследования профессии заключается в том, что учитель передает свои навыки ученикам в процессе работы и призывает учеников постоянно практиковаться, пока они не наберутся опыта. Это самый традиционный и древний метод наследования в Цзиндэжэне.

Второй этап начался в 1958 г., когда в Цзиндэжэне была основана профессиональная фабрика по производству фарфора «розового семейства» – Художественная фарфоровая фабрика. Мастера фабрики осуществляют подбор талантливых учеников. Фабрика регулярно проводит аттестацию как учителей, так и их воспитанников. Таким образом, способ передачи техники фарфора «розового семейства» изменился с прежней приватности на ответственность, это создало хорошие условия для развития современного искусства росписи фарфора «розового семейства» Цзиндэжэнь.

Третий, современный этап подготовки художников-керамистов сложился в конце XX в. Сейчас многие молодые люди в Цзиндэжэне четко осознают, что будущее личностного развития связано с уровнем культуры и высотой художественных навыков. Они начинают усердно трудиться, чтобы поступить в высшие художественные заведения для изучения технологии керамики.

В 2021 г. Министерство образования Китайской Народной Республики приняло решение о преобразовании Цзиндэжэньского керамического университета научно-технического института искусств в Цзиндэжэньский профессиональный художественный университет [4]. «Профессионально-технический университет» – это высшее учебное заведение в Китае, которое реализует высшее профессионально-техническое образование на уровне бакалавриата и развивает прикладную подготовку талантов. С течением времени фарфор «розового семейства» Цзиндэжэнь продолжит дальнейшее развитие путем укрепления научного, систематического и открытого подходов к профессиональному образованию в области керамического искусства, реформирования модели обучения, а также выделения практических навыков.

Профессиональное образование в области современного керамического искусства должно обновить образовательные концепции. Художественные институты должны продвигать традиционную культуру посредством продвижения теоретических

художественных знаний и создания творческих практических курсов, поскольку история развития искусства фарфора «розового семейства» Цзиндэчжэнь – это не только история непрерывной преемственности художественного мастерства, но и история непрерывных инноваций.

Список литературы

1. *Рипа М.* Воспоминания отца Рипа о тринадцати годах пребывания при дворе Пекина на службе китайского императора. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2013. 171 с.
2. *Би Юаньмин* Исследование вопроса о восьми друзьях Чжушаня // Культурная и историческая информация Цзиндэчжэня, 1961. С. 70–72.
3. *Ван Цзянье* Современные гончарные мастерские – коллекции достижений керамического декоративно-прикладного искусства десяти крупнейших фарфоровых фабрик Цзиндэчжэня. Цзянси: Цзянси Жэньминь чубаньшэ, 2011. 563 с.
4. Министерство образования Китайской Народной Республики. Письмо Министерства образования об одобрении преобразования Цзиндэчжэньского керамического университета научно-технического института искусств в Цзиндэчжэньский профессиональный художественный университет [Электронный ресурс] // Министерство образования Китайской Народной Республики [сайт]/ [2020]. URL: http://www.moe.gov.cn/srcsite/A03/s181/202101/t20210108_509213.html (дата обращения: 06.12.2021).

Г. Ф. Шауро

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

КАТЕГОРИЯ «ПРИМИТИВ» И ЕГО СВЯЗЬ С ФОЛЬКЛОРОМ И ТРАДИЦИОННЫМ НАРОДНЫМ ИСКУССТВОМ

Слово «примитив» происходит от латинского *primitivus*, что означает первоначальный. В исторической и искусствоведческой литературе примитивом принято называть искусство древних неевропейских цивилизаций, первобытное, средневековое традиционное искусство Азии, Африки, Америки и др. Под примитивом понимается также творчество самобытных мастеров в области живописи, объемной пластики, не связанное с академической школой профессионального искусства и вместе с тем получившее определенное признание в культурной жизни народов на протяжении последнего века. В европейской культуре интерес к примитиву в изобразительном искусстве проявился уже два столетия назад. В новом познании неклассических художественных форм нужно отметить обращение многих европейских мастеров к творчеству художников Проторенессанса и Раннего Возрождения. Они искали художественно-творческие ориентиры, образно-пластические средства, которые были не востребованными в системе академического искусства.

Значительную роль в открытии ценностей «неклассического искусства» в конце XIX в. сыграли музейные экспозиции и выставки, посвященные странам Океании и Юго-Восточной Азии (выставка в Париже в 1889 г.). Настоящее открытие примитива состоялось в начале XX в., и связано оно с именами мастеров русского авангарда М. Ларионова, Н. Гончаровой, М. Шагала и др. Именно в этот период примитив становится объектом особого внимания искусствоведов, историков и теоретиков искусства. В 1929 г. р. Н. Пунин писал, что примитив есть стимул к новому возрождению художественной Европы, во всяком случае, к ее глубокому возрождению. Он разорвал замкнутый круг традиций буржуазного искусства и ввел в эти традиции силы совсем других миров; ослабил внутренние противоречия европейской художественной культуры. Далее автор отмечает, что примитив вывел живопись из тех условностей, которыми он был ограничен эпохой Возрождения, и тем самым сблизил замкнутую «ренессанскую форму» с народным искусством. По мнению Н. Н. Пунина, примитив дал современному художнику жизненную силу и сильную выразительность художественного языка [4, с. 3–24].

Во второй половине XX в. сенсационным явлением в художественной культуре стало такое же открытие живописи грузинского художника-самоучки Ники Пиромани (1860–1918), чьи картины были выставлены в Лувре и получили большой резонанс среди знатоков искусства.

На разных этапах развития искусствознания к примитиву формировались неоднозначные отношения. В советский период, например, для большинства специалистов примитив представлял изобразительную упрощенность, неразвитость академического языка, натуралистичность в передаче внешних и содержательных сторон предметов, явлений. В 1920–1930-е гг. своеобразное мнение о примитиве как отдельном явлении в художественной культуре высказал А. В. Бакушинский, который считал, что примитив в народном искусстве представляет собой специфическую и сложную часть образного мышления. Он утверждал, что в народном искусстве каждый образ является не индивидуальным, а типичным. В своей основе он выражает определенный символ или знак той или иной категории явлений, которые осознаются и осмысливаются в поколениях людей и приобретают обобщенное содержательное истолкование. В данном случае позиция ученого, как нам кажется, не вызывает никаких сомнений. Примитив в изобразительном творчестве является специфической образно-пластической, мировоззренческой и условно абстрагированной данностью, которая основывается на отдельных философско-эстетических и психологических закономерностях, устойчивых схемах и канолах.

Символичность в народном творчестве основательно исследовал известный ученый В. М. Василенко, который отмечал, что «...крестьянская символика отличается от символики «ученого» искусства: она может быть то простой, то сложной, но всегда вызвана к жизни мировоззрением крестьянина, его верованиями, его взглядами на мир, на жизнь и окружающую действительность» [2, с. 71].

В культурологии примитив ассоциируется с понятием мифа, и его противоположностью является изобразительная система академического искусства. Философы утверждают, что он в чем-то имеет аналогию с мистикой. Как мистика противостоит научным взглядам, так и примитив противостоит профессиональной школе искусства. Художественный опыт в примитиве переживается не по установленным законам академического изобразительного искусства, поскольку в своей основе он несет экзистенциальное начало как неразделительную целостность объекта и субъекта со всеми оттенками и проявлениями человеческого существования. В творческой деятельности и образном переосмыслении окружающего мира наивный художник стремится постичь себя как экзистенцию, определить корень своей сущности, изобразить интуитивное видение и предчувствие реальности.

Еще в начале XIX в. примитив в изобразительном искусстве стал активно определять свое место в жизни и быту различных сословий и классов общества того периода. В среде дворянства, например, он развивался в форме дилетантских занятий живописью и рисунком. Купцы и дворяне были неотъемлемыми заказчиками портрета, а в низших слоях общества примитив находил свое распространение в лубочных картинках, вывесочном искусстве и разнообразном любительстве вроде станковых форм живописи, росписи настенных ковров и др.

В отличие от искусства первобытной эпохи, в проявлении образной речи, которой доминировала коллективная форма художественной переработки, примитив представляет собой феномен реализации индивидуального творчества. Поэтому он не может полностью отождествляться с фольклором и существует вне исторически принятыми народными традициями. Кроме того, примитив как отдельное направление в народном творчестве, не представляет аналогии изобразительной самодеятельности, любительства, хотя и развивается он в среде индивидуальной реализации художественного таланта. Феномен изобразительного примитива возникает при условиях творческой деятельности талантливой личности, стремящейся изобразить мир личными художественными средствами, закодированными в ее подсознании самой природой и не имеющими прямых отношений к системе академических правил и законов. Вместе с тем аутентичный примитив как отдельная форма восприятия и отражения действительности специфическими идейно-содержательными и образно-выразительными изобразительными средствами отличается от творчества аутсайдеров: душевнобольных, осужденных, инвалидов и других категорий людей, живущих в изоляции от общества и создающих художественные вещи вне системы существующих культурных традиций.

Некоторые специалисты, анализируя изобразительный примитив, пытаются дифференцировать его на определенные составляющие компоненты. В. В. Метальникова, например, говорит о существовании двух типов примитива: «наивное искусство» - один пласт его, а лубок, купеческий портрет, дилетантизм и самодеятельность, кич и современное рыночное творчество – это «второй фольклор», или «третья культура». Каждый из них имеет свою социальную основу и круг своих сторонников» [3, с. 177]. Примитив как явление искусства возникает и развивается в различных социальных условиях и в своих ценностных ориентациях имеет разнообразный круг своих почитателей. Однако он основывается на единственной природе существования, которая дается человеку генетически и сохраняется в его мировоззрении будто в закодированных программах художественного действительности. Примитив – это целостная эстетически-мировоззренческая и образно-пластическая субстанция, которая определяется как внешними, так и внутренними особенностями художественного истолкования. Если обратиться к современному художественному

примитиву, представители которого в большей степени являются городскими маргиналами, то и здесь мы можем наблюдать в их наивном творчестве образно-семантические мотивы, имеющие архаичные истоки. К. Г. Богемская, давая образную оценку современному примитиву, отмечает: «...если мир традиционной культуры можно сравнить с космосом, то современный примитив – это осколок небесного тела, метеор, прочерчивающий художественный небосклон и сгорающий в атмосфере цивилизации» [1, с. 153].

В понятие «примитив» включаются разные, иногда противоположные художественные формы. Примитивом мы называем и автохтонный примитив, и явления позднего искусства, сознательно и программно ориентированные на его использование, но совсем другие по своей структуре. И единство художественно-образной системы проявляется здесь не только в отсутствии академической школы или в ее недостаточной выразительности. В аутентичном примитиве аккумулируется гораздо большее – традиции и связи с художественной культурой прошлого, с отдельным типом художественного осознания, с народным мировоззрением и воображением эстетического идеала в классическом народном его понимании. Примитив, который, по мнению ряда искусствоведов, занимает место между фольклором и профессиональным искусством, не является самостоятельным стилистическим направлением в искусстве, он будто функционирует как фольклор или ориентируется на образец профессионального искусства. Что касается последнего, то связи одного с другим существуют в том, что примитив многого заимствует из профессионального искусства, например, темы, сюжеты, но все это трансформируется в другой, специфический язык художественного решения.

Особый интерес представляет связь примитива с фольклором. Стремление к обобщению образов, к отражению наиболее существенного делает необходимым условное истолкование жизненных явлений. Эту особенность мы находим в устном фольклоре, в частности песенном, где художественные средства выявления локальных эпизодов и сцен подчинены отражению общих характерных, типичных явлений. Но обобщение и типизация образов, явлений, как в народных песнях, так и в искусстве примитива чаще происходят на основе реальных событий, в результате чего художественный вымысел приобретает характер жизненного повествования. В композиционно-схематической структуре и содержательном истолковании примитива можно заметить аналогию с таким жанром устного народного творчества, как сказки. Сходство проявляется не только в образном строе, в традиционных сюжетах, поэтизации быта, легендах, в преобразовании реальных сцен и явлений в фантастические мотивы, но и во внешних чертах изобразительного повествования. Перед зрителем в первую очередь раскрываются громкость и сочность цветового письма, декоративно выверенного, красочного, что придает композиции необычное, возвышенное настроение. Существуют довольно прочные связи примитива с изобразительным фольклором. Рисованные настенные ковры, сундуки, народные живописные и графические иконки (лубок) – это не только истоки, но и животворящая сила в ее дальнейшем развитии. В примитиве до сегодняшнего дня сохранились многие черты, присущие традиционному изобразительному фольклору. Надо отметить, что наивный художник в своем творчестве свободен от ряда стереотипов — образовательных, творческих, идеологических. Его искусство всегда аутентичное по своей сути, поскольку оно находится в пространстве традиционных ценностей, ориентировано на постижение идеального образа свету и аккумулирует в себе и архетипичное, и современное разумение гармонии человека и природы.

Список литературы

1. *Богемская К. Г.* Термин «примитив» и его различные значения // Примитив в изобразительном искусстве: материалы научной конференции. М.: Гос. Третьяковская галерея, 1977. С. 153.
2. *Василенко В. М.* Народное самодеятельное искусство // Искусство. 1977. № 4. С. 71.
3. *Метальникова В. В.* Типы примитива и их аудитория // Примитив в изобразительном искусстве: материалы научной конференции. М.: Гос. Третьяковская галерея, 1977. С. 177.
4. *Пунин Н. Н.* Искусство примитива и современный рисунок // Искусство народов Сибири: сб. Л.: Б.н., 1930. С. 3–24.

Н. В. Штольдер

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ВОПРОСЫ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «КОМПОЗИЦИЯ В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ»

Успешное освоение дисциплины «Композиция в станковой живописи» в высших учебных заведениях по направлению «Живопись и изобразительное искусство» является важным фактором формирования необходимых компетенций для подготовки специалиста – художника-живописца. С быстро меняющимися реалиями и современными гуманитарными вызовами вопросы развития творческого композиционного мышления студентов-живописцев, их активного включения в важную проблематику создания авторского художественного произведения всегда будут актуальными и требующими постоянного внимания [5].

Николай Рерих справедливо отмечал: «Композиция должна быть воспитываема в художнике. С самых первых своих шагов в искусстве молодой художник должен развивать в себе эту способность. Наряду с занятиями в мастерских, в которых преследуются этюдные задачи, нужны беседы о композиции. Они не должны оставаться в пределах словообмена, необходимо закреплять их сочинением эскизов. Существует заблуждение, что прежде человек должен законченно научиться рисовать и живописать, а уже потом думать о композиции. Забывается, что нет предела мастерству рисования и живописи, и никто не может дерзнуть утверждать, что он этому вполне уже научился. А кроме того, может случиться любопытнейший внутренний процесс, который захлопнет навсегда вход в композицию. Многие, которые сызмальства не потянулись к эскизам, утратили эту способность. Все должно быть воспитываемо и образываемо. Нельзя думать, что какие-то совершенства упадут с неба в готовом виде» [3, с. 103].

Данное сообщение обращено к следующим ключевым моментам в вопросах освоения дисциплины «Композиция в станковой живописи»:

- 1) *умение видеть глазами художника в жизни и природе как метод самопознания и самоорганизации в работе над композицией;*
- 2) *изучение отечественной и мировой художественной культуры и творческое применение этих знаний в учебной практике;*
- 3) *развитие индивидуального художественного мышления.*

Согласно рабочей программе будущий художник-живописец осваивает принципы композиции в процессе практических заданий, обращенных к основным традиционным жанрам живописи – натюрморту, пейзажу, портрету, однофигурной и многофигурной композиции. В этом плане следует подчеркнуть необходимость наблюдения окружающей жизни, необходимость наблюдения и познания форм природы, форм света, цвета, ритма, движения форм с последующей их фиксацией, которые должны осуществляться в перманентной практической деятельности в ходе выполнения эскизов. *Умение видеть глазами художника* связано не только с глазом, с наблюдением природы, что само по себе очень важно и индивидуально, но также с умением отбирать и анализировать увиденное глазом, чтобы в конечном счете выявить в природе вечное и мгновенное, сильное и изящное – красоту.

Будущий художник при работе над композицией может вдохновиться как от видимого в чувственных образах, так и от идеи, мечты, воображения. А чаще всего – это синтез впечатлений, наблюдений и размышлений, который в процессе учебы у каждого студента осуществляется со своими особенностями, в своем темпе. Задача преподавателя заметить, развить и поддержать каждого на этом пути, научить студента ставить художественные задачи и последовательно, творчески их осуществлять. В частности, в ходе работы над той или иной композицией у студента-живописца возникают сложности в плане баланса между идеей (содержанием) и формой (художественными приемами). Здесь не следует спешить и предлагать студенту готовые решения. Стиль художника – это итог, особое средство художественного высказывания, которое развивается в процессе познания и творческой

деятельности [1]. Например, в станковой пейзажной живописи выдающихся русских художников XIX века А. Саврасова, Ф. Васильева, И. Левитана, А. Куинджи, К. Коровина при наличии натурной реалистической школы своего времени можно наблюдать во многом различные подходы к выбору мотива и точки зрения, предпочтения в цвете и свете в передаче состояния природы, то есть различные варианты сложения композиции в холсте. Индивидуальный стиль этих мастеров сформировался не сразу, а в поступательном развитии от работы к работе, в процессе личного наблюдения и «переживания» природы. Они вполне воспитали в себе умение видеть глазами художника и показывать увиденное изобразительными средствами, о чем говорят их сохранившиеся рабочие этюды, эскизы и завершённые картины с уникальными образами природы.

Изучение отечественной и мировой художественной культуры и творческое применение этих знаний в работе над композициями также является важным аспектом в области обучения студентов-живописцев. В частности, идея углубленного погружения будущего художника в опыт не только изобразительного искусства, но литературы, философии, музыки, театра не нова, однако она требует постоянного напоминания и реального вхождения в учебную практику. Расширение общей культуры будет способствовать появлению новых тем в учебной работе. Изучение библейской истории подвигло А. Иванова к созданию грандиозного «Явления Христа народу» и гениальных акварельных библейских эскизов, интерес к отечественной истории вдохновили В. Сурикова на создание великих исторических полотен, увлечение театром и литературой во многом повлияло на М. Врубеля в замысле таких его шедевров, как «Принцесса Греза», «Демон сидящий», «Царевна-лебедь». Такого рода выдающихся произведений, интерпретирующих различные литературные сюжеты, находим в творчестве Боттичелли и Рембрандта, Пуссена и Делакруа, Пюви де Шаванна и Мориса Дени. Библейская история, античные мифы, народные сказания на протяжении нескольких столетий и сегодня продолжают вдохновлять художников разных направлений и стилистических предпочтений.

Несмотря на то, что изучение отечественной и мировой художественной культуры происходит в основном на теоретических занятиях, обсуждение произведений, стилей, направлений должно также стать постоянной пищей в общении между студентами и руководителем живописной мастерской или педагогом, ведущим дисциплину «Композиция в станковой живописи». В этом плане целесообразно проводить беседы и обсуждения с разбором композиций разных эпох. Здесь могут быть рассмотрены такие темы, как: «Вопросы содержания и формы в станковой живописи разных исторических эпох», «Образ, форма и гармония в станковой фигуративной живописи в русской и европейской традициях», «Типы композиционных построений в живописи в контексте мировой художественной культуры», «Цвет и свет в композиции» и другие темы. Последующим закреплением полученных знаний является выполнение зарисовок с произведений живописи разных периодов мировой истории, с целью составления схем, связанных с геометрией построения пространства, прослеживанием ритма форм в отдельной работе.

В процессе освоения дисциплины «Композиция в станковой живописи» важным элементом является *развитие индивидуального художественного мышления*. В этом плане, вспомним, правомерную позицию Л. Ф. Жегина, который отмечал, что «композиционные системы...возникали помимо сознательной воли художников и помимо эстетических требований Академий», и далее: «В каждом отдельном случае композиционные формы изобретались вновь. Они как бы появлялись сами собой, в процессе живописной работы» [4, с. 120]. Кроме того отметим, что каждая эпоха выдвигала свои приоритеты в композиционных исканиях, рассмотрение которых дает возможность распознавать то или иное стилистическое направление или художественную индивидуальность [2]. Сегодня этот классический подход проходит выдержку на самодостаточность и актуальность, в связи с лавинообразным наступлением так называемого актуального искусства и contemporary art.

Развитие самостоятельного художественного мышления у студентов происходит именно через умение компоновать пластически выразительно и художественно свои идеи. В

станковой живописи в этом смысле важную роль играет владение средствами живописи, владение цветом и светом. Студент должен прочно усвоить, что этот процесс перманентен и требует неустанной работы и творческого поиска внутренне осознанных, оригинальных, чувственных, духовных образов. Создание композиции надо «пережить» с кистью в руке, в напряжении ума и с волнением в сердце.

В этом пункте также хотелось бы выделить такой момент, как обучение композиции иностранных студентов. За последние двадцать-тридцать лет жизни современного мира наши понятия «академического» и «классического» расширились. Преподаватель этой дисциплины должен учитывать особенности национального видения того или иного студента. Этот вопрос соотносится с выбором темы композиции и с применяемой формой построения пространства, колоритом, синтетическими решениями, обусловленными, в частности, соединением натурального и декоративного, или натурального и сочиненного.

Сегодня создание произведения станковой живописи – это нелинейная задача во всех смыслах. Некоторые студенты, занимаясь композицией, предполагают, что достаточно сделать эскиз, затем отрисовать его в размер холста и перевести картон, а потом более или менее успешно «раскрасить» полученные формы. В современном контексте такой подход не достаточен и не эффективен. Уже на рубеже XIX-XX веков сама живопись стала предметом и содержанием живописного произведения, и эта линия с течением времени на протяжении века развилась в формы дивизионизма, экспрессионизма, абстракции, в вариативные синтетические формы. Теоретически и практически сегодня станковая композиция имеет в своем арсенале самые разнообразные средства. Осваивая принципы живописной композиции желательно, чтобы студент познакомился с этими изобразительными средствами, выполняя конкретные задачи и упражнения. Успешное развитие индивидуального композиционного мышления во многом зависит от преподавателя, его эрудиции, культуры, профессионального мастерства и педагогического опыта.

Для формирования необходимых умений, знаний, компетенций будущего художника-живописца дисциплина «Композиция в станковой живописи» должна присутствовать в процессе обучения в каждом семестре, пусть в небольших объемах и с обязательным контрольным просмотром. Такое положение закрепит у студента важный навык постоянно наблюдать мир глазами художника, изучать на практике мировую и отечественную художественную культуру, направит его мышление на самопознание и саморазвитие.

Список литературы

1. Алпатов М. В. Композиция в живописи. М., Л.: Искусство, 1940. 134 с.
2. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.: В. Шевчук, 2009. 344 с.
3. Виннер А. В. Как работать над пейзажем масляными красками. М.: Профиздат, 1971. 136 с.
4. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. М.: Искусство, 1970. 235 с.
5. Чеканцева З. А., Чеканцев П. А. Пространство в станковой живописи // Преподаватель XXI век. 2013. № 4, часть 1. С. 189–192.

А. А. Юкович

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

СТИЛИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО БЕЛОРУССКОГО КОСТЮМА В СОВРЕМЕННЫХ СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ

Об огромной роли традиционной одежды в современном мире можно судить по степени проникновения данного феномена в жизнь людей, как за рубежом, так и в современной Беларуси. Традиционный костюм – значительная часть национальной культуры, которая хранит коллективную память и опыт народа, визуально и максимально ярко воспроизводит этнические, социально-сословные, возрастные и региональные особенности. Белорусский национальный костюм – комплекс одежды, обуви и аксессуаров, который использовался белорусами в повседневном и праздничном обиходе. Национальный костюм имеет высокую культурную ценность и представляется одним из этнических признаков белорусского народа [0].

Сценическим костюмом называют одежду артистов – актеров, певцов, музыкантов, танцоров, которая используется для выступлений на сцене [0]. Качественные сценические костюмы танцевальных, хоровых, музыкальных и вокальных ансамблей выполнены в едином стиле, для целостной картины выступления. Костюм для сцены – это настоящее произведения искусства, построенное на определенных законах композиции, главными компонентами которой являются силуэт, линии, пропорции, состав, цвет, декор и фактура ткани [0, с. 8].

Существуют различные мнения об употреблении термина «стилизация костюма». Некоторые утверждают, что – это имитация того или иного стиля и воспроизведение его стилизованных черт. Другие, полагают, что – это совокупность трех художественных приемов визуальной организации образа. Первый прием – подчинение символических лаконичных конфигураций, обобщение черт изображения. Второй прием – это гиперболизация отличительных характеристик, искажение или деформирование изображения (изменения формы, цветовой гаммой, пластики линии). Третий прием – стилизация сквозь творческий первоисточник (визуальная метафора) [0, с. 37].

При создании сценической стилизованной одежды специалисты изначально обращаются к этнографическим источникам, изучают историю народного костюма, выезжают в экспедиции, что способствует сохранению основных композиционных приемов и образности в целом, заложенных в народной одежде. После этого приступают к работе по выявлению наиболее характерных особенностей костюма и его стилизуют. В сценическом костюме могут проявляться черты различных вариантов традиционной крестьянской одежды, что делает костюм самобытным, а сценический образ – более ярким и запоминающимся. Основу костюмов составляет характерный комплекс компонентов народного строя, у женщин – белая сорочка, юбка, передник, безрукавка, в качестве головного убора венки или наметка. У мужчин – белая сорочка, брюки, тканый пояс, иногда свитка, в качестве головного убора соломенная шляпа или картуз.

Вышитый орнамент в сценическом костюме решается более декоративно. Благодаря современным машинным технологиям есть возможность масштабирования мотивов узора: увеличение или уменьшение элемента как части декоративной отделки. Орнаментика выдерживается в подчинении традиционному костюму. Однако при сохранении элементов кроя народной одежды и ее основных пропорций, усиливается декоративность деталей: подчеркивается, укрупняется вышивка, часто вводится отделка из различной тесьмы. Иногда создаются новые композиционные формы костюма, в современный силуэт вводится стилизованный народный орнамент.

Немаловажное значение при создании сценического костюма имеет выбор ткани. Используются, в основном, промышленные. Они более других подходят по качеству:

обладают такими свойствами, как несминаемость, гигроскопичность, воздухопроницаемость, эластичность, и в то же время хорошо имитируют традиционные ткани, которые использовались при создании народных костюмов. При выборе материалов учитываются передача цвета и фактуры ткани в зависимости от освещения на сцене, так как некоторые ткани при искусственном освещении могут восприниматься иначе.

Создание эскизов для сценических костюмов, действие постановки которых разворачивается на фоне занавеса или циклограммы, требует от художника богатого воображения, так как стилизация может оказаться единственным средством для более точной передачи замысла выступления. Эффектный силуэт приобретает особо важное значение, внимание зрителей в подобных обстоятельствах всегда будет приковано только к действующим лицам, поэтому на художнике по костюмам лежит огромная ответственность за передачу замысла композиции, духа и атмосферы действия [0, с. 91–92].

Некоторые сложности стилизации возникают из-за физических потребностей исполнителя. Чаще всего данная проблема, возникает перед художником по костюмам для танцев, где все должно быть подчинено свободе движений. Особенности характера постановки танцевального сценического костюма приводят к изменению внешнего образа: юбки укорачиваются, удлиняются, плотно прилегают или, наоборот, становятся объемными, мотивы увеличиваются и становятся ажурными.

Различные отечественные и мировые коллективы используют стилизованные традиционные сценические костюмы, применяя стилистику народного искусства для вдохновения и новых идей при выступлениях. «Хорошки» – белорусский государственный академический заслуженный хореографический ансамбль [0]. Создатель и руководитель ансамбля с 1974 года, Валентина Ивановна Гаевая, народная артистка Беларуси. Родившись в России, В. И. Гаевая смогла прочувствовать народные мелодии и создать проникновенные постановки на основе белорусской культуры. Опираясь на базу народно-сценического танца и свободно владея языком современной хореографии, В. И. Гаевая создает масштабные, яркие, жизнеутверждающие хореографические произведения.

Характерной особенностью при создании и стилизации сценического костюма для ансамбля «Хорошки» является учет веса, так как отличительная черта коллектива быстрые вращения танцоров. Правильная распределения нагрузки влияет на физическое давления, постановку спины и дыхание, что сказывается на скорости вращения. Многие из костюмов сделаны знаменитыми белорусскими художниками и предстают самодостаточные произведения искусства. Первоначальные сценические костюмы «Хорошек» в 1974 г. создавались художником-модельером Эммой Смирновой, на базе исследования белорусского народного костюма в Музее этнографии народов СССР в Ленинграде. Убеждения при изучении первооснов были сохранены и последующими художниками-модельерами: Ларисой Рулевой, Ниной Саркисовой, Еленой Юрьевой и др. Последние несколько десятков лет в коллективе сформировался тандем из художников Ю. Пискун и А. Гаевой. В творческих поисках они неустанно придерживаются национальным обычаям и эстетике, тщательно исследовав не только народный белорусский костюм, но и одежду всех социальных сословий XVI–XVII вв.

Характерной особенностью при создании и стилизации сценического костюма для ансамбля «Хорошки» является учет веса, так как отличительная черта коллектива быстрые вращения танцоров. Правильная распределения нагрузки влияет на физическое давления, постановку спины и дыхание, что сказывается на скорости вращения. Многие из костюмов разработаны знаменитыми белорусскими художниками и представляют собой самодостаточные произведения искусства. Первые сценические костюмы «Хорошек» в 1974 году на основе изучения собрания белорусского народного костюма в Музее этнографии народов СССР в Ленинграде создавала Эмма Смирнова. Принципы внимательного изучения, исследования первооснов были сохранены и следующими художниками: Ларисой Рулевой, Ниной Саркисовой, Еленой Юрьевой и др. В последнее десятилетия в коллективе сложился

тандем художников Ю. Пискун и А. Гаевой, использующих в основе своего творчества национальные традиции и эстетику народного костюма.

Коллекция включает разнообразные женские и мужские образы для танцоров, музыкантов и певцов. В костюмах художники-модельеры Ю. Пискун и А. Гаев смогли органично сочетать этнические элементы с современными новшествами. Точные этнографические костюмы сосуществуют с мифологическими одеяниями, стилизованными на основе национального костюма, передавая белорусский эпос.

Перед материальным воплощением художники-модельеры точно выявляют замысел хореографа, постановщика и идейного автора. Далее выполняются эскизные наброски для тканых или вышитых образов, реализуется отбор материалов (ткани), разрабатываются конструктивные особенности, учитываются технологии использования, демонстрируется примерка для правильной реализации, приводится к единому стилистическому решению, характеризующему визуально-пластическую форму в сценических костюмах ансамбля «Хорошки».

Все костюмы ансамбля – эксклюзивные и рукотворные. Это итог внимательной творческой работы сотен исполнителей: конструкторов, закройщиков, швей, ткачих, вышивальщиц, мастеров соломоплетения [0]. В осуществлении материализации костюмов «Хорошек» задействованы предприятия и мастерские по всей Беларуси. Сценические образы выделяются высочайшим уровнем качественного выполнения и применением аутентичных способов декорирования, присущих белорусскому народному костюму. Творческая деятельность коллектива способствует сохранению: многовековых народных традиций, национального колорита, высокого нравственного и духовного потенциала своего творчества.

В заключение нужно отметить, что современный стилизованный сценический костюм создан на основе традиционного белорусского строя, выполняет важную функцию популяризации национального искусства и преемственности ценностей народной культуры, а также трансляции на международной арене. Создание сценического образа – это сложный творческий процесс, требующий продуманности и высокого профессионализма. Художники-модельеры изучают аутентичные костюмы и на их основе разрабатывают сценические вариации. Сегодня наблюдается большой интерес к фундаментальным формам белорусского костюма. Многие коллективы решают проблемы своей самобытности через изучение местных костюмов коренных народов, их развитие от древних форм до современных. Воспринимая сценический образ, зритель сможет приобщиться к культуре народа и сохранить в памяти представление о национальном костюме, что послужит импульсом для последующего обращения к первоисточникам, поспособствует самообразованию и саморазвитию в области традиционной культуры.

Список литературы

1. Белорусский национальный костюм [Электронный ресурс] // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Белорусский_национальный_костюм (дата обращения: 10.11.2021).
2. Молчанова Л. А. Практикум по композиции костюма. Учебное пособие. Ижевск: Удмуртский университет, 2013. 70 с.
3. Степанова К. А. Костюм и эпоха (О художественности костюма на сцене, на прим. ист. костюма Зап. Европы XV–XVIII вв. Учеб. пособие. М.: ГИТИС, 1978. 95 с.
4. Сценический костюм ансамбля «Хорошки» [Электронный ресурс] // Обсуждение на LiveInternet – Российский Сервис Онлайн-Дневников. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/3948172/post305931732> (дата обращения: 02.12.2021).
5. Международные фестивали и конкурсы: проведение, организация [Электронный ресурс] // Сценический костюм: каким он должен быть, а каким – нет. URL: www.soundslife.ru (дата обращения: 01.12.2021).
6. Хорошки [Электронный ресурс] // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Хорошки> (дата обращения: 02.12.2021).
7. Шейла Дж. Костюм для сцены. Пособие по изготовлению театрального костюма. М.: Искусство, 1984. 143 с.