



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ им. А.Н. КОСЫГИНА  
Технологии. Дизайн. Искусство.

«Всероссийский форум молодых исследователей  
культуры XXI века»

Всероссийский форум молодых исследователей  
«Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века»

# СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

Всероссийской научно-практической конференции

Часть 3

Москва

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
им. А.Н. КОСЫГИНА  
(ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)»**

**Всероссийский форум молодых исследователей  
«Дизайн и искусство –  
стратегия проектной культуры XXI века»**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ  
Всероссийской  
научно-практической конференции  
«ДИСК-2017»**

**Часть 3**

**МОСКВА**

УДК 7  
ББК 30.18

Д44

Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2017»: сборник материалов Часть 3. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2017. – 218 с.

Сборник составлен по материалам Всероссийской научно-практической конференции «ДИСК-2017», состоявшейся 20-24 ноября 2017 г. в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века» в Российском государственном университете им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва.

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов. Материалы публикуются в авторской редакции.

#### **Редакционная коллегия**

##### **Председатель:**

Кашеев О.В., проректор по научной работе

##### **Ученый секретарь:**

Волкодаева И.Б., заведующая кафедрой Дизайна среды

ISBN 978-5-87055-573-7 © Федеральное государственное бюджетное  
ISBN 978-5-87055-576-8 образовательное учреждение высшего образования  
«Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн.  
Искусство)», 2017

© Коллектив авторов, 2017

**УДК 7.011.3**

## **ОТНОШЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЁЖИ К ИСКУССТВУ: РЕЗУЛЬТАТЫ ЭМПИРИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

Логвинов М.А., Тимохович А.Н.  
Государственный университет управления

Современная молодёжь – это будущее нашей страны, поскольку в будущем именно от молодежи будут зависеть такие важнейшие показатели, как уровень жизни, уровень преступности, ВВП и другие. Влияние искусства на современную молодежь значительно и многогранно. Многие ученые исследовали различные аспекты ценностных ориентаций молодежи и роли искусства в их формировании [3]. Например, структурированием и характеристикой общечеловеческих ценностей занимались О.Д. Дробницкий, А.Г. Здравомыслов, Н.С. Розов, соотношением материальных и духовных ценностей – М.М. Бахтин, Б.Т. Лихачев, И. Ильинский, Н.Д. Никандров, Л.В. Школяр, А.В. Мудрик [1].

Остановимся на результатах эмпирического исследования, проведенного с использованием метода глубинного интервью. Метод глубинного интервью представляет собой вид опроса, с помощью которого можно получить данные о предпочтениях, стереотипах, установках респондентов [2]. Цель опроса: выявить отношение современной молодежи к искусству. Опрос проводился среди студентов Государственного университета управления, наиболее вовлеченных в общественную и студенческую жизнь университета.

Выявляя предпочтения какого-либо вида искусства среди респондентов, были получены данные, свидетельствующие о том, что самим молодым людям трудно выделить один, наиболее привлекательный для них вид искусства. Возможно, это связано с внешними факторами, влияющими на выбор молодыми людьми форм и видов искусства, с объектами которых они предпочитают взаимодействовать. Молодые люди отмечали, что принимают решение о посещении выставок, концертов, кино под воздействием ближайшего социального окружения. Также немаловажным является и способ восприятия человеком информации. Визуалы предпочитают живопись, кинестетики – скульптуру, аудиалы – музыку.

В ходе исследования было выявлено, что часть молодых людей предпочитает литературу как вид искусства, в частности художественную литературу. Все респонденты заметили, что в книгах они находят частичку себя или сталкиваются в жизни с описанными в книгах ситуациями.

Опрошенные респонденты также активно посещают культурные мероприятия: театры, выставки, концерты. Минимум раз в месяц они

стараятся приблизиться к искусству, многие респонденты посещают культурные мероприятия каждую неделю.

Молодые люди проявляют инициативу в выборе форм и способов проведения досуга. Достаточно популярным становится так называемый интеллектуальный досуг, связанный с посещением культурных и образовательных площадок. Молодые люди предпочитают приглашать друг друга на выставки, концерты, в музеи и театры, делиться информацией о предстоящих культурных мероприятиях.

Так как в качестве респондентов выступали студенты очной формы обучения столичного вуза, то выбор форм проведения досуга, связанных с посещением объектов культуры, можно объяснить следующим образом. Поступление иногородних студентов в вузы крупных городов сопровождается миграционными процессами, то есть молодые люди, попадая в новую для них среду современного мегаполиса, проявляют повышенный интерес к достопримечательностям, пытаются активно интегрироваться в новую для них социальную структуру.

Результаты исследования позволяют сделать вывод о том, что молодёжь испытывает потребность в восприятии объектов искусства. Многие респонденты отмечали, что искусство помогает им развиваться, не стоять на месте, узнавать что-то новое, разбавлять повседневную рутину.

Все респонденты были едины во мнении о том, что обязательно нужна пропаганда искусства среди молодежи, а также доступность объектов искусства. В этой связи они отметили цены на входные билеты в музеи, театры, выставки, так как для студенческой молодежи очень важна доступность по цене. Респонденты говорили о необходимости распространения информации в студенческой среде о бесплатных мероприятиях, о билетах со сниженными ценами, а также было предложено выделять обязательное время для посещения культурных мероприятий и объектов во время учебного процесса.

Итак, молодёжь достаточно позитивно относится к искусству в целом, уделяет искусству особое место в своей жизни, уделяет время на посещение объектов искусства, а также испытывает особую потребность в приобщении к искусству.

#### **Список использованных источников:**

1. Социология молодежи: учебник для академического бакалавриата / под ред. Р.В. Ленкова. М.: Юрайт, 2016. – 416 с.
2. Глубокое интервью: учебное пособие. / Под ред. С.А.Белановского. М.: Никколо-Медиа, 2001. – 320 с.
3. Ценностные ориентации российской молодежи и реализация государственной молодёжной политики: результаты исследования: монография / Под общ. ред. С.В. Чуева. М.: Издательский дом ГУУ, 2017. – 131 с.

© Логвинов М.А., Тимохович А.Н., 2017

УДК 7.072.2

## КРИЗИС РАДИКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ПОИСК НОВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА

Карпов З.Д.

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

В настоящий момент, в очередной раз мы стоим на пороге смены художественного языка. Постмодернизм, претендовавший на завершённость культурного прогресса, демонстрирует эрозию и неустойчивость, подтверждая невозможность «окончательных» состояний культуры. Кризис постмодерна и постмодернизма, в частности, приводит к процессам поиска нового художественного языка, об этом пишут Валентина Хрибар и Ален Бадью, которые фокусируют свои исследования на анализе личности субъекта, ощущении «пустоты» в современном мире, а также на кризисе искусства. Однако в соответствии с диалектическим отрицанием отрицания, они видят возвращение элементов модернизма, зарождение нового художественного языка, преодолевающего кризисные явления [4, с. 46].

Что послужило предпосылкой к постмодерну/постмодернизму и как следствие радикальному искусству? Первая мировая война запустила процессы становления постмодерна/постмодернизма, разрушив доминирующую установку этого явления на поступательный прогресс, ведущий к реализации утопического образа будущего. Первая Мировая Война фактически показала, что достижения прогресса могут привести не к светлому будущему, а глобальной гуманитарной катастрофе. На месте где в традиционном обществе был бог, которого в эпоху модерна сменила вера в прогресс, оказывается пустота, породившая постмодернизм.

Первым художественным направлением, которое предвосхитило подобный ход развития, был дадаизм. Художники этого направления скептически относились к европейской культуре, демонстрируя свое разочарование с помощью языка иронии и абсурда. В сравнении с нашим временем, можно сказать, что дадаизм разработал практическую базу для радикального искусства. Эту мысль можно проиллюстрировать такими известными работами дадаистов как «Фонтан» Морсея Дюшана или «Подарок» Мана Рэйя, шокировавших современную им публику [1, с. 83].

Россию не постигла участь Европы, в связи с табуированностью постмодернистского искусства. Поскольку Советский проект был последовательно модернистским, он не допускал какого-либо разочарования и иронии по отношению к своей основе – идеи прогресса. Тем не менее, не смотря на тоталитарность идеологии, с 60-х годов XX века начинает появляться неофициальное искусство, которое дает

значимые фигуры, такие как Эрик Булатов, Илья Кабаков, Андрей Монастырский и арт-группа «Коллективные действия». Вплоть до начала 90-х годов, несмотря на противодействие государства, продолжают появляться другие авторы и практики. Распад Советского Союза снял идеологическое давление на культуру, что создало условия для беспрепятственного развития концептуального искусства.

Радикализации искусства поспособствовала социальная, экономическая и политическая обстановка 90-х годов. Хорошей иллюстрацией этому является творчество таких художников как Олег Кулик и Александр Бренер. Вспоминая самые известные акции этих художников, можно провести параллели между художественными образами и общественными процессами. Примером может служить серия акций Олега Кулика «человек-собака», в процессе которой художник, что как видно из названия, предстает в образе собаки. Еще один показательный пример – Александр Бренер с его акцией «Первая перчатка», в ходе которой он вызывал действующего на тот момент президента РФ Бориса Ельцина на боксерский поединок. Одновременно с радикализацией воспринимается общий дискурс постмодернизма, а концепция «конца времен» [3, с. 112] (то есть невозможности нового художественного высказывания) становится общепризнанной. Такая установка лишает образа будущего, и как следствие какой-либо идеологии, что обрекает художника на рефлексию (отражение) окружающей реальности, либо отсылает его к прошлому. Художник теряет субъектность, то есть возможность активно влиять на настоящее и будущее.

Такое положение было характерно до 10-х годов XXI века, когда смутные черты новой эстетики, нового идеализма, романтизма и искренности были замечены философами Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер из Нидерландов, и определены как метамодернизм. Они указывают на незавершенность форм и процессов, о чем открыто говорят в своей статье «Что есть Метамодернизм?»: «Поэтому, когда мы говорим о метамодернизме, мы не имеем в виду конкретное направление, специфический манифест или набор теоретических, или стилистических конвенций» [5, с. 2]. Также можно сослаться на восьмой пункт манифеста метамодернизма, написанного английским художником Люком Тернером в 2011 году: «Мы предлагаем прагматический романтизм, свободный от идеологического крепежа. Таким образом, метамодернизм означает подвижное состояние между и за пределами иронии и искренности, наивности и понимания, релятивизма и истинности, оптимизма и сомнения, в погоне за множеством несоизмеримых и ускользающих горизонтов. Мы должны идти вперед и осциллировать!» [2, с. 1]. Таким образом, существенной характеристикой метамодернизма является неопределенность состояния, что говорит о том, что на данный момент мы находимся у истоков.

По моему мнению, это неопределенное положение находит отражение в эстетике, и характеризуется такими условными установками как попытка запечатлеть нечто большее, чем сам человек, попытка обнаружения природной воли. В фотографии и живописи это выражается в изображении крупномасштабных природных объектов, как пример можно привести живописные работы американца Дэна Атто или фотографии Делани Аллена, где зачастую фигурируют изображения романтических пейзажей (гор, морского берега, вулканов), на фоне которых фигуры людей несоизмеримо малы. Часто применимым приемом является расплывчатость контуров, туманность, отсутствие четкости в изображениях как на фотопроекте «annunciations» («Благовещение») автора Люка Тернера и картинах Кайе Доначе. Во многих работах мы наблюдаем тяготение к холодному обедненному колориту. Все это характерно, но не обязательно.

Похожая эстетика развивается и в музыке: тяготение к большому пространству, отсутствие четкой структуры, некоторая меланхоличность и ощущение ностальгии, музыкальный минимализм. В данной эстетике работают некоторые отечественные музыканты, такие проекты как Ловозеро (Lovozero), Кедр Ливанский (Kedr Livanskyi) и группа Берген Кремер.

На данный момент мы не можем прогнозировать, сменит ли метамодерн эпоху постмодерна, так как сегодня существует возможность говорить лишь о некоторых тенденциях, в которых заложен большой потенциал даже в силу их неоформленности. Существует мнение, что в России эпоха модерна не завершена, на основании чего можно выразить надежду на легкую смену дискурсов.

#### **Список использованных источников:**

1. Аларти П. «Альманах Дада». М.: 2004. 135 с.
2. Тернер Л. «Манифест метомодернизма» // <http://metamodernizm.ru/manifesto/>
3. Щепанская А.С. «Конец искусства» или поиск нового художественного языка» // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. С. 112-114
4. Sorčan V.H. «Art of Crisis: Modern or Postmodern?» // Diskusije / Discussions / Art+Media. 2013. С. 43-48
5. Vermeulen T. and van den Akker R. «Notes on metamodernism» // Journal of Aesthetics & Culture, vol. 2, 2010. С 1-4

©Карпов З.Д., 2017

УДК 7.072.2

## **ВЛИЯНИЕ МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ И КУЛЬТУРЫ ПОТРЕБЛЕНИЯ НА СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО МОДЫ**

Абрамова М.М.

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

Мода – это искусство. К такому выводу пришли многие исследователи в данной области. Феномен моды присутствует в жизни общества постоянно; его можно отнести к социальным явлениям, неразрывно связанным с искусством. Критик и куратор Фонда поддержки художественных проектов «Открытая галерея», Наталья Тамручи, в статье об отношениях моды и искусства, выразилась на этот счет следующим образом: «Смешно рассматривать костюм как сугубо функциональную вещь. Костюм – это самопрезентация эпохи. Это то же самое, что архитектура, они ничем не отличаются: ни по смыслу, ни по подходу. Художники работают в этой области, начиная с эпохи романтизма, так что ставить вопрос «Искусство это или не искусство?» нелепо» [3].

Мода является не просто социальным явлением, но и предметом культуры. Это ставит вопрос: не утрачивает ли мода культурную ценность в обществе массового потребления? Реклама, маркетинг, интенсивно развивающиеся в наше время, лишают моду независимости, поскольку ограничивают свободу представления обществу новых идей. Эту проблему подняла дизайнер и трендсеттер Ли Эделькортна в презентации манифеста «Anti-Fashion» во время конференции «Voices-2017» [5]. Кроме того, она утверждает, что на сегодняшний день большинство крупных фэшн-корпораций, в том числе и люксовые бренды, занимаются «штамповкой» вещей в странах третьего мира. Производство продукции на больших фабриках – это место, где люди заняты изнурительным трудом, создавая из дешевых материалов лишнюю массу, уникальности, а соответственно и какой-либо культурной ценности продукции. Это, несомненно, влияет на отношение к моде молодежи и общества в целом. Мы видим только то, что представляют нам магазины, работающие в соответствии с одной, устаревшей, по мнению Ли Эделькорт, концепцией, сохранившейся с прошлого столетия. Это магазины масмаркета, интернет-магазины и другие концепт-сторы, предлагающие продукцию, доступную большей части населения. Данная ситуация приводит к тому, что одежда перестает быть способом индивидуализации человека. Количество людей, сознательно игнорирующих моду, растет; в массах, особенно среди молодежи, популярными становятся другие способы самовыражения – татуировки, пирсинг, прически с канекалонами и т.п.

Если понимать моду как явление духовной культуры, обратившись к анализу взглядов Ж. Бодрийяра на феномен массовых коммуникаций в обществе потребления, можно утверждать, что современные коммуникативные средства, такие как реклама и телевидение, ограничивают восприятие культурных явлений и оказываются «антипроводниками» между человеком и явлением моды [1]. Они противостоят непосредственному обмену информации, приобщению общества к ценностям, заложенным в культуре в целом и в моде, как неотъемлемой части современной культуры.

Массовый характер моды всегда был актуальным вопросом, о чем Коко Шанель говорит так: «Моды больше не существует. Ее создают для нескольких сотен людей». В понятийном анализе моды как феномена культуры Т.Б. Норбоевой утверждается, что мода, попадая в широкие слои общества, начинает устаревать, это порождает «становление новой моды» и этот процесс цикличен [4]. Такой процесс кажется естественным и неизбежным, но, в век массовой культуры потребления, в условиях мгновенного распространения информации, обилия рекламы и медиа, по Бодрийяру, не позволяющих по-настоящему воспринимать культурные проявления, а лишь превращающие знакомство с ними в «игру символов и знаков» и в навязывание «моделей», мода слишком быстро становится массовой, и чересчур искажается ее истинный текст. Модельеры представляют свои коллекции, которые воочию видит лишь небольшое число людей; остальные получают информацию о них через вторичные источники – интернет, рекламу, телевидение.

Таким образом, понимаемая как искусство, мода с приходом информационных технологий и культуры потребления становится массовым явлением практически моментально, а реклама и другие механизмы распространения моды приводят к изменению ее первоначального замысла и торможению прогресса. Вследствие этого мода становится предметом массового потребления и теряет свою связь с искусством и творчеством. Ильин А.Н. в работе о моде в обществе потребления говорит о том, что мода, оказываясь объектом потребления, «уничтожает человеческую уникальность». Кроме того, по мнению философа, «мода – это некая стандартизация духовности, а духовность не терпит стандартизованности...» [2]. Таким образом, на сегодняшний день вопрос о том, насколько современное устройство общества и технологии влияют на моду как явление культурное, неразрывно связанное с искусством, остается актуальным и дискуссионным.

#### **Список использованных источников:**

1. Ажимова Л.В. Жан Бодрийяр о феномене массовых коммуникаций в обществе потребления // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2012. №3. с. 101-109.

2. Ильин А.Н. Культура общества массового потребления: критическое осмысление. Омск: ОмГПУ, 2014.

3. История отношений моды и искусства. 2016. <https://theoryandpractice.ru/posts/14512-khudozhniki-protiv-modelerov-iz-istorii-otnosheniy-mody-i-iskusstva>]

4. Норбоева Т. Б. Понятийный анализ моды как феномена культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). Санкт-Петербург. 2011. с. 159-161.

5. Li Edelkoort. Fashion is Old Fashioned. London. Business of fashion. 2017.

©Абрамова М.М., 2017

УДК 7.072.2

## **ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ ХЕППЕНИНГА В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ**

Бедрицкая М.И.

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

В своей статье я рассматриваю проблему отношения общества к направлению в современном искусстве, известному как хеппенинг. Одной из главных моих задач было изучить данное направление, чтобы узнать, как к нему относятся в нашем обществе. В статье предпринята попытка ответить на вопросы: С чем связаны трудности восприятия данного направления в обществе? Какие факторы могут изменить часто негативное отношение к хеппенингу?

Хеппенинг зародился в рамках популярнейшего на Западе в 1950-1960 гг. концептуализма, основоположником которого стал Аллан Капроу, показавший в октябре 1959 года в США представление «Восемнадцать хеппенингов в шести частях». Суть этого представления заключалась в том, что зрители заходили в три комнаты, отделенные друг от друга пластиковыми стенами. В разных комнатах совершались различные действия. Музыканты играли на игрушечных инструментах, одна девушка на протяжении всего действия поджигала спички, а кто-то выжимал апельсиновый сок. Участники сменяли друг друга, а зрители видели и слышали все действия одновременно. Автор данного хеппенинга не вкладывал в него какой-либо смысл, участники находили его сами для себя. В последующем авторы хеппенингов так же не наделяли их каким-либо смыслом. Главной особенностью данного действия было наличие идеи и вовлечение зрителя в происходящее. Алан Капроу также провел ряд других хеппенингов «Двор» (1959), «Творения» (1959), «Весенний хеппенинг» (1961), «Вызов» (1962), «Слова» (1962), четырехдневный

хеппенинг «Газ» (1966). Кроме того, Капроу стал идейным лидером американского акционизма, написав и издав несколько книг и статей, посвященных теории хеппенингов и акций [8, 9]. Главной целью хеппенинга является, согласно этой теории, высвобождение энергии, вполне абсурдистской, поскольку течение жизни абсурдно, и ее вольный и освобождающий поток должен быть явлен во время этого действия.

У хеппенинга есть много направлений: музыкальные, художественные, театрализованные. Что думают о нем деятели искусства? Т. Кюрегян, считает, что хеппенинг в музыке – «некая алеаторная акция, так или иначе инициируемая в изначально заданном направлении, но с непредсказуемым течением событий и с обязательным участием присутствующих. Это своего рода «движущееся произведение», где окружающая среда и предметы (в том числе музыкальные инструменты, трактуемые часто лишь как предметы) играют не меньшую роль, чем живые участники, свободно ими манипулирующие. Цель хэппенинга – помочь «раскрепоститься» в процессе импровизации и дать выход бессознательным побуждениям «сопричастных» ему. Допуская подчас немалую долю юмора, хэппенинг вместе с тем выражает серьезную (и отнюдь не случайную) тенденцию к слиянию искусства с течением самой жизни» [4, с. 422-423]. Из этой цитаты мы можем сделать вывод, что Кюрегян относится к хеппенингу, как к серьезному направлению в современном искусстве, которое помогает зрителю и всем остальным участникам действия раскрепоститься и понять, что нет ничего случайного, что все предметы и люди важны. Это касается не только хеппенинга, но и нашей жизни в целом.

В.С. Турчин придерживается того же мнения – «Результат творчества, так как художники в хеппенинге ничего не производят, – в самом процессе. Это использование смешанных форм с цветомузыкальными и световыми эффектами, когда тело, жест, мимика лица становятся смыслом отдельных композиций. Творческое начало должно проявиться у «игроков». Для всех это выход энергии, пробуждение неожиданных эмоций, проверка своей реакции на непредсказуемые события» [7, с. 219].

Хеппенинг – сложное для восприятия явление, особенно в отдельных случаях, например, в постановках с разделыванием туш животных или обливанием кровью (Герман Нитч, «Театр оргий и мистерий», Бингемтонский университет, Нью-Йорк, 1970 год). Не все люди могут понять, воспринять или даже созерцать постановки с хождением по стеклу (Лиза Морозова, «Nomolibero», выставка «Зоопарк художников» в Государственной галерее на Солянке, Москва, 2013 год) и обматыванием себя колючей проволокой (Петр Павленский, акция «Туша», Исаакиевская площадь перед зданием Законодательного собрания Санкт-Петербурга, 2013 год). Известный художника – искусствовед Маурицио Каттелан в

1997 году сконструировал небольшую копию колокольни на крыше Центра искусств в Бретины-сюр-Орже недалеко от средневековой церкви и разрешил любому желающему провести собственную мессу. Это вызвало возмущение среди верующих. Еще одна из его работ 1997 года (Trotsky – «Троцкий») вызвала довольно много негативных отзывов. В ней использовалось чучело настоящей лошади, висящее на стене. У людей, занимающихся данным направлением, не редко возникают проблемы с законом и пониманием в обществе.

Я думаю, что современное общество в большинстве своем пока не готово принять такое искусство. Хотя в хепенинге довольно часто замысел автора не просматривается или его вовсе нет, в итоге, наблюдая за развитием событий, зритель находит смысл в самом действии.

Нередко художники вкладывают в свои работы скрытый смысл, наполняют свои работы символами, что создает довольно большие сложности их интерпретации для людей, не посвященных в искусство, тем более людей с невысоким уровнем образования. Эта проблема существовала и раньше; она часто связана не только с новаторскими направлениями в искусстве, но и с классическими художественными произведениями, где цвет и фигуры выполняют функцию символов, скрытый смысл которых способны постичь люди, знающие историю искусства и культуры в целом. Сложности восприятия и интерпретации в большей степени проявляются в области современного искусства, в частности хепенинга, в основе которого лежит идея раскрепощения человека, его души и разума. Со временем это направление постепенно превратилось в форму протеста, однако изначальным и главным его предназначением является вовлечение зрителя в искусство, задачей которого является стирание граней между зрителем и автором, предоставление возможности зрителю самому создавать окончательный вариант произведения.

Таким образом, вопрос о восприятии современного искусства, в частности того, которому посвящена данная статья, напрямую связан с проблемой уровня культурной образованности и образованности в целом. Чтобы решить проблему понимания современного искусства обществом необходимо уделять больше внимания развитию культурного образования, вовлечению общества в сферу современного искусства. Проблема понимания современного искусства сегодня стоит довольно остро, но со временем, я полагаю, она разрешится по мере развития самого общества в указанном выше направлении. Уже сейчас молодые люди начинают относиться к современному искусству иначе, чем их родители. Общество меняется, меняются взгляды на жизнь, и искусство способствует этому.

#### **Список использованных источников:**

1. Давид Перро. Маурицио Каттелан, или Деревенский идиот// Художественный журнал, 1999, N°26-27.

2. Голдберг Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней // Роузли Голдберг. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 162–164.
3. Гомперц У. Непонятное искусство: от Моне до Бэнкси // Уилл Гомперц [пер.с англ. И. Литвиновой]. М. : Синдбад, 2016. С. 357–378.
4. Кюрегян Т. Алеаторика // Теория современной композиции. М.: Музыка, 2007. С. 412-430.
5. Петров В. О. Хеппенинг в искусстве XX века. М.: Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова, 2010, №1.
6. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1993. 246 с.
7. Турчин В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. М.: Прогресс-Традиция, 2003.
8. Kaprow A. Happening in the New York Scene // Art News. 1961, №3. P. 36-39.
9. Kaprow A. Assemblages, Environments and Happening. N.Y: Agon, 1966. 112 p.

©Бедрицкая М.И., 2017

**УДК 7.01**

## **ВНУТРЕННИЙ КРИЗИС ПОСТМОДЕРНА КАК ОДНА ИЗ АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА**

Бондаренко А.А.

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

Кризис постмодернизма уже на протяжении длительного времени является одной из основных проблем в гуманитарных науках, в том числе в искусствоведении. В данной статье рассматривается специфика эстетики искусства постмодерна, выявляется ряд проблем внутри понятия «постмодерн», а также выдвигается ряд предположений о способах и возможностях преодоления сложившегося кризиса.

При рассмотрении искусства постмодерна важно понимать, что постмодернизм является не просто общим понятием, охватывающим практически все сферы знания и жизнедеятельности человека, он скорее является неким умонастроением, которому свойственны гипперрефлексия, тотальный релятивизм, нигилизм и агностицизм. Так же стоит понимать постмодерн как вполне логичную реакцию на провозглашенный эпохой модерна культ технического прогресса, приведший к «смерти» Бога и, ввиду принесенных этим прогрессом разрушений, разочарование человечества в мире в целом.

Итак, искусство эпохи постмодерна можно ярко охарактеризовать двумя словами: «массовость» и «семиотичность». «Массовость», несомненно, связана с тем, что благодаря многочисленным техническим средствам и СМИ искусство, как никогда ранее в истории человечества, проникло в обыденную жизнь. Что с одной стороны, является вполне логичным явлением в эпоху пост-интернета; но с другой – приводит ко всё большей профанации на искусстве и превращает творчество в процесс, несущий исключительно развлекательную функцию. «Массовость» же искусства постмодерна выражается в его эклектичности и мозаичности. Это проявляется в частом употреблении коллажирования, пародирования, цитирования и повторения, используемых с целью отображения отказа постмодернистов от авангардистского стремления к экспериментированию и новизне. З. Бауман описал это явление так: «Вместо того чтобы конструировать собственную идентичность последовательно, как делается при постройке дома, – неспешно выстраивая потолки, полы, комнаты, коридоры, – человек стремится через ряд «новых начинаний» экспериментировать с мгновенно собираемыми и легко разбираемыми формами, нанося один слой краски на другой» [1, с. 176].

Постмодерн отрекается от размышлений модерна о «счастливом будущем», делая выбор в пользу постоянной ностальгии по прошлому как способу отображения культа гедонизма настоящего. Что и порождает эти зачастую отталкивающие факторы: вторичность, стилистический эклектизм, избыточность аллюзий, семиотическую перегруженность и злоупотребление повторами и совмещениями, отчего эстетика постмодерна становится эстетикой китча.

Структурно-семиотическое же течение, присущее искусству постмодерна базируется на идее постмодернистов о том, что в основе каждого изображения лежит другое изображение. Наиболее точно эту идею сформулировал У. Эко, сказавший: «Всякий текст написан на тексте» [2, с. 14]. Эта идея в основном исходит из мысли о том, что в контексте постсовременности искусство становится лишь товаром в круговороте и кругообороте сиюминутных ценностей. Ввиду чего постмодернисты склонны играть с многозначностью символов и культурных кодов. Французский социолог, культуролог и философ-постмодернист Ж. Бодрийяр говорит о том, что сутью искусства постмодернители становятся кокетство, обращая при этом внимание на то, что соблазн такого искусства заключается в намёках на, скорее всего не существующую тайну [3, с. 122]. Исходя именно из семиотического принципа, творцы эпохи постмодерна превращают искусство в некую цикличную игру, переосмысляющую идеи оригинальности и различия, благодаря множественным отсылкам, пародиям и т.д. Но справедливым также будет заметить, что подобное фрагментарное и сумбурное коллажирование образов и кодов всё чаще

ведет к неспособности потребителя увидеть какой-либо замысел или посыл.

В целом же искусство постмодерна является «искусством детали», его бессистемность и хаотичность являются отображением представлений современного человека о беспомощности искусства. Постмодерн говорит о том, что, существуя в эпоху потребления, художник перестал видеть в себе творца высших ценностей и, наблюдая как нечто «вечное» постоянно проигрывает сиюминутному, сделался обреченным на постоянную ироничную рефлексивную и гиперрефлексивную. Выбрав при этом свой уникальный и отличающийся от предшествующих язык – неопределенность и унаследованный от дадаистов запрет на серьезность и содержательность.

Исходя из вышесказанного, мы можем сделать вывод о дуалистичности и противоречивости эпохи постмодерна. Несомненно, аналогично тому, как современность нашла свое отражение и воплощение в идеях модернизма, искусство постмодерна ярко выражает черты постсовременности. Однако постмодерн, в целом отображающий непредсказуемую и крайне динамичную социальную реальность в эпоху неустойчивой глобализации, к сожалению, не предлагает человечеству модели дальнейшего развития и не задает никакой определенной парадигмы культурного подъема, в том числе и в искусстве. Таким образом, напрашивается вывод о том, что постмодерн, изначально являющийся кризисной и переходной эпохой, порождает «кризис внутри кризиса». В. Федотова, рассуждая о причине данного положения вещей, обращает внимание именно на свойственную эпохе ироничность, ведь «как известно, ирония – это тип отношения к действительности, который отрицает настоящее и пародирует всё, что ему принадлежит. Действительный постмодернист не останавливается перед самоиронией, отрицает возможность социального проекта, ибо настоящее, возникшее в результате его осуществления, будет заслуживать не меньшей иронии. Пределом иронии, конечно, является и самопародирование или пародирование своей деятельности и её продуктов. Постмодернисты доказывают, что история полна альтернатив, что социальный проект в силу этого более невозможен, и потому невозможны необходимые для внедрения проекта убежденность, серьезность, энергия, напор, мобилизация масс и прочее» [9, с. 28]. Уходя в симулякривность, отказываясь от обозначения означаемого и концертируя внимание лишь на означающем, постмодернисты всё дальше уходят от объективной реальности, делая при этом произведение искусства лишь результатом проекции темперамента, пренебрегая замыслом и посылом, говоря об отсутствии морали и ориентируясь исключительно индивидуализацию человеческого существования. И это, кажется, лишь ускоряет приход цивилизации к фундаментализму.

Несомненно, вторжение в искусство неклассических форм, изначально воспринимаемое как кризис и предвестник смерти искусства, было необходимым новшеством, открывшим одну из возможностей генерирования новых художественных идей и языков. Но искусство в широком смысле все больше превращается в форму манифестации, транслирования и кодирования идей. Это резонно порождает вопрос: не исчерпала ли себя эпоха постмодерна?

На мой взгляд, здесь нужно говорить не о пресыщении различными постмодернистскими художественными формами, такими как: перформанс, акция, видеоарт, неофовизмом, неоэкспрессионизмом и прочих явлений и направлений, подходящих под определение «медиаарт» и «современная живопись». Напротив, суть происходящего заключается в потребности постсовременного человека и художника в частности в обращении к общегуманистической, экзистенциальной проблематике, желании видеть воплощение своих идей в реалистическом антураже. Недаром всё чаще мы слышим разговоры о метамодерне, предрекающем искусству наступление «новой искренности», и о необходимости обретения конструктивных концепций, способных сориентировать умонастроение общества для последующего противостояния кризисному синдрому. Так, например, рассуждая о кризисе сознания эпохи, Н.Г. Багдасарьян отмечает: «дальнейшее развитие индустриального мышления, существующего на сегодняшний день, ограничено исчерпанием планетарного ресурса. И это обозначает приближение к точке хаоса, в которой некоторые тенденции изменятся или исчезнут, а их место займут другие. Какие именно – зависит от воли и сознания людей, участвующих в процессах самоорганизации» [5, с. 36].

#### **Список использованных источников:**

1. Багдасарьян Н.Г. Культура как среда выживания: эффект бабочки и «окно принятия решений» / Н.Г.Багдасарьян // Культурологическая парадигма: исследования по теории и истории культурологического знания и образования. Научных альманах. Вып. 2. Культурологические интерпретации социальной динамики. - М.: Согласие, 2011 – 286 с.
2. Бауман З. Индивидуализированное общество. М., 2002. – 181 с.
3. Бодрийяр Ж. Общество потребления: его мифы и структуры. М., «Республика», 2006. .– 269 с.
4. Федотова В.Г. Социолог протягивает руку философу / В.Г.Федотова // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2008. – Т. XI. – №3.
5. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». СПб.: Симпозиум, 2005. – 96с.

©Бондаренко А.А., 2017

Грачева И.Д., Комлева О.А., Щукина П.О.  
Государственный университет управления

Испокон веков искусство являлось неотъемлемой частью жизни, как отдельного человека, так и общества в целом. Оно, словно живое существо, развивалось и менялось, стремясь соответствовать условиям времени.

Широкое распространение сегодня получило то, что кардинальным образом отличается от всего того, что было в прошлом. Этому явлению дали название «современное искусство».

Между деятелями искусства стали возникать противоречия, касающиеся смысла искусства и способов его выражения. Что такое искусство в целом? Как раскрыть свою индивидуальность в нем? Концептуалисты и минималисты нашли ответ для себя во фразе: «Если искусство может быть всем, то может быть и ничем».

Так в чем же особенность современного искусства XXI века? Актуально ли оно для сегодняшнего общества? С какими проблемами оно сталкивается? Имеет ли оно силы на жизнь? Все эти аспекты будут рассмотрены в приведенной статье.

Под «современным искусством» понимается совокупность художественных практик, сложившихся во второй половине XX века. Термин «современное искусство» обозначает передовое искусство со времени окончания Второй мировой войны до настоящего, связанное с искусством авангарда или же шире – с модернизмом, однако представляющее собой новый виток изобразительных языков, с акцентом на собственно языковые модели. Оно включает в себя все больший спектр техник, обусловленный как развитием технологий, так и познанием человеком собственного тела и своего места в мире. Тематический спектр современного искусства безгранично широк: от реакции на любые проявления человеческой деятельности до реакции на деятельность других биологических организмов, а также роботов, а не только на эпатажные и провокационные действия, как принято считать [4].

Можно выделить следующие ключевые элементы основных направлений современного искусства: художественные творения красками, как реалистичные, так и не очень; снимки, сделанные с помощью зеркального фотоаппарата, часто с их последующими видоизменениями; различные типы визуализации: посредством проекторов, лампочек, лазеров; «нагромождение» в форме, имеющей некий прототип; исполнение собой на публике; создание проектов зданий, в большинстве случаев с намеренным желанием разорвать привычные шаблоны [2].

В наше время особую популярность имеет современное искусство, кардинально отличающееся от того что было раньше. Другими словами: чем непонятнее, тем лучше. И, по причине этого, далеко не все понимают и принимают произведения современных «творцов».

Исходя из утверждений экспертов, одной из главных проблем современного искусства является его удивительная элитарность и институциональность. Проще говоря, для того, чтобы добиться славы, современному художнику необходимо получить признание среди узкого круга специалистов, среди так называемых «лидеров мнений». Причиной этому специалисты называют позиционирование объекта в качестве предмета искусства, и отношение к этому объекту не может быть однозначным, так как восприятие по большей части идет через органы чувств. Именно из-за этого возникает такая необходимость в признании объекта в особом мире критиков и арт-экспертов.

Вместе с тем, основная проблема современного искусства заключается еще и в его непонимании большей частью общества. Некоторые называют попытки современных художников «выдать» самый обычный, а то и вызывающий отвращение предмет за искусство «упражнениями вокруг пустоты». То есть по большей части, мнение о современном искусстве складывается, как о попытке удивить публику, и, в то же время, сделать это так, чтобы твоё произведение не считалось абсурдом.

«Век репродукций» или же непрямой контакт с художественным произведением также можно отнести к проблемам, с которыми сталкиваются «творцы» современного искусства. Информация уже давно поглотила человечество, и её неограниченный доступ приводит к тому, что люди совсем не спешат посещать выставки не только современных художников, но и представителей «классической» живописи или скульптуры. Однако без личного контакта с произведением искусства невозможно испытать все те ощущения, которые человек испытывает при непосредственном знакомстве с ним.

Современное искусство чрезвычайно сложно и многообразно. Дело усложняется еще и тем, что каждый замкнутый в себе жанр сам по себе весьма эклектичен, то есть очень размытый. Трудность заключается в том, что теперь, рассматривая тот или иной предмет современного искусства, нельзя его точно отнести к какому-то отдельному жанру. Происходит это из-за того, что теперь каждый художник, каждый музыкант, каждый режиссер – это отдельный индивидуальный жанр. Все творят на стыке множества жанров, и нет никакой возможности отнести свое творение к конкретному жанру современного искусства. Отсюда и представляется, что интерпретировать его очень и очень сложно [3].

Необходимо отметить и ту особенность, что искусство современности развито крайне неравномерно. Так, например, активно

развивается музыкальное и кинематографическое направления, фотография, и, безусловно, живопись. А вот литература развивается очень медленно. Это обусловлено тем, что первые из перечисленных направлений искусства характеризуются чрезвычайной эмоциональностью. Современному человеку очень сложно сконцентрироваться, собраться в одну точку, что необходимо, например, для написания или чтения серьезного романа. Музыка, мгновенная фотография, рисунок, фильм – все это как нельзя лучше подходит к способности современного человека воспринимать. Нельзя утверждать, что наше сознание стало «клиповым». Необходимо помнить, что песня или фильм – это законченное произведение искусства, которое мы воспринимаем целостным и ни в коем случае не клиповым образом. Но изменилось количество времени, которое мы можем уделить тому или иному произведению. Отсюда изменилась и форма этого произведения – оно стало более сжатым, точным, эпатажным [1].

Подводя итог, можно сказать, что главная проблема современного искусства состоит в его идентификации как искусства в целом. Часто приходится сталкиваться с отсутствием каких-либо ориентиров, с которыми можно соотносить творчество современных авторов. Так сказать, соотносить с теми ориентирами, к которым привыкло современное общество. С классикой современное искусство вообще нельзя сравнивать, потому что точек пересечения старого и нового практически не найти. Существует либо повторение уже созданного ранее, либо создание чего-то совсем нового, ни на что вообще не похожего. Классика как бы стоит в стороне: не ее технические приемы, а смыслы и идеи, вкладываемые в то или иное произведение. Поэтому современные творения искусства забрасываются в пустоту, где нет ориентиров, а лишь свобода мысли, слова и выражения, а также другие такие же заброшенные индивидуальные творения. Однако, современное искусство, несмотря ни на что, имеет силы на жизнь, потому что любое произведение искусства сначала проходит стадию отрицания, ведь особенность человеческого мышления такова, что новое всегда воспринимается с трудом, или же не воспринимается вообще. И лишь со временем к людям приходит осознание и понимание произведений искусства, существующих на данный момент времени.

Вопреки всем проблемам, искусство, как и театр, будет существовать, пока существует и мыслит человек. Ведь у каждого из нас есть потребность в искусстве как в эстетически идеальном типе человеческой деятельности. Кроме того, среди огромного количества представителей современного искусства, просто ищущих славы и богатства, попадаются и настоящие творцы, чьи произведения достойны уважения и восхищения.

### **Список использованных источников:**

1. Бонами Ф. Я тоже так могу! Почему современное искусство все-таки искусство. М.: V-A-C press, 2013. – 208 с.
2. Грейсон П. Потому что это – современное искусство! М.: Эксмо, 2017. – 152 с.
3. Торнтон С. Семь дней в искусстве. СПб.: Азбука-Аттикус, 2014. – 366 с.
4. Хук Ф. Завтрак у Sotheby's. Мир искусства от А до Я. СПб.: Азбука, 2016. – 416 с.

©Грачева И.Д., Комлева О.А., Щукина П.О., 2017

**УДК 658.512**

## **СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

Журавлева И.Н.

Удмуртский государственный университет

В последнее время современное искусство стало слишком странным и концептуальным. Оно совершенно не поддается восприятию среднестатистического жителя, к примеру, небольшого города. Большинство посетителей выставок современного искусства выходит оттуда в полном недоумении. Они не понимают, что все нашли в этом современном искусстве, и почему посетителей подобных выставок, как и самих художников, с каждым годом становится все больше и больше.

И первое, что необходимо сказать по этому поводу это то, что сейчас искусство, действительно, создается не для всех, и поддается восприятию тоже не каждому. Однако речь идет не о вкусах и предпочтениях, а о способности мыслить, в первую очередь, зрителя [1, с 5].

Люди, которые говорят, что не понимают современное искусство, скорее всего даже не пытались этого сделать. Ведь в каждой картине современного художника заложена мысль, которую он хочет донести до публики, будь то личные чувства и переживания, или же насмешка над пороками современного общества.

Говоря о живописи, современное искусство практически лишилось реализма, превратилось в абстрактное. Может быть, конечно, это и связано с тем, что сейчас люди разучились рисовать красиво. Но причина в том, что авторы подобных картин стараются не поразить уже искушенного зрителя своими творческими способностями, а донести до него определенную мысль, скрытую в метафоре среди кругов и квадратов. Современные художники, в потоке своих мыслей просто не зацикливаются на эстетике изображения. Возможно, именно поэтому порой в их картинах можно увидеть перекошенные лица и не пропорциональные фигуры. А

чаще всего и их трудно различить среди резких геометрических линий и ярких цветов. И даже если бы современный художник и написал бы картину, соблюдая все правила академической живописи, у него уже вряд ли получилось бы вложить в нее тот смысл, который он мог бы внести в картину с абстрактным изображением. Ведь только абстракция позволяет не отвлекаться на форму, а проникать в самую суть [2, с 53].

Конечно, любой, кто хоть однажды увидел картину современного художника, мог подумать: «Чем я хуже? Я за вечер смогу сделать нечто подобное. Ведь на этой картине нарисованы всего лишь какие-то разноцветные точки» – и будет прав в какой-то степени. Да, сейчас каждый может попробовать себя в амплуа современного художника-абстракциониста. Сейчас человек, решивший назвать себя художником, практически не ограничен в материалах и техниках, однако, если этот художник не сможет отстоять заведомо отсутствующую идею своей картины, все сразу все поймут, и грош цена такому полотну. И уж тем более, дальше пары картин дело у такого художника не пойдет.

Современное искусство, в отличие от искусства более раннего, не может подаваться без концепции, озвученной самим автором зрителю в устной или письменной форме.

Если говорить о перформативном искусстве, сразу стоит отметить, что здесь без идеи создать что-либо не получится, как может сработать с картиной. И даже если весь перформанс будет состоять из сорокаминутного молчания художника, пристально вглядывающегося в лица зрителей, это будет нести определенный смысловой посыл. Именно простота исполнения не дает зрителю отвлечься от самой сути происходящего, это легче уловить, когда в глаза не лезут лазерные спецэффекты, хотя это, безусловно, так же имеет место быть в современном перформативном искусстве.

Возможно, кто-то посчитает современное искусство слишком радикальным. Но разве во все времена искусство не было таковым? С каждой новой эпохой, художники приносили что-то новое в технику или стиль, что вначале воспринималось публикой как протест, или даже не принималось вовсе. Взять к примеру художников эпохи барокко. Уже тогда они вкладывали в свои работы радикальные смыслы, даже использование насыщенных цветов в то время считалось новшеством. Отсюда сразу возникает вопрос: «Почему современное искусство, искусство конца двадцатого века и по наши дни не преподаются в школах и ВУЗах?». Почему к его изучению относятся так пренебрежительно? Основная часть программы обращена в прошлое, к Древнему Египту и Риму. Но ведь для развития недостаточно того, что изучается древнее и традиционное искусство. Необходимо изучать и тот временной отрезок, в котором живешь сейчас, идти в ногу со временем, изучать тенденции и технологии. Преподавать современное искусство можно начать со

знакомства с трудами Жана Бодрийяра. Узнать, с чего все началось, можно из трудов Кандинского и Малевича. Довольно подробно и грамотно все об современном искусстве пишет российский искусствовед Алексей Курбановский, наш современник. А для того, чтобы быть в курсе последних событий в истории современного искусства, достаточно послушать интервью любого современного художника.

Современное искусство стало гораздо более смелым и дерзким, оно не боится взглянуть зрителю прямо в глаза, в самую душу. С первого раза вряд ли получится понять какую-либо работу, относящуюся к современному искусству. И даже если после многих попыток возникает желание заявить: «Я не понимаю современное искусство», не стоит торопиться это делать. После традиционного искусства люди привыкли, что вся суть и весь посыл художника изображен на самой картине. Люди разучились думать и полагаться на свои чувства [3, с 171]. Они привыкли видеть весь смысл картины на поверхности эстетичного изображения, искусно и старательно выписанном художником в течение, может быть, нескольких лет. Современное искусство можно научиться понимать, если подойти к этому вопросу ответственно и изучать его наравне с классическим, традиционным. Читать о его авторе. Читать комментарии автора о его работе. Большую роль играет «насмотренность».

Современное искусство – это тоже искусство, и оно столь же новаторское, как считался любой другой жанр в начале каждой эпохи. Не стоит его бояться, избегать или стыдиться. Напротив, оно, может иногда и в грубой форме, но направляет общество, указывая на его пороки. Все зависит от самого зрителя и его готовности понять и принять этот посыл современных художников.

#### **Список использованных источников:**

1. Э. Гомбрих. История искусства / Э. Гомбрих – «Издательство АСТ», 1995. – 5 с.
2. В. В. Кандинский. О духовном в искусстве / Кандинский В. В. –М: Архимед, 1992. – 53 с.
3. А. А. Курбановский. «...грохочущее столкновение миров». Материальное и «духовно-пророческое» в русской живописи начала XXвека /Курбановский А. А. – Искусствознание, 2015 – 171 с.

©Журавлева И.Н., 2017

Михайлова А.А.

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

«В настоящее время нет существенных водоразделов, границ, которые бы отделяли научные психотерапевтические методы от стратегий искусства, и наоборот, интуитивно или сознательно, но многие приемы арт-терапии используются сейчас художниками» [4, с. 132].

Психотерапия и современное искусство призваны играть важную роль в исследовании отношений между личностью, природой и культурой. Очень важным для процесса сближения арт-терапии с художественным авангардом является, в частности, то, что современное искусство отказывается от назидательности и проповеди «вечных истин» и апеллирует к самостоятельности и личному творческому началу всех, кто причастен к созданию и восприятию произведений искусства [4, с. 132].

Художники-постмодернисты не стремятся оценивать мир с позиций определенной системы взглядов, они стремятся найти новые горизонты, переосмыслить истины и подход к творчеству.

Постмодернизм предполагает значительно большее внимание к дискурсивным практикам – различным вербальным и невербальным (в первую очередь, визуальным) способам концептуализации и передачи субъективного опыта. Постмодернизм связан также с отказом от поиска истины или признанием принципиальной невозможности ее нахождения, поскольку истина является не реально существующим, а сконструированным в результате применения тех или иных дискурсивных практик феноменом [4, с. 9].

Прежде всего, большинство современных художников стараются обратить внимание на сам творческий процесс, на искусство действия, на психологические изменения и переживания творца во время художественного акта. Это можно сравнить с состояниями катарсиса на фоне глубокого индуцированного транса, проявляющимся вследствие психоаналитического лечения. Поэтому современное искусство, в эпоху постмодерна, приобретает черты не только общекультурной практики, но и своего рода психотерапевтического вмешательства в сознание людей, причастных к творческому процессу.

Удо Баер в своей работе «Творческая терапия – терапия творчеством» проводит параллель между переживаниями во время изобразительного процесса и переживаниями в процессе психотерапии [1, с. 493-497]. Он пишет о том, что перед началом изобразительного процесса художник чувствует внутри себя некий импульс, который проявляется как

глубокое сильное ощущение перехода состояния внутренней наполненности и эмоционального возбуждения, которое выражается как напряжение или давление, как любопытство или «сгорание» от желания. Этот импульс торопит человека начать процесс, о котором еще ничего неизвестно, как он выглядит и как закончится. Далее следует фаза действия, когда возникает интенсивный контакт, направленный вовне (к материалу, к краскам и формам), рождаются фантазии и видения, возникают темы и неопределенные цели.

Когда начинается контакт с материалом, происходит слияние освоения материала с освоением и постижением темы и собственных переживаний.

Оба процесса: первый – постижение чего-то в себе, когда человек пытается уловить что-то важное в собственной личности и сделать это понятным, и второй – освоение материала, сливаются в один, их становится невозможно отличить один от другого и далее, от художника начинает отделяться нечто, что начинает жить своей собственной жизнью, постепенно принимать все более определенный вид и конкретную форму.

Творчество как выполнение любого нравственного дела по-своему, сообразно своей духовной индивидуальности, помогает вернуться к себе самому, яснее, отчетливее почувствовать себя собою, смягчиться душевно, посветлеть, яснее увидеть свой путь, обрести смысл жизни. Содержательная встреча с самим собой в творчестве, кристаллизация индивидуальности обнаруживается душевным подъемом [2, с. 18].

Посредством творчества художники пускают людей в свою душу и открывают им что-то важное про себя, как и пациенты во время психотерапии искусством.

Соответственно, художественный и терапевтический процесс имеют много общего. Переживания многих клиентов во время арт-терапии описываются ими подобно тому, как излагаются выше переживания человека во время создания художественного произведения. И это не удивительно, потому что терапевтический процесс является творческим процессом [1, с. 496].

Идти навстречу неизвестному, приступать к чему-то новому – побыть необузданным анархистом, интерпретировать в творчестве свое ощущение мира окружающего и внутреннего – вот что объединяет художника и пациента, проходящего арт-терапию. Попытка найти связь между «мной» и другим миром часто находит форму, свойственную и современному искусству и художнику маргиналу.

Подводя итог всему вышесказанному, можно сделать вывод о том, что современное искусство можно назвать одной из форм психотерапии, так творчество может выступать в качестве первичного психотерапевтического метода, позволяющего перестраивать формирующие сознание образы и интерактивные процессы. «Искусство,

способствуя благотворному разряду нервной энергии, принимает участие в адаптивном регулировании организма» [3, с. 84]. Современное искусство сейчас принимает форму психотерапии, так как процесс является важнее результата в создании художественного объекта, из-за происходящих во время него психологических изменений и переживаний художника.

#### **Список использованных источников:**

1. У.Баер. Творческая терапия-терапия творчеством (Теория и практика психотерапии, использующей разнообразные формы творческой активности) / пер. с нем. Е. Климовой и В. Комаровой. – М.: Независимая фирма «класс», 2013.

2. М.Е. Бурно, Е.А. Добролюбова. Практическое руководство по Терапии творческим самовыражением. – М.: Академический Проект, ООПЛ, 2003.

3. Л.П. Гримак. Терапевтические функции культуры. Журнал «Человек», №4, 2002.

4. А.И. Копытин. Арт-терапия в эпоху постмодерна - СПб. : Издательство «Речь» совместно с издательством «Семантика-С», 2002.

©Михайлова А.А., 2017

**УДК 7.08**

## **ПРОБЛЕМА АКТУАЛИЗАЦИИ ДИЗАЙНА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ**

Синявская А.Н.

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

В настоящее время для решения художественных задач дизайнеры обращаются к искусству. В свою очередь художники, пытаются спроектировать удачную визуальную композицию, ищут совета у дизайнеров. И художники, и дизайнеры создают продукт массового потребления, используя одну базу знаний. Разница между искусством и дизайном с каждым годом становится все менее очевидной. И действительно, сегодня многие полагают, что между дизайном и искусством существует тонкая, еле ощутимая грань, в то время как различия между этими творческими сферами принципиальное. Данное исследование показалось мне особенно интересным и актуальным потому как, каждый сведущий в искусстве человек понимает, что современное искусство и дизайн уже давно вступили в негласную конкуренцию за внимание публики, счета коллекционеров, за статус и интеллектуальный престиж. В этой статье предпринята попытка ответить на вопросы: В чём заключается принципиальная разница между дизайном и искусством? Возможен ли синтез этих понятий на примере массового искусства XX

века? Действительно ли сегодня дизайн является частью современного искусства?

При множестве частных определений дизайна, выработанных в западной литературе, наибольшей чёткостью отличается определение, принятое в 1964 году международным семинаром по дизайнерскому образованию в Брюгге: «Дизайн – это творческая деятельность, целью которой является определение формальных качеств промышленных изделий. Эти качества включают и внешние черты изделия, но главным образом те структурные и функциональные взаимосвязи, которые превращают изделие в единое целое, как с точки зрения потребителя, так и с точки зрения изготовителя» [1, с. 7]. Функция дизайна – проектирование предметов, в которых форма соответствует их назначению: она эргономична, экономична, удобна, и отвечает эстетическим требованиям. Целью дизайна является создание целостной, эстетической среды человека. Цель – это одно из главных различий дизайна и искусства. Цель дизайна – мотивация аудитории на какое-либо действие: покупку товара, использование услуги, посещения места, получение определённой информации. Целью художника современного искусства является самовыражение. Когда художник создает своё произведение, он стремится разделить свои внутренние переживания с публикой, позволяет зрителям научиться чему-то или вдохновиться. Художник не может преследовать цель, художник может следовать своей идее. Еще одно важное различие между современным искусством и дизайном – это проблема интерпретации. Актуальное искусство уже давно перестало быть интеллектуально легко доступным. Мировые шедевры провоцируют толки, споры, догадки, к которым люди могут возвращаться вновь и вновь на протяжении столетий. Так или иначе, художник пытается зашифровать в своем произведении смысл, а иногда и не один, который каждый из зрителей волен трактовать по-своему. Дизайн же создается, чтобы быть максимально однозначным. Важнейшей особенностью дизайнера является его умение осознавать, выявлять, определять и решать проблемы [2]. Дизайн не задает вопросов, он очевиден и интуитивно понятен. Всегда должно быть понятно для чего кнопка «Пуск», и недопустимо, чтобы у двух людей возникли разные соображения на этот счет. Визуальная композиция в дизайне призвана выполнить конкретную задачу, передать потребителю определённое послание, для реализации поставленной цели. Вне зависимости от того насколько дизайн привлекателен внешне, он не является произведением искусства.

Для того чтобы понять как именно и по каким причинам дизайн и современное искусство начали своё сближение, обратимся к искусству XX века, а именно к такому направлению в искусстве как поп-арт, или массовому искусству. Понятие «массового искусства» не получило все еще достаточно ёмкого определения. Но я не ставлю здесь такую задачу;

достаточно понимать, что под «массовым искусством» имеется в виду нечто гораздо большее, чем количественная характеристика распространения искусства через средства массовой коммуникации. Речь идёт о систематическом создании особых произведений, рассчитанных на типичного потребителя, на стандартность его восприятия, построенных на соответствии с явными или скрытыми желаниями этого стандартизированного типа потребителей. Поп-арт возник в середине XX века. Это направление выражало идеи индустриального общества массового потребления, эстетику материального мира вещей в их конкретности и вещественности. Поп-арт противопоставил себя беспредметному абстракционизму. Произведения поп-арта создавались из элементов массовой продукции (пивные банки, пробки, гвозди, этикетки, газеты и т.д.). Теоретики поп-арта считали, что «...в определённом контексте каждый предмет теряет своё первоначальное значение и становится произведением искусства» [3, с. 397]. Художественными стали считаться предметы массового потребления, находящиеся в определённом окружении, в специально созданной пространственной среде. Художник не создавал художественный предмет, а придавал обычному предмету художественные качества. То же самое наблюдается и в проектировании малых архитектурных форм, когда киоски, навесы, беседки выполняются в форме конкретных, увеличенных до гигантских размеров сапога, шляпы или торта. В поп-арте применяется техника коллажа, фотомонтажа, совмещение их с традиционной живописью. Художники используют разнообразные материалы, комбинируя традиционные материалы с необычными звуковыми, световыми, оптическими эффектами. Композиции создаются соединением объёмных муляжей, скульптур с плоскостными изображениями. Этой же техникой пользуются и дизайнеры интерьеров, создавая эффект превращения объёма или пространства в иллюзию. Такие примеры можно найти в проектах О. Хайека. Другим средством создания художественных произведений поп-арта является использование необычных материалов или старых, подержанных, сломанных вещей. Похожий приём существует в дизайне интерьеров, решённых в стиле кантри, когда наоборот в новом создают эффект состаренных поверхностей стен или пола. Массовое искусство было ориентированное не на индивидуальность и не на сообщество индивидуальностей, а на определённое разнообразие определённых типов человеческого поведения, стандартов человеческих эмоций и желаний [4, гл. 5]. Исследователи современного искусства и дизайна отмечают, что изменения в представлениях о картине мира, связанные с развитием науки и техники в XX веке, повлияли на пластические виды искусства, трансформировали и синтезировали изобразительную структуру. Рассмотренный выше материал доказывает, что влияние современного искусства на дизайн является одной из важных эстетических проблем [5].

После того как в XX веке художники формируют новое визуальное мышление, новое видение предметного мира, а массовое искусство включает в себя разнообразные направления и новые художественные техники, грань между дизайном и искусством становится все менее очевидной. Вплоть до XIX века понятия «искусство» и «художественное творчество» никогда не употреблялись по отношению к проектированию рядовых жилищ, работе ремесленников по созданию одежды, обуви и других необходимых в быту вещей. И только с победой научно-технической революции, заговорили об активном вмешательстве художника в процесс производства «бытовых» и промышленных изделий. В 30-х годах XIX века начали появляться специальные комитеты по поощрению связи искусства с техникой, промышленностью, одновременно стали входить в употребление понятия: «прикладное искусство», «промышленное искусство». Эти исторические события не могли не спровоцировать синтез искусств, который был рассчитан на многостороннее эстетическое воздействие и единство идейно-художественного замысла конкретного произведения или целостного взаимодействия отдельных элементов ансамбля. Искусство вырабатывает такие средства, которые могут прямо или в преобразованном виде использоваться художественным проектированием, а так же метод искусства в организации целостного (а не только эстетического) значения вещи, в отличие от метода науки или инженерии, становится ведущим методом художественного проектирования как деятельности. Синтез искусств – есть, прежде всего, создание единой целостной композиции, воплощающей художественный образ за счёт слияния в нём образов, создаваемых каждым из видов искусства собственными средствами. Синтез искусств – это взаимодействие между собой отдельных видов художественного и проектного творчества – обязательное условие формирования подлинно-гуманистической среды обитания человека. Таким образом, дизайн сегодня – это не просто предметно-пространственное оснащение нашей жизни, это актуальная форма жизни современного искусства, искусства нового этапа развития мировой культуры, прав человека и рыночных отношений, основанных на приоритете потребительских ценностей в укладе жизни общества.

Таким образом, из вышесказанного можно сделать вывод: за своё недолгое существование, дизайн занял критическую позицию в культурной сфере художественного творчества, со своими внутренними жанрами и областями. Сегодня отдельно пишется и изучается история моды и костюма, отдельно – история графического дизайна и рекламы, история интерьера и выставочного дизайна, история посуды и мебели, ткани и бытовых приборов. Однако во всех этих областях, несмотря на узкую специализацию и свои проблемы, есть нечто, что их объединяет, а именно проектный подход, проектная культура, визуальная культура,

функциональные, технологические и художественные особенности. Искусство для дизайна играло роль своеобразного разведывательного отряда, осваивающего новые творческие технологии и приёмы выразительности. История дизайна, как вида проектно-художественной деятельности, разворачивается во взаимодействии с научно-технической и визуальной, художественной культурой, поэтому она обязательно отражает влияние инноваций и изобретений в технике, инженерном и художественном творчестве. На сегодняшний день необходимо признать, что дизайн является и продуктом культуры, и инструментом культурного строительства, и фактором, активно формирующим сегодняшнюю культуру. Отвечая на главный вопрос: «Является ли дизайн актуальной формой жизни современного искусства?», нужно признать, что доля истины здесь присутствует, однако нужно помнить и понимать, что современное искусство и дизайн – понятия отнюдь не тождественные, ведь предметы искусства подписаны автором, а работа дизайнера – названием бренда.

**Список использованных источников:**

1. Краткая стенограмма семинара в Брюгге, М., ВНИИТЭ, 1964.
2. Папанек В. Дизайн для реального мира М.: Изд. Аронов Д., 2004.
3. Борев Ю. Б. Эстетика: учеб. Пособие: в 2 т. / Борев Ю. Б. - Изд. 5-е, допол. - Смоленск: Русич, 1997.
4. Глазычев В. Л. О дизайне. М.: Изд. Искусство, 1970.
5. Мириманов В. Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., 1997.

©Синявская А.Н., 2017

**УДК 7.067.4**

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ЦЕННОСТЕЙ  
В КОНТЕКСТЕ ПОТРЕБЛЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОДУКТА**

Филенко С.С.

Государственный университет управления

Глобализационные процессы, затрагивающие все сферы общественной жизни, проявляются также в области науки и искусства. Существуют глобальные процессы интеграции и дифференциации знаний, которые протекают настолько быстро и интенсивно, что возникает необходимость учитывать и изучать особенности накопления знаний в определенных областях, а также сохранения и передачи данного знания. Знания отображаются в предметах культуры и искусства.

Одним из важнейших каналов аккумуляирования и сохранения знаний, воплощенных в предметах культуры и искусства, являются музеи.

Музей представляет собой учреждение, в рамках деятельности которого происходит сбор, изучение, хранение, экспонирование предметов культуры, а также передача знаний членам общества [2].

В последние годы во всем мире, а также в России проявляется тренд интеллектуального досуга, растущего интереса к разным видам искусства, к посещению музеев. Только за 2015 год в Москве и Московской области музеи посетили более двух миллионов человек [3]. 70% посетителей музейных экспозиций представляют молодые люди в возрасте от 18 до 35 лет. Эти данные иллюстрируют фундаментальность трансформации интересов и ценностей современной молодежи [5].

Потребность воздействовать на современную молодежь посредством приобщения к потреблению культурного продукта, что непосредственно происходит во время посещения музейных и выставочных экспозиций, приводит к значительному росту числа и видов музеев. В частности, на территории Москвы и Московской области в 2007 году было 1785 музеев, к 2015 году их количество превысило 2340. Также расширяется спектр музейных экспозиций: от традиционных исторических экспонатов до образцов современного искусства (например, музей мемов).

Исследования показывают, что более 60% посетителей музеев имеют высшее образование; посещают музейные площадки достаточно регулярно (от трех до десяти посещений в год); сознательно выбирают данную форму проведения досуга [3].

Поскольку конкуренция на рынке музейных площадок растет, потребность в формировании положительно окрашенного имиджа музея в сознании потребителя, в информировании потенциальных потребителей культурного продукта, в привлечении их в музейное пространство – данные задачи становятся актуальными на современном этапе.

Музеи используют современные способы передачи информации об экспозициях и проводимых мероприятиях: наружная реклама, реклама в интернете, реклама в печатных СМИ, по телевидению. Однако, основным каналом получения информации о музейных и выставочных экспозициях, согласно результатам эмпирического исследования, проведенного в рамках изучения особенностей проведения культурного досуга молодыми людьми, является неформальная коммуникация, «сарафанное радио» [4].

Существует определенная проблема, связанная с отражением трансформации ценностей поколений в контексте потребления культурных образцов [1]. Музей воспринимается представителями старшего поколения как хранилище фундаментальных знаний, существует стереотипное представление о посещении музеев с целью культурного обогащения, изучения истории, культуры и ценностей конкретного общества, сферы или периода его развития. Однако, современные музеи под влиянием ожиданий современной молодежи, а также в силу необходимости привлечения представителей молодого поколения к потреблению

культурного продукта, инициируют процесс постепенной трансформации своего образа в сторону превращения его в развлекательно-досуговую форму. Это обуславливается частым появлением современных виртуальных экспозиций, аудио и видео-элементов и визуального переоплощения дизайна интерьера музеев.

Постепенно музеи начинают использовать инструменты вовлечения молодых людей в процесс потребления культурного продукта. В частности, используются различные конкурсные механики (например, квесты в Новосибирском государственном художественном музее); мастер-классы, позволяющие посетителям развить в себе некоторые навыки и способности (например, мастер-классы «Пушистая сказка» в Сургутском художественном музее); интерактивные выставочные проекты (например, проект «Звук и вселенная, человек, игра» в Центральном музее музыкальной культуры), предоставляется возможность проведения праздников и торжеств с использованием игровых механик на территории музея и его экспозиции (например, семейные новогодние балы в Государственном музее А.С. Пушкина или программа «Празднование дня рождения» в Историческом музее города Москвы).

На сегодняшний день вопросы, затрагивающие проблематику трансформации образа музея и инструментов вовлечения представителей молодого поколения в процесс потребления культурного продукта недостаточно ясны, требуют дальнейшего изучения.

#### **Список использованных источников:**

1. Будко А.А. Современный музей: ценности постоянные и временные // Материалы научной конференции «В поисках утраченного образа». СПб.: СПГУ, 2007, с. 41-48
2. Основы музееведения: учебник / Под ред. Шулеповой Э.А. М.: Эдиториал УРСС, 2015, 432 с.
3. Скокова Л.Г. Современные исследования культурных практик в контексте социальной и культурной стратификации // Социологический альманах, 2015, №5, с.232-243
4. Филенко С.С. Абитуриент вуза в социальных сетях: методология и процедура исследования // Сборник трудов IX Межвузовской научно-практической конференции «Студенческая наука». М.: ГУУ, 2014, с. 101-103
5. Ценностные ориентации российской молодежи и реализация государственной молодёжной политики: результаты исследования: монография / Под общ. ред. С.В. Чуева. М.: Издательский дом ГУУ, 2017, 131 с.

©Филенко С.С., 2017

**УДК 7.017:677**

## **ЦВЕТОВЫЕ ЗРИТЕЛЬНЫЕ ИЛЛЮЗИИ И ИХ ПРИМЕНЕНИЕ В РУЧНОМ РЕМИЗНОМ ТКАЧЕСТВЕ**

Щербенок Д.А., Морозова Е.В.

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

Иллюзии зрения позволяют превратить обычные плоские изображения в движущиеся, объемные композиции. Чередование кругов, отрезков, линий, граней, сфер, цветов преобразует простой рисунок в головоломку.

Зрительные иллюзии достигаются путем введения в композиции ритмических графических повторов, тональных и резких цветовых контрастов, пересечения решеточных и спиралевидных конфигураций, извивающихся линий. Различные элементы, среди которых цвет, формы и линии создают композиции с математической точностью. Цвет является одним из важнейших инструментов для создания иллюзии: различные оттенки и интенсивность цвета, контраст между ними создают неограниченные возможности для экспериментов.

Первые опыты в области изучения оптических иллюзий относятся к концу XIX века, в это время выходит статья немецкого ученого Томпсона исследующего специфику восприятия человеческого глаза (он использовал черно-белые окружности, создавая эффект движения на плоскости).

Искусством оптические иллюзии стали позже. Принято считать основоположником этого течения художника Виктора Вазарели. Он одним из первых стал изучать зрительные иллюзии, возникающие на холсте при определенном расположении геометрических фигур. Представители оп-арта стали изучать возможности человеческого глаза и создавать различные композиции для передачи феномена оптического и цветового восприятия. Вазарели работал преимущественно с геометрическими. Ему принадлежит идея «пластической единицы» – модульной системы из комбинации форм и цветов, при помощи которой можно создать любые изображения.

Некоторые зрительные иллюзии изучались в рамках гештальтпсихологии – исследованиях восприятия. В центре исследования гештальтпсихологии лежит тенденция к организации в целое неполных изображений. Например, буквы с недостающими частями воспринимаются как целое, что позволяет их узнать. По мнению психологов, предметы из нашего окружения воспринимаются как целостные, организованные формы, а не в виде отдельных частей, объектов. Принципы гештальтизма означают, что все свойства восприятия (фон, фигура) взаимосвязаны и образуют гештальт – новое качество формы.

Единство восприятия этих свойств получается благодаря следующим принципам: принцип близости, принцип схожести, принцип замкнутости, принцип целостности. Также гештальтпсихология рассматривает константы восприятия: константность формы; константность яркости, константность восприятия фигуры и фона.

Существуют и другие зрительные иллюзии. Рассмотрим самые распространенные.

Иллюзии восприятия цвета. При восприятии изображения глазом свет от ярко освещённых, светлых участков перетекает на более темные области – явление оптической иррадиации. Восприятие цвета объекта существенно зависит от фона, т.е. одинаковые по цвету объекты будут восприниматься как разные в зависимости от фона, даже если мы их видим одновременно, и они находятся рядом – «иллюзия тени Адельсона».

Контурные иллюзии. С помощью контура можно зрительно увеличить насыщенность, яркость цвета (черный контур), сделать рисунок более светлым и легким (белый контур). Цветной контур в зависимости от соседней цветной плоскости может усиливать цвет. На границе контура и цветной плоскости может возникать краевой контраст. В зависимости от толщины контура и художественной подачи (одинаковая толщина контура, различная толщина контура на некоторых участках, прерывистая или волнистая линия) могут достигаться различные эффекты.

Аддитивное и субтрактивное смешение цветов. Аддитивное смешение цветов – метод синтеза цвета, основанный на сложении цветов. Смешение цветов мелких разноокрашенных участков с образованием единого для них цвета объясняется тем, что при взгляде на какой-либо предмет его изображение непрерывно перемещается по сетчатке глаза.

В противоположность аддитивному смешению цветов существуют схемы субтрактивного синтеза. В субтрактивном синтезе новый цвет получают наложением одного красочного слоя на другой. Поэтому цвет окрашенного участка определяется теми излучениями, которые проходят через все три слоя и попадают на сетчатку глаза наблюдателя.

Аддитивное и субтрактивное смешение цветов и контурные иллюзии в дизайнерском ручном ткачестве. Примером использования цветовых иллюзий при проектировании текстильных изделий являются коллекции шведского дизайнера и художника по текстилю из Стокгольма Саймона Кей Бертмана. Его изделия – это динамическая последовательность цвета и тона. Все изделия ручной работы, благодаря использованию разных нитей основы и утка демонстрируют принцип аддитивного смешения цветов.

Немецкая текстильная компания Nya Nordiska (фирма основана в 1964 году известным дизайнером Хайнцем Рентгеном) часто использует иллюзорные эффекты. Например, коллекция тканей с контурными иллюзиями – использовались одни и те же цвета, но благодаря белому и черному контуру они смотрятся по-разному. Также они часто выпускают

ткани со сложным рисунком, состоящим из различных штрихов, линий, что создает иллюзии оптического смешения цветов.

Британский дизайнер Соня Виннер выпускает коллекции ковров с графическим рисунком. Все ее работы иллюстрируют принцип субтрактивного смешения цветов.

В мастерских РГУ им. А.Н. Косыгина студентами проводились эксперименты по созданию уникальных текстильных изделий для интерьера на основе аддитивного смешения цветов. Для усиления оптического эффекта при выполнении ткацких работ в утке использовалось двадцать нитей различных цветов и оттенков. Изделия состояли из мелко разноокрашенных участков. Благодаря аддитивному смешению цветов получался единый красивый, сложный цвет. Одной из важных идей проектирования изделий являлась идея пластической единицы – модуля. Модульная система, благодаря соединению формы и цвета дает возможность создания любых комбинаций при проектировании.

Оптические цветовые иллюзии и эффекты, благодаря своей инновационной сути быстро получили признание публики. Они открывают выразительность и красоту геометрического ткацкого и печатного рисунка, позволяют по-новому взглянуть на привычные объекты. Сегодня такого рода эффекты широко используются в индустрии моды и цифровых технологиях.

#### **Список использованных источников:**

1. Ломов С. П., Аманжолов С. А. «Цветоведение»: учебное пособие – М., Издательство: «Владос», 2014. – 114 с.
2. Сарконе Д. А., Ваэбер М. Д. «Удивительные оптические иллюзии»- М., /Издательство: «Арт-родник», 2013. –128 с.
3. <http://www.bibliotekar.ru/slovar-impr3/138.htm>
4. <http://mila-hunguide.livejournal.com/15740.html>
5. [http://www.molomo.ru/inquiry/optica\\_illusion.html](http://www.molomo.ru/inquiry/optica_illusion.html)

©Щербенок Д.А, Морозова Е.В., 2017

**УДК 75.051(47+57)**

### **ОБРАЗЫ РЕВОЛЮЦИИ 1905-1907 годов В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ ПЕРВОЙ ДЕКАДЫ XX века**

Дембицкая А.С.

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

Искусство всегда отражает в той или иной степени свое время и увековечивает его. Первая русская революция, которой предшествовала Русско-японская война и многочисленные террористические акты, нацеленные против власть держащих, существенно повлияла на

изобразительное искусство. Однако эти изменения остались практически незаметны, в связи с теми колоссальными подвижками, которые принесла последовавшая за ней революция 1917 года. Сегодня тема Первой русской революции актуальна как никогда, в связи со столетним юбилеем Октябрьской революции, состоявшейся, как известно, во многом, благодаря революционным событиям 1905-1907 годов.

Стоит отметить, что проблема отражения Первой русской революции в отечественном искусстве в целом и живописи, в частности, на удивление мало изучена. Пожалуй, одним из самых ярких современных исследователей этого периода является искусствовед А.С. Епишин [1, 2, 3]. Благодаря собранному им фактическому и иллюстративному материалу, сама картина русской художественной жизни начала XX века и та роль, какую сыграли в ней драматические события 1905-1907 годов, существенно прояснились.

Так, по мнению А.С. Епишина, Первая русская революция дала возможность не только отображения ужасных кровавых событий, но и некоего взлома русской политической культуры. До 1905 года художники не были непосредственно вовлечены в деятельность политических партий и не проявляли особой социальной активности. Теперь, большинство арт-сообществ, независимо от прежних мировоззренческих позиций, сознательно приняли идейный пафос и стандарты общественной культуры демократической интеллигенции XIX века, стремившейся изображать современную русскую действительность, максимально доступным языком, без каких-либо аллюзий, требующих знания академической программы или принадлежности к высшим слоям социальной иерархии. Созданные в этот период работы отражали моменты высокой драмы: перестрелки, казацкие погромы, аресты, демонстрации, митинги, «красные похороны».

Темы, связанные с непосредственным отражением революционных событий, получили распространение главным образом в станковой живописи реалистической направленности, где ясно читалось стремление художников следовать тенденциозным практикам предшествовавших десятилетий. Однако философско-теоретические концепции символистов заметно обогатили пластический язык позднего русского реализма. Художники представляли трагическое поражение Первой русской революции скорее через цвет, нежели через нарратив.

Так, С.В. Иванов, сам непосредственно участвовавший в революционных событиях в 1905 года, в этот период создает небольшое полотно «Расстрел» (1905, ГЦМСИР). Передвижник К.Е. Маковский будучи непосредственным свидетелем расстрела мирной демонстрации, пишет картину «9 января 1905 года на Васильевском острове» (1905-1907, ГЦМСИР). Н.А. Касаткин также посвящает Первой русской революции значительную часть своих работ, запечатлевая драматические сцены народного восстания. Здесь уместно вспомнить его полотна «Последний

путь шпиона» (1905, ГЦМСИР) и «Беззаветная жертва революции» (1905, ГЦМСИР). В.А. Серов отражает свои драматические впечатления в этюдах «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?» (1905, ГРМ) и «Демонстрация» (1906, Художественная галерея Фонда поколений). И.Е. Репин также создает ряд эскизов на революционную тему. Так появляются: «Красные похороны» (1905, ГЦМСИР), «У царской виселицы» (1905, ГЦМСИР), «Разгон демонстрации» (1905-1906, ГЦМСИР), а также «Манифестация 17 октября 1905 года» (1906, ГЦМСИР), где, несмотря на некоторую потерю цельности, также происходит выход к новым качествам художественного языка.

Таким образом, Первая русская революция ознаменовала собою не только начало нового исторического периода, но и дала мощный импульс к творческому осмыслению болезненно-тревожного социального самочувствия общества, потери им главной опоры своего существования – веры в гуманистические ценности, в общественный идеал. Несмотря на то, что значительную роль в художественной жизни начала XX века играли утонченные символисты, не менее существенным, особенно в человеческом, психологическом аспекте, стал поздний передвижнический реализм, неожиданно вышедший к живописной экспрессии. Эта новая экспрессивная линия, обозначившаяся в этот период в реалистическом искусстве, исследовала не только экстремальное состояние человеческой личности, но и духовного бытия эпохи в целом.

В этот же период в русской портретной живописи появляется новый образ мученика-пролетария, принесшего себя в жертву будущей революции. Это новый социально-психологический тип, далекий от традиционного, придавленного несправедливостью жизни «маленького человека» 1860-1870-х годов.

Уже с последней трети XIX века русская действительность остро ставит злободневную тему гибели революционера, насилия над ним, тему некой «вакханалии реакции». Уже в 1880-е годы И.Е. Репин создаёт ряд картин: «Сходка» (1883, ГТГ), «Арест пропагандиста» (1892, ГТГ), «Отказ от исповеди» (1879-1885, ГТГ), «Не ждали» (1884-1885, ГТГ), посвященных судьбе революционера-народника [6, с. 32]. В.Е. Маковский также пишет работы, связанные с образами народовольцев: «Осужденный» (1879, ГРМ) и «Узник» (1882, Харьковский художественный музей). К той же тематической серии можно отнести и «Вечеринку» (1875-1897, ГТГ), «Оправданную» (1882, ГТГ) и «Допрос революционерки» (1904, ГЦМСИР) [4, с. 33-34]. Последняя, безусловно, как идейно, так и сюжетно перекликается, с репинским «Арестом пропагандиста». Поступательное развитие бунтарской темы закономерно приводит художников к образам стачечников и дружинников Первой русской революции. Н.А. Касаткин создает живописное полотно под названием «Спор» («Рабочий и смерть») (1907, ГЦМСИР). Уместно также вспомнить его портретный этюд

«Рабочий-боевик» (1905, ГЦМСИР), а также женские образы – «Горфянка» (1901, ГЦМСИР), «Прядильщица» (1904, ГЦМСИР), «Ткачиха» (1903, ГЦМСИР), «Бедовая» (1905, ГТГ). Так, за несколько десятилетий образ революционера в русской живописной традиции постепенно приобретает угрожающее, зловещее звучание, очевидно вторя происходившим в стране историческим событиям [3, с. 98-101].

В заключении стоит отметить, что вернувшись к созданию так называемых «картин-обличений» и портретов-типов, где точная фиксация действительности теперь сочеталась с мощным эмоциональным переживанием, порождаемым этой действительностью, а точнее, ее иррациональной, неуправляемой, темной стороной, русские реалисты заметно отклонились от традиционного русла передвижнической эстетики. Начиная с 1905-1907 годов для позднего русского реализма характерны плоскостность цветовых пятен, неожиданные ракурсы, лаконично-заостренная трактовка образов. Постепенно исчезает предписанная четкость социальных оценок, ей на смену приходит правдивое отображение бытия, того как оно было на самом деле, с предельно точной передачей эмоционального, если не психического состояния русского общества, в рамках остроактуальной революционной хроники.

#### **Список использованных источников:**

1. Епишин А. С. Миф, проект и результат. Ранняя советская живопись 2-й половины 1920-х – начала 1930-х годов. М.: Грифон, 2012.
2. Епишин А. С. Рекомбинация традиции. Основные тенденции русской художественной жизни 1900–1914 годов // *European Social Science Journal* (Европейский журнал социальных наук). Рига; М., 2013. № 9(36), том 2.
3. Епишин А. С. Образ революционера-узника в произведениях русской живописи 1880–1910-х годов // *Культура и искусство / Nota bene*. № 6(12), М., 2011.
4. Журавлева Е. В. Владимир Егорович Маковский, 1846–1920. М.: Искусство, 1972.
5. Журавлевы В. В., В. А. Н. А. Касаткин 1859–1930. М.; Л., 1945.
6. Зильберштейн И. С. Арест пропагандиста: Картина И. Е. Репина. М.: Искусство, 1951.
7. Jackson D. *The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth-Century Russian Painting*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
8. Valkenier E. *Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition*. New York: Columbia University Press, 1989.

©Дембицкая А.С., 2017

## УДК 7

# РОСПИСЬ ПО ДЕРЕВУ: ИСТОРИЯ И ТЕХНИКА ИЗГОТОВЛЕНИЯ

Егоров П.Г., Пономаренко А.В., Прощенко А.В., Деркач А.А.  
Краснодарское президентское кадетское училище

Сегодня исторические традиции занимают все меньше места в повседневной жизни семьи, локальной общности. Проблема возрождения, сохранения и развития народной художественной культуры России является одной из наиболее актуальных.

В настоящее время народные промыслы, история их возникновения, их разновидности совсем не интересны молодёжи. Но всё же мы повседневно сталкиваемся с этой темой. Например, на уроках география, изобразительное искусство (ИЗО), мировая художественная культура (МХК), технология, периодически знакомят обучающихся с различными видами искусств, народными промыслами.

Проведённый опрос среди воспитанников КПКУ, показал, что кадеты имеют представление только о народных промыслах, но об истории их возникновения, на данный момент практически никто не знает.

Свою исследовательскую деятельность мы начали со знакомства с историей возникновения росписи по дереву в России. Наше внимание привлекли образцы деревянных изделий, украшенные мезенской, городецкой и хохломской росписью. Захотели, как можно больше узнать об этом замечательном виде искусства. Освоить основные виды и приемы выполнения русской росписи.

Познакомившись на практике с видами русской росписи, нам удалось изучить и освоить техники, приёмы, инструменты и материалы для создания изделий из дерева.

Побывали в музеях народного искусства, посмотрели на живую работу мастеров, познакомились с традиционными промыслами, изучили литературу по данной теме, собрали много интересной, полезной информации о технологии работы по обработке и росписи деревянной поверхности.

История возникновения росписи по дереву уходит в глубину веков – она возникла тогда, когда возникла сама живопись – более 30 тыс. лет назад. Человек украшал предметы быта и стены своих жилищ в целях внести в жизнь красоту и запечатлеть происходящие с ним события.

Дерево всегда являлось самым доступным для отделки материалом – и именно роспись по дереву формировало изобразительное искусство и человеческую культуру вообще. К сожалению, дерево обладает меньшей долговечностью, чем, например, камень, поэтому до наших дней дошла лишь небольшая часть образцов деревянной росписи.

История возникновения росписи по дереву на территории нашего государства насчитывает немалое количество веков, наши предки поклонялись природным стихиям, а также Перуну, Велесу и множеству других богов. Сюжеты древних мастеров деревянной росписи были посвящены, природе или символизировали здоровье, удачу и процветание. Росписью украшали фасады домов и внутренние интерьеры. Исторические памятники с образцами древнего искусства росписи сохранились до наших дней – дома с отделанными живописцами интерьерами можно увидеть на русском Севере.

Северная роспись по дереву, технология которой отличалась отсутствием предварительного рисунка и вольными, размашистыми движениями кисти, применялась для украшения входных дверей, стен, мебели, посуды, сундуков, хомутов. Основные и самые древние школы русского искусства росписи по дереву – это Мезенская и Северодвинская. Позже возникли Жостовская роспись, Палех и Хохлома [2, с. 113].

Во многих случаях роспись стала наиболее поздним способом декорирования, заменив трудоёмкие техники резьбы и инкрустации, как это случилось, например, в середине XIX века с городецкими прялками, когда возросший спрос на них потребовал более высокого способа украшения.

Роспись – это «почерк» народа, его живой и образный язык. Сохраняя традиционные предпочтения, роспись всегда отражает время и даже подтверждена моде. Поэтому она не может устареть, а уж старинная роспись – это предмет вождения собирателей и богатейший материал для исследователей. Русский народ всегда славился самобытными, талантливыми мастерами, которые создавали поистине художественные произведения, ставшие достояниями национальной культуры, и в настоящее время в нашей стране сохранились и продолжают развиваться традиции народного искусства [1, с. 6].

Что такое народные промыслы. Слово «промысел» произошло от «промыслить», то есть подумать, как добыть средства для жизни (словарь В. Даля). Промысел погибал, если не приносил дохода, как это случилось в начале XX века с Хохломой, Городцом и другими промыслами. По-крестьянски расчётливые мастера понимали: сработают совсем просто – люди не купят, будет работа слишком затейлива – себе в убыток, много не сделаешь. А цена возрастёт – опять же не купят. Крестьянская сметка всегда помогала мастеру находить ту меру выразительных средств, достаточных, чтобы украсить предмет, и продать его не в ущерб выгоде. Технология производства, и техника росписи остаются очень рациональными, что определяет внешний вид росписи.

Одним из самых древних видов народных промыслов, которые на протяжении нескольких столетий являлись неотъемлемой частью

повседневной жизни и самобытной культуры народа, является художественная роспись [1, с. 8].

Традиционные росписи России. Роспись следует считать одним из самых популярных видов декоративно-прикладного искусства. В русском народном творчестве существует большое количество разновидностей этого вида декоративно-прикладного искусства. Вот некоторые из них.

Пермогорская роспись возникла примерно с XVIII века, когда в этих местах поселились старообрядцы, её стилистика возникла на основе росписей Великого Устюга. А те, в свою очередь, во многом заимствовали орнаменты с восточных тканей. Основу росписи составляет растительный узор – трёхлопастные изогнутые листья с острыми кончиками и тюльпановидные цветы. В цветовой гамме преобладают белый фон и красный основной узор, жёлтый и зелёный цвета фона являются сопутствующими. Круг расписываемых предметов велик – деревянная и берестяная посуда, колыбели, ларцы, сундуки. Больше всего расписываются прялки, на них чаще всего писали птицу Сирина возле Дерева жизни и женщин с прялками [1, с. 101].

Мезенская роспись – одна из поздних крестьянских росписей, представляет собой орнаментальный декор, тип росписи домашней утвари – прялок, ковшей, коробов, братин, сложившийся к концу XIX века в низовьях реки Мезень. Самая древняя датированная прялка с мезенской росписью относится к 1815 году, хотя изобразительные мотивы подобной росписи встречаются в рукописных книгах XVIII века, выполненных в мезенском регионе.

Практически все предметы с Мезенской росписью созданы в конце XIX и начале XX века. Предметы густо испещрены дробным узором – звёздами, крестиками, чёрточками, выполненным в два цвета: чёрный, красный, охра [4, с. 33]. Среди орнаментов – фризы со стилизованными схематичными изображениями коней и оленей, выполненные чёрной и красной красками. На мезенских прялках изображается один ряд оленей и ниже ряд коней, в верхней части прялок помещаются схематичные изображения птиц. Изображения на обратной стороне прялки были менее насыщены орнаментом, более вольны в сюжете: охота, пароход, кони. Рядом с изображением встречаются подписи с именем автора, заказчика, датой изготовления или ценой прялки. Готовое изделие расписывали по чистому негрунтованному дереву сначала охрой, с помощью, измочаленной на конце деревянной палочки (тиской), потом пером глухаря или тетерева делали чёрную обводку и кисточкой, сделанной, из человеческого волоса наносили узор. Расписанный предмет покрывали олифой, что предохраняло краску от стирания и придавало изделию золотистый цвет.

В конце XIX века мезенская роспись сосредоточивается в деревне Палащелье, которая как центр росписи по дереву впервые упоминается в

1906 году. Благодаря подписям на прялках можно выделить семьи мастеров, что уникально для анонимного крестьянского искусства: Аксёновых, Новиковых, Федотовых, Кузьминых – тех, кто работал еще в 1920-е гг., в период угасания промысла. В середине 1960-х гг. мезенская роспись была возрождена потомками старых палащельских мастеров Ф.М. Федотовым в деревне Палащелье и С.Ф. Фатьяновыми в селе Селище. В Архангельске на экспериментальном предприятии «Беломорские узоры» выпускаются сувенирные изделия с современной городской росписью, имитирующей традиционную мезенскую роспись. В г. Северодвинске на предприятии «Декор Севера», производят множество изделий из дерева и высококачественной фанеры с современной мезенской росписью [1, с. 119].

Хохломская роспись – старинный русский народный промысел, родившийся в XVII веке под Нижним Новгородом. Представляет собой декоративную роспись деревянной посуды и мебели, выполненную красными, зелёными и золотистыми тонами по чёрному фону. Традиционные элементы Хохломы – красные сочные ягоды рябины и земляники, цветы и ветки, птицы, рыбы и звери.

Предполагают, что хохломская роспись возникла в XVII веке на левом берегу Волги, в деревнях Большие и Малые Бездели, Мокушино, Шабаши, Глибино, Хрящи. Деревня Хохлома Ковернинского района Нижегородской области была крупным центром сбыта готовых изделий, отсюда и название росписи. Искусство Хохломы унаследовало от заволжских мастеров «классические формы» токарной посуды, пластику резных форм ковшей, ложек, а от иконописцев – живописную культуру, мастерство «тонкой кисти» и, секрет изготовления «золотой» посуды без применения золота [3, с. 5].

После распада СССР хохломская роспись пережила трудные времена – сокращение число мастеров, в советский период промыслом было занято 2,5 тыс. человек, то к 2008 году – 1,5 тыс., а в 2017 году лишь 650 мастеров. В настоящее время у хохломской росписи два центра – город Семёнов (фабрики «Хохломская роспись» и «Семёновская роспись»), и деревня Семёново Ковернинского района (предприятие «Хохломский художник»).

Для изготовления изделий с хохломской росписью сначала бьют баклуши – грубые брусочки-заготовки из дерева. Затем на токарном станке заготовке придают нужную форму. Полученные изделия, основа для росписи, называются «бельё». После сушки «бельё» грунтуют жидкой очищенной глиной – вапой, 7-8 часов сушат и покрывают слоями олифы (льняного масла). Следующий этап – «лужение», втирание в поверхность изделия алюминиевого порошка. После лужения предметы готовы для росписи масляными красками [1, с. 135].

Городецкая роспись – русский народный художественный промысел. Существует с середины XIX века, в районе города Городец. Яркая, лаконичная роспись, выполненная свободным мазком с белой и черной графической обводкой, украшала прялки, мебель, ставни, двери. В 1936 г. основана артель (с 1960 фабрика «Городецкая роспись»), изготавливающая сувениры; мастера – Д.И. Крюков, А.Е. Коновалов.

Городецкая роспись держит своё начало от резных городецких прялок: фигуры вырезались из дерева другой породы и вставлялись в соответствующее по форме углубление. Вставки из темного мореного дуба, рельефно выделяются на светлой поверхности донца, позже мастера стали применять подкраску, яркое сочетание желтого цвета с темным дубом, добавление синего, зеленого, красного цветов делало донце еще более нарядным и красочным. Необходимость увеличить производство пряльных донца натолкнуло мастеров на мысль упростить технику декоративного оформления. Со второй половины XIX века трудоемкая техника инкрустации заменяется резьбой с подкраской, а с 1870-х г. на донцах преобладает живописная манера украшения [1, с. 159].

В росписях основное впечатление дают жанровые сцены – быт крестьянства, купечества, пышный парад костюмов. Значительное место занимают цветочные мотивы, декоративные образы птиц и животных. Особенно часто изображение коня или петуха в гордой, воинственной позе, это парные фигуры, геральдически обращенные друг к другу. Любимые фоны – ярко-зеленый, красный, синий, черный [5, с. 103].

Без сомнения, традиционные народные промыслы России можно назвать её живой историей. В них отражена культура и ментальность всех народностей, исторически проживающих в нашей стране. Произведения прикладного искусства отражают не только художественные традиции нации, но и миропонимание, мировосприятие и художественный опыт народа, сохраняют историческую память.

Изучив русские народные художественные промыслы, мы сделали вывод, что в каждом из них исторически создавались произведения, обладающие не только значительными эстетическими ценностями, но и отражающие духовную сторону народной культуры.

В результате работы над проектом, мы обогатили свои знания о культуре русских народов, об особенностях народных промыслов, их разновидностях. Думаем, данный материал поможет и другим ребятам, которые интересуются историей народного творчества и его развития, а также преподавателям географии, искусства и технологии в проведении тематических уроков, т.к. мы в этом проекте и собрали важную и интересную информацию по данной теме.

Хотя материалы, применяемые в росписи по дереву, достаточно хорошо изучены, тем не менее, они продолжают таить в себе неограниченные возможности. Постоянно ищите новые приёмы

обработки, пробуйте сочетать в своих работах самые разнообразные материалы и как можно чаще экспериментируйте. Только тогда вы сможете в полной мере испытать настоящую творческую радость. Трудовые навыки, гибкость ума и эстетический вкус – важные качества каждого человека. Они развиваются только в практической деятельности. Поэтому смело беритесь за дело!

#### **Список использованных источников:**

1. Величко Н.К. Русская роспись: Техника. Приёмы. Изделия: Энциклопедия. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2009. – 224 с.: ил.- (Золотая библиотека увлечений). С – 6-8, 101-159;
2. Дёмина И.Г. Чудеса из дерева. – Смоленск: Русич, 2001. 176 с.: ил. – (Легко и просто). С – 113;
3. Миловский А. С. Скачи добрый единорог: Очерки/ Фотогр. автора. – М.: Дет. лит.1986.-191 с. Фото ил. С -5-7;
4. Хворостов А.С. Декоративно-прикладное искусство в школе: Пособие для учителей. - М.: Просвещение, 1981. – 175 с., ил. 16 л. вкл. С-33;
5. Шевчук Л.В. Дети и народное творчество: Кн. Для учителя. – М.: Просвещение, 1985. – 128 с., ил., 16 л. ил. С – 103.

**©Егоров П.Г., Пономаренко А.В.,  
Прощенко А.В., Деркач А.А., 2017**

**УДК 7.072**

### **ТВОРЧЕСТВО ДЖЕЙМСА ТАРРЕЛЛА КАК ФЕНОМЕН РУБЕЖА XX-XXI веков**

Тулякова Д.С., Калашников В.Е.  
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина  
(Технологии. Дизайн. Искусство)

Джеймс Таррелл – один из выдающихся художников современности, однако его искусство мало изучено в связи с выбранным им весьма современным материалом и по совместительству объектом творчества – светом. Как художественный материал искусственный свет начали использовать совсем недавно, так как и появился он в сравнении с другими способами представления информации в недалеком прошлом. И именно Джеймс Таррелл был одним из «первопроходцев» в этой области.

«Моя работа – это больше о вашем видении, чем о моем видении, хотя это и продукт моего видения. Я также заинтересован в смысле присутствия в пространстве; это такое пространство, где вы чувствуете присутствие, оно практически осязаемо – это физическое ощущение и сила, которые это пространство может дать» (Джеймс Таррелл).

Джеймс Таррелл родился в Лос-Анджелесе, штат Калифорния – месте, которое большую часть времени заполнено светом, естественным и чистым в своем первоизданном виде. Природный и искусственный свет стал объектом его интереса, когда он был еще совсем юным.

В колледже Таррелл изучает экспериментальную психологию, особое внимание уделяя человеческому восприятию, что в последствии становится важной частью философии его творчества. Здесь же он впервые сталкивается с искусством благодаря преподавателю колледжа, который зазывал Таррелла и на свои лекции по искусству, аргументируя это тем, что в художественных классах учатся самые красивые девушки. Доподлинно неизвестно был ли у Таррелла роман с одной из юных калифорнийских художниц, но именно здесь он нашел свою настоящую любовь – искусство, которому он и решает посвятить всю жизнь. Таррелл целенаправленно поступает в Калифорнийский университет и в течение двух лет изучает искусство там.

В это же время, в середине 1960-х, Таррелл начинает делать свои первые эксперименты со светом. Тогда художник арендовал помещение старого калифорнийского отеля, где организовал свое творческое и выставочное пространство. Уже в 1966 и 1967 годах Джеймс Таррелл представляет свои первые экспериментальные работы под названием «Projection Pieces» («Проекционные Части»). Инсталляция представляла собой один, исходящий из угла темной комнаты луч, белый свет которого ограничивался полупрозрачной тканью, в результате чего получалась объемная геометрическая фигура как единственный источник света в помещении. И пусть те инсталляции еще не отличались разнообразием форм и любовью к насыщенным ярким цветам, весьма характерными для нынешнего Таррелла, но уже тогда в произведениях художника проглядывается его оригинальный взгляд на работу со светом и желание повлиять на зрительское восприятие. К тому же, до Таррелла никто не отдавал главную роль в построении художественного образа свету. С помощью него строили объемы и делали композиционные и смысловые акценты, но материалом и объектом в произведении свет не был, что дает право называть Джеймса Таррелла не только значимой фигурой в современном искусстве, но и настоящим новатором.

В 1968 году художник продолжает работать над «Projection Pieces», и теперь свет в инсталляциях становится неоновым, что делает работы Таррелла более трудными в плане визуального восприятия. В этих произведениях уже весьма точно проглядывается то направление, в котором мастер движется по сей день. Можно с уверенностью сказать, что уникальным стилем работы Таррелла начинают отличаться в самом начале его творческого пути.

В этот же период Таррелл работает над спецэффектами к культовому фильму Стэнли Кубрика «Космическая одиссея 2001 года».

В течение последующих нескольких лет художник работает со световой плоскостью, а в 1974 году переходит к световому пространству и создает новые инсталляции под названием «Wedgeworks», «Virga» и «Lunette». В этих работах, конечно же, главную роль играет все тот же свет, но теперь им заполнено все пространство, которое делится на сектора посредством разных цветов и интенсивности светового луча.

В 1976 Таррелл начал создавать серию инсталляций Space Division Constructions. В этих работах Таррелл разделял выставочное пространство при помощи перегородки с отверстием на две зоны: для зрителей и для света. Таррелл создает оптическую иллюзию, благодаря которой зритель воспринимает прямоугольное отверстие как плоскую монохромную поверхность. Длительное наблюдение этой «картины» предполагает сдвиг в восприятии и мироощущении человека – некую потерю в пространстве.

В 1977 году Таррелл покупает земельный участок с кратером Роден – это потухший вулкан, расположенный на юго-западе Окрашенной пустыни в Северной Аризоне, который художник начинает преобразовывать в произведение искусства. Эта работа станет главной в жизни Таррелла и одним из самых масштабных творческих проектов в мире. Художник сделал из обычного природного объекта обсерваторию, переместив почти миллион кубометров земли, чтобы в «Кратере Роден» над головой посетителей появился небесный свод. Кратер находится на высоком холме и на большом расстоянии от ближайшего островка цивилизации, что сыграло большую роль в выборе этого места, т.к. каждый посетитель обсерватории может на время забыть о привычном, и получить свой уникальный персональный опыт. С помощью астрономического расчета Таррелл смог расположить отверстия в своей постройке так, что человек может увидеть некоторые небесные тела невооруженным глазом. Помимо основного помещения, в состав комплекса входит также система подземных тоннелей с искусственным «таррелловским» освещением и отверстиями, открывающими вид на первозданное небо, нетронутое даже далекими отсветами цивилизации. Так Таррелл создал настоящий музей астрономии и света, работы над которым не прекращаются до сих пор.

В работах художника нередко ключевую роль играет небесное пространство, ведь еще в юности Таррелл получил свою первую лицензию на пилотирование самолета. В небе художник видел бесконечность и источник света. Наряду с последним небо вдохновляет Таррелла, в нем художник видит безграничную свободу самовыражения, без которой его творчество невообразимо. Сам Таррелл неоднократно заявлял, что небо – это его мастерская.

Так в 80-х годах Таррелл начинает создавать большую серию работ, связанных с небом, «Skyspaces». Это закрытые пространства – комнаты или отдельно стоящие структуры, с открытым доступом к небу посредством прямоугольного или круглого отверстия в крыше. И хотя

несут эти пространства архитектурный характер, главной задачей для Таррелла здесь все также является создание новых световых эффектов.

На протяжении 80-х и 90-х Таррелл продолжает свою работу с искусственным и естественным светом, его уже существующие коллекции пополняются новыми инсталляциями. Он также создает несколько моделей архитектурных построек необычной, можно сказать, инопланетной формы, некоторые из которых были воплощены в жизнь. И здесь Таррелл не изменяет себе – необычное освещение помещений производится при помощи неоновых ламп и геометрических отверстий в стенах.

В начале 2000-х архитектурные постройки художника уже не обходятся без фигурных отверстий в крыше, через которые в помещение проникает солнечный или лунный свет, заполняя собой большую часть пространства комнаты. Таким образом, Таррелл отдает дань своим «классическим» Skyspaces.

Художник никогда не прекращал работу со световыми инсталляциями, и в начале 21 века, используя современные технологии, добавляет к ним временной элемент и называет новую серию «Tall Glass». Каждая работа состоит из светодиодов, запрограммированных менять цвет с течением времени, по аналогии с изменением цвета неба. Художник рассматривает переливы цвета, как нечто подобное музыке, он создает градиентные заливки, позволяющие зрителю, видящему только крупные, плавучие, тонко меняющиеся области света, «услышать» мелодии своей души. По такому же принципу мастер создает одну из своих последних серий – «Wide Glass», только в роли полотна здесь уже не прямая поверхность, а изогнутое матовое стекло.

В 2006 году Таррелл создает так называемую им «большую комнату света» под названием «End around» для своей серии «Ganzfelds». Суть этого проекта в том, что в пространстве комнаты не будет горизонта, а все плоскости и перспектива будут созданы при помощи света единственного, что будет окружать зрителя. Это еще одна попытка художника вывести человека за пределы визуального опыта, а заодно и из равновесия.

И хотя в начале карьеры Таррелла обвиняли в нарушении традиций искусства, да и сейчас его творчество воспринимают порой весьма неоднозначно, однако, оценка критиков чаще положительная. В период с конца 60-х художник получил около девятнадцати наград, включая престижную премию Вольфа. По словам критика Роберта Хьюза, «искусство Таррелла не перед нашими глазами, а за ними. Другими словами, Таррелл не просто работает с чем-то величественным, но уже готовым, – он добивается того, что, наблюдая за собой в момент восприятия, мы ощущаем себя частью этого величия».

Поражает само отношение художника к своему главному материалу. С самого начала своего творческого пути Таррелл работает со светом не как

со средством для передачи информации, свет для него – это и есть информация, форма, объект, который мы должны увидеть и воспринять. Художник в каждой работе пытается доказать, что свет практически материален, стоит только посмотреть на него в непривычной обстановке, позволить световому пространству вас объять.

Главной особенностью творчества Таррелла является умение художника выходить за рамки привычного и неутомимое желание выводить за эти рамки других людей. Художник видит свою цель в уникальном видении и реакции зрителя. И эта цель оправдывает годы трудов Таррелла – люди, попадающие на его выставки, зачастую не могут отличить иллюзию от реальности. Зрители просто теряются псевдобесконечности небольших световых пространств и падают на ровном месте, а после признаются, что побывали в совершенно новом для них мире.

Таррелла часто называют дизайнером, что в корне неверно, так как работы абсолютно уникальны и при этом не имеют четкого практического функционала. Свою задачу Таррелл видит в погружении зрителя в новую среду, а в последствие – во влиянии на человеческое видение света, в переменах в восприятии людей некогда привычного и обыденного. Пользуясь знаниями в области математики, физики, астрономии и психологии, художник может сделать при помощи света из обычной комнаты настоящее произведение искусства. Своим творчеством художник смог дать свету новую жизнь – жизнь во Вселенной Джеймса Таррелла.

#### **Список использованных источников:**

1. Крэйг Эдкок. “James Turrell: The Art of Light and Space”. Berkeley: University of California Press, 1990;

2. Андреа Джонас-Эдел, Карл Карау, Ян Линдерс. “James Turrell: Lighting A Planet”. Hatje Cantz Publishers, 2001;

3. Майкл Гован, Кристин Ю. Ким. “Джеймс Таррел: Ретроспектива”. Hardcover, 2013.

©Тулякова Д.С., Калашников В.Е., 2017

**УДК 7**

## **МОТИВЫ ФОЛЬКЛОРА В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ М.А. ВРУБЕЛЯ**

Нирян Д.С., Калашников В.Е.

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

Творчество Михаила Александровича Врубеля (1856-1910), одного из крупнейших отечественных художников рубежа XIX-XX вв., в научно-популярной литературе и в массовом сознании традиционно маркируется

такими чертами декадентства как индивидуализм, имморализм и эстетизм. В данном контексте проблемы иконографии и сюжетики у Врубеля, по сути, исчерпывались демонианой, а цветовая палитра сводилась к сумрачному сине-лиловому колориту. В качестве доказательной базы «декадентско-демонической» основы творчества художника активно привлекались отдельные факты его биографии: сложный характер, эксцентричные поступки, психическое заболевание. В результате поверхностных обобщений и схематизаций в массовом сознании сформировался образ Врубеля декадента, чье творчество было посвящено воспеванию трагизма одинокой личности, погруженной во враждебное бытие. В действительности в творчестве художника помимо темы Демона получили свое развитие и другие темы (русский фольклор, Пророк).

В данной статье исследуется тема русского фольклора, а также национальной старины, которая занимала центральное место в творчестве Врубеля во второй половине 1890-х – начале 1900-х гг., где его привлекала цельность мировосприятия, здесь он находил опору своей вечно мятущейся душе. К фольклорному циклу относятся Талашкинские балалайки, расписанные Врубелем для княгини М.К. Тенишевой, являющиеся объектом исследования в данной статье.

Врубель часто бывал у княгини М.К. Тенишевой в Талашкино. Там он писал картины, делал наброски, эскизы для зарождавшихся талашкинских мастерских. В это время княгиня Мария Клавдиевна заказала несколько балалаек для своего оркестра (школьного оркестра балалаечников) и балалайки эти стояли в виде деревянных заготовок еще не покрытых лаком в мастерской Тенишевой. Врубель, увидев пустые деки балалаек в мастерской княгини, решил разрисовать их. Вспоминает М. К. Тенишева: «Сидя со мной, он, бывало, рисовал и часами мечтал вслух, давая волю своей богатой, пышной фантазии. Малейший его эскиз кричал о его огромном даровании. В это время я была занята раскраской акварелью по дереву небольшой рамки, и этот способ его заинтересовал. Шутя, он набросал на рамках и деках несколько рисунков, удивительно богатых по колориту и фантазии, оставив мне их потом на память о своем пребывании в Талашкине» [1, с. 165]. И в 1898 году им была расписана балалайка «Рыбки». На ней красуется дарственная надпись «На память». Позже, Врубель расписал еще несколько балалаек: «Богатырь», «Птица Гамаюн», «Прима», предназначенных для Всемирной выставки 1900 года, которая должна была пройти в Париже, в рамках которой русский художественный отдел возглавлял князь Тенишев, супруг княгини Тенишевой. Князь привлек в помощь свою супругу, которая интересуется искусством, и Мария Клавдиевна конечно очень рада была этому предложению, у нее тут же возникла масса идей насчет экспозиции. Из воспоминаний М.К. Тенишевой: «В то время в моих мастерских уже делались весьма интересные вещи, и я решила приготовить для парижской

выставки группу балалаек прекрасной работы, с деками, расписанными Врубелем, Коровиным, Давыдовой, Малютиным, Головиным и две – мною. Балалайки эти составляли целый оркестр» [2, с. 102].

Росписи балалаек поражали сложностью композиций и изобретательностью, изысканной цветовой гаммой. Так, на балалайке «Прима» изображена русалка, выходящая из вод морских, на ее голове переливается бисером и жемчугом кокошник, блестит черным вороновым крылом тяжелая коса, дыбится море пенистой волной.

Богатырская тема получила свое развитие в другой балалайке «Богатырь», при создании которой Врубель окунулся в мир былинных сказаний, чтобы создать произведение в стилистике фольклора. Фигуры и могучего богатыря, и огромного змея находятся в дремучем лесу. Витязь облачен в традиционную для русских богатырей одежду, в его облике ощущается стихийность, густая борода уподоблена лесной растительности. Титаническая мощь богатыря сопряжена мудростью, чувствуется его способность защитить русскую землю.

Сюжеты, отдельные мотивы и героев для своих произведений художник черпал из фольклора: «произведения Врубеля имеют основательную сюжетную конструкцию, и к тому же чаще всего в них использованы известные персонажи литературных произведений, легенд или мифов» [3, с. 262]. Вместе с тем, его живопись не есть простой иллюстративный ряд к фольклорным памятникам, а представляет собой яркий образец авторского мифотворчества, которое было характерно для русского символизма рубежа XIX-XX вв. [4, с. 541]. На балалайке «Птица Гамаюн» изображена мифическая райская птица с женским прекрасным нежным лицом с большими широко открытыми радостными глазами. Существо сидит на ветке с распахнутыми крыльями и вот-вот взлетит. Перья окрашены в огненные оттенки, на голове птицы удивительной красоты кокошник, усыпанный жемчугом, уши украшены большими серьгами-кольцами, которые растворяются в пышных богатых черных волосах птицы. Врубелевская Птица Гамаюн несет радость, в ней нет ни капли грусти, печали. Написано существо в авторской технике художника, которую не спутаешь ни с чьей другой.

Приехав в Талашкино, Врубель продолжает сказочные росписи балалаек. Под впечатлением здешних мест появляется в его работах желто-фиолетовый «цветок Иван-да-Марья», «Белогрудая ласточка-касатка».

Врубель, обращаясь к национальной старине, не стремился воссоздать реальный исторический облик и социокультурный уклад древней эпохи. Его живописи осталась чужда историческая Древняя Русь с ее хозяйственной деятельностью, военными походами, социальным укладом, структурами повседневности, праздниками. Прошлое привлекло Врубеля исключительно в мифопоэтическом аспекте. Врубель поэтически интерпретируя фольклорные образы, создавал оригинальные живописно-

литературные композиции. Интерес к национальным истокам, русскому фольклору и сказкам не был случайным увлечением на пути индивидуальной траектории личностного развития живописца, а был вызван глубинными процессами отечественной культуры рубежа XIX-XX вв.

В начале XX в. М.А. Врубель постепенно оставляет сказочно-фольклорную тему, в его творчество сначала возвращается тема Демона, затем придет тема Пророка, которые в большей степени отвечали текущей социокультурной повестке. В итоге можно сделать вывод, что мифопоэтическая сюита в творчестве художника была органично связана с глубинными процессами отечественной культуры рубежа XIX-XX вв.

#### **Список использованных источников:**

1. Тенишева М. К. Впечатления моей жизни. Воспоминания. М., 2002 - г., 165с.
2. Тенишева М. К. Впечатления моей жизни. Воспоминания. М., 2002 г., -102с.
3. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. – М.: Советский художник, 1980. – 262с.
4. Коган Д.З. Михаил Врубель. – М.: Терра –Кн. клуб, 1999. - 541с.

©Нирян Д.С., Калашников В.Е., 2017

**УДК 50.04.02**

## **РУССКИЙ ИМПРЕССИОНИЗМ В КОНТЕКСТЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ФРАНЦУЗСКОГО ИМПРЕССИОНИЗМА**

Лыкова О.П., Калашников В.Е.

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

Импрессионизм – одно из основных течений в искусстве последней трети XIX – начала XX веков, зародившееся во Франции и затем распространившееся по всему миру. Представители импрессионизма разработали методы и приёмы, которые позволяли наиболее естественно и живо запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолётные впечатления. Обычно под термином «импрессионизм» подразумевается направление в живописи, но это, прежде всего, группа методов [2, с. 121].

Импрессионисты разрабатывали новую технику письма, искали новые инструменты живописи и меняли подход к организации творческой среды. На рубеже веков они произвели революцию в искусстве, став яркой страницей в истории мировой живописи. В основе истинного

французского импрессионизма лежали принципы передачи игры света и тени, сиюминутности, передачи впечатления от увиденного.

Если говорить об импрессионизме как о художественном течении, основываясь на художественном методе, то за эталон стоит брать художественный метод К. Моне. В чем основная особенность его метода: К. Моне составляет и фигуры, и пейзаж из обобщенных световых пятен, оттенки и цвет которых зависят только от освещения, нет четких контуров предметов: они как бы размыты легким движением воздуха. Ощущение движения воздуха усиливается и самой фактурой картины: она перестает быть гладкой, а состоит из отдельных пятен-мазков [1, с. 43].

Французский импрессионизм не поднимал философские проблемы и даже не пытался проникать под цветную поверхность будничности. Вместо этого импрессионизм, будучи искусством, в известной степени маньеристичным, сосредотачивается на поверхностности, текучести мгновения, изменчивости настроения, освещении или угла зрения.

Как и искусство Возрождения, импрессионизм строится на особенностях и навыках восприятия перспективы. Вместе с тем ренессансное видение взрывается доказанной ко второй половине XIX века субъективностью и относительностью человеческого восприятия, которое делает цвет и форму автономными составляющими образа. Для импрессионизма не так важно, что изображено на рисунке, но важно как изображено.

Картины импрессионистов не несут социальной критики, не затрагивают социальные проблемы, такие как голод, болезни, смерть, представляя лишь позитивные стороны жизни, утверждая бытие как таковое.

На рубеже XIX-XX веков в России под влиянием творчества французских мастеров развивается русский импрессионизм [6, с. 15].

При этом если обратиться к понятию русского импрессионизма, насколько уместным будет идентификация этого художественного направления с французским импрессионизмом. Обращаясь к философской базе творчества русских художников, мы видим не беспристрастное отображение момента, а заложенный в образах психологизм.

Приведем для сравнения два детских портрета (рис. 1-2).



Рис. 1. К. Моне «Портрет Жана Моне в шапке», 1869 год, Холст, масло [3, с. 46].

Рис. 2. В. Серов «Девочка с персиками», 1887 год, Холст, масло [5, с. 80].

Два детских портрета, разница между работами более 20 лет, написаны в разных странах, с использованием разных способов организации пространства полотна, но при этом оба полотна зачастую причисляют к импрессионизму, внося лишь поправку исключительно на национальную самобытность. Но насколько стоит считать правильным отнесение столь разных по философской концепции и художественному методу работ к одному и тому же направлению? Стоит отметить, что в живописи «русских импрессионистов», так же как и во французской, доминируют предметность, материальность. Но, например, по словам В. Филиппова [4, с. 51], он, русский импрессионизм, проявился в условиях «ускоренного развития», отчего образовалась смесь различных стилистических направлений и его растянутое, продленное во времени существование. Для «русского импрессионизма» характерна большая нагруженность смыслом и меньшая, по сравнению с французским городским вариантом, динамизация, что определяет его «деревенский» характер». Очевидно определенное родство русского импрессионизма с реализмом. Французские импрессионисты делали упор на впечатлении от увиденного, а русские добавили и отображение внутреннего состояния художника. Мы можем предложить следующую концепцию эволюции: в русском импрессионизме от импрессионизма французского остались только особенности построения достаточно динамичной пластики, служащей базой для композиции, и новаторские импрессионистические методы работы. Много больше общего у «русского импрессионизма», на наш взгляд, с романтизмом, поскольку достаточно большое внимание уделяется психологической составляющей, которой импрессионизм практически лишен.

Обращаясь к классическому для импрессионизма жанру городского пейзажа, следует рассмотреть общепризнанные работы ведущих художников (рис. 3-4).



Рис. 3. К. Моне «Бульвар Капуцинок» 1873 год, Холст, масло [3, с. 41].

Рис. 4. К.А. Коровин. «Париж. Бульвар Капуцинок» 1906 год, Холст, масло [5, с. 54].

На обеих картинах изображено одно и то же место, используются сходные приемы построения композиции (диагональные линии), но главная объединяющая черта – художественный метод, основанный на использовании звучных цветов и передаче свето-воздушной среды. Общими чертами пейзажей можно считать «этнодность» и некоторую незавершенность, которые обеспечивают «трепет жизни», который был

столь значим для импрессионистов. Стоит заметить, что в выбранных пейзажах совпадает также и классическая для импрессионистов философская составляющая, а не только художественные приемы.

Импрессионизм русской школы имеет ярко выраженную специфику и во многом не совпадает с хрестоматийными представлениями об импрессионизме классическом, рожденном во Франции XIX века.

Таким образом, стоит отметить, что понятие русского импрессионизма не стоит считать национальным развитием французского импрессионизма. Это скорее «национальное» направление, имеющие сходные приемы работы с материалом, но при этом отличающееся в философской основе.

#### **Список использованных источников:**

1. Гомперц У. Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси. М.: Синдбад. 2016. 464 с.

2. Гомбрих Э. История искусства. М.: ООО Издательство АСТ. 1998. 747 с.

3. Долгополов И.В. Мастера и шедевры: в 3 т. Т. I. М.: Изобраз. искусство. 1986. 720 с.

4. Филиппов В. Импрессионизм в русской живописи. М.: Белый город. 2014. 320 с.

5. Пути русского импрессионизма. К 100-летию Союза русских художников. [Каталог выставки]. М.: ГТГ, 2003. 145 с.

6. Герман М. Ю. Импрессионизм и русская живопись. СПб., 2005. 211 с.

©Лыкова О.П., Калашников В.Е., 2017

**УДК 7.072**

## **СВЯЗЬ ПИКТОРИАЛИЗМА С ТРАДИЦИОННОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСЬЮ НА РУБЕЖЕ XIX-XX веков**

Сычева А.Е., Епишин А.С.

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

С момента рождения фотографии в 1839 году современники часто задавались вопросом: «Что такое фотография и каковы ее отношения с искусством?». Очевидно, она не являлась лишь еще одним техническим изобретением XIX века, поскольку смогла предложить новый способ визуального взаимодействия человека и окружающего мира. Но так как для создания фотографического изображения требовалось минимум средств и усилий, то со временем это изобретение стало казаться сомнительным и угрожающим изобразительному искусству. Как раз

именного с этого момента началось тесное взаимодействие живописи и фотографии. Наиболее ярко это отразилось в одном из первых художественных фотографических направлений – пикториализме. В данной статье рассмотрена проблема «легитимизации» [4] художественной фотографии посредством подражания традиционному европейскому живописному языку на рубеже XIX-XX веков.

В своей истории фотография завоевала статус «высокого искусства» не с первых шагов. Так, в первом десятилетии своего существования она служила новейшим репродуцирующим вспомогательным средством для науки и искусства, удобным способом документации, одним из главных атрибутов путешествий и географических экспедиций, а также неким «эскизом», эквивалентом натуры для художника.

Но уже примерно в 1850-х годах возникают объединения художественной фотографии во Франции и Англии. Высокую эстетику, глубокий художественный образ отразили в своих работах фотографы второй половины XIX века Джулия Маргарет Камерон, Оскар Густав Рейландер, Питер Генри Эмерсон, Генри Пич Робинсон. Несмотря на их большой успех, современники не признавали способность механического изобретения создавать произведения искусства такие, какие создаёт живопись. Например, французский поэт и художественный критик Шарль Бодлер в обзоре Салона 1859 года пишет, что фотография всего лишь «скромная служанка искусства и науки», а также она «стала прибежищем неудавшихся художников, малоодарённых или слишком ленивых недоучек» [4, с. 57]. Отчасти такая негативная критика связана с осознанием современниками и художниками скорой трансформации искусства, преобладанием «механизма» над «оригиналом» при посредстве фотографического изображения.

Поэтому живопись для фотографии стала примером самого подлинного и высокого искусства, которой необходимо подражать, чтобы быть признанной. Именно к живописному языку фотография обращается как к традиционной, веками устоявшейся системе со своими канонами и правилами.

Пикториализм возник как одно из первых международных направлений художественной фотографии в 1890 году. Именно с этим движением связано становление фотографии на самостоятельный путь. Термин «пикториализм» и некоторые концепции данного направления появились уже в 1869 году. Фотограф Генри Пич Робинсон в труде «Живописный эффект в фотографии» пишет: «...художник, желающий производить картины с помощью фотографического аппарата, подчиняется тем же законам, как и художник, пользующийся красками и карандашом» [2].

Прежде чем приступить к анализу пластического языка пикториализма, связи его с традиционной живописью, необходимо обозначать причины возникновения данного направления.

Одним из главных причин является стремительный фотографический прогресс. Примерно к концу 1880 года занятие фотографией становится доступно практически каждому желающему, она перестаёт быть элитарной деятельностью, начинает взаимодействовать на принципах коммерции. Этот переворот связан, в первую очередь, с изобретением фотоаппарата Кодак, лозунг которого был: «Вы нажимаете на кнопку – мы делаем все остальное» [3, с. 328]. Вследствие этого возросло количество непрофессиональных фотографов, снимки которых имели мало общего с искусством. Пикториализм же выступал против этой моментальной случайной съёмки. Для него было важно стремление к созданию формы художественного самовыражения, которая по своему статусу не уступала бы изобразительному искусству. Пикториалисты считали, что натуроподобность, объективность и механичность камеры являются антитезой «творчеству». Преодолеть эти критерии фотографы пытались с помощью пластического языка – мягкофокусности, «размытости» изображения, уменьшении детализации, использовании ретуши и других технических ухищрений. Главное в работах «художников-фотографов» стало отображение значимости, индивидуальности и эстетичности фотографии в целом.

Тематика работ пикториалистов связана с символизмом и академическим искусством. Связь с академической живописью проявляется в постановочности кадра. От этой «картинности», театрализованности композиций не могли отказаться даже в начале XX века, когда выдержки значительно сократились. Это объясняется тем, что зритель уже привык к традиционному языку живописи, и фотография прибегает к нему, чтобы просто быть понятой. В этом смысле фотография использует те же атрибуты, которые мы встречаем в живописи: костюмы, драпировки, классические позы моделей. Элемент «академизма» ясно прослеживается в ранних пикториалистских снимках Рудольфа Дюркоопа «Воспоминания», Питера Генри Эмерсона «Школьная драма» (1886), Константа Пьюйо «Месть» (1896), Альфреда Стиглица «Солнечные лучи» (1889). Постепенно фотографы в выборе сюжета и композиции становятся свободнее и смелее, отдавая предпочтение также пейзажному и городскому изображению.

Влияние символизма проявляется в скрытом подтексте: можно не сразу определить сюжет фотографии, но при этом есть ощущение таинственной атмосферы снимка и некой недосказанности. Так же как и художники-символисты, фотографы стремились сделать предметом изображения то, что скрывается за видимой оболочкой реальных вещей [4, с. 94]. Они по-прежнему обращались к природе, одновременно отображая

эквиваленты таким категориям как Ночь, Утро, Весна и т.д. А главным вдохновителем был живописец Пьер Пюви де Шаванн. Характерны работы Джеймса Крейга Аннана «Церковь и смерть» (1899), «Эленор» (1900), Эдварда Стайхена «Роден и мыслитель» (1902), а также Констан Пьюо «Утро» (1903), «В цветочном саду» (1899). Особо примечательна его работа под названием «Лето» 1903 года. Фотограф запечатлел девушку в легком белом одеянии, собирающую цветы у лесного водоема. Пруд с кувшинками на переднем плане невольно отсылает к сюжетам Клода Моне. Нетрудно заметить, что эта фигура женщины с пышным венком на голове олицетворяет само «Лето». Таким образом, Констан Пьюо соединил в изображении одновременно элементы импрессионизма и символизма. Когда на замену натуралистической детализированной съемке пришла мягкофокусная фотография с тончайшими переходами одних форм в другие, отсутствием четких контуров и линий, индивидуальный взгляд фотографа еще больше акцентируется, сближаясь с символистской эстетикой. Такими символическими образами наделены и портреты. В качестве примера – фотографии Робера Демаши, на которых изображены женские головы с распущенными волосами, выступающие из полумрака. Лица с печальным взглядом будто освещены пламенем свечи, подчеркивающим контуры изображения. Крупный план съемки позволяет будто приблизиться совсем вплотную к этому меланхоличному лику, наполненному некой мистичностью. Не зря стилистика Робера Демаши, как отмечали исследователи, близка пластическому языку живописи Эжена Каррьера [4, с. 96].

Наряду с символизмом важным составляющим в пикториализме является импрессионизм. Он проявляется не только в размытости контуров, попытке передать мягкость и неуловимость света, но и в выборе сюжетов. Например, часто встречающийся сюжет «балерин за кулисами», уже упоминавшегося выше, Робера Демаши напоминают нам танцовщиц с картин Эдгара Дега. Заметна такая же композиция, в которой девушки непринужденно, словно не замечая зрителя, общаются между собой, принимая манерные позы. Фотограф нередко имитирует пастельную технику художника. Такого эффекта добивался с помощью разработанный им техники. Он переносил масляное изображение с желатиновой бумаги на японскую, что и придавало в итоге характер графического рисунка. Но если для картин Эдгара Дега были характерны динамичные, резкие и фрагментарные композиции, то в работах Робера Демаши преобладает спокойное повествование.

Влияние импрессионизма отражается и в пейзажной фотографии. Темы «прогулок» и «дам с зонтиками» особенно характерны для работ Генриха Кюна. Лиричностью, «мимолетностью» природного состояния наполнены такие работы, как «Луковое поле» (1890) Джорджа Дэвидсона,

«Берег Сены» Константа Пьюйо, «Озеро в лунном свете» (1905) Эдварда Стейхана.

В заключении необходимо сказать, что именно пикториализму удалось провозгласить фотографию «новым искусством», в котором главным критерием «художественности» стало преодоление механичности фотоаппарата, то есть контроль автора над изображением, возможность манипулирования над снимками. Такие экспериментальные способы пост-обработки фотографического изображения приводят к ослаблению ранней идеи о «природном фотографическом реальном» [5, с. 76], которое сообщается в объективном отображении действительности. Новаторство фотографов этого направления заключается в том, что, опираясь на традиционную живопись, заимствуя у нее сюжетность, композиционные решения и даже некоторые визуальные эффекты, они смогли создать первое самостоятельное художественное фотографическое направление, расширили представление о возможностях фотографии, тем самым «легитимизировали» ее на поле искусства. Это и стало главным этапом на пути ее развития.

#### **Список использованных источников:**

1. А. А. Ермолова. Художественность как проблемное поле фотографии. Отношение фотографии и живописи // Вестник МГУКИ. - 2017. № 3. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/hudozhestvennost-kak-problemnoe-pole-fotografii-otnosheniya-fotografii-i-zhivopisi> (дата обращения: 10.11.2017)

2. А. С. Груздева, Н. П. Копцева. Пикториальная фотография как явление в мировом фотографическом процессе на рубеже XIX-XX веков // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 4. [Электронный ресурс] URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=9806> (дата обращения: 13.11.2017)

3. В. В. Левашов. Лекции по истории фотографии. М.: Тримедиа Контент, 2014.

4. Е. А. Якимович. Живопись и фотография во Франции во второй половине XIX века: дис. канд. искусствовед. МГУ им. Ломоносова, Москва, 2001.

5. Т. Гарсиа. Фотографическое реальное // Художественный журнал. 1993. № 97.

©Сычева А.Е., Епишин А.С., 2017

**УДК 7.07-05**

## **СТЕРЕОТИПЫ В ОБРАЗЕ ТВОРЧЕСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛИТЕРАТУРЫ И КИНЕМАТОГРАФА**

Рубцова С.Н., Калашников В.Е.

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

Творческая интеллигенция и около артистические круги – любопытнейшая часть общества, привлекающая к себе немало внимания в любую эпоху. У части населения, по большей части необразованной, постепенно создавались стереотипы об образе жизни людей, примыкающих к искусству; он представлялся нестандартным и эксцентричным. В связи с этим стиль жизни некоторых представителей творческой интеллигенции заслужил термин «богема». Начало этому культурному феномену было положено во Франции. Само слово «bohème» (фр. Bohème – цыганщина) было связано с фактом прибытия во Францию в начале XV века цыган из части Австро-Венгрии, именуемой Богемией. Примерно к середине XIX века постепенно появляется новая, более привычная для нас, семантика термина «богема», который начинает применяться по отношению к художественной среде.

Необычное восприятие обществом творческой интеллигенции отразилось во многих произведениях искусства. Коллекционеры, антиквары, искусствоведы, реставраторы и т.д. часто встречаются в художественной литературе, в экранизациях различных произведений. И в каждом из них представителю инфраструктуры искусства приписываются определенные черты, которые будут рассмотрены в данной работе.

В первую очередь, это относится к внешней характеристике. Облик человека, примыкающего к искусству, может быть различным: персонаж выглядит своеобразно и даже провокационно или скромно и интеллигентно. Чаще встречается последний тип, классическим примером которого является образ Роберта Лэнгдона, вымышленного персонажа серии книг Дэна Брауна. Профессор религиозной символики и истории искусств в Гарвардском университете описывается так: примерно 45 лет, высокий рост, спортивная комплекция (занятия плаванием), «седые пряди в густых каштановых волосах, пытливые пронизательные голубые глаза, обворожительно низкий голос, уверенная беззаботная улыбка...» Неотъемлемый атрибут Лэнгдона – твидовый пиджак от Харриса, благодаря которому профессора часто называют «Гаррисон Форд в твиде от Харриса». В свою очередь эта фраза отсылает еще к одному герою известного цикла фильмов – археологу-авантюристу Индиане Джонсу, которого сыграл Харрисон Форд. Джонс, как и Лэнгдон, занимался преподаванием в различных колледжах и университетах, поэтому герою

фильма не чужд образ ученого-интеллекта в костюме. Примерно похожий портрет создает Артуро Перес-Реверте в романе «Фламандская доска»: Альваро (искусствовед) – «классическое воплощение представителя своей профессии. Это относилось буквально ко всему, начиная от внешности и кончая манерой одеваться: интересный, приятный в общении, не юноша, но и не старик – около сорока, носит джинсовые куртки английского производства и трикотажные галстуки.» Также писатель дополняет благородный образ творческого интеллекта в образе антиквара Сесара: он «не носил галстуков, заменяя их великолепными итальянскими шейными платками»; «а рубашки у него были исключительно шелковые, помеченные его инициалами, вышитыми в виде белого или голубого вензеля чуть пониже сердца».

Нельзя обойти вниманием и интерьер, который еще детальнее позволяет рассмотреть образ творческого интеллекта. Чаще всего он изображается по одному и тому же принципу: комфорт сочетается с великолепным чувством стиля владельца. Обязательной частью интерьера являются произведения искусства, предметы старины, а также книжные шкафы, принадлежности для творчества и т.п. Иногда убранство помещений показано хаотичным в связи с тем, что герои ведут активный образ жизни и редко дома, или с тем, что жилища подвергаются кражам и обыскам. Чаще всего интерьер дома работников сферы искусства можно сравнить с описаниями антикварных лавок или музеев. Например, в «Портрете» Гоголя Н.В. картинная лавочка на Щукином дворе «представляла, точно, самое разнородное собрание диковинок» или в «Щегле» Донны Тарт: «в мастерской было так волшебное, так интересное – то была настоящая пещера с сокровищами», где «даже стул, ... казался не столько предметом мебели, сколько зачарованным существом». Этот мир обладает особой магией, целительными свойствами для утомившегося профессора или же искателя приключений, черты которых могут сочетаться и в одном персонаже. Однако сокрытый для постороннего взгляда, такой интерьер кажется удушающим, каким он показался герою в рассказе Набокова В.В. «Посещение музея».

Определенный стереотип существует и в описании образа жизни представителей около творческих профессий. Они не только постоянно находятся в движении, но и как бы оказываются в квесте с многочисленными заданиями, решение которых часто сопряжено с опасностью. Помощь и поддержку в сложных ситуациях оказывают коллеги из сферы искусства. Чаще всего они же оказываются друзьями героя, так как полная погруженность в работу отрывает его от личной жизни. Однако интерес к искусству может быть различен: это и искренняя любовь к искусству, и цинизм в контрабандной реализации его предметов.

Неотъемлемой частью образа являются также различные характеристики персонажа: навыки, привычки, страхи и т.д. Творческий

интеллектуал обязан иметь знания во всех сферах, а также уметь видеть взаимосвязи между ними. Не только владение фактами, но и физическая подготовка являются важными навыками героя, которые помогут выжить в критической ситуации. Однако образ идеализируется не окончательно – каждый персонаж имеет фобию (боязнь змей – Индиана Джонс или клаустрофобия – Роберт Лэнгдон) и, в большинстве случаев, вредную привычку – курение, алкоголь, наркотики и т.д.

Чаще всего образ представителя около творческой профессии в произведениях искусства связан с определенным сценарием. Герой попадает в необычные обстоятельства – оказывается замешанным в различные преступления, где он привлекается к расследованию убийства/кражи в связи с профессиональными навыками, либо сам оказывается жертвой. Также персонаж может спасти мир от Армагеддона (книги Джеймса Роллинса), заниматься поиском артефактов (Индиана Джонс) или, напротив, быть одним из главных злодеев. Подобные сценарии включает в себя целый жанр под названием «арт-детектив», который содержит также элементы триллера (серии про Роберта Лэнгдона, Индиану Джонса и др.). Также в произведения иногда добавляется мистическая составляющая (книги Джеймса Роллинса, фильмы «Мумия», «Париж: город мертвых» и т.п.). В большинстве случаев сюжет переплетается с религиозными фактами и символами, связанными с ритуальными предметами. Нередко в произведениях фигурирует Ватикан, религиозные секты («Ангелы и Демоны» Д. Браун, «Ключ Судного дня» Д. Роллинс). Обязательным элементом сюжета является наличие спецслужб.

Стоит заметить, что большинство представленных примеров произведений искусства – зарубежные литература и кинематограф. Подобные герои и сценарии там чрезвычайно популярны, так как жанры «приключение», «детектив» заинтересовывают зрителя, вследствие чего собирают немалую кассу. Но с тиражированием одного и того же сценария развития событий потерялось качество самих произведений, поэтому в каждом новом случае создаются более нестандартные обстоятельства, за основу берутся провоцирующие факты из истории, искусства и религии. Именно они привлекают ту часть аудитории, которой уже наскучил типичный триллер.

В отечественной культуре образ творческой интеллигенции трактуется немного по-другому. Русский человек, связанный с искусством, в глазах общества выглядит подозрительно, его жизнь остается вне поля зрения большинства. В основном герой связан с криминальным миром и контрабандой/подделкой предметов искусства («Следствие ведут ЗнаТоКи. Подпасок с огурцом», «Возвращение «Святого Луки», «Бандитский Петербург. Фильм 1. Барон» и др.). Также русским произведениям на эту тему свойственен оттенок провинциальности – именно вдали от столиц, в антикварных лавках и музеях, нередко начинают разворачиваться события

(роман Гранина Д.А. «Картина», фильмы «Два дня», «Серафим-полубес и другие жители Земли» и др.). В отечественной художественной традиции некоторые части спектра художественного мира так и остаются неосвоенными.

Таким образом, в изображении творческой интеллигенции существует ряд стереотипов, частично не соответствующий реальной ситуации. Поэтому художественные произведения с подобными героями и сюжетами создают отчасти неадекватный образ в сознании зрителей и читателей. Под стать этим стереотипам формируются и характерные ментальные особенности персонажей, которые компрометируют околотворческие профессии. Некоторые авторы произведений искусства пытаются преодолеть стереотипы с помощью сатиры и гротеска – смотритель музея Мистер Бин, засыпающий на рабочем месте, портящий и чудесным образом реставрирующий картину; героиня «iPhuck 10» В.О. Пелевина, объединяющая в себе черты уголовщины и богемы. Однако большинство создателей книг и фильмов продолжают штамповать сценарии триллеров с типичными составляющими.

Но, с другой стороны, описанные стереотипы не лишают, а порой и привносят в образы деятелей искусства романтические черты. В конечном итоге подобные особенности могут сделать пусть и банальные образы привлекательными для части молодежи, среди которой при счастливом стечении обстоятельств появятся новые искусствоведы, коллекционеры, музейщики.

В результате стереотипность в значительной степени неизбежна, и основная задача, которую предстоит решать кинематографистам и литераторам: создавать образы адекватные сложной и многогранной реальности.

#### **Список использованных источников:**

1. Браун Д. Ангелы и демоны – АСТ, 2014.
2. Браун Д. Код да Винчи – АСТ, 2008.
3. Гоголь Н.В. Портрет – Пан Пресс, 2006.
4. Перес-Реверте А. Фламандская доска – Эксмо, 2010.
5. Султанова А. Н. Богема: история и социокультурное значение // Молодой ученый. – 2011. – №6. Т.1.
6. Тарт Д. Щегол – Corpus, 2015 г.

**©Рубцова С.Н., Калашников В.Е., 2017**

**ПАЛЕХСКАЯ РОСПИСЬ:  
ОТ ИКОНОПИСИ  
К ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ ИСКУССТВУ**

Рубцова С.Н., Калашников В.Е.

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

Село Палех – старинное русское село Владимиро-Суздальской земли, один из центров древнерусского искусства. Точная дата возникновения Палеха неизвестна, но сохранившиеся в летописях записи свидетельствуют, что он существовал до XV века (предположительно, с XIII века).

Все начиналось с расцвета старинного иконописного промысла в Палехе. Владимиро-Суздальская иконописная школа повлияла на развитие палехского иконописания. «Мягкость письма, сотканые золотыми штрихами бесплотные фигуры, золотой свет, пронизывающий изображения, правильные пропорции как след античного влияния и гармоничный подбор красок стали отличительными чертами этой школы» [3].

Еще в начале XIII столетия, сперва в московскую, а потом и в иконопись суздальских деревень, проникли натуралистические тенденции светской европейской живописи, что в конечном итоге, нашло непосредственное отражение в палехских образах.

Монументальность, содержательность и спокойствие образов, лаконизм как в построении композиции, так и в цветовой гамме отражают влияние новгородского стиля. Новгородцы на протяжении XIV века сохраняли близкие им «архаизирующие» черты иконописи.

В XVIII веке Палех упоминается как центр иконописания. Тогда искусство палехских иконописцев приобрело своеобразный стиль, названный в последствие «палехскими письмами». Ярославль со своим декоративным видением формы и философские сюжеты Костромы дали начало формированию стилистики палехских писем. С другой стороны, близость Москвы, где в «моде» было барокко, серьезно повлияло на палехскую икону. Сложность композиции, миниатюрность фигур, множество вариаций пейзажных элементов, низкий горизонт, тонкая линейность, богато украшенные золотом одежды и орнаменты указывают на близость к Строгановской школе. Характерные особенности композиций строгановской школы – их сложность и миниатюрность. Однофигурные и многофигурные композиции почти всегда усложнены пейзажем с низким горизонтом, а фон – «явлениями» и причудливыми облаками. Также Строгановская школа отличается от новгородской

нагроможденностью палат и гор. Впервые в истории древнерусской живописи художники Строгановской школы открыли красоту и поэтичность пейзажа.

Развитие связей России с другими странами сказалось и на искусстве, которое стало утрачивать каноны, приобретать более светский характер, расширять тематику изображений. К середине XIX века палехских иконописцев, в совершенстве овладевших техникой этой школы, вобравшей к этому времени в себя уже не только итальянский Ренессанс и византийский канон, но и приемы других школ живописи, называли в Палехе «фряжистами», то есть мастерами «фряжского» письма. Ярким образцом творчества в данном стиле является письмо Симона Ушакова, который, оставаясь на почве исконного русско-византийского иконописания, писал и по древним «пошибам», и во фряжском стиле, изобретал новые композиции, стремился сообщать фигурам характерность и движение. Палехские фряжские письма можно разделить на две разновидности: это «золотофонное» и, более позднее «голубофонное». Первое направление являет собой иконы, где нимбы, кайма и фон покрывались ровным слоем золота, а затем на них чеканили узоры и сверху раскрашивали лаковыми красками, имитируя эмаль. Второе течение появилось в конце XIX века – здесь вместо золотого фона использовали голубой, но венцы и кайма оставались по-прежнему золотыми и с чеканным орнаментом. Палехская икона отличалась усложнением композиции путем добавления множества разнообразных элементов. Фигуры святых, изображенные в свободных поворотах, имели вытянутые пропорции, но обладали и вещественностью, телесно они были частью земного мира, хотя внутренне пребывали уже в горнем. Иконопись Палеха характеризуют многослойные плавы и роскрыши, общий красновато-золотистый тон всей живописи, светлое личное письмо, архитектурные декорации, выполненные в манере близкой к Строгановской школе.

Прежде всего, палехская икона привлекает своим колоритом, построенным на сочетании лазурно-голубых, пурпурно-розовых, бирюзово-зеленых тонов, своеобразной лепкой объема цветовыми пробелами более холодных оттенков, а также любовью к «мелочному» письму, предельно детализированному. Для лучших образцов палехского иконописания характерна сложно выстроенная композиция с большим количеством действующих лиц (недаром в Палехе были популярны Четыи Минеи). Письмо палехского стиля усложнено большим разнообразием элементов композиции, также непростая и техника, которая осложняется многими теневыми и световыми приплавками. Палех всегда открыт новому, с самого начала его художники-иконописцы быстро реагировали на популярность того или иного направления в религиозной живописи. Например, в середине XIX века появились так называемые «Пешехоновские письма» – как реакция на возрастающий интерес к

академической живописи в связи с росписью Исаакиевского собора в Петербурге.

В середине XX столетия в искусстве Палеха усилились реалистические тенденции, выраженные стремлением многих художников к внешнему правдоподобию в раскрытии сюжета и отдельных образов. Для многих композиций тех лет характерна парадность, излишняя монументальность и украшательство. После революции 1917 года иконописный промысел в Палехе прекратил своё существование. Но скоро в результате долгих творческих поисков бывшие иконописцы явили миру расцвеченные радугой красок и золотым узорочьем виртуозные композиции на шкатулках из папье-маше. Палешане не отказались от привычной техники письма яичными красками с применением творёного золота. В образном решении новых произведений они по-прежнему использовали средневековые приёмы стилизации, условность форм. Самыми популярными и наиболее удачно решавшимися композициями первых лет существования палехской миниатюры стали «тройки», «охоты», «битвы», «парочки», «пастушки», «идиллии», «гулянки». Непосредственность, искренность и поэтичность придавали обаяние и теплоту работам палешан.

Исследователь искусства Палеха М.А. Некрасова отмечает, что «песенное начало в палехской росписи пронизывает образ и выражает чувство, которому подчинено повествование...» Именно это начало способствовало развитию в живописи элементов народного творчества и явилось существенной чертой традиций, формировавших искусство современного Палеха. Следующие поколения миниатюристов стремились к возрождению традиций, созданных основоположниками палехской миниатюры. Искусство палехской миниатюры не исчерпало себя, у него огромный потенциал.

Палехские художники проявляют своё дарование во многих видах изобразительного искусства: монументальной живописи, книжной графике, театральной декорации, например, П.П. Бажов «Малахитовая шкатулка», 2007 год; Творческая мастерская «Палешане» – пример использования палехской росписи в иллюстрации современных изданий. В искусстве палехской лаковой миниатюры как самостоятельный жанр развивается портрет. Его основоположниками стали бывшие иконописцы-личники.

Таким образом, история палехского промысла интересна и неоднозначна. С каждым этапом развития появлялись новые ответвления, совершенствовались предшествующие наработки. Несмотря на длинный путь Палеха от целого ряда иконописных школ до декоративно-прикладного искусства нашего времени, в котором изменялись духовное и эмоциональное наполнение, сюжеты, колористика и др., Палех всегда

придерживался своих традиций, что сделало его одной из жемчужин русского национального искусства.

До сих пор палехская роспись не изучена в полной мере. И сейчас к ней проявляется нескрываемый интерес как среди простых верующих (если говорить об иконописи), так и среди ученых, посвящающих свои труды этому виду росписи. Если верить, что началось всё в XV веке, то целых шестьсот лет Палех растит талантливых художников-иконописцев и миниатюристов! В истории Палеха было все – и годы подъема, и годы забвения, и радикальные преобразования. Существование Палеха сейчас еще раз доказывает его способность не только сохранять традиции, но и привносить в них свежие идеи, подчиняя их устоявшемуся канону. Все это делает Палех современным, помогает «удержаться на плаву» в сегодняшнем таком многоликом и разнообразном творческом мире.

#### **Список использованных источников:**

1. Зиновьев Н. Искусство Палеха – Л., 1968.
2. Кондаков Н. П. Современное положение русской народной иконописи. // Памятники древнерусской письменности и искусства– СПб., 1901
3. Шнуровозова Т.В. 200 православных исцеляющих икон – М.: РИПОЛ Классик, 2010.
4. История русского искусства: в 3 т.: Т. 1: Искусство X – первой половины XIX века. – 3-е изд. – М.: Изобраз. искусство, 1991.

©Рубцова С.Н., Калашников В.Е., 2017

**УДК 7.06**

### **ФРАНКО-БЕЛЬГИЙСКИЕ ВЛИЯНИЯ В МОСКОВСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ ЭПОХИ МОДЕРНА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Л.Н. КЕКУШЕВА**

Калинина Л.А.

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

В конце XIX – начале XX веков в архитектурной практике Москвы становится популярным новый стиль модерн, который отличался особыми пластическими идеями, композиционными задачами, конструктивными формами, декоративными мотивами и обозначал новые тенденции в застройке городов и в архитектуре.

Стиль модерн зародился в Европе и получил наибольшее распространение в последней декаде XIX – начале XX века (до начала Первой мировой войны). Честь рождения нового стиля, новой орнаментики и архитектурного языка принадлежит нескольким европейским зодчим – бельгийцам В. Орта и А. Ван де Вельде, шотландцу

Ч. Макинтошу, художественные идеи которых быстро подхватили и развили француз Г. Гимар, немец П. Беренс, австрийцы Й.-М. Ольбрих и Й. Хоффман, а также многие другие известные европейские архитекторы, идеи которых, как и многие иные достижения Европы, проникли в Россию [4].

Русский модерн соответствует французскому и бельгийскому «Ар нуво», австрийскому «Сецессиону», немецкому «Югендстилю», итальянскому «Либерти», каталонскому «Модернизмо» и некоторым другим национальным версиям стиля.

В России модерн прошел три этапа: ранний, зрелый (рациональный) и поздний. «Ранний модерн имел в России несколько проявлений, в частности неорусский стиль, но, по сути, ранний модерн – это европейский Art Nouveau, причудливо орнаментированный, непривычный для обыденного восприятия, символический и претенциозный, а главное – недолговечный. В зрелый (рациональный) период появляются более или менее устойчивые и неизменные идеи. Поздний модерн дал концепцию, вполне конкретный тип зданий и базу для будущего конструктивизма» [4].

В ранний период (конец 1890-1905 гг.) в Москве особенно заметны франко-бельгийские и австрийские влияния, наиболее ярко выраженные в архитектурных произведениях таких московских зодчих, как Л.Н. Кекушев, Ф.О. Шехтель, И.А. Иванов-Шиц. Пример тому – великолепные московские особняки А. Дерожинской, С. Рябушинского, Н. Миндовского, Н. Терентьева, А. Кекушевой и др. В этот период зодчие хотят проявить себя. Архитектура начинает восприниматься как средство организации пространства «изнутри наружу» [4]. Главным типом зданий становятся особняки, внешняя и внутренняя форма которых неповторимы и символичны.

В московской архитектуре модерн прошел полный цикл своего развития, в ней соединились западноевропейские формы нового стиля, а также итоги собственных поисков.

Определение путей влияния, т.е. путей распространения новых идей, форм, декоративных мотивов является важной проблемой в исследовании модерна. Достаточно попытаться бегло сравнить западноевропейские влияния, присутствующие в архитектуре Санкт-Петербурга и Москвы, и будет понятно, что они принципиально отличаются друг от друга. Следовательно, исследование проблемы западноевропейских влияний важно и для определения регионального своеобразия московской архитектуры [2, с. 200].

Московский модерн прошел несколько этапов смены парадигм развития, на протяжении которых в архитектуре города были использованы те или иные европейские образцы. «Европейские влияния распространялись в Москве волнами – франко-бельгийское быстро вытеснилось австрийским, в свою очередь, состоявшим из двух

формально-стилевых фаз, английское оказалось важным в период формирования стиля как своего рода камертон простоты и изысканности, а скандинавское позволяло сблизить между собой формально не слишком корреспондирующие – западноевропейское Ар Нуво и «новорусский стиль» [2, с. 18].

Факт адаптации московской архитектурой, прежде всего именно франко-бельгийских мотивов нельзя назвать случайным. В нем выражается легкость восприятия франко-бельгийских черт стиля, скорее всего, ярко декоративный язык модификации нового искусства был весьма близок традиционной московской любви к внешнему декору, также была близка и его семантика – «интерпретация растительных, реже – антропоморфных форм, тяготевающая скорее к натурализму, чем к обобщенной стилизации» [1, с. 209]. Натурализм архитектурного декора – это одна из общих черт французского и русского модерна.

«Ведущая роль скульптурного и графического декора, орнамента в стилеобразующем процессе Франции и Бельгии конца XIX – начала XX века способствовала легкости адаптации нового архитектурного языка московскими зодчими. Действительно для большинства архитекторов Москвы заимствования касались в основном, привычной для них сферы фасадной декорации и отделки интерьеров. К пространственным новациям, приближались немногие» [1, с. 213]. Одним из них был Лев Николаевич Кекушев – архитектор московского модерна, в работах которого франко-бельгийский импульс был очевиден.

В творчестве Кекушева ярко проявлялись формы сначала поздней эклектики, с явным предпочтением неогреческих и ренессансных мотивов, а в конце 1890-х гг. – ранее многих коллег, он разработал свой собственный легко узнаваемый стилистический язык модерна, и именно ему принадлежит почетное первенство в развитии московского варианта стиля. Оба эти стилистических начала проходят через все его творчество, они стали импульсом для создания выдающихся сооружений.

В особняке О. Листа (1898), который является его первой постройкой в новом стиле, видно не только знакомство с произведениями бельгийцев, но и «желание на базе их формальных открытий создать свой индивидуальный стилистический язык» [1, с. 213], что ему и удалось. Особые кекушевские «перспективные» порталы и наличники, небольшие колонки с растительными капителями, свесы крыши на фигурных железных кронштейнах, использование натурального камня – все эти приемы, заимствованные первоначально из творчества В. Орта, получили у Кекушева особую, только ему присущую интерпретацию.

В архитектуре особняков Кекушева есть и черты, более свойственные французской архитектуре: сложность объемного построения, желание выявить в объеме каждое из внутренних помещений,

внимание к остроте и многоплановости силуэта, использование керамической облицовки, мозаики.

«Отпечаток франко-бельгийского влияния лежал и на последующих постройках Л.Н. Кекушева» [1, с. 214]. Его проект особняка северного домостроительного общества на Тверском бульваре (1899) и собственный особняк на Остоженке (1900-1903) образно напоминают маленькие французские замки с островерхими башенками. «Их растительный штукатурный декор также тяготел к французским источникам» [1, с. 214]. У Кекушева в особняке на Остоженке применен прием аналогичный решениям Орта: парадные помещения второго этажа он разделил перегородкой с остекленными дверями, и, когда они были закрыты, то позволяли прочитывать пространство смежных помещений как единое целое. Как и у бельгийца, в этом особняке важнейшим элементом внутренней организации здания стала лестница, которая входила с помещениями в пространственный диалог и не была изолирована.

Важно отметить любовь Л.Н. Кекушева к прорисовке криволинейных дверных рам и полотнищ, оконных проемов и наличников. Его связь с творчеством В. Орта здесь очевидна. В особняке О. Листа и при перестройке особняка И.И. Некрасова, отталкиваясь от приемов западноевропейского средневекового зодчества, Кекушев создал своего рода собственный стиль, сделав обрамления входных дверей и окон главной декоративной темой фасада. В особняке М.С. Саарбекова и собственном особняке и доходном доме на Остоженке этот прием достиг совершенства.

В рисунках оград, ворот, ограждений лестниц Л.Н. Кекушева также прослеживается связь с графическим языком Орта (ворота и ограда особняка О. Листа и особняка И. Миндовского, балконы дома Исакова).

«Сходны с франко-бельгийским вариантом стиля и формально-пластическое своеобразие некоторых произведений Кекушева, их «барочность» (барочный картуш под верхним окном правой части фасада особняка зодчего на Остоженке, барочные детали (овальное окно, ограда балкона и т.д.) и общий барочный абрис особняка Миндовского и др. – приметы индивидуального подчерка архитектора)» [1, с. 218].

В своих работах Кекушев любил использовать скульптурный декор (в его произведениях присутствовал лепной декор, круглая скульптура). Обилие скульптурного декора было близко к Ар Нуво, стремившемуся к натурализму.

Лев Николаевич Кекушев – один из выдающихся архитекторов московского модерна, в чьем творчестве воплотились идеи нового стиля, и был выявлен особенный неповторимый авторский стиль зодчего, так называемый «кекушевский модерн», наиболее близкий к раннему франко-бельгийскому Ар Нуво В. Орта. Кекушев один из первых начал внедрять в строительстве особняков новые формы и приемы, формировавшегося на

тот момент стиля модерн, проявив себя, как наиболее последовательный архитектор. В отличие от других московских архитекторов, быстро потерявших интерес к модерну, Кекушев на протяжении 1900-1910-х годов много проектировал и строил исключительно в формах созданного им своего особого варианта нового стиля. Благодаря удачно найденной манере, его зрелые произведения в новом стиле легко узнаются в архитектурной застройке города по характерным объемно-пространственным приемам, декоративной отделке зданий, игре света и тени, объемной и линейной пластике, тщательной проработке деталей.

Сегодня постройки Льва Кекушева по праву занимают весьма значительное место в московском архитектурном наследии конца XIX – начала XX века, выделяясь высоким архитектурным и художественным качеством.

#### **Список использованных источников:**

1. Нащокина М.В. (авт.-сост.). Лев Кекушев. Архитектурное наследие Москвы. - М.: ООО «ВЕГА», 2012. 415 с.
2. Нащокина М.В. Московский модерн. 4-е издание, с исправлениями и дополнениями. - С-Пб.: Издательский дом «Коло», 2012. 792 с.
3. Нащокина М. Сто архитекторов московского модерна. Творческие портреты. - Изд. 2-е. - М.: «Жираф», 2000. 304 с.
4. Рощеня Д.А. «Модерн в русской архитектуре начала XX века» // Новый исторический вестник. 2011. Выпуск № 5.

©Калинина Л.А., 2017

**УДК 7.06**

## **АРХИТЕКТУРНЫЙ МОТИВ КАК СЛАГАЕМОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИЛИЯ ДМИТРИЕВИЧА ПОЛЕНОВА**

Шляпникова А.П.

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

Творчество В.Д. Поленова занимает особое место в русском искусстве второй половины XIX века, широкому зрителю он известен не столько как архитектор, а, прежде всего, как мастер пейзажной, исторической и жанровой живописи, этому аспекту его деятельности посвящено большое количество научных исследований.

Через всё художественное творчество В.Д. Поленова красной нитью проходит архитектурная тематика: архитектурные сюжеты присутствуют в этюдах и картинах евангельского цикла, пейзажной живописи, в декорациях к спектаклям. Увлечение архитектурой для Поленова не носило дилетантский, случайный характер, ему было свойственно

исключительно широкое понимание задач архитектуры, нашедшее отражение, в том числе, в его художественном творчестве. В живописных и графических работах Поленова присутствует пейзажное восприятие архитектуры – она становится действующим лицом, а зачастую и главной темой его произведений. Архитектура оценивается художником как важнейшая часть живописного образа, что справедливо в отношении всей многогранной художественно-графической части творчества Поленова, включающей в себя архитектурные мотивы.

О.А. Лясковская [1], одна из первых исследователей творчества В. Д. Поленова, в своей монографии уделяет внимание обращению художника, особенно в театрально-декорационном искусстве, к изображению архитектурных форм, но, как и в монографии Т.В. Юровой [6], архитектурные мотивы исследуются только в рамках общего развития пейзажного творчества В.Д. Поленова.

Интерес к архитектуре подчеркивает А.А. Фёдоров-Давыдов [5], в своём исследовании по истории развития русского пейзажа он даёт высокую оценку живописным и графическим работам В.Д. Поленова, выполненным для абрамцевского храма и мамонтовской оперы и справедливо замечает, что интерес к архитектуре у Поленова формируется еще в юные годы, во время путешествий по России в которых он сопровождает своего отца, будучи шестнадцатилетним юношей.

Наибольшую ценность для изучения факторов, сформировавших Поленова как архитектора, представляет монография Э.В. Пастон [2], в которой автор обращает внимание на первостепенную, преобладающую роль архитектуры в его художественном творчестве.

Стоит отметить, что, несмотря на возросший интерес к архитектурному аспекту деятельности В.Д. Поленова, до настоящего времени не существует полноценного исследования архитектурных мотивов в его художественном творчестве. Проведённый в рамках данного исследования анализ работ художника, содержащих архитектурные мотивы, существенно облегчит изучение и понимание восприятия архитектуры художником, связанного не только с пространственным мышлением, но и с предметным ощущением художественной среды.

Увлечение архитектурой различных эпох замечено в этюдах, театральных эскизах, картинах В.Д. Поленова. Интерес художника к архитектуре формируется на раннем, юношеском этапе и заметно прослеживается на протяжении всего творческого пути.

К раннему периоду относятся первые изображения архитектурных памятников: «Успенский обор во Владимире» (1860). К этому же времени принадлежат работы «Спасо-Яковлевский монастырь в Ростове», «Деревня Окулова гора» в имении Поленовых Имоченице (обе 1860). Уже в этих ученических работах художника чувствуется ясность композиции, гармония архитектуры с природой.

Мотивы древнерусской архитектуры активно присутствуют и в дальнейшем творчестве художника. К 1877 году относятся этюды соборов Московского Кремля, выполненные после возвращения из пенсионерской поездки по Европе для задуманной, но так и не осуществлённой им картины «Пострижение негодной царевны». Этюды написаны с архитектурной точностью, чувствуется интерес к древнерусскому зодчеству и изысканному, богатому внутреннему декору царских палат, к проблеме возрождения традиций древнерусского искусства. Этюды получили самостоятельное художественное значение и были приобретены в 1885 году П.М. Третьяковым [3].

Эскиз к картине «Московский Дворик», написан в этот же период, в 1877 году, из окна снятой художником квартиры в Дурновском переулке, и с точностью воспроизводит Московскую усадебную архитектуру того времени. Окончательный вариант картины написан позднее, в 1878 году. Та же усадьба, написанная с другого ракурса, изображена на картине «Бабушкин сад» (1878). Безусловно, Москва для Polenova полна неповторимого очарования, художник явно любит её провинциальным бытом, усадебной и храмовой архитектурой.

Усадебные ансамбли и дома, в том числе изображения русской деревни представлены в живописных и графических работах Polenova разных лет, среди них изображение усадьбы в имении Ольшанка в Тамбовской губернии «Пруд в парке. Ольшанка» (1877), и усадебной церкви «Церковь на берегу озера» (1880), дома, в котором поселился Василий Дмитриевич с семьёй в Бёхово «Дом Polenovых в Бёхове», усадьбы Борок – «Усадьба Борок» (1910). Эти работы объединяет ощущение органично вписанных архитектурных форм в окружающий ландшафт, что позднее будет присуще архитектурному творчеству Polenova.

К серии живописных и графических работ В.Д. Polenova, включающих в себя изображение европейской архитектуры относятся произведения, осуществлённые во время пенсионерской поездки по Европе в 1872-1876 годах. В карандашных набросках, выполненных художником в Германии, чувствуется не только внимание к архитектурным формам, но и интерес к деталям – «Архитектурные зарисовки. Из путешествия по Германии» (1872), «Дом. Из путешествия по Германии» (1872).

Этюды, написанные художником на севере Франции, в Нормандии «В парке. Местечко Вель в Нормандии» (1874), «Мельница на истоке речки Вель» (1874), передают иные впечатления от архитектуры, в этих работах природа выступает как основа архитектуры, сливающаяся с ней в одно целое. Элементы архитектуры настолько соединены у Polenova воедино с окружающим их пейзажем, что расцениваются зрителем как живые природные формы, органическая часть естественной среды.

Значительное количество работ с архитектурными мотивами было сделано во время Восточных путешествий В.Д. Поленова. Художник дважды посетил Восток: в 1881-1882 годах для подготовки к картине «Христос и грешница», и в 1899 году, для работы над циклом «Из жизни Христа», так как сделанных ранее работ оказалось недостаточно. Первое, что стоит отметить, переходя к восточным этюдам В.Д. Поленова – это стремление воспроизвести природу и архитектуру Палестины так, чтобы зритель почувствовал Евангельское состояние этих мест, воссоздать исторически правдивую обстановку, на фоне которой происходили события из жизни Христа: «Фасад храма Гроба Господня» (1882), «Тивериада» (1882), «Левий Матфей» (1900) – каждый из архитектурных этюдов наделён своим уникальным образным характером, написан художником с особым воодушевлением.

Увлечённость архитектурой нашла своё отражение в театральной деятельности художника – отдельном аспекте творчества В.Д. Поленова. Большую роль в этом сыграла дружба с С.И. Мамонтовым, знакомство с которым состоялось в 1873 году в Риме, во время пенсионерской поездки Поленова. Василий Дмитриевич принял участие в значительном количестве постановок Абрамцевского (Мамонтовского) кружка и Русской Частной оперы С. И. Мамонтова не только в качестве автора декораций, но и как актёр, художник по костюмам, автор музыки.

Говоря об архитектурных мотивах в художественных декорациях к спектаклям, метод Поленова, о котором мы можем судить по эскизу к трагедии А.Н. Майкова (в постановке Абрамцевского кружка) «Два мира» – «Атриум» (1879), существенно отличался от работ на профессиональной сцене того времени. Пространство и архитектура в эскизе декорации к спектаклю словно продолжают реальный архитектурный интерьер, дают возможность зрителю находиться в одной среде с героями трагедии. Художник предпринял попытку при помощи архитектурных элементов не только убедительно точно воссоздать историческое место действия, но и передать посредством эмоционального художественного воздействия – настроение, героический дух пьесы.

Именно в духовной атмосфере подмосковного Абрамцево, объединившего вокруг С.И. Мамонтова весь цвет русской культуры того времени, впервые в истории русского театрально-декорационного искусства происходит обращение известных художников к оформлению спектаклей, что способствовало не только развитию иных методов понимания сценического оформления спектаклей, но и сложению нового типа художника-универсала.

Традиционно взаимосвязь архитектуры и изобразительного искусства рассматривается в концепции синтеза искусств, стремление к которому типично для русских художников рубежа XIX-XX веков. Помимо В.Д. Поленова к архитектурным проектам обращались В.М.

Васнецов, И.Е. Репин, С.В. Малютин и другие художники. Совместно с В.Д. Поленовым в работе над проектом усадьбы Борок принимал участие С.В. Иванов [4] – чертёж и проекты усадьбы, сделанные художником обнаружены в ходе подготовки данного материала в Российском государственном архиве литературы и искусства в городе Москве.

В ходе данного исследования, с целью выявления значимости архитектурной тематики в живописном и графическом творчестве В. Д. Поленова были проанализированы произведения художника, что позволило сделать вывод: интерес к изображению архитектуры был свойственен В.Д. Поленову, архитектурные мотивы в его живописных, графических, театральных работах занимали существенное место и присутствовали на протяжении всего творческого пути художника. Интерес к ним прослеживался с самых первых, по сути ещё ученических работ, до зрелого, заключительного этапа творчества. Живописно-графические работы соприкасаются с его собственными экспериментами в архитектуре, наделяя архитектуру мощнейшим средством художественной образности, что во многом повлияло на формирование собственных архитектурных проектов В.Д. Поленова и эволюцию его архитектурного творчества в целом.

#### **Список использованных источников:**

1. Лясковская О. А. В. Д. Поленов. 1844-1927. М.: Изд-во ГТГ. 1946. 60 с.
2. Пастон Э. В. Василий Дмитриевич Поленов. Л.: Художник. 1991. 192 с.
3. Пастон Э. В. Москва, как много в этом звуке...//Третьяковская Галерея. №3. 2013 (40). Электронный ресурс <http://www.tg-m.ru/articles/3-2013-40/moskva-kak-mnogo-v-etom-zvuke> Дата обращения: 28.10.2017.
4. РГАЛИ: Ф. 766 оп. 2 ед.хр. 61 л.1; Ф. 766 оп. 2 ед.хр. 61 л. 2; Ф. 766 оп. 2 ед.хр. 61 л. 2 об.; Ф. 766 оп. 2 ед.хр. 61 л. 3.
5. Фёдоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. М.: Искусство. 1953. 583 с.
6. Юрова Т. В. Василий Дмитриевич Поленов. М.: Искусство. 1961. 168 с.

©Шляпкинова А.П., 2017

**УДК 74.01/09**

**СЕМАНТИКА ТАТАРСКИХ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ МОТИВОВ  
И ИХ ПРИМЕНЕНИЕ  
В СОВРЕМЕННОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ ОДЕЖДЫ**

Арефьева К.И.

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

Мир, окружающий человека, перманентно подвергается осмыслению. Для людей всегда было важным осознание знаков, символов, констант (таких как движение солнца, природные циклы, физические способности человека и др.). Умение оперировать символами – одна из основных особенностей современного человека. Современная знаково-символическая структура общества подталкивает художников и дизайнеров использовать орнамент не просто как традицию, но как «язык сознания». Мы интуитивно считываем «код»: этническую принадлежность, хронологические рамки, и иногда, значение орнаментальных мотив. Рассмотрим, как это происходит, на примере орнамента казанских татар.

Этническую основу татар Среднего Поволжья составляют тюркоязычные племена, которые расселились на территории Средней Волги и Прикамья. Представляя этническое большинство в раннефеодальном государстве, в Волжской Булгарии, они имели очень богатую самобытную национальную культуру, одним из значимых проявлений которой является орнамент. Его, как отмечает С.В. Иванов, можно рассматривать как категорию исторического порядка [4, с. 5]. Изучение народного узорочья позволяет проследить основные этапы этногенеза, историю народа.

Татарский народ тысячелетиями создавал орнаментальные символы, вкладывая в них чувство и знание природы, создавая образы вечной красоты. Движимые «вечными ценностями», категориями добра и зла, противопоставлением порядка хаосу, преобразующих сил творчества – распаду, смерти, вечного временному – этими категориями образовывался народный идеал. Все это отразилось и в орнаменте. На его формировании отразились социально-экономические и природно-хозяйственные условия жизни, его вековые традиции и межкультурное взаимодействие с другими народами.

Орнамент казанских татар состоит из геометрических, растительных, зооморфных и эпиграфических мотивов.

В растительной орнаментации встречаются как простейшие, в виде растительных побегов мотивы, так и сложные, например, цветочные букеты и древа жизни со сложной композицией. Данный вид орнамента

встречается в гравировке, литье и вышивке. Геометризированные мотивы встречаются в кожаной мозаике и в технике скани. Среди них часто встречаются изображения тюльпана, который традиционно понимался как человек (юноша), предавший себя Богу. В современном прочтении он воспринимается как символ возрождения и стремления к великим достижениям. Именно в этом значении он используется на гербе республики Татарстан. Роза, изображение которой понималось как жизненная и духовная сила человека, с течением времени изменила свое значение, став символом любви, добра и милосердия. Мотив древа жизни был символом течения и продолжения жизни; сегодня это символ рая, единения мужского и женского начал. Мотив букета, воспринимаемый ранее как символ мира и благополучия семьи, преобразовывался из растительного побега в пышный барочный, с многочисленными деталями букет, который обозначает повседневные заботы человека в течение всей его жизни. Растительный орнамент всегда был и остаётся самым популярным в украшении одежды, чаще всего в женской одежде. Современные технологии, такие как, печать лаком, глиттером, лазерная гравировка по трикотажу позволяют освежить традиционные узоры, добавляя в одежду различные визуальные иллюзии.

Геометрический орнамент татар делится на линейный, образованный из кривых и прямых линий (зигзагообразные, зубчатые, спирали, елочные, полуспираль, «бараний рог», набегающая волна, жгуты, веревочки, плетенки и другие), простые геометрические формы (квадрат, круг, ромб, треугольник, полукруг, прямоугольник и др.) и сложные. Последние делятся еще на три подгруппы: 1) сочетания ломанных прямых и многоугольников неправильной формы; 2) сочетания прямых и кривых линий; 3) сочетания различных кривых. Такие сложные орнаменты характерны для орнамента узорных тканей, ювелирных украшений, а также текстильных аппликаций. Данный вид орнамента очень древний: он встречается еще в искусстве волжско-камских булгар (что свидетельствует о преемственности, важной роли традиции в жизни татарского народа). Простые, на первый взгляд, мотивы повествовали об основах существования человека: земля – небо, ось мира и системы координат – самых совершенных композиционных обозначений. Круг обозначал солнце, полумесяц – луну, крест – направления света (север, юг, запад, восток). Однако стороны света могли обозначаться и простыми геометрическими формами: север – квадрат, юг – треугольник, запад – круг, восток – полукруг. Порой в орнаментах встречались концентрические круги, передающие вращательные движения, что воплощало движение небесных сфер на небосклоне. В дальнейшем, геометрические элементы символизировали творца и творимого им окружения, положительное движение времени. В XX веке они приобрели смысл некоего «компромисса» между движением душевного и телесного

начал. Сегодня геометрия рассматривается как классическая форма. Мелкоузорные композиции часто располагаются в одежде базового гардероба (чаще всего это рубашки для офиса и галстуки).

В зооморфном орнаменте устойчиво сохранились изображения соколов, филинов, голубей, певчих птиц и уток. Многие мотивы, мало изменившись визуально, поменяли свое сакральное значение. Так, голубь с распростертыми крыльями раньше был символом мудрости. Сегодня птица – символ мира и спокойствия. Ползущая змея была символом обновления жизни из-за умения сбрасывать кожу во время линьки, а сегодня это символ коварства. Животные часто встречаются в вышивке и в орнаментации ювелирных украшений. Широкое распространение в украшении окончаний браслетов получили схематичные изображения голов львов и тигров.

В татарской культуре существует также эпиграфический (каллиграфический) орнамент, где буквы выступают как мотив и несут двойную смысловую нагрузку. Так, «цветущий куфи» представлял собой сложные переплетения каллиграфического начертания и сложносоставного стилизованного растительного узора.

В декоративно-прикладном искусстве казанских татар цвет играет исключительную роль. Преобладающими цветами были голубой, зеленый, белый и желто-бежевые цвета. Своеобразной особенностью можно назвать «полосатость» горизонтальной окраски фасадов и углов домов и ворот. Согласно мнению Валеева Ф.Х., подобная раскраска являлась своеобразной имитацией кладки из кирпича и камня и получила дальнейшую полихромную трансформацию в декоре сельского жилища [2, с. 105]. Характерными для «полосатой» окраски были следующие сочетания: белый с голубым, голубой и зеленый, зеленый с желтым, редко желтый и голубой. Цвет в растительном орнаменте был условным, главной целью мастера было создания позитивного образа, настроения жизнерадостности. В колорировании элементов и сегодня наблюдается большая свобода: листья, цветы, лепестки, бутоны, даже находясь на одной ветке, имеют разные цвета. Отсюда большая декоративная условность. Наивность, детскость, локальные цветовые сочетания, в особенности на белом фоне – модная тенденция летнего сезона последних лет.

Рассмотренные мотивы, узоры, исторически сложившиеся композиционные комплексы свидетельствуют о том, что орнаментальное искусство казанских татар является актуальным не только как историческое наследие, оно и поныне несет в себе свое понимание жизни и образы красоты. Важно понимать, что этнический орнамент – живое творчество и историческая память об истоках культуры. Он несет в себе опыт познания мира, делая этот опыт живым в настоящем. Первоначальные образы и мотивы постоянно переосмысляются в новых

отношениях времени, так в творческом процессе рождается многообразие форм.

**Список использованных источников:**

1. Абдулганиева М. Татарское узорочье Возрождение истоков //Авдет – 2010. – 5 апр. – с. 4–8.
2. Валеев Ф.Х. Татарский народный орнамент. – Казань, 2002. – 295 с.
3. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. – Москва, 1963. – 506 с.
4. Привалова В.М. Семантика орнамента в семиотике культуры. Монография. – Самара, 2010. – 174 с.
5. Сперанская Л.Л. Костюм казанских татар. – Казань, 1972. – 96 с.

©Арефьева К.И., 2017

**УДК 75.051(47+57)**

**СИМВОЛИЗМ В РАННИХ РАБОТАХ ПИТА МОНДРИАНА**

Цапович А.А.

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

В начале XX века волна символизма прокатилась по всей Европе, захватив с собой Россию и Америку. Символизм проникал в литературу, архитектуру, живопись и прочие виды искусства. Можно сказать, что языком символизма заговорила целая эпоха [1]. Символизм проникал в самые различные сферы творческого самовыражения известные человеку, начиная от прозы и поэзии и заканчивая философией. Человечество испытывало потребность в передаче образов и скрытого смысла через искусство. Наряду с этим появляется множество мастеров в области живописи. Каждый из них развивал и использовал в творческих целях способность воображения и вымысла, исходя из личных особенностей.

Пит Мондриан – художник, чьи абстрактные произведения широко известны во всём мире, наибольшую известность ему принесли его геометрические композиции. Однако его ранние работы мало известны и не заслужили должного внимания. Искусству Пита Мондриана посвящено много работ, составлено немало рецензий, однако, как правило, внимание искусствоведов уделяется более позднему творчеству художника.

На ранних этапах Мондриан пробовал себя в различных направлениях от импрессионизма, до символизма и сецессиона. Произведения того времени уникальны по своей сути и требуют более тщательного исследования и глубокого изучения. Его символические произведения характерны искренностью и гармоничностью мировосприятия, его глубоким пониманием природы и человеческой

сущности. В них отражаются жизненные поиски и воззрения Мондриана в начале творческого пути.

Живопись Пит Мондриан начал осваивать в раннем детстве, его отец был директором кальвинистской школы, а в свободное от работы время писал небольшие картины маслом и обучал сына основам рисунка и живописи. Влияние на творчество Мондриана так же оказал родной брат его отца Фриц Мондриан – профессиональный живописец, которому приписывают множество жанровых сцен и пейзажей в стиле «Гаагской школы». Это было главным направлением всей голландской живописи второй половины XIX века, которое являлось с одной стороны реалистическим, но в тоже время глубоко эмоциональным восприятием будничной жизни.

Для Мондриана на ранних этапах важную роль сыграло знакомство с теософией. С середины 1900-х годов Мондриан увлекся символизмом и антропософией Рудольфа Штайнера и Елены Блаватской.

В 1908 году он создаёт картину «Набожность». На картине изображена экстатическая фигура молодой девушки, лицо которой обращено вверх на как бы повисший в воздухе белый цветок. Особым элементом картины являются контрасты аллегорических цветов, которые в свою очередь олицетворяют искания Мондриана на тот период. Одежда и объект взора девушки выполнены в нежных синевато-белых красках, спокойным мазком и симметричной, чередующейся линией. Волосы, цвет глаз, губы и некоторые другие части лица выполнены в ярко-красном цвете, который создаёт контраст с белой частью картины. Этот цвет передаёт как бы некую эротичность, в противовес целомудренного белого пространства. Красный цвет символизируется с воплощением порока и искушений [2]. Так Мондриан показывает поиски истины, словно его разделяет на две части божественная и демоническая природа.

В 1911 году Мондриан заканчивает своё очередное произведение под названием «Эволюция». Это триптих с изображением трёх женских фигур расположенных равномерно друг с другом. Три фигуры – как три воплощения космической энергии, её созидательных начал. В этой работе еще сказывается влияние искусства модерна, но уже обозначен чёткий путь Мондриана, связанный с эстетикой прямых линий, с новым геометрическим пониманием действительности. Левое панно представляет собой брэнное тело человека, которое через астральное тело, расположенное в правом панно, стремится к божественному прозрению (центральное панно) или если так можно сказать к просвещению. Знаки и символы за спинами женщин имеют своё значение. В теософской концепции они носят оккультный характер. Звезды на правом панно, образованные соединением треугольников, являются древними символами, заимствованными Теософским обществом для своей эмблемы [3]. Они известны на западе как печать царя Соломона или звезда Давида, в Индии

– как печать Вишну [4]. Переплетение двух треугольников означает биполярность в природе: материя и дух – мужчина и женщина. Вершина верхнего треугольника представляет божественную власть, низший пункт нижнего треугольника показывает проявленный мир [5]. Треугольник, устремленный вверх, отображает ум, сознание и сокровенную мудрость, отражение которых можно увидеть в нисходящем треугольнике, отображающем материю, место для развития проявления и проявленную мудрость. Взятые воедино треугольники представляют собой проявленную Вселенную. Они так же представляют собой шестиугольник шести принципов, космических и человеческих, истекающих из середины и сплавлиющихся воедино в нём, седьмом и высшем «Я» каждого развивающегося существа [6]. Иными словами они представляют шестеричность Вселенной. Эпицентр познания – внутренняя часть звезды, которая касается всех шести сторон. Фигура получает познание посредством звезды. Фигура изображённая на левом панно имеет некое подобие смятой звезды, что может значить смертность и обречённость человеческой жизни. Фигура на центральном панно показана с открытыми глазами, в отличие от двух других. Это напрямую символизирует прозрение или постижение сакрального. Она воплощает божество, вершину треугольника мироздания, источник света; по сторонам ее головы также изображены треугольники внутри сфер.

Говоря о художественных аспектах можно сказать, что в триптихе «Эволюция» прослеживается медленный переход художника от фигуративности к геометрической абстракции. Это заметно в построении фигур, особенно прямоугольниках, прочно вошедших в его творчество. Сохранились последовательные варианты изображения одного и того же предмета, в которых заметно, как постепенно терялось сходство с изображаемыми объектами, а вместе с тем и всякое осознанное содержание и как формы становились беспредметными, абстрактными [7].

Триптих «Эволюция» является более зрелой символистской работой Мондриана и лучше всех передаёт его увлечение теософией. На момент создания картины художник уже тщательно изучил новое для него учение и передал свою идею на холсте, используя символику и яркое цветовое решение. Период символизма в творческих поисках Пита Мондриана играет важную роль в его постижении природы вселенной. Его углублённое изучение философии экзистенциализма и теософии приводит художника к новым пластическим средствам выразительности. «Я выстраиваю линии и цветовые комбинации на плоской поверхности, чтобы выразить красоту самым простым способом. Природа (или, то, что я вижу) вдохновляет меня и побуждает передать ее как можно ближе к истине». Мондриан стремился передать духовную природу объектов в «ее чистом виде». В конечном итоге это стремление привело его к полному отказу от фигуративности в пользу прямых линий и открытых цветов.

### **Список использованных источников:**

1. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступит. ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. – 320 с. с илл.
2. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. – М., 1999. – 215 с.
3. Рассел Дж. Абстракционизм. – М., 2012. – 120 с.
4. Дейхер С. Пит Мондриан (1872-1944). Конструкции в пространстве. – М.: Арт-родник, 2007. – 90 с. с илл.
5. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М., 1992. – 70 с.
6. Обухов Я.Л. Символика цвета. – М., 2004. – 144 с.
7. Теософия. Краткий философский словарь / А. П. Алексеев, Г. Г. Васильев и др.; Под ред. А. П. Алексеева – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: ТК Велби, Изд-во Проспект, 2004. – 258 с.
8. Рошаль В. М. Энциклопедия символов. – М.: АСТ, 2008. – 192 с. с илл.
9. Блаватская Е.П. Тайная Доктрина. – М.: КМП Сирин, 1993. - Т.2 (3). - 410 с. с илл.
10. Куликова И.С. Философия и искусство модернизма. - М.: «Политиздат», 1980. – 279 с.
11. Крэнстон С. Е.П. Блаватская: Жизнь и творчество основательницы современного теософского общества. – 2-е издание, доп. – Рига-Москва: Лигатма, 1999. – 416 с.

©Цапович А.А., 2017

### **УДК 7.046**

### **ИСТОКИ ИКОНОПИСНОГО ИСКУССТВА СИРИИ**

Нубарян К., Ткач Д.Г.

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

С древнейших времен человечество стремилось определить устройство мироздания, эти стремления находили отражение в различных проявлениях художественной экспрессии: живописи, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве. Воплощение в художественных формах системы миропонимания явилось фактором, формирующим искусство и культуру народов.

Формированию Сирийского искусства предшествовали изображения на мифологические сюжеты, выполненные на стенах пещер, являвшихся культовыми местами.

С момента распространения христианства в Сирии, а также после того как христианство стало официальной религией на востоке Римской Империи, начала стремительно развиваться монументальная живопись.

Также возникла роспись по дереву, в частности икона. Помещение рисунка на дерево обусловлено стремлением обеспечить мобильность и сохранность изображений, по сравнению с фресками, которые исчезали в результате землетрясений, актов вандализма, пожаров, а также военных и политических событий.

Возможно, идея помещения изображений на дереве возникла под влиянием традиции изображения лиц умерших людей на небольших деревянных дощечках в Римском Египте (Фаюм).

Стоит отметить, что это явление стилистически перекликается со старейшими Сирийскими изображениями, на которых художники изображали богов и господ. Изображения наносились с помощью графического тиснения или рельефа. Этот факт говорит о том, что возникновение феномена христианской иконы основывалось на дохристианском искусстве и развивалось параллельно с ним [3, с. 2]. Это обстоятельство служило идее представления языческому миру новой сути, новых идеалов, посредством ранее известных художественных форм.

В исторических документах есть много разных определений слова «Икона». Этимологически слово произошло от греческого слова «Эйко», что означает «похожий». В Восточной церкви оно использовалось для обозначения священных и специальных изображений, в классическую эпоху (в Греции и в Римской Византии), применявшихся в качестве учебных пособий, объяснявших сложившуюся религиозную мысль (идеи искупления, спасения и надежды) [4, с. 3].

Существуют различные техники изготовления икон: нанесение изображения краской, мозаикой или другими материалами, такими как эмаль, слоновая кость, текстиль и стекло. В настоящее время иконы создаются как съемные цветные картины, чаще всего на дереве, на которых помещены красочные изображения святых, размещенные в церкви на стенах и на иконостасе [1, с. 468].

В ранних изображениях художники чаще всего изображали сцены Ветхого Завета: Ибрагима (Авраама), готовящегося принести в жертву своего сына Исаака, Даниила в пасти льва, а также евангельские образы, такие как детство Иисуса Христа, его чудеса, его распятие. Художники изображали, например, этапы жизни Пресвятой Девы Марии, ее смерть, погребение. Но самой главной темой всегда было представление о жизненном пути Христа с момента Благовещения, его приход в Иерусалим, распятие, погребение, воскресение и вознесение.

Выдающийся образец монументальной живописи представлен в росписи собора Дура-Европос (Dura-Europos), недалеко от Пальмиры. Это самые ранние христианские храмовые росписи на территории Сирии. Представленная в соборе Дура-Европос монументальная роспись, является образцом искусства, ставшего основой формирования ранне-христианской культуры и византийского искусства, которое включает в себе наследие

различных культур и эпох. Об этом также свидетельствуют фрески гробницы Трех братьев в Пальмире, 146 г. [2, с. 56]. Следует отметить, что иконография изображений в Пальмире, а также техника смешения цветов и основ, большей частью состоящих из гипса, песка, магнезии, бирюзового оксида железа, красного и черного, связывает графику росписей с римскими фресками. В то же время очевидно сходство в использовании метода рисования кругов с помощью циркуля, со способом, который преобладал в Персии с древних времен.

Существовало также искусство украшения религиозных книг и рукописей яркими цветными миниатюрами. Возможно, самая значимая рукопись – это сирийская Раббула, которая написана и оформлена в монастыре близ города Апамеи (586 г.) и сейчас хранится в музее во Флоренции, Италия.

Если говорить о духовно-смысловом содержании иконы, необходимо изучить ее формы и цвета (т.е. способ передачи цвета и формы на картине). Святыни, которые полагают наличие метафизического смысла изображения, не ограничиваются только эстетической ценностью или культовым назначением, но также включают художественно-символическую ценность. Символизм иконы раскрывает духовный смысл ее послания. Духовно-эстетическая сторона иконы раскрывается при обращении к зрителю, которого она побуждает к молитвенному созерцанию.

Восточная Церковь распространила идею живописной иконы. Ранняя концепция заключалась в визуализации божественного присутствия, в стремлении максимально отразить это присутствие посредством визуально-символических форм.

Следует отметить, что ранние христиане восприняли некоторый символический язык из языческой традиции: символ корабля, как церкви, символ павлина, как красоты рая, символ рыбы, указывающий на Иисуса Христа, а также символы якоря, голубя и др.

В век расцвета иконы краски и цвет изображения играют важную роль. Цвет воздействует на чувства смотрящего, помогает передать идею и эмоционально понять содержание и гармонию. Икона – это послание, знакомящее со Святым Евангелием через образы и цвет. Например, бордовый цвет обозначает жизнь, т.к. это цвет крови, цвет огня, что напоминает о награде и страданиях, которые проявляются одновременно со строгостью и аскетизмом. В то время как зеленый цвет – это цвет природы и обновления, который относится к Божьему воплощению Иисуса Христа. Синий и голубой – это королевские цвета, они предполагают славу и власть. Черный цвет обозначает отсутствие, смерть и ад [5, с. 208]. А ярко белый – это цвет ослепляющего света, считается самым сложным цветом и передает мастерство художника. Один из художников, в свое время, говорил: «Мое желание состоит в том, чтобы освоить белый цвет».

Икона, получив широкое распространение, обрела свое место не только в храмах, но и в домах верующих, христиане стали брать иконы в сопровождение в путешествия. Икона, явив собой символ веры и молитвенного общения, стала спутником духовной жизни христианина.

**Список использованных источников:**

1. Арабская энциклопедия: в 30 т. - Дамаск, 2001 – Т.4: Зайят Э. Иконопись, 2001.

2. Тобал Ф. Художественное влияние Пальмиры на Византийскую цивилизацию.// Журнал исторических исследований.№ 95, 96– Дамаск: Университет Дамаска, 2006. - С.11

3. Файяд А. Византийское искусство. - Дамаск, 2007.

4. Хдр Д. Икона: история и святость. - Бейрут: Дар-Нахар, 1977.

5. Энциклопедия христианского знания: в 24т. - Бейрут: Дар аль Машрак. 2012. - Т.4: Халак С. Символ рыбы в христианстве, 2012.

©Нубарян К., Ткач Д.Г., 2017

**УДК 7.017.9**

**АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ «ПРОТЕЗЫ»  
В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ  
И ИХ ВЛИЯНИЕ НА АУДИТОРИЮ**

Володарский М.С.

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

Основной темой данной работы является осмысление сферы новых технологий как продолжения человеческого существа. Мы затронем область современного искусства и попробуем выяснить, как электронные технологии влияют на общество. В качестве отправной точки и выбранной методологии был взят трактат «Расширенное кино» Джина Янгблада. Автор исследует видео-арт как вид искусства, которое оказывает огромное влияние на смежные области искусства, в первую очередь, на кинематограф будущего. Задачами данного доклада являются выход за рамки видео-арта и анализ медиапространства, в частности, и очков виртуальной реальности в рамках актуального искусства.

Для современного человека техника стала продолжением телесной оболочки, прежде всего из-за упрощения его существования. В последнее время общественные выставки и закрытые показы оснащены кинозалами, устройствами для персонального прослушивания звука и очками виртуальной реальности. Современные технологии стали вытеснять классические художественные объекты. В настоящее время появился новый формат арт-практики. Зритель принимает активное участие во взаимодействии с искусством, он становится частью виртуального

пространства. Розалинда Краусс, крупнейший американский аналитик современного искусства, определила, что физическая дистанция между наблюдателем и образом утеряна благодаря видео-арту и кинематографу, и теперь искусство выходит в новое «монитор-пространство». Вследствие развития технических средств в галереях появляется новая проблема согласования общего термина посетителя музея. По мнению Розалинды Краусс, в современном обществе нет определенного понятия зрителя, пользователя, потребителя, носителя. Ведь человек теперь не только созерцает объект искусства, а также может принимать в нем прямое участие и даже видоизменять его форму.

Направление трансгуманизма порывает с мифом об автономности человека и предлагает два альтернативных выхода из данной ситуации. Первый приводит нас к биологическому монизму, второй же пытается вытащить человека из природной среды для того, чтобы поместить его в искусственную. Благодаря философским идеям Т. Адорно и М. Хоркхаймера, мы можем увидеть всю сложность процесса рационализации и потери природного.

Очки виртуальной реальности, которые используются во многих крупных выставочных центрах, меняют концепцию и восприятие объектов современного искусства. Это нововведение напоминает сюжет фильма «Чужие среди нас», где главный герой надевает очки и видит правду, которая была зашифрована. Сейчас же мы видим противоположную ситуацию: эмоции и чувства человека будут оставаться только в «очках виртуальности». В пример можно привести выставку «Bjork Digital», где мы погружаемся в мир фантазий певицы. В рамках данной выставки нами было проведено исследование, которое показало, что из 103 опрошенных посетителей, 83 человека не хотели снимать очки виртуальной реальности. Они были готовы остаться в гиперреальности. Необходимо упомянуть и негативные последствия от этого приспособления: рябь в глазах, морская болезнь, тошнота, эпилепсия и различные психические расстройства. Также нами был организован эксперимент, в котором в течение 7 дней трем испытуемым показывали различные объекты искусства. Первому испытуемому демонстрировали в течение 15 минут картину оп-арта, второму данная картина, уже приведенная в движение, проецировалась в медиа-комнате, для третьего испытуемого эта картина была трансформирована в формат видео и показана в очках виртуальной реальности. После 7 дней первый участник мог выстроить дальнейшее развитие картины и представить её в движении, второй участник замечал малейшие детали в картине и смог правильно рассказать о том, где художник взял свое вдохновение, участник под номером три, чувствовал головные боли и галлюцинации. Это говорит нам о негативных последствиях виртуальной реальности.

Кроме этого, стоит отметить, что уже в советское время ученый Сергей Михайлович Зорин был противником виртуальной реальности, вследствие чего он создал новое направление в искусстве «Оптический театр». С.М.Зорин сформировал из одного реального объекта искусства различные художественные образы. В оптическом театре из одного образа формируются последующие. Одно выходит из другого, растет и развивается, что говорит о серьезном философском понимании проблемы трансгуманизма и восприятия искусства. Основная идея Сергея Михайловича Зорина заключалась в том, чтобы создать естественную гармонию природной красоты образов, которые будут восприниматься зрителем как реально существующие.

Сознание человека устроено таким образом, что он не осознает того факта, что имеет дело только с явлением предмета, а не предметами как таковыми, что отсылает нас к понятию неоплатонизма. В пример можно привести феноменологическую установку, связанную с взаимодействием человека и мобильного телефона с зеркальным дисплеем. Когда пользователь видит своё отражение в экране гаджета, то начинает отождествлять себя с ним и становится частью телефона. Также и в искусстве: зритель не говорит, что видит видимость картины. Смотрящий убежден в том, что он видит саму картину. В качестве подтверждения данного тезиса можно привести инсталляцию «Медленно поворачивающееся повествование» Билла Виола: зритель вписан в композицию зеркального шара, который во время поворота воспроизводит различные речевые конструкции, смотрящий отражается в шаре, и благодаря продвижению зеркала его образ проецируется на стену с фрагментами видео, вследствие чего зритель, смотря в отражения, ощущает себя не только частью инсталляции, но и воспринимает себя произведением искусства.

Ссылаясь на концепцию Гуссерля, кино и видео-арт являются ближайшим аналогом редукции. Экран в данной ситуации является продолжением человеческого глаза. Через полотно на стене, и поступающий на него видеоряд, можно вынести сознание вне человека, так как на экране происходит соединение видимостей, когда один аспект вещи синтезируется с другим, не говоря уже об очках виртуальной реальности, которые полностью погружают зрителя в иную действительность.

Искусство выходит за рамки природного и всегда взаимодействует с аудиторией своего времени. Именно поэтому можно сказать о гетерологичности искусства по отношению к природе и устоявшемуся в ней человеку. Однако проблема заключается лишь в том, что без эстетического познания человек не может осознать сущность внутренней субъективности. Для дальнейшего развития человеческого сознания необходимо технологическое и искусственное изучение анти-объектного,

природного в человеке. В этой точке противоположность экологического и технического постгуманизма перестаёт быть абсолютной.

Живопись может быть утоплена в определенной мере материальности, явленной на картине, раме, красках. Она также может быть поглощена и референциальным объектом, если, конечно, является фигуративной. Но созерцание, своего рода, рефлексирование над живописью, трансцендирует материальность. В данном случае целесообразно вспомнить Дугласа Гордона, который замедлил фильм «Психо» А. Хичкока до 24 часов. В результате чего фильм стал объектом реди-мейда. Благодаря замедлению киноленты люди стали обращать внимание на различные мелочи, детали и жесты. Забывая об основной сути и смысле самой картины в целом. Здесь также стоит упомянуть Жана-Люка Мариона, который в своих работах прибегает к мышлению вне определенных ограничений. Вынося восприятие человека на новый уровень, мы совершенствуем редукцию и делаем ее более трудной для понимания, потому что, как мы знаем, видимость в искусстве находится в её материальности. Но данная материя делает сущность созерцания более легкой, так как в живописи отделение материала от иллюзии находится в самой её сущности. Именно поэтому в «искусственном искусстве» нематериальность чистой феноменальности преподносится нам как само собой разумеющееся. Однако сам Марион скептически относится к возможности достичь этого появления, так как манифестирование имеет возможность поглощения объектом. Обойти подобный тупик редукции можно, по словам Мариона, лишь одним способом – созданием живописи, которая намеренно создана, чтобы явить себя в видимости.

Рассуждая на тему искусства, стоит упомянуть Жюль Делёза, так как он определяет существо феноменологического поворота, которое заставляет смотрящего выйти за пределы психологии, чтобы тем самым перейти в некую трансцендентальность субъекта. Подобная искусственность, то есть вынос зрения вне человека, полностью подтверждается суждением Эдмунда Гуссерля о том, что «еросхе» является в высшей степени искусственной и практически невыполнимой задачей.

Очевидно, что ближайшим аналогом редукции является кино и видео-арт, о котором мы говорили ранее, как о новом типе потребления общества. Также стоит отметить, что экран, в отличие от картины, в меньшей степени воспроизводит свою материальность. Он является лишь поверхностью, которая способна создавать определенную видимость, давая нам некую информацию. В подобной искусственной редукции значительную роль играет отсутствие нашего тела в кинематографе. Зритель исключает «мир кино» и его телесное взаимодействие с собой. Вспомним идеи Тома Геннинга, который считал, что существует глубокая связь между фотографией и фантомами. Здесь также стоит упомянуть

Максима Горького. После того как он впервые посетил синематограф, вышла разгромная статья о «Жизни приведений». Помимо этого, в исследовании данной тематики множество интереснейших предположений было выведено Славоем Жижекком в книге «Киногид извращенца». Он разбирает множество кинолент при помощи психоаналитического подхода. В одноимённом фильме прекрасно показано, как экран может стать символом современного искусства.

Современное искусство находит новый путь благодаря выводу произведений в электронный формат. Во многом, это связано с взаимодействием современных электронных компаний, которые сотрудничают с художниками для того, чтобы на выставках рекламировалась их продукция, что в конечном итоге, полностью подрывает взаимодействие классического созерцания произведений. В данной ситуации кураторы галерей получают двойную выгоду, не задумываясь о дальнейших последствиях. В настоящее время человек не является зрителем, он сам может порождать новые смыслы и ощущения, создавать искусство и взаимодействовать с объектами эстетической редукции. Также стоит сказать о том, что, если ранее зритель читал тематическую литературу перед походом на выставку, то теперь мультимедийные экспозиции являются определенного рода подготовкой перед встречей с подлинным объектом искусства.

Музей теряет естественный смысл и обретает новое значение. Если раньше люди ходили на выставки, чтобы увидеть что-то новое, то в скором будущем при помощи очков виртуальной реальности, зрителю стоит просто купить контент, подобно тому, как в наше время, пользователи покупают музыку через интернет. Возможно, в скором времени, как когда-то писал Л.Н. Толстой, искусства будет настолько много, что человек просто перестанет его замечать. Дальнейшее развитие искусства должно вывести ощущения от произведений на новый уровень. Возможно, как в одной известной киноленте «Теорема Зеро» Чарльза Пирса, человек будет надевать костюм, и ощущать искусство ещё и телом и это предположение наводит нас на мысль о дальнейшем развитии антропологических «протезов» в современном искусстве.

#### **Список использованных источников:**

1. Горький Максим. Синематограф Люмьера // История отечественного кино: Хрестоматия. М.: Канон, 2011.
2. Греймас А.-Ж. Структурная семантика. Поиск метода. М.: Академический проект, 2004.
3. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М.: Академический проект, 2009.
4. Гуссерль Э. Картезианские медитации. М.: Академический проект, 2010.

5. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. СПб.: Владимир Даль; Санкт-Петербургский университет, 2004.
6. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Академический проект, 2009.
7. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999.
8. Хоркхаймер М., Адорно Т.В. Диалектика просвещения. М.; СПб.: Медиум; Ювента, 1997.
9. Славой Жижек. Киногид извращенца. Кино, философия, идеология. Екатеринбург: Гонзо, 2014.
10. Славой Жижек. Чума фантазий. Humanitarian centre, 2-е изд., 2017.
11. Bellour Raymod. Le corps du cinema. Hypnoses, emotions, animalites. Paris: P.O.L., 2009.
12. Depraz Natalie. The Phenomenological Reduction Л Praxis // The View from Within. First-person Approaches to the Study of Consciousness / Ed. by Francisco Varela and Jonathan Shear. Thorverton; Bowling Green: Imprint Academic, 2000.
13. Musil Robert. Precision and Soul. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

©Володарский М.С., 2017

## **УДК 7.036**

### **ПРЕИМУЩЕСТВА И ПРОБЛЕМЫ ЦИФРОВОЙ ЖИВОПИСИ**

Александрова Ж.М.

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

Конец XX – начало XXI вв. – эпоха компьютерных технологий, период технических открытий и информатизации. Все технические изобретения на протяжении истории человечества обретали непосредственное отражение и в художественной культуре. В истории каждой формы искусства есть критические моменты, когда она стремится к эффектам, которые без особых затруднений могут быть достигнуты лишь при изменении технического стандарта [1, с. 23]. Каждая новая эпоха порождает новый вид искусства, где происходит трансформация, расширение, а также слияние и синтез искусств. Изобразительное искусство не стояло на месте и, освоив новую, казалось бы, никак не связанную с творческими видами деятельности, среду, породило цифровую живопись. Определение гласит, что цифровая живопись – создание электронных изображений, осуществляемое не путём рендеринга

компьютерных моделей, а за счёт использования человеком компьютерных имитаций традиционных инструментов художника [3, с. 876-879]. В данной статье, посвященной проблемам и преимуществам цифровой живописи в сравнении с традиционной, также ставится вопрос об особенностях цифровой живописи и основных принципах этого вида творчества.

Создание рисунка, картины от начала и до конца на компьютере – относительно новое направление в изобразительном искусстве. Однако актуальность этого вида творчества в современном мире не вызывает сомнений. Примерная дата появления первых впечатляющих работ, выполненных на ПК, 1995-1996 годы: в это время получили распространение доступные по цене мониторы и видеокарты, способные отображать 16,7 миллионов цветов. В настоящее время перед художником встала новая задача – осваивать новый инструментарий. Первое и самое главное, что отличает цифровую живопись от традиционной – это, прежде всего, рабочая среда. Сегодня это не художественная мастерская с мольбертом и многочисленными красками, а графический редактор. Инструменты художника нового времени – это не кисти и карандаши, а пакет программ, позволяющий создавать, просматривать, редактировать и обрабатывать цифровые изображения на компьютере. Однако диапазон действий графического редактора не всемогущ и одно лишь знание программы не отменяет необходимости в художественных навыках рисовальщика, напротив, предполагает их наличие и отточенное мастерство в их применении. В этом смысле цифровой живописец мало отличается от приверженца традиционной живописи. Иными словами, цифровой художник остается художником, несмотря на то, что использует для создания своих произведений не традиционный инструментарий, а современные технологии.

Наиболее популярные программы, такие как «Water Color» и «Illustrator», – векторные редакторы от компаний Corel и Adobe. Их основным преимуществом является возможность редактирования и доведения до законченной цифровой картины отсканированной работы любого этапа или ведение работы с нуля в самом редакторе. Плюсом данных программ является предоставляемая ими возможность работать со слоями, что технически значительно отличает этот вид творчества от традиционной живописи. Существует безграничное множество методов и техник для создания цифровой живописи: художник может свободно выбрать темпера, акварель или масляные краски, при этом не нужно готовить холст или бумагу [4, с. 272-281]. Он может выбрать в качестве рабочего инструмента текстурную кисть и при условии обладания знаниями и навыками имитировать традиционную технику исполнения. Это отчетливо можно увидеть на примере цифровой живописи китайского художника Йежинг Ке. Его произведения действительно сложно отличить

от живописных работ, выполненных в традиционных техниках. Мастерство художника трудно не заметить и в женском портрете, написанном цифровой американской художницей Лорел Остин, при сравнении его с картиной традиционной живописи «Мокрая» Алиссы Монкс. Профессионализм в работе текстурными кистями отличает цифровые работы Акселя Зауэрвальда и Сэма Карра. В умелых руках любой инструмент из стандартного набора (не только текстурные кисти) рождает шедевры.

Говоря о перспективах живописного творчества, нельзя обойти вниманием вопрос о возможных последствиях перехода от традиционной к цифровой живописи. Что дают технологии современному художнику, а чего они его лишают? Колоссальные преимущества в современном компьютеризированном мире, вне всяких сомнений, получает художник, владеющий новыми техниками, хотя бы потому, что работодатели отдают предпочтение тем, кто владеет художественными и техническими навыками, позволяющими художнику создать живописную работу любого вида. Цифровая живопись сегодня не только широко представлена на различных выставочных площадках, например, в интернет-галереях типа «Patreon», но и в кино и игровой индустрии. Например, ранее упомянутая выдающаяся цифровая художница Лорел Остин, является ведущим концептуальным художником и иллюстратором компании игр «Blizzard Entertainment». О перспективности этого вида искусства говорит огромное и увеличивающееся число так называемых 2D-художников. Одних лишь российских известных цифровых живописцев на данный момент насчитывается более 150 человек [2, с. 302-303]. Такое преимущество, как высокая скорость творческого процесса, дающего результат, по своему качеству не уступающий результату длительного процесса традиционного живописного творчества, также привлекает не только работодателей, но и самих художников. Это достигается за счет удобного инструментария, который, вне всяких сомнений, является еще одним плюсом цифровой живописи.

Нельзя недооценивать и фактор доступности обучения цифровой живописи. В сети можно обнаружить большое количество статей и видеоуроков, обучающих работе с графическими редакторами. Однако отсюда вытекает и большой минус цифровой живописи. Из-за того, что этот вид изобразительного искусства появился относительно недавно, на текущий момент функционирует не достаточно школ, обучающих цифровой живописи. Большинство 2D-художников закончили высшие учебные заведения, специализирующиеся на традиционной живописи, и лишь позднее самостоятельно обучались работе в графических редакторах. Такой путь, к примеру, проделал цифровой живописец Сэм Карр, который учился в Шведской Академии Реалистического Искусства, а сейчас работает с игровыми компаниями.

Минусом цифровой живописи является довольно ограниченный спектр возможностей компьютерной техники. Современные мониторы всё ещё не работают в разрешениях, близких к разрешающей способности нашего глаза. Иными словами, монитор не способен вывести такое количество деталей и подробностей, которое может обеспечить наблюдение вживую такого же по размерам участка полотна картины, выполненной в жанре классической живописи. Конечно, можно распечатать работу, но это чревато появлением очередной сложности – проблемы с выводом компьютерного изображения на материальный носитель. Большинство цветовых моделей многих мониторов не соответствуют классическим цветовым границам принтера, имеющего ограничение по цветовому охвату. В результате этого, некоторые видимые на мониторе цвета не пропечатываются на бумаге.

Серьезной проблемой современного цифрового живописца является защищенность авторского права. Это связано с тем, что любой пользователь Интернета может копировать авторский файл и тиражировать его без каких-либо ощутимых издержек. Простейший способ защиты от копирования и коммерческого использования работы – это мелкий формат файла. Обычно художники работают в разрешении 6000 x 1000 пикселей, но из-за высокого риска плагиата публикуют в интернете работу в маленьком формате (1600x1200 пикселей), а некоторые из них ограничиваются лишь фрагментом работы. К сожалению, указание копирайта не защищает работу от плагиата, ибо знак легко изменить или вовсе убрать с работы с помощью того же графического редактора. В традиционной живописи наличие оригинала работы или же, как в случае с классическим вариантом – подписью живописца, которую стереть незаметно будет практически невозможно, является главным доказательством авторского права.

Одной из главных проблем данного вида современного изобразительного искусства является его малая изученность и недостаток информации о нем. С данной проблемой автору пришлось столкнуться в процессе поиска литературы для написания данной статьи. Современный мир переходит на новый уровень и все больше углубляется во всемирную сеть, где работают и развиваются талантливые художники, чьи проблемы и преимущества в полном объеме невозможно охватить в статье.

Появление новых художественных форм, развитие компьютерных технологий и компьютерной графики существенно расширили рамки традиционного визуального искусства, способствуя становлению и развитию компьютерного изобразительного искусства [3, с. 876-879]. Исполнение работ в цифровой живописи имеет ряд технических недостатков, как было показано выше. Однако перспективы этого вида изобразительного искусства обширны. Изменилась рабочая среда, в которой компьютер – это такой же инструмент, как и кисть с мольбертом,

но знания и мастерство художника не может заменить ни одна программа. Таким образом, для того, чтобы мастерски рисовать на компьютере, так же как и для успешного творчества, в традиционном искусстве живописи, необходимо владеть накопленными поколениями художников знаниями (законы живописи, рисунка и композиции) и уметь их применять.

**Список использованных источников:**

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: МЕДИУМ, 1996.
2. Мифбук (сборник иллюстраций). М.: Типография Сити Принт, 2017.
3. Турлюн Л. Н. Цифровая живопись как вид компьютерного искусства // Молодой ученый. №4. Казань.: Издательство Молодой ученый, 2016. С. 876-879.
4. Турлюн Л. Н. Имитация традиционной живописи и графики средствами компьютерной график // В мире научных открытий. 2012, № 4. С. 272-281.

©Александрова Ж.М., 2017

**УДК 7.072.2**

**ЯПОНСКАЯ МАНГА: РАЗВЛЕЧЕНИЕ ИЛИ ИСКУССТВО?**

Васильева С.Е.

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

Массовая культура Японии всегда привлекала к себе внимание мирового научного сообщества. В нашем веке визитной карточкой Японии уже не являются самураи или сакура; ею стали покорившие весь мир комиксы манга, составляющие основной сегмент современного японского искусства. Манга является своеобразным способом выражения и постижения непривычного для европейца японского сознания. Благодаря своей стилистической необычности и сильному влиянию на массовую культуру других стран, такие специфические виды массового искусства, как японские комиксы манга и мультфильмы аниме вызывают особый интерес у исследователей.

Существует много определений понятия «комикс», но в целом они сводятся к тому, что этот вид творчества представляет собой единство повествования и визуального действия. В нем важен принцип передачи диалога при помощи «филактера», что применительно к комиксу означает словесный «пузырь», который «выдувается» из уст персонажа.

В современном мире к манга относятся в разных странах по-разному: от восхищения до неприятия. Мои собственные опросы людей с разными познаниями в области комиксов, показывают, что многие люди считают

манга развлечением. Лишь немногие сказали, что японские комиксы – это яркий пример современного искусства. Стоит заметить, что каждый из них является поклонником манга, в то время как остальные опрошенные имели лишь общее представление об этом явлении. Это приводит нас к постановке вопроса: Можно ли манга относить к искусству? И что именно можно называть искусством в современном мире?

Известно, что искусство – это воплощение образного осмысления действительности, выражение внутреннего или внешнего мира в художественном образе, который важен не только для самого автора, но и для многих людей. В современном произведении искусства дух эпохи в первую очередь должен находить отражение. Истинное произведение искусства всегда отражает индивидуальный стиль автора. Ведь любое художественное произведение – это сложная организационная структура, в которой нет элемента или приема, который бы не нес смысловой нагрузки.

Так как многие считают, что комиксы рассчитаны на юную аудиторию, складывается ложный стереотип, что манга – это нелепое подобие известных американских комиксов, несущее в себе лишь развлекательную функцию. В Японии манга читают люди всех возрастов, она уважаема и как форма изобразительного искусства, и как литературное произведение, поэтому существует множество произведений самых разных жанров и на самые разнообразные темы. При подробном рассмотрении манга можно обнаружить в ней много отсылок к системе традиционных японских ценностей. Этот факт дает нам возможность говорить, что в данном случае речь не идет о бессознательном проявлении типичных черт японского характера; здесь мы видим совершенно осознанную попытку ориентировать широкую молодёжную аудиторию на некий ценностный идеал [5, с. 260]. Авторы японских комиксов – мангаки – в своих работах создают определенные образы того, что, по их мнению, является действительно важным в данный период времени.

При детальном анализе японского комикса обнаруживается, что манга намного глубже, чем может показаться на первый взгляд. Здесь все зависит от умения правильного прочтения комикса. Мало кто знает, что классическая манга подразделяется на два уровня повествований. Первый – это то, о чем повествует комикс, т.е. сюжет; второй – это то, что сообщает автор на «языке символов». Почти во всех комиксах мы встречаем глобальное противостояние, в которое вовлечены все герои. Одной из отличительных черт манга является стремление автора показать читателю важность коллектива в борьбе против общего врага или проблемы.

В манга используется сложная символическая система [3, с. 2]. Если в американских комиксах художник тщательно прорабатывает все детали картинки, то какмангака обходится намеками. Как и японская поэзия, искусство манга тяготеет к ценностям невысказанного. Поэтому японский

читатель не рассматривает каждую картинку, вчитываясь в слова диалога; скорее, он смотрит на страницу, воспринимая ее как единое целое (именно поэтому манга является черно-белой).

Еще одной отличительной чертой манга является целеполагание, как способ раскрытия сущности главного героя. Здесь мангака подробно показывает, насколько важна цель и мечта, и как сложно ее достичь. Особый раздел манга – момент наставления, поучения. Авторы манги часто акцентируют внимание на передаче жизненного опыта героем, который не соотносится в представлении широкого читателя с привычным типажом наставника. В современных японских комиксах во главу коллектива мангаки часто помещают не выдающегося лидера с ярко выраженными полководческими чертами, а человека довольно тихого и добродушного, терпимого к слабостям других. Он может иметь множество скрытых талантов, но не выставляет их напоказ. Внешняя сдержанность и настоящая скромность – вот идеал, который ставят авторы в пример читателю. Он – мыслитель и стратег, который умеет распределить роли в коллективе, чтобы все работало безявного внешнего вмешательства [4, с. 276].

Современное искусство должно отвечать трем критериям: оно должно учить чему-либо, вызывать эмоции и побуждать к действию. Современная манга, как может показаться на первый взгляд, не обладает перечисленными качествами. Однако возможно доказать обратное, приведя в пример некоторые японские комиксы. В основу сюжета комикса «Тетрадь смерти», придуманного Цугуми Обой, и нарисованного Такэси Обатой, заложен философский вопрос: можно ли с помощью убийства одних людей добиться блага для других? Авторы воплотили идею того, что было бы с миром, если один человек, получивший в руки огромную силу, мог безнаказанно убивать людей ради наивысшего блага. В этой манга мы встречаемся с живыми персонажами, знакомимся с атмосферой современной Японии и погружаемся в психологически сложный мир главного героя. В данном произведении авторы учат, что никто не вправе отождествлять себя с Богом и решать, кому жить, а кому умереть.

Комикс, который перевернул жизнь многих людей, – манга Масами Кисимото «Наруто». Он повествует о жизни шумного и непоседливого подростка, который мечтал достигнуть всеобщего признания. Автор рисует фантастический мир, который по своему устройству очень схож с реальным. Во многих персонажах можно увидеть отражение себя, читатель растет и развивается в каждой главе вместе с героем. «Наруто» учит, что нет плохих людей, нет проблем, из которых нельзя найти выхода, что нужно всегда идти к четко поставленной цели.

В современности манга послужила основой многих визуальных видов искусства. Иллюстрацией к сказанному может быть работа всем известных братьев Вачовски, создавших знаменитую трилогию фильмов

«Матрица» под влиянием аниме «Призрак в доспехах», для которого первоосновой являлась манга Сиро Масамунэ «Подразделение Доспех» [1, с. 188]. Другими словами, с развитием комиксов манга начали развиваться и другие виды визуального творчества [2, с. 2]. Таким образом, японские комиксы довольно сложны, и даже незначительные детали в них содержат смысл. Создавая свои миры, мангаки отображают в них насущные проблемы, выражают собственную философию бытия. Несомненно, манга – это важная часть современного массового искусства, на котором воспитано не одно поколение.

**Список использованных источников:**

1. Богацкий Е.Е. Манга – сегмент современной японской массовой культуры // Культура. Культурология. 2013, № 7. С. 188-194.
2. Денисова А.И. Манга и аниме, вклад в культуру и искусство // Культура. Культурология. 2013, № 2. С. 1-3.
3. Денисова А.И. Семиотика в манге и аниме // Культура. Культурология. 2014, № 12. С. 1-5.
4. Минина Т.Л. Визуальная символика как способ репрезентации героев манга // Литература. Литературоведение. Устное народное творчество. 2013, № 5. С. 276-287.
5. Сычева Е. С. Традиционные ценности в современной массовой культуре Японии // Искусство. Искусствоведение. 2014, № 2. С. 260-263.

©Васильева С.Е., 2017

**УДК 7.067.4**

**ДИЛЕММА СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ:  
МАССОВОСТЬ И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ**

Васильева Н.А.

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

Говоря о моде, многие люди видят в ней «пустяк», о котором «вообще не стоит задумываться» [1, с. 7]. Однако на сегодняшний день можно с уверенностью сказать, что мода постепенно перестает быть чем-то связанным с понятием «массы». В XX веке всё началось с ухода от корсетов и длинных юбок к более прямым и укороченным «мальчишеским» платьям, затем плавно перетекло к более аскетичным и минималистичным образам шестидесятых. Чёткие линии и строгий силуэт вскоре сменились фольклорным и этническим стилями, позже – спортивным. В моду вошли брюки у женщин, и к 90-м годам появились унисекс и гранж. В истории моды мы видим определенную направленность, то, как менялась мода от десятилетия к десятилетию. Эта тенденция сегодня изменилась: новый век принёс в мир тотальную

свободу выбора. Теперь мода – это нечто индивидуализированное, быстротечное; она стремится к новизне и при этом консервативна. Помимо этого, мода не просто отражает потребность человека в новизне и красоте, но и выступает «как одна из форм, один из механизмов социальной регуляции и самореализации человеческого поведения» [1, с. 12].

Феномен моды не ограничен конкретными реалиями. Она бесконечно велика и основывается на человеческой психологии. Часто можно наблюдать, как абсолютно немодные вещи, течения, идеи в одночасье становятся актуальными. Так, например, из многих эпатажных или агрессивных антимодных субкультур заимствуются аксессуары или яркие цвета для создания модных, претенциозных образов. Из этого сложилось мнение, что «модности» всегда предшествует «немодность» [2, с. 259]. Таким образом, любая мода берёт своё начало в антимассовой культуре.

Как же мода влияет на психологию и социальное поведение людей? Отношение к моде начинает складываться с самых ранних этапов формирования личности. В результате воспитания, условий жизни, индивидуальных особенностей характера личности складываются вкусовые предпочтения человека. С возрастом меняется и формируется отношение индивидуума к обществу, окружающему миру и самому себе. Во многом на выбор человека влияет социальная идентификация. Стремление к самореализации, поиск собственной индивидуальности влечёт человека к активной, динамической потребительской задаче. Он адаптируется под модные новинки, интеллектуально развивается, наращивает культурный потенциал, следит за модными журналами и т.д. Человек, свободный от стереотипов, как правило, не интересуется модой; он игнорирует её, считаясь со своими предпочтениями и желаниями, благодаря которым создаёт свою собственную моду.

Помимо того, что многие люди стремятся следовать модным тенденциям, мода сама эволюционирует. Любое модное течение рано или поздно становится рутинным, а «модным быстро становится нечто совсем иное», «уникальное» [2, с. 257]. Следуя своим потребностям, люди хватаются за новшество, чтобы реализовать свои стремления и выделиться на общем фоне. Мода способствует самоутверждению, но парадоксален тот факт, что чем выше интерес к моде, тем больше у человека проявляется неуверенность в себе, поскольку «в массе индивидуальная сознательная личность исчезает» [2, с. 258].

На сегодняшний день, по моему мнению, мода не имеет определенных границ и функций. Она может служить как способ демонстрации социального статуса, быть формой самореализации, творческим «выбросом энергии» или просто психотерапевтическим средством. Часто одежда обеспечивает, помимо прочего, психологический комфорт, что особенно востребовано в современном обществе. Когда

серость и однообразие города создаёт атмосферу монотонности, мода способна привнести яркость в окружающую среду.

Однако мода, к сожалению, зачастую является лишь подражанием, следованием общепринятым стереотипам, в идеале же она должна отражать некие идеи и концепции стиля конкретных индивидуальностей или отдельных социальных групп. Следование моде должно быть не просто умением красиво одеваться и украшаться, но также умением выбрать образ и подать себя в нем. Как сказал Оноре де Бальзак, «Глуп тот, кто видит в моде только моду».

#### **Список использованных источников:**

1. Гофман А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. 3-е изд. СПб.: Питер, 2004. 208 с.

2. Ольшанский Д. Психология масс. Основы политической психологии. Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 496 с

3. Петрова Е.А. Коробцева Н.А. Язык одежды, или как понять человека по его одежде. Луганск: Изд. Глобус, 1999.

©Васильева Н.А., 2017

#### **УДК 7.072.2**

### **ВЛИЯНИЕ ВЫСОКОГО ИСКУССТВА НА СОВРЕМЕННУЮ МОДУ**

Карлова Ю.А.

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

Говоря о современном искусстве, многие подразумевают произведения, восходящие к модерну или противоречащие тому, что понимается под «классическим искусством». Но современное искусство – это явление более масштабное; это не только изобразительное и декоративно-прикладное творчество, но еще и мода. Мода является неотъемлемой частью нашей жизни, поэтому проблемы, связанные с индустрией моды, актуальны по определению.

На протяжении последних лет в коллекциях известных дизайнеров и домов моды все чаще стали появляться мотивы с известных полотен мирового искусства. Кутюрье черпают идеи из произведений известных художников, что вызывает вопрос: Является ли такая мода искусством, или это – лишь подражание искусству? Чтобы ответить на этот вопрос, следует обратиться к самим понятиям «моды» и «искусства».

По мнению некоторых специалистов, эти понятия по природе своей различны. «Искусство – это искусство, а мода – это индустрия», как выразился Майкл Будро в своей статье «Искусство и мода» (Art&Fashion), опубликованной журналом Artnews в 1990 году. Он отсылает нас к понятию «идеал», в понимании которого «искусство – это творение

личности, ярко пылающей огнем высокого вдохновения», в то время как мода, «то есть торговля тряпками... происходит без подобных иллюзий» [2]. Также можно сослаться на замечание Роберта Редфорда, который заявляет, что на протяжении веков моду «представляли как нечто другое по отношению к искусству», поскольку она «полностью противоречит его представлениям о неизменности, правде и подлинности и воспринимается как нечто чрезвычайно опасное, когда вероломно вторгается в цитадели искусства... как если бы девственная чистота искусства постоянно подвергалась риску быть оскверненной» [2]. Из этого следует, что мода и искусство несвязаны друг с другом. Они существуют обособленно и, если происходит их слияние, результат этого слияния вряд ли может иметь отношение к искусству. Впрочем, многие дизайнеры и кутюрье имеют другое мнение на этот счет, заявляя, что искусство и мода тесно взаимосвязаны, и что именно благодаря искусству рождаются их коллекции.

Еще в середине XIX века Теофиль Готье в своей книге «Мода как искусство» показал особую связь моды с искусством. Сформировавшееся в этот период высокое мастерство ремесла от кутюр Готье поставил в один ряд с искусством [1]. Но особое внимание вопросу о связи моды с искусством было обращено в 1983 году, когда в Нью-Йорке в Институте костюма Метрополитен-музея открылась «ретроспективная экспозиция, посвященная 25-летию профессиональной деятельности Ива Сен-Лорана». До этого времени было распространено мнение, «что место в музейных экспозициях должны занимать в первую очередь произведения искусства или исторические костюмы, но никак не предметы, имеющие отношение к современной моде» [4].

В настоящее время вопрос о союзе живописи и моды вновь приобрел значение. Черпать вдохновение от полотен известных художников в современном мире моды стало обычным явлением. Одним из ярких примеров такого подхода является весенняя коллекция Джона Гальяно от кутюр для Christian Dior 2008 года. Коллекция была создана под впечатлениями от работ Густава Климта. Наполненная невероятными рисунками, мозаичными цветами, формами и извилистыми линиями, она передает настроение полотен художника. При этом нельзя утверждать, что эти образы слепо скопированы с картин Климта; их сближает только общее восприятие.

Образы с картин Фриды Кало встречаются в коллекции Наим Кхани Жан-Поля Готье в образе для фильма «Пятый элемент». Стиль картин Ван Гога явно заметен в платьях от Rodarte и Веры Вонг с цветочными принтами, звездами, небом и всем известными «Подсолухами». В последнее время дизайнеры все больше стали обращаться к творчеству авангардистов, о чем свидетельствуют в частности костюмы из коллекции Prada, выполненные по мотивам Казимира Малевича. Коллекция от

Dolce&Gabbana исполнена по византийским мотивам: принт на нарядах напоминает фрески из католического Собора Монреале в Италии, дополняют образы массивные украшения в виде корон и крестов. Дальше всех в своем стремлении сочетать моду и высокое искусство пошел датский «Виктор и Рольф» (Viktor&Rolf), который, черпая вдохновение в залах Эрмитажа и Лувра, привнес в дизайн не только изображения на известных картинах, но и мотив самих картинных рам. Это далеко не полный ряд кутюрье и модных домов, которые, создавая свои коллекции, вдохновлялись творчеством знаменитых художников. Этот список с каждым годом растет, и нам остается только предполагать, что преподнесут дизайнеры в новом сезоне на подиуме.

Проведя опрос среди людей, связанных с искусством и индустрией моды, и простых обывателей, я пришла к заключению, что мнения о возможности рассматривать моду, вдохновленную высоким искусством, как само искусство, значительно расходятся. Часть опрошенных, в основном тех, кто не связан с индустрией моды, считают такую моду ничем иным, как плагиатом: «Взяли картину и просто перенесли изображение на ткань. Какое тут искусство!». Я же разделяю точку зрения людей, знакомых с миром моды, и считаю, что такую моду можно ставить в один ряд с тем, что называется «искусством», поскольку дизайнеры, работающие в данном направлении, не копируют известные шедевры, а выражают в собственных моделях свое индивидуальное видение их. В подтверждение своей точки зрения приведу слова двух модельеров мирового масштаба. Поль Пуаре в 1920-х годах сказал о себе: «Я не портной, я – художник!» [3]. Этому созвучны слова Валентина Юдашкина: «Живопись очень близка искусству создания костюма. Мастерство великих художников завораживает меня, я черпаю вдохновение в шедеврах мировой живописи» [5, с.42].

#### **Список использованных источников:**

1. Готье, Т. Мода как искусство / Т. Готье; пер. с фр. В. Мильчиной. URL: <http://ana-lee.livejournal.com/203111.html>.
2. Как дизайнеры одежды стали художниками // Мода и искусство, 2015. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/fashion-n-art/>.
3. Откуда дизайнеры черпают вдохновение // Мода как искусство, 2016. URL: <https://www.passion.ru/style/tendencii/moda-kak-iskusstvo-otkuda-dizaynery-cherpayut-vдохновение-155285.htm>.
4. Сун Бок К. Является ли мода искусством? (1998)/ Журнальный клуб Интелпрос// Теория моды. 2014, №32.
5. Юдашкин В. Альбом. М.: Слово/Slovo, 2003. 286 с.

©Карлова Ю.А., 2017

**УДК 7.01**

**ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО НОВАТОРСТВА  
В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ**

Мирзоян К.А.

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

Современная иконопись в России берет свое начало с 1990-х годов, когда Церковь смогла начать постепенное восстановление своего иконописного наследия. Вместе с развитием образования для иконописцев, появлением новых храмовых монументальных ансамблей и станковых икон возникает вопрос о художественной ценности иконописных изображений и переосмыслении древних традиций.

Данная проблема вызывает множество вопросов. Возможно ли назвать современного иконописца художником? Обладают ли современные иконы подлинной выразительностью божественного ремесла? Как происходит взаимодействие традиции иконописного канона с современной действительностью? Есть ли у иконописца возможность реализовать свой художественный потенциал и неповторимый опыт личного Откровения?

Икона как священный образ Церковного Предания и выражение сущности Православия передает откровение сверхчувственного мира в материальных образах [2, с. 19]. Икона всегда свидетельствует о реальности Бога и мира, о вневременной Божественной благодати и об исторических событиях, запечатленных в Священном Писании и житиях святых.

Иконописное искусство с древних времен развивается в русле канонических ограничений. Иконопись предполагает соборное творчество, которое являет собой «повествование о созерцаемом», переданное иконописцем объективно через преодоление своей воли. Поэтому икона не предусматривает единоличного творчества художника, его субъективного отношения к святым первообразам. Благодаря канону в иконе проявляется подчинение воли человеческой воле Божией, и в этом случае рождается свободное творчество, питаемое благодатью Духа Святого [2, с. 37]. Однако молитвенный труд иконописца всегда предполагает его внутреннее участие в изображаемых событиях, его вовлеченность в жизнь Церкви, его причастность Божественному Откровению. Таким образом, единство Божественной истины сочетается с многообразным личным опытом ее восприятия, возникающим у каждого иконописца.

Икона несет в себе отпечаток вечности, который сохраняется при соблюдении установленных Церковью канонов и глубоком понимании иконописных принципов [5, с. 55]. Однако иконопись всегда тесно связана

с современной действительностью: как явление искусства, она отражает философские размышления эпохи, ее художественное наследие, особенности религиозного сознания определенного периода, а также личное мироощущение иконописца, который призван к духовному сотворчеству с Богом [3, с. 650]. В этом предназначении крайне важна индивидуальная устремленность художника, способного в иконописных традициях изобразить образ Бога и Его проявление в жизни святых.

Следовательно, иконопись по своей природе всегда стремится к преемственности, так как обладает сильной канонической традицией. Значит, любое новаторство в иконописи будет нарушением системы канонических изображений или попыткой выйти из соборного творчества. Однако это суждение слишком категорично и отчасти поверхностно. Из вышесказанного следует, что художественное новаторство каждого иконописца предусматривается его призванием быть проводником истины, быть соучастником божественного творчества, для чего ему необходимо преломлять требования канона сквозь собственное богооткровение. Именно в таких случаях рождаются подлинные произведения иконописного искусства, в которых творческий дух делает изображение живым, позволяя преобразить некоторые условные правила.

Иконопись никогда не отрицала значение художественного потенциала иконописца, однако интерпретировала роль художника в религиозном искусстве иным образом. Иконописец стремится к цельности и единству в своем художественном служении, обращаясь к прекрасным образцам древности. Перенимая великие достоинства созданных ранее икон, иконописец видит смысл в том, чтобы в своем опыте продолжить живую и гармоничную традицию, которая естественным образом претерпевает изменения в ходе времени [3, с. 649]. Перед иконописцем, бесспорно, стоят художественные задачи, но они являются только способом для достижения цели. В первую очередь, художник-иконописец задумывается о духовной полноте материально выраженного образа, об отражении духовной сущности первообраза с помощью художественных принципов иконописи.

В современных реалиях церковной жизни встречаются истинные иконописцы, которых можно назвать художниками. Они обладают глубоким знанием канонических основ и истинной погруженностью в опыт древней иконописи. При этом внутри канона они формируют свой собственный художественный язык, который продолжает повествование о Божественной истине.

Прекрасным образцом художника-иконописца в современном искусстве служит Ирина Зарон, иконописец, автор росписей и иконостаса в надвратном храме Андреевского монастыря, иконостасов храма Святителя Николая в Голутвине, икон храма Святителей Афанасия и Кирилла Александрийских на Сивцевом Вражке [4, с. 253]. Иконописные

изображения Ирины Зарон обладают своей узнаваемой стилистической цельностью. В ее иконных образах подчеркивается строгость и аскетичность, в колорите – монохромность и приглушенность тонов. Ирина Зарон признает использование канона для выражения евангельской истины, однако дополняет его сокровенным художественным переживанием. Сам иконописец пишет: «Канон – это очень свободное пространство. Каждому святому соответствует определенный иконографический тип. Все остальное – содержание, которое приносит иконописец» [1, с. 77]. Ирина Зарон осознает глубокую традицию византийской иконописи, которая призывает, по ее мнению, создавать органичные произведения в соответствие с духом Евангелия и современной действительностью. «Живя своим сегодняшним мировоззрением, мы просто не имеем права механически копировать старые иконы. Однако не копировать – не означает отказаться от канона» [1, с. 73].

В ряду интересных представителей современной иконописи также выделяется Максим Шешуков, художник и иконописец, проживающий вместе с работниками своей иконописной мастерской на острове Свяжск. В иконах, созданных артелью Максима Шешукова, присутствует поиск новых средств выразительности при четком соблюдении иконописного канона. Максим Шешуков привносит в каноничную схему иконописного изображения индивидуальную художественную манеру, которая отличает его иконы особым стилем. При яркой красочности и контрастной линейности иконные образы Максима Шешукова наделены проникновенной эмоциональностью, особой пластичностью и трогательной утонченностью. Кроме того, мастерской Максима Шешукова удается создавать новые иконописные образы, что позволяет говорить о творческой самостоятельности художника в овладении иконописной традицией.

Таким образом, художественное новаторство в иконописи всегда подкреплено углубленным знанием древних основ, но базируется оно на творческой самостоятельности художника-иконописца. Икона в современной русской действительности способна отражать не только наследие традиционной иконописи, но и художественное переосмысление ее духовного опыта.

#### **Список использованных источников:**

1. Зарон И. П. После Византии // Искусство. 2016. № 2 (597). С.68-79.
2. Лосский В. Н., Успенский Л. А. Смысл икон. М.: изд-во ПСТГУ, 2013. 336 с.
3. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Переславль: изд-во братства во имя св. князя А. Невского, 1997. 656с.
4. Чукина А. Л. Современная православная монументальная живопись. М.: Камерань, 2009. 268с.

5. Языкова И. К. Икона в современном мире // Церковь и время. М.: Христианская литература, 2004. № 1(26). С. 53-91.

©Мирзоян К.А., 2017

**УДК 7.01**

## **МОДА НА ИСКУССТВО КАК ПОКАЗАТЕЛЬ СОЦИАЛЬНОГО СТАТУСА**

Павлов В.С.

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

Общеизвестно, что мода задает ритм, создает и фиксирует ориентир, к которому стремятся люди, не желающие выглядеть в глазах окружающих несовременными и «безвкусными». В реальности ситуация часто выглядит иначе: люди сами создают тренды и сами за ними следуют. Это напоминает игру пинг-понг – один кидает мяч, второй его ловит и отдаёт назад. В моде отдача назад происходит тогда, когда потребитель перестает потреблять что-то, ему хочется инноваций; он забывает о приевшихся трендах и вспоминает о них лет через десять, а то и более. Человек, который не полагается на собственное мнение, а живёт, сообразуясь лишь с мнением окружающих (т.е. с модными тенденциями), как правило, совершенно лишен вкуса. В ином случае человек может выглядеть странно и нелепо, но при этом быть современным. Чтобы не выделяться из толпы и быть «в тренде», человек старается не отставать от других и получает в ответ ожидаемую реакцию окружения, подмечающего его вкус и внимание к «новинкам потребления». Чрезмерная склонность уподобляться другим, не выделяться из массы, часто ассоциируется с поведением «стада», по поводу которого известный философ и психолог Э. Фромм сказал: «Что может быть очевиднее того факта, что люди готовы рисковать своей жизнью, отказываясь от любви, отказываясь от свободы, жертвовать своими собственными мыслями ради того, чтобы быть «в стаде» [1, с. 62].

Искусство и заметный в последние годы всплеск интереса к нему стали популярной темой дискурсов в СМИ. Среди почитателей прекрасного и возвышенного все чаще появляются люди состоятельные и никак не связанные с искусством. Это вызывает резонные вопросы: Почему люди, большей частью не разбирающиеся в искусстве, стали проявлять повышенный интерес к нему? Что значит для них искусство?

Искусство в общем понимании – это некий идеал совершенства и эстетики, нечто прекрасное, возвышенное, духовное. Мы понимаем и принимаем искусство не головой, ибо его нельзя понять умом, постичь путем логического анализа. Мы познаем, чувствуем и воспринимаем его душой, своим метафизическим ощущением. Мы изучаем искусство как

историю, в которой есть выдающиеся лица и события, определенные эпохи и стили.

Вплоть до начала двадцатого века искусство было доступно лишь немногим. Познавать его могли только люди с высоким уровнем образования, интеллектуальная «элита». Простому большинству, массам, не доводилось наслаждаться высоким искусством, тем более, вникать в его суть. Отсюда вытекает давно сложившийся в обществе стереотип, согласно которому, разбираться в искусстве может либо человек очень образованный, либо тот, кто является представителем «элиты». Опираясь на этот посыл, многие люди, не разбирающиеся по большому счету в искусстве, пытаются продемонстрировать свой социальный статус и уровень образования, следуя «моде на искусство». Это своего рода игра в маскарады совершенно непохожих на себя личностей, желающих подняться по социальной лестнице и в глазах окружающих.

«Масса» хочет слушать о том, что популярно, творить то, что в данный момент «в тренде». Этот эффект подражания, безобидный на первый взгляд, убивает в человеке собственное мироощущение. Ориентация на того, «кто лучше», кого уважаешь больше себя самого, приводит к отказу от собственного мнения, к слепому следованию образу мыслей своего «идола». мода, которая и есть подражание стандартам красоты и вкуса, таким образом, постепенно навязывает нам свои безликие и часто бесцветные «тренды».

Известный социолог и философ Г. Моска в своей книге «Правящий класс», посвященной культуре и развитию элитных групп, говорит о двух социально-политических классах: управляющем и управляемом. Автор подчеркивает, что управляющий класс по сравнению с управляемым немногочислен, но он выполняет политические и государственные функции. Иными словами, он определяет направленность, т.е. «задает тренд». Управляемый класс, так называемая «масса», многочисленный, и управляется первым, так называемым «элитным классом» [3, с. 391,393-394]. Еще об одной особенности массы говорит в своих трудах испанский философ Хосе Ортега-и-Гассета. Фокусируясь на разделении общества на меньшинство и массы, он утверждает, что меньшинство состоит из лиц, обладающих определенными признаками, в то время как «масса» – это набор индивидов, ничем особо не отличающихся друг от друга, по сути являющихся средним классом [4, с. 639]. Можно говорить о том, что «оковы» моды нам предлагают люди высших слоев, облаченные властью, а также СМИ.

На мой взгляд, мода на искусство – в целом положительное явление, но когда оно сопряжено с указанной тенденцией (слепой ориентацией на «элиту»), оно носит противоестественный характер. Человек с раннего детства ищет в окружающих его вещах то, что вызывает эмоции, наслаждение. Человек, даже не разбирающийся в искусстве, способен

видеть, слышать и чувствовать, но людей рознит то, в какой степени они подвержены влиянию мнения окружающих и стереотипов. Он может испытывать неприятие или даже отвращение к произведению искусства, но при этом говорит окружающим о нем как о шедевре, соглашаясь тем самым с чужим мнением.

Безусловно, со временем любой человек меняется, как и его вкусы, пристрастия, привычки, отношение к моде и искусству. Меняется и мода, ее тенденции, стили. Мода на искусство, как характерный знак нашего времени, во многом определяет интеллектуальный уровень общества. Однако для интеллектуальной эволюции общества необходима мода не на тенденции, а на интеллект.

#### **Список использованных источников:**

1. Аполлинер Г. Исчезновение Оноре Сюбрака // Проза поэта. М.: Вагриус, 2001.
2. Линч А., Штраусс М.Д. Изменения в моде. Причины и следствия /
3. А. Линч, М.Д. Штраусс, перевела с англ. А.М. Гольдина; науч. ред. А.В. Лебсак-Клейманс. Минск: Гревцов Паблишер, 2009. 280 с.
4. Моска Г. Правящий класс / Пер. с англ. и примеч. Т. Н. Самсоновой // Социологические исследования. 1994, № 10.
5. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация общества. М.: Радуга, 1991. 639с.
6. Петров Л.. Мода как общественное явление. Л., 1973. 103 с.

©Павлов В.С., 2017

**УДК 7.072.2**

## **ПРОБЛЕМЫ КЛИПОВОГО МЫШЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ КИНО**

Парамошина О.А.

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

Искусство играет важную роль в жизни людей: оно развивается и меняется вместе с ними, стараясь отвечать требованиям времени. Как охарактеризовать современное искусство? Возможно, это талант человека плюс новейшие технологии: инсталляции, перформансы, граффити, фотореализм, боди-арт иллюзии и т.д. [6, с.253]. Современное кино – не исключение. Наряду с классическими жанрами (драма, комедия, детектив, триллер, боевик), сегодня активно создаются картины в жанре «найденная плёнка» («Ведьма из Блэр»), фильмы-катастрофы с компьютерными эффектами («Титаник»), ленты на стыке жанров (фантастика/ужасы/приключения) сегодняшняя совокупность средств, процессов и методов работы поспособствовала появлению. Однако как и в

другие времена, у современного кинематографа есть свои проблемы [4, с. 96]: разрыв связи между зрителем и самой индустрией, которую часто называют «голосование рублём», ведь люди зачастую платят за грамотный навязчивый pr, а не за фильм. Не всем кинотеатрам выгодно ставить в сетку именно российские работы (тогда приходится сдвигать премьеры зарубежных и терять деньги). В последнее время заметно увеличилось внедрение телевизионного контента в кино (участники шоу «Уральские пельмени» снимают «своё» кино с самими собой в главных ролях) [2]. Но, в общем и целом, все проблемы сводятся к одной: кризис интересных тем и умение говорить о них новыми способами.

Один из важных вопросов, который требует специального исследования, связан с клиповым мышлением и его значением (отрицательным или положительным) в киноиндустрии. Сам термин появился в середине 1990-х годов и первоначально означал особенность человека воспринимать мир через короткие яркие образы в теленовостях или рекламе [1, с. 110]. «Clip» в переводе с английского «сокращать», «отсекать», «обрывать», «делать вырезки», что вполне оправдывает термин. Достаточно вспомнить видеоряд большинства музыкальных клипов: некая цепочка кадров, не сильно связанных со смыслом песни. У человека с клиповым мышлением сама жизнь начинает напоминать видеоклип: это уже не целостная картинка мира, а последовательность событий, логически не связанных между собой. Классическим примером фильма, построенного по законам клипа, является «Матрица» с Киану Ривзом в главной роли. На этом примере прослеживаются плюсы и минусы клипового мышления.

Минусы: зритель, обладающий клиповым мышлением, не может до конца проанализировать ситуацию, поскольку любая информация не задерживается в его сознании и быстро сменяется новой (например, идёт любовная сцена, которая неожиданно обрывается и сменяется кадрами, не связанными с предыдущим ни музыкой, ни сюжетом, не настроением); зритель не всегда успевает понять замысел автора, поэтому и пересказ увиденного становится обрывочным и неинтересным, так как клиповое мышление предполагает упрощение усвоения материала; краткость подаваемой информации, где акцент делается на эмоциях; умение сопереживать и сочувствовать сиюминутно, потому что на экране сюжеты меняются молниеносно.

Плюсы: клиповое мышление – своеобразный механизм адаптации зрителя к развитию современных технологий, что в определенной степени защищает мозг от информационно-эмоциональной перегрузки; клиповое мышление развивает многозадачность (зритель может смотреть кино и одновременно переписываться в мессенджерах) и является вектором развития отношений человека с информацией; клиповое мышление ускоряет реакцию – быстрое реагирование на любые стимулы и изменения

делает «людей экрана» отличными от «людей книги», что является естественным ходом истории.

Доминирование кино, способствующее развитию клиповым мышлением, где форма сильнее содержания, а режиссура, как искусство, слабее, чем техническое исполнение поставленных задач [3], в основном ориентировано на возрастную группу от 12 до 30 лет, которой нужна зрелищность. Это и способ отдыха, и уход от реальности, и просто стандартное времяпрепровождение. Но с другой стороны, именно это является живой иллюстрацией важной проблемы: мы живём в огромном потоке информации, справиться с которым не всегда можем. Интернет, десятки радиостанций, сотни телеканалов дают нам краткую информацию о происходящем в мире. Это обычно просто констатация определённых фактов, однако каждый может их толковать по-своему, а может просто не принимать во внимание [3]. Клиповое мышление – не созерцательное. Конечно, образные ряды влияют на фильм, но не всегда непосредственно, чаще – косвенно. Современное кино во многом напоминает электронную игру, рассчитанную на успех, где главный критерий художественного проекта [5] – запустить серию и потом ждать, сколько она выдержит продолжений, римейков и сиквелов. Имеет ли это отношение к искусству – вопрос риторический. Каждый решает для себя сам, стоит ли смотреть кино, которое делается «под заказ» (продюсерское кино), а не под то, «что назрело в душе» режиссёра.

#### **Список использованных источников:**

1. Азаренок Н.В. Клиповое сознание и его влияние на психологию человека в современном мире // Материалы Всерос. юбилейной науч. конф., посвященной 120-летию со дня рождения С.Л. Рубинштейна “Психология человека в современном мире”. Том 5. Личность и группа в условиях социальных изменений./М.: Изд-во “Институт психологии РАН”, 2009. С. 110-112.

2. Долин А. Памяти Даниила Дондурея // «Культурный шок». Радио Эхо Москвы. 2017. <https://echo.msk.ru/programs/kulshok/1979750-echo/>.

3. Кончаловский Е. Состояние мира // Озон. 2001. <https://www.ozon.ru/context/detail/id/200868/>.

4. Розен Л. Я, моё пространство и я: воспитание сетевого поколения. N.Y., 2007. 258 с.

5. Соловьёв С. Клиповому мышлению нужны только зрелища // Правда.ру, 2017. [https://www.pravda.ru/news/culture/cinema/26-09-2017/1349494-solovyov\\_bortko-0/](https://www.pravda.ru/news/culture/cinema/26-09-2017/1349494-solovyov_bortko-0/).

6. Тоффлер, Э. Шок будущего. М.: АСТ, 2002. 557 с.

©Парамошина О.А., 2017

**УДК 73.03**

**ПРОБЛЕМА РАЗВИТИЯ КИНЕТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА  
В XXI веке**

Акимов И.П.

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

Кинетизм или кинетическое искусство – художественное направление в современном искусстве, нацеленное на создание статических и динамических моделей и систем моделей из различных элементов, призванных передать сущность движения [1, с. 360]. В качестве независимого художественного направления формируется в первой половине 1960-х. Элементы произведения кинетического искусства могут быть как принципиально разнородными, так и строго определенными. Однако общей составляющей всех произведений кинетического искусства является антистатичность как внешняя, так и внутренняя: бытие художественного произведения данного направления есть его движение, т.е. функционирование [1, с. 360].

В кинетическом искусстве первичным теоретическим принципом и основным художественно-практическим методом (средством) формирования новых форм художественной выразительности выступает движение, посредством которого художники преодолевают традиционную статичность скульптуры и архитектуры, открывая тем самым потенциал более глубокого взаимодействия арт-объекта и зрителя. С этой целью кинетики используют возможности движения предметных конструкций, различных механизмов, иллюзорных изображений и оптических эффектов, создаваемых как традиционными средствами искусства, так и новаторскими, нередко ими же самими проектируемыми. В этом отношении интересна книга Вячеслава Фомича Колейчука «Кинетизм», в которой художник делится своими идеями и наблюдениями о принципах формообразования и визуальном проектном языке. Одним из постулатов художника-кинета он выдвигает обладание собственным багажом визуального проектного языка, собственным стимулом к экспериментам, призывая отказаться от результатов чужого творчества, стилизации и повторов. Именно такая позиция объясняет исключительное новаторство в кинетическом искусстве.

Формирование и развитие кинетического движения происходило параллельно с бурным развитием науки и техники, что позволило художникам этого направления заниматься искусством, опираясь на новейшие технологии и последние достижения инженерной мысли. По выражению уже упомянутого выдающегося отечественного художника-кинета, Владимира Колейчука, «...кинетическое искусство – это вид

художественного творчества, в котором заложена идея движения формы, причем не просто физического перемещения объекта, но любого его изменения, трансформации, любой его «формы жизни» [4, с. 148]. Художник рассматривает кинетизм как область искусства, непосредственно связанную с выходом в нетрадиционные формы искусства и использованием межвидовых способов воздействия на зрителя [4, с. 148].

Зачинатели кинетизма, Франсуа Морреле и Понтус Хюльтен, видели в движении средство к противостоянию с бесконечным повторением художественных форм, чреватому «исчерпанностью» искусства, «усталостью» творчества. Их обновление связывается с новыми художественными материалами, новыми формами. Теоретик движения, Николя Шеффер, выдвигает принципы пространственно-светового хронодинамизма как первоосновы кинетического искусства. Применение методов расчета и анализа трактуется как предпосылка появления нового типа творца – художника-инженера, стремящегося воплотить в искусстве движение как таковое при помощи динамических моделей и систем моделей, мобилей, механических приспособлений и оптических феноменов [5, с. 231]. Хэппенинг, активное отношение зрителя к арт-объекту, является неотъемлемой составляющей кинетизма. Возможность изучения кинетического объекта со всевозможных ракурсов опровергает классическую идею о том, «...что скульптуру в отличие от архитектуры нельзя созерцать изнутри» [5, с. 231].

В эволюции кинетического искусства прослеживается тенденция к синтезу с иными течениями внутри господствующего направления – модернизма, позже постмодернизма: на первых этапах развития – с искусством оп-артом, позднее – с авангардом «новой волны» [1, с. 360]. Так, художники-кинеты, реализующие идею кинетической формы в оп-арте, при помощи вращающихся отражающих поверхностей (зеркал и конструкций из линз), которые взаимодействуют с искусственными и естественными источниками света по усмотрению художника, и большого количества других разнообразных инновационных конструкций, построенных на основе самых различных материалов, создают арт-объекты, совмещающие в себе как идеи, собственно, кинетизма, так и оп-арта. Таким образом, кинетическое искусство может быть рассмотрено как особый этап формирования синтетического искусства, который отчетливо прослеживается в творчестве парижской группы GRAV, представляющей европейский оп-арт и кинетизм [2, с. 127].

Исходя из вышесказанного, тенденции кинетизма отражают стремления переходного характера, а именно желание создавать доступное и понятное искусство, усилить взаимодействие между зрителем и произведением за счет необходимости активного отношения первого ко второму. Корни этих стремлений лежат в таких важных художественных

концепциях исторической эпохи зарождения и развития кинетизма, «...как идея открытого произведения, смерти автора, трансформации визуального восприятия в эпоху господства серийных образов» [2, с. 134], которые впоследствии переключаются в искусство XXI века. Как самобытное художественное направление кинетизм исчерпал себя в процессе развития, приобщения к постоянно развивающимся технологиям. Кинетическое искусство зародилось в эпоху научно-технического прогресса и со временем оно утрачивает свое не эстетическое значение. О кинетическом искусстве настоящего времени можно сказать, что оно чаще используется в декоративных и развлекательных целях, выполняя тем самым лишь свою первостепенную, эстетическую задачу. Эра информационных технологий требует нового направления, которое бы выражало принцип мышления современного поколения, предвосхищало бы пути его развития.

#### **Список использованных источников:**

1. Грицанов А.А. Постмодернизм. Энциклопедия. // Кинетическое искусство. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. 1040 с.
2. Захарченко И.Н. Группа Grav: к проблеме визуальных стратегий Европейского искусства 1960-х гг. // Артикульт. 2011. №2(2). С.126-134.
3. Колейчук В.Ф. Кинетизм. М.: Галарт, 1994. 154 с.
4. Липов А.Н. Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда // Оптико-кинетическое искусство. Поиски новых типов формообразования. М.: Сб. науч. тр., ИФ РАН, Вып. 2, 2006. С. 144-161.
5. Маньковская Н.Б. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В.Бычкова // Кинетическое искусство. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. 608 с.

©Акимов И.П., 2017

**УДК 7.072.2**

### **СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И ПСИХОТЕРАПИЯ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ДИСКУРСА**

Михайлова А.А.

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

Психотерапия и современное искусство призваны играть важную роль в исследовании отношений между личностью, природой и культурой. В настоящее время нет существенных водоразделов, границ, которые бы отделяли научные психотерапевтические методы от стратегий современного искусства, и наоборот, интуитивно или сознательно, но многие приемы арт-терапии используются современными художниками [5, с. 132]. Очень важным для процесса сближения арт-терапии с

художественным авангардом является, в частности, то, что современное искусство отказывается от назидательности и проповеди «вечных истин» и апеллирует к самостоятельности и личному творческому началу всех, кто причастен к созданию и восприятию произведений искусства [5, с. 132].

Одной из центральных идей постмодернистской доктрины стал отказ от структурности и иерархичности не только человеческого языка, но и самой реальности [4, с. 11]. Теперь художники не пытаются оценивать мир с позиций определенной системы взглядов, они стремятся найти новые горизонты, переосмыслить истины и подход к творчеству. Последнее предполагает значительно большее внимание к дискурсивным практикам – различным вербальным и невербальным (в первую очередь, визуальным) способам концептуализации и передачи субъективного опыта. Постмодернизм связан также с отказом от поиска истины или признанием принципиальной невозможности ее нахождения, поскольку истина является не реально существующим, а сконструированным в результате применения тех или иных дискурсивных практик феноменом [5, с. 9].

Прежде всего, большинство современных художников стараются сосредоточиться на самом творческом процессе, на искусстве действия, на психологических изменениях и переживаниях творца во время художественного акта. Это можно сравнить с состоянием катарсиса на фоне глубокого индуцированного транса, проявляющимся вследствие психоаналитического лечения. Поэтому искусство в эпоху постмодерна приобретает черты не только общекультурной практики, но и своего рода психотерапевтического вмешательства в сознание людей, причастных к творческому процессу.

Удо Баер в своей работе «Творческая терапия – терапия творчеством» проводит параллель между переживаниями во время изобразительного процесса и переживаниями в процессе психотерапии [1, с. 493-497]. Он пишет о том, что перед началом изобразительного процесса художник чувствует внутри себя некий импульс, который проявляется как глубокое сильное ощущение перехода к состоянию внутренней наполненности и эмоционального возбуждения, которое выражается как напряжение или давление, как любопытство или «сгорание» от желания. Этот импульс торопит человека начать процесс, о котором еще ничего не известно, как он выглядит и как закончится. Далее следует фаза действия, когда возникает интенсивный контакт, направленный вовне (к материалу, к краскам и формам), рождаются фантазии и видения, возникают темы и неопределенные цели.

Когда начинается контакт с материалом, происходит слияние освоения материала с освоением и постижением темы и собственных переживаний. Оба процесса: первый – постижение чего-то в себе, когда человек пытается уловить что-то важное в собственной личности и сделать это понятным, и второй – освоение материала – сливаются в один, их

становится невозможно отличить друг от друга и далее. От художника начинает отделяться нечто, что начинает жить своей собственной жизнью, постепенно принимать все более определенный вид и конкретную форму.

Очевидно, творчество как выполнение любого нравственного дела по-своему, сообразно своей духовной индивидуальности, помогает вернуться к себе самому, яснее, отчетливее почувствовать себя собою, смягчиться душевно, посветлеть, яснее увидеть свой путь, обрести смысл жизни. Содержательная встреча с самим собой в творчестве, кристаллизация индивидуальности обычно сопровождается душевным подъемом [2, с. 18]. Посредством творчества художники пускают людей в свою душу и открывают им что-то важное о себе, как, впрочем, и пациенты во время арт-терапевтических сеансов.

Соответственно, художественный и терапевтический процесс имеют много общего. Переживания многих пациентов во время арт-терапии описываются ими подобно переживаниям художника во время создания произведения искусства. И это не удивительно, поскольку терапевтический процесс также является творческим процессом [1, с. 496]. Идти навстречу неизвестному, приступать к чему-то новому – побыть необузданным анархистом, интерпретировать в творчестве свое ощущение мира окружающего и внутреннего – вот что объединяет художника и проходящего арт-терапию пациента. А попытка найти связь между «мной» и другим миром часто находит язык и форму, свойственные современному искусству.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что в определенном аспекте, современное искусство является одной из форм психотерапии, поскольку творчество может выступать в качестве первичного психотерапевтического метода, позволяющего перестраивать формирующие сознание образы и интерактивные процессы. «Искусство способствует благотворному разряду нервной энергии, принимает участие в адаптивном регулировании организма» [3, с. 84]. Современное искусство также сходно с психотерапией, потому что и там и тут процесс создания художественного объекта оказывается важнее результата, в том числе и в связи с происходящими во время него психологическими изменениями и переживаниями художника.

#### **Список использованных источников:**

1. Баер У. Творческая терапия – терапия творчеством (Теория и практика психотерапии, использующей разнообразные формы творческой активности) / Пер. с нем. Е. Климовой и В. Комаровой. М.: Независимая фирма «Класс», 2013.
2. Бурно М.Е., Добролюбова Е.А. Практическое руководство по терапии творческим самовыражением. М.: Академический Проект, ООПЛ, 2003.

3. Гримаков Л.П. Терапевтические функции культуры // Человек, №4, 2002.

4. Епишин А.С. Творчество аутсайдеров в пространстве художественной культуры новейшего времени // Аутсайдер арт: коллекция «ИНЫЕ». Альбом / Под. ред. В.В. Гаврилова и науч. ред. А.В. Азова. М.: Городец, 2017.

5. Копытин А.И. Арт-терапия в эпоху постмодерна. СПб.: Речь; Семантика-С, 2002.

©Михайлова А.А., 2017

УДК 5527

## ТРУДНОСТИ ВОСПРИЯТИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ЗРИТЕЛЕМ

Литвин В.В.

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

Что такое современное искусство?

Современное или же актуальное искусство – одно из самых противоречивых и актуальных явлений сегодняшних дней, сложившееся во второй половине XX века [4]. В этот период искусство словно сошло с ума. Его можно непонимать и ненавидеть, его можно любить, его можно просто стараться понять [1]. Сегодня мы можем смотреть на огромное полотно в галерее, содержащее лишь два цвета, но продающееся за огромные деньги, и в это же время видеть художников, пишущих реалистичные пейзажи и портреты, заработка которых хватает максимум на оплату первичных нужд. Данная ситуация плохо укладывается в голове обычного зрителя, не связанного с миром искусства. В чем же причина?

Впервые этот термин был применен Розалиндой Краусс, крупнейшим аналитиком современного искусства [3]. Она охарактеризовала этим термином работы Дэвида Смита, являющегося скульптором и абстрактным экспрессионистом. Поиск новых смыслов, образов, вплоть до дематериализации объектов (например, перформансы и хэппененги), противопоставление модернизму – так можно обозначить художественные искания современного искусства. Вслед за философами они назвали себя «постмодернистами». Главными становятся не объект, а процесс, движение, преобразование, действие.

Вскоре современное искусство начинает развиваться, и появляются различные направления, например, такие как, концептуальное искусство и минимализм, популярные в 60-х и 70-х годах. Конец 70-х и 80-е годы охарактеризовались «усталостью» от концептуального искусства и минимализма и возвратом интереса к изобразительности, цвету и

фигуративности. Становится популярно искусство, обращенное к массовой культуре: кэмпизм, ист-виллидж, нео-поп, фотография. Повсюду современное искусство.

Как же отличить современное искусство от банальной безвкусицы?

Вначале XX века появилась радикальнейшая тенденция переосмысления культуры под названием «дадаизм» [1]. Это направление не брали во внимание каноны искусства и цивилизации, такие как рационализм, логика, системность, оригинальность. Для приверженцев данного направления они не имели ценности. Однако, спустя шесть лет своего существования, «дадаизм» угасает, и, тем не менее, успевает сыграть важную роль, расчистив пространство искусства для всего нового и неожиданного. С этого момента прошел целый век, а человечество все еще с недоумением глядит на современные картины, инсталляции, движущиеся скульптуры, перформансы и хэппенинги.

Каждая эпоха находит свое отражение в искусстве своего времени [1]. Для дадаизма это было более чем характерно. Первая мировая война показала, куда приводит дорога западного рационализма, капиталистического расчета и индустриальной логики. Эти столпы современной цивилизации художники-революционеры объявили своими главными врагами и впредь в своих работах стремились избегать наличия какого-либо смысла и логики.

Дальнейшие события самого беспокойного века предоставили еще больше пищи художникам для переосмысления всего и вся. Возникновение тоталитарных режимов, Холокост, еще более страшная Вторая мировая война, раскол Германии и другие потрясения заставили общественность, включая художников, по-новому взглянуть на достижения технологического прогресса, природу человека и смысл существования [2]. События нашей эпохи также не оставляют равнодушным сторонников современного искусства, нынешние художники затрагивают в своих работах проблемы поп-культуры, массового потребления, загрязнения окружающей среды, эпидемии СПИДа, наркомании, прав меньшинств и так далее.

Когда рушится привычный мир, на поверхность всплывают самые фундаментальные вопросы. Художников заинтересовал один простой вопрос: что же вообще такое искусство? Каковы его границы? Портрет человека на холсте или скульптура – это, безусловно, искусство. А если портрет не следует реалистичному стилю, он перестает быть искусством?

А если вместо того, чтобы сделать скульптуру самому ты просто выставил уже готовый предмет? Это все еще искусство? Скульптура обязательно должна быть статичной? Или она может двигаться или даже быть живой? Произведение искусства нужно понимать или ощущать? А может ли искусство вообще не иметь смысла? Является ли картина произведением искусства, если в процессе ее создания основную роль

сыграли не голова и расчет, а импульс и случайность? Это лишь малая часть вопросов, которые сегодня поднимает современное искусство.

И все же, в чем прелесть и красота того, что любой может сделать за 5-10 минут? Основным посылом является вызов, брошенный скучному прошлому. Особое видение привычного, и своеобразный плевок в сторону классики. К сожалению, чаще всего мотивы и идея художника остаются неизвестными или непонятыми. И уже тут начинается процесс создания двух лагерей, которые состоят из тех, кто не понимает и тех, кто всеми силами стремится понять [3].

Первые не понимают, почему великими произведениями искусства становится красная краска, разлитая на белом холсте, или же инсталляция в виде синего матраса, прибитого к стене. Ведь эстетически намного приятнее смотреть на картины великих мастеров, которые годами учились, трудились и совершенствовались в этом нелегком деле.

Для вторых в этом смысле полотно становится некой философской платформой, источающей тягу к интерпретации увиденного. Это довольно занимательный процесс: ты смотришь, казалось бы, на совсем обычные вещи, но, видя какие-то детали, которые доступны только тебе одному, ты продолжаешь воображаемой кистью в своей голове дописывать смысл, улыбаешься и радуешься тому, что ты это понял и придумал. Наблюдатель становится непосредственным участником творческого процесса, будто бы вторым, конечным элементом всей сути произведения. Или не становится вовсе.

Главной задачей искусства, как такового, является способность вызывать эмоции. У автора, в процессе создания и созерцания конечного результата, и у зрителя, от увиденного на полотне. Первое – результат эмоций, второе – причина. В современном искусстве эта задача становится в тысячи крат сложнее.

Конечно, есть и совсем грязное искусство: голые разрисованные манекены, измазанные помадой головы мужчин, изуродованные холсты. Сейчас такого в достатке. «Я тоже так могу» – скажете вы. Но, почему-то, они смогли раньше.

Кредо современного художника выразил Эдвард Мунк: «Я рисую не то, что вижу, а то, что увидел». И сегодня можно признать, что нереалистическое искусство в целом заняло достойное место в культуре [1].

Однако зритель очень чувствителен к расширению границы «нереалистического». Мунк столкнулся с критикой за излишнее упрощение техники создания произведения. Теперь можно подумать, будто автор таких картин не мастер кисти, а маленький ребенок, неандерталец или человек с полным отсутствием навыков рисования. Но важно понимать, что упрощенное произведение является таковым намеренно, а не из-за отсутствия у художника соответствующих навыков.

Тем самым внимание зрителя переносится с технической и формальной стороны картины на его содержательную часть.

Знание контекста всегда углубляет понимание того или иного произведения искусства. В современном же искусстве роль контекста не просто важная, а именно необходимая. Знание истории создания работы, биографии художника и прочей фоновой информации способно превратить для человека «нелепую мазню» в осмысленное и глубокое творение. По известному представлению, искусство должно, прежде всего, доставлять наслаждение. Но если какая-то банальная или странная вещь способна вдохновить человека, заставить думать или увидеть красивое, развеселить его, загипнотизировать, удивить, шокировать или успокоить, почему же нельзя назвать это произведением искусства?

В завершение важно отметить, что нет ничего плохого в том, что кто-то не понимает или категорически не воспринимает современное искусство. Также нет ничего плохого в том, что кому-то оно нравится.

Очевидно, что у каждого произведения искусства есть свой адресат. Другой вопрос состоит вот в чём: останется ли это «прекрасным» на века? [3]. Смогут ли авторы встать на одну ступень с великими гениями изобразительного искусства? И можно ли это считать жанром, а не периодом времени? Хватит ли сил у такого искусства затесаться в ряды великой истории в виде представителя непоколебимой временем классики?

#### **Список использованных источников:**

1. CABLOOK.com (<http://www.cablook.com>) «Как отличить современное искусство от мусора?»
2. «Теории и практики» (<https://theoryandpractice.ru/>) «Новый проект «Теорий и практик»: что такое современное искусство»
3. «Дистопия» (<http://dystopia.me/>) Современное искусство или поколение «умственного похмелья»
4. Википедия. «Современное искусство»

©Литвин В.Р., 2017

**УДК 74.01/09**

## **ПРОБЛЕМА ДИЗАЙНА СОВРЕМЕННОГО УЧЕБНОГО ПОСОБИЯ В УСЛОВИЯХ МОДЕРНИЗАЦИИ ОБРАЗОВАНИЯ**

Трембач К.С., Калашников В.Е.

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

Одним из главных требований к современной учебной и учебно-методической литературе является качественный дизайн книги. Дизайн книги – «вид изобразительного искусства, в задачу которого входит выработка художественной формы книги» [5]. Состоит из образного

конструирования книги, её иллюстрирования, формирования типографской и книжной графики в единстве всех без исключения этих компонентов.

Сложно не согласиться с кандидатом филологических наук С. Монаховым в том, что школьные учебники сегодня в большинстве своем «и структурированы, и в дизайнерском отношении оформлены консервативно – то есть скучно» [3]. При их разработке не учитываются такие принципы создания современной учебной литературы, как интерфейсность, эргономичность, нелинейность изложения материала. Как результат – «нелюбовь» к учебникам у школьников и нежелание использовать их в качестве эффективного помощника в деле приобретения знаний. Решение данной проблемы лежит в признании того факта, что школьному учебнику нужен новый дизайн, который будет учитывать ментальные, психологические, эргономические и проч. особенности современных детей и подростков.

Однако на сегодняшний день в России практически нет специалистов, которые бы работали над решением этой проблемы. Мы можем назвать в качестве исследователя-теоретика В.А. Андрееву, которая в кандидатской диссертации одна из первых указала на необходимость изменения подходов к дизайну российских учебников. Практическая попытка была предпринята издательством «Дрофа», которое совместно с польским издательским домом «WSiP» (Варшава) в 2006 году осуществило выпуск учебно-методических комплектов (УМК), учебников «Времена» для 1-3 классов гимназии с качественным и современным книжным дизайном.

Анализ отечественной и зарубежной литературы для общеобразовательных школ показал, что сегодня, во-первых, отмечается уменьшение объемов вербальной информации, представленной в учебной литературе, и увеличение количества визуальных компонентов. Во-вторых, в учебной литературе очень часто вводится сквозной персонаж. Так, например, в учебник русского языка дизайнер Ж. Филиппов вводит «мокрого бобра, коня в противогазе, макаку с флейтой» (рис 1).



Рисунок 1. Обложка учебника по русскому языку для 5 класса. Автор. Ж. Филиппов.

Свой выбор данных эпатажных (с точки зрения человека, «выросшего» на традиционных учебниках, разработанных в соответствии с советскими стандартами) персонажей сам Филиппов не объясняет, однако

по схожему вопросу в одном из интервью высказался его коллега, дизайнер учебников Д. Барбанель: «Кажется, что российский учебник остался в 80-х. Вероятно потому что те, кто сейчас занят оформлением учебников – редакторы, дизайнеры и иллюстраторы – катастрофически далеки от детей и контекста. Можно сказать, что учебник написан и визуально спроектирован на другом языке, оставшемся в прошлом. Условно, ну какой может быть Незнайка, если все знают Angry Birds? Может быть, и то, и другое – я не против Незнайки... В учебнике, учитывая то, что его неизбежно будут читать школьники, нужно стараться показывать более целостную картину контекста» [4].

Следует отметить, что в учебнике русского языка для старших классов, оформленном Д. Барбанелем, сквозным персонажем является синичка: «Одна из первых и главных задач, которую нужно было решить при создании макета учебника, определиться с образом и характером сквозного персонажа... В российских учебниках функции сквозного персонажа (коммуникативная и символическая – К.Т.) оказываются зачастую редуцированы» [2]. Придумывая своего сквозного персонажа, вспоминает дизайнер, он решал несколько задач: создать необычный образ; наделить персонажа индивидуальностью; придать персонажу определенное символическое звучание; выстроить историю персонажа.

«Так на свет появилась синичка... тема синичек была продолжена в учебнике, в традиционно строгое академическое содержание которого нужно было внести момент легкости, игры... Само введение синички в качестве героини иллюстраций обусловило непрямую референциальность картинки по отношению к исходному учебному материалу» [2].

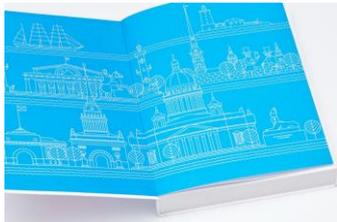


Рисунок 2. Форзац учебника русского языка для старших классов.

Форзац учебника русского языка для старших классов иллюстрирует встречу синички с Пушкиным в Санкт-Петербурге (рис. 2). Форзац имеет трансформированную композицию, в которой Пушкин поменялся местами с синичкой (и снял цилиндр).

Еще одна тенденция, которую можно отметить, – это работа со шрифтами и каллиграфией, поиск необычных решений в этой области. Кроме того, в некоторые учебники и учебные пособия вводятся пиктографические элементы, напоминающие знаки «смайлики» (рис. 3).

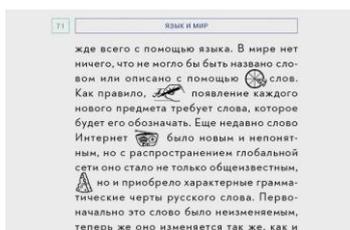


Рисунок 3 Фрагмент учебного текста из учебника для 5 класса.

Нужно сказать, что учебные пособия востребованы школой, являясь эффективным средством обучения. В силу небольшого объема, менее сложного технологического цикла разработки и внедрения учебного пособия, простых требований к его оформлению и структурированию учебного материала в нем возможна апробация новых подходов к дизайну учебной литературы.

Объем данной работы не позволяет отследить все тенденции в области дизайна учебной литературы для общеобразовательных школ, однако можно отметить, что в современных учебниках и учебных пособиях акцентируется внимание на визуальной составляющей, особое внимание уделяется расположению изображений на плоскости страницы, иллюстрации, шрифту. При этом авторы новационных учебников стремятся создать эффект легкости, игры за счет введения необычных персонажей. Соотношение текста и визуального ряда изменяется в пользу последнего, при этом важно отметить, что визуальные изображения создают свою собственную историю, основываясь на тесте как референте.

#### **Список использованных источников:**

1. Донцов А.И., Дроздова А.В. Визуальное воздействие интернет-рекламы на молодежную субкультуру / А.И. Донцов, А.В. Дроздова // Национальный психологический журнал.- 2013. - №2. - С.25-31.

2. Мастерская Димы Барбанеля URL: <http://masterskaya.pro/ru/projects/uchebnik> / (дата обращения: 22.10.2017)

3. Пять способов рассказать ребенку о живописи // Мел URL: [http://mel.fm/shkola\\_budushchego/3957140-barbanel](http://mel.fm/shkola_budushchego/3957140-barbanel) / (дата обращения: 22.10.2017)

4. Самостоятельная работа школьников как форма организации учебной деятельности // Мел. URL: <http://festival.1september.ru/articles/634184/> (дата обращения: 22.10.2017).

5. Стефанов С.И. Реклама и полиграфия: опыт словаря-справочника / С.И. Стефанов.-М.: Гелла-принт, 2004 – 352 с.

©Трембач К.С., Калашников В.Е., 2017

## АРТ-ТЕРАПИЯ В РАЗВИТИИ ДЕТЕЙ-АУТИСТОВ

Мацнева А.И., Сеницкая Д.М., Задворная С.Т.  
 Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина  
 (Технологии. Дизайн. Искусство)

Тема синдрома детского аутизма заинтересовала нас, так как данная проблема затрагивается во многих статьях и интересует многих ученых, врачей, психологов, учителей и родителей. Но эта проблема изучена не до конца. Психологами, которые изучали данное расстройство, было выдвинуто предположение о том, что аутизм чем-то схож с гениальностью. При аутизме социальные способности снижаются, однако, считается, что при таком легком психологическом отклонении кроются гениальные корни. Мы предполагаем, что многие виды творчества, возможно, помогут ребенку-аутисту и его родителям открыть невероятные грани таланта, в любой области.

Задача нашего исследования состояла в том, чтобы выявить сильные стороны ребенка с особенностями через творчество. Мы разработали систему арт-терапии, совместную сюжетную игру-сказку с детьми. Она во многом сошлась с рекомендациями по развитию коммуникативных способностей у детей, страдающих аутизмом [3].

В основе нашей арт-терапии лежали такие художественные техники, как коллаж (наклеивание персонажей на фон, выбранный детьми), экспрессия (проявление эмоций и чувств детей в рисунке, цветовом и композиционном решении). Внедрение арт-терапии дает возможность увидеть внутреннее эмоциональное, психологическое состояние этих ребят, что происходит у них в голове, о чем они задумываются. Рисование помогает снизить чувственное напряжение и создает ощущение комфорта у ребенка-аутиста.

Дети	Выбор цвета фона	Реакция на сказку	Проявление активности во время сюжетной игры	Мышление формой
Ребенок 1 (Рома)	Зеленый	Реакция посредством физических движений	Повышенное	Плоскостное
Ребенок 2 (Дима)	Коричневый	Самостоятельное введение новых героев посредством рисунка	Повышенное	Объемное (раскрашивание персонажей с обеих сторон)
Ребенок 3 (Кристина)	Желтый и синий	Усвоение и четкое повторение сюжета, героев и действий	Повышенное, временами пониженное	Плоскостное

Ребенок 4 (Артем)	Белый	Введение собственных персонажей и проявление инициативы в составлении книги по сюжету сказки	Повышенное	Плоскостное
Ребенок 5 (Леша)	Синий	Произвольная трактовка сюжета	Пониженное	Плоскостное

Рекомендуется практиковать рисование образов солнца, неба, земли, воды, огня, деревьев. Изображение этих образов важны для детей, чьи возможности ограничены, потому что они объединяют различные аспекты, грани личности ребенка [2]. Нами была подобрана сказка с учетом особенностей детей-аутистов. Все действия в сказке происходят на природе. В ней задействованы определенные герои, которые имели различные формы, фактуры и цвет. Главный герой был выбран круглым, т.к. эта форма формирует ощущения и восприятия. Наш герой, ёжик, похож по манере поведения на детей «увидел ёжик людей, испугался, в клубочек свернулся, иголки выпустил и лежит, сопит» [1], потому что дети с аутизмом склонны быть эгоцентричными, у них нет большого желания общаться или взаимодействовать с другими людьми. При работе с детьми-аутистами необходимо уделять особое внимание моторике пальцев и работе с бумагой. Мы дали возможность детям на индивидуальное изображение сказки. Выбор своего фона, изменить внешний вид главного героя, предоставили разные виды носиков, иголок. Рисование карандашом особенно предпочтительно, так как формирует навык владения ручкой при письме. Полезно также для детей с особенностями сочетать занятия с физическими упражнениями в игровой форме или в виде зарядки. Например, в нашей сюжетной игре мы постоянно взаимодействовали с детьми; нарисовали корову и издали характерные для нее звуки; повторяли действия за главным героем, ёжик ходит по комнате, топаем вместе с ним; нарисовали дерево, а теперь встанем и потянемся руками-веточками к солнышку. В ходе создания сказки мы заметили, что дети с аутизмом выстраивают предметы в одну линию, повторяют одни и те же действия снова и снова. Для улучшения понимания себя и других, развития положительных эмоций, уменьшения одноплановости восприятия мира нужны занятия литературой. Мы преподносили нашу сказку медленно, тщательно, и текст был эмоционально насыщенным, так как освоение художественных образов героев, обстоятельств, логики их жизни, внутренних и внешних проявлений, отношений между друг другом благоприятно действуют на эмоциональную стабильность ребенка, и все это важно для его социализации.

Исходя из нашего научного исследования, мы можем сказать, что большинство способностей и талантов детей можно заметить уже в раннем

возрасте, поэтому необходимо наблюдать за интересами детей-аутистов, больше проводить различных арт-терапий, чтобы в дальнейшем помочь ребенку развить, возможно, гениальные способности и таким образом помочь ребенку реализоваться и состояться в жизни.

**Список использованных источников:**

1. Автор Раенко Ю., «Ёжик-шуршунчик» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ozeroskazok.com/skazki-dlia-shkoly/skazki-dlia-shkolnikov/skazka-dlia-2-klassa.html> (дата обращения: 15.09.2017)

2. Водинская М.В., Шапиро М.С. Развитие творческих способностей ребенка на занятиях изобразительной деятельностью// Лечебная педагогика: методические разработки // Изд: Теревинф, 2006 г (дата обращения: 27.09.2017)

3. Киселева М. В. Арт-терапия в работе с детьми. – СПб.: Речь, 2008 г. (дата обращения: 25.09.2017)

©Мацнева А.И., Синицкая Д.М., Задворная С.Т., 2017

**УДК 769.91**

**ОТРАЖЕНИЕ ЖИЗНИ ОБЩЕСТВА В ПЛАКАТАХ XX-XXI веков**

Носова К.О., Ермолаева Л.П.

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

Социальный плакат можно считать самостоятельным феноменом в искусстве, поскольку на протяжении своего развития он приобретал и развивал критерии, которые относятся только к нему.

Плакат (происходит от немецкого слова «Plakat», от франц. «Placard» объявление, афиша, от «plaquer» наклеить, приклеивать) – сравнительно крупное по размеру изображение с использованием текста, где художественный образ возникает при взаимодействии текста и изображения. Начальный этап развития плакатного дела в России начался в 1812 году. Так называемые лубочные картинки дали старт прогрессу, именно в них художники попытались соединить картинки и текст. Плакат, как искусство, окончательно сформировался к концу XIX века. С этого периода плакат официально признается частью культуры. Основными задачами уже тогда стало привлечение внимания граждан и донесение до зрителя смысла.

Социальный плакат являлся отражением происходящих событий в истории, поэтому по образам, текстам и символам его легко сопоставить с характером жизни определенного промежутка времени. Так, например:

Конец XIX – начало XX веков – основное направление всех плакатов связано с благотворительностью. Рост брошенных новорожденных детей и детей-сирот, лишившихся попечительства, высокая детская смертность

среди сельского населения, потери крестьян-кормильцев – все это привело к формированию в стране социально-общественных институтов и появлению рекламы. Социально-благотворительный плакат характеризовался разнообразием графики, сюжетов и тематик, связанных с проблемами в обществе и нуждами населения. Художники ориентировались больше на свое личное представление о том, каким именно должно быть плакатное произведение. Канонов плакатного жанра еще не было, и художник опирался на станковую живопись и книжную графику.

С 1917 года по 1930-е годы – плакаты этого времени по тематике близки к современным плакатам. Главными темами, отражающимися в плакате того времени, были: борьба за всеобщую грамотность, женское равноправие, забота о здоровье и воспитании детей, пропаганда здорового образа жизни и спорта. Характерными чертами плакатов этого периода становятся: авангардные композиционно-графические и стилистические приемы (фотомонтаж с добавлением шрифта и нарисованных деталей, диагональные композиции с использованием линий, доминантные фигуры). В целом можно сказать, что использовались образы героических и вдохновляющих персонажей и яркие метафоры.

С 1930-х годов до середины 1980-х годов – плакат закрепился на своей позиции эффективного средства влияния на народ. Ведущими темами становятся темы: многодетных семей, роль женщины в обществе, пропаганда физкультуры и спорта. Во время Великой Отечественной Войны патриотические плакаты изображали больше тяготы населения, которые имели большее влияние. После войны плакаты стали изображать совершенно другие проблемы (борьба с курением и алкоголизмом, пропаганда здорового образа жизни, воспитание детей). Появилась цензура, которая влияла не только на то, что нарисовано, но и как. Композиция стала статичной, как в изображениях, так и в тексте. Характерной чертой плакатов этого периода в плакатной индустрии стала идеологизированность. Плакат проникает в самые разные уголки жизни: в городскую среду, на территорию фабрик и заводов, в колхозы, клубы, школы и больницы, где затрагиваются все стороны жизни советского человека.

С середины 1980-х годов по сей день – этот этап эволюции, как самостоятельного вида искусства, длится до сих пор. Новые тенденции стали появляться еще во времена «горбачевской перестройки», возник перестроичный плакат. Многие работы художников стали носить социально-политический характер. Вскоре вырастает новая проблема социума – наркотики, и теперь к обыденным плакатам прибавляется и пропаганда «Против наркотиков». Плакаты становятся авторскими, государство больше не является основным заказчиком. Художники работают «для себя».

На данный момент мы живем в эпоху информационного бума: человеку достаточно всего мгновения, чтобы обработать информационный посыл. Социальные плакаты стали более минималистичными, например: «Родите ли?!», «Пятница погубит субботу» и т.д. Если раньше на плакатах изображалась какая-то история, и писался текст, то сейчас дизайнеры используют только образы, намекающие на обстоятельства. Плакат XXI века воспринимается зрителем на фоне бурной динамичной жизни, темп и ритм которой возрастает. Возможно, это и повлияло на применение статики в композиции, что является противоположностью динамике окружающего мира.

Яркие и запоминающиеся лозунги того времени имели успех и не перестают быть актуальными и в наше время. Одной из распространенных и глобальных проблем общества является терроризм. Никто не остался равнодушным к событиям в Нью-Йорке 11 сентября или к трагедии Беслана, потому что, пострадавшими являлись невинные люди, в том числе и дети. Следующая острая тема – борьба со СПИДом и наркоманией. Социальный плакат – это носитель очень серьезной информации, в нем отражается острая проблематика и действует на зрителя психологически. Тема наркомании очень сложная и деликатная, так как любое изображение шприца на плакате вызывает у наркотически зависимого человека лишь желание к употреблению. Поэтому создатели плаката на первый план выносят слоганы, которые написаны крупным шрифтом, напоминая о смертельной опасности наркотиков. В данном случае уместно образное решение темы, когда прямолинейность может только усугубить проблему.

Если продолжить список тем, часто затрагиваемых в социальном плакате в современной России, то это будут проблемы: насилие в семье, алкоголизм и курение, гражданские права, личная безопасность.

Создание плакатов является актуальным способом, собирать вокруг себя огромную публику и объединить сочувствующих людей для решения насущных проблем. Современный социальный плакат разнообразен, как творчески, так и технически. Используется более широкий спектр носителей, это билборды и бигборды так называемые рекламные щиты, рекламные установки различных размеров, которые существуют в среде города.

Социальная реклама – необходимый атрибут нашей жизни и активный проводник социальной политики. К сожалению, достижения художников-графиков в этой сфере, пока используются не в полной мере. В истории нашей страны менялись ценности и политические системы. Поиск в формировании нового образа России и стремление к идеальному миру – задача сегодняшнего дня. Именно поэтому социальный плакат становится важнейшим инструментом очеловечивания современного общества.

©Носова К.О., Ермолаева Л.П., 2017

## ЭКСТРАКЦИЯ ТРАВЯНИСТЫХ КРАСИТЕЛЕЙ И ИХ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В НАРОДНЫХ РЕМЕСЛАХ

Максимов А.Л., Танашев А.М., Попов И.А., Деркач А.А.  
Краснодарское президентское кадетское училище

Травянистые растения не только давали человеку пряжу, они позаботились и о том, чтобы окрасить ее и придать более привлекательный вид. Крестьяне хорошо знали свойства как культурных, так и дикорастущих растений. Эти знания передавались из поколения в поколение. В каждой семье умели не только вырастить волокнистые растения (лен и коноплю), но и соткать из них полотно, выкрасить приготовленными своими руками растительными красителями.

Красили пряжу и ткань отварами растений, которые собирали в поле, на лугу во время заготовки сена и даже в огороде. Заготавливали красильные травы как бы между делом. Цветки ромашки, мышиного горошка, сурепки и ястребинки традиционно использовались в народной практике для окраски пряжи и ткани. Нетрудно было набрать красильных корней – пырея, конского щавеля, да и той же крапивы. Самые различные красители в умелых руках получались из картофельной ботвы, луковой шелухи и огуречной травы [1, с. 175-190].

Сравнительный анализ красителей, применяемых в различных регионах в прошлые века. Московская область. В России вплоть до второй половины XIX века для окрашивания ткани применялись натуральные красители, которые получали из трав и деревьев. Зелёную краску получали из пырея, жёлтую – из ре�еды. В коричневый цвет ткань окрашивалась при погружении в крепкий настой из луковой шелухи. Оранжевую добывали из коры яблоневых побегов. Синий цвет получали при окрашивании холста соком травы вайда или корнями девясила. В красный цвет ткани окрашивали мареной. Для чёрного брали кампешевое дерево. Фиолетовый оттенок давал лакмусовый лишай [3, с. 8-9].

Курская область. Умелицы сами пряли нити, колеровали пряжу, делали основу и ткали изделия в домашних условиях на деревянных станках. Яркие красители изготавливали самостоятельно с помощью коры ольхи и яблони, луковой шелухи, петрушки и других растений. У тех, кто мог себе позволить покупные красители, имелись дополнительные оттенки – индиго [12, с. 12-13].

Воронежская область. Портки шили из материи, окрашенные в синий цвет. Мастеров, производивших колеровку ткани, в народе называли «синели». Прочные, яркие и нелиняющие красители для тканей крестьяне добывали из растений, трав, цветов, а также из корней деревьев и ягод.

Каждый цвет имел символический смысл, известный с языческих времён. Самым любимым цветом жителей губернии был красный. В женской и мужской одежде он считался знаком Ярилы и символизировал плодородие. Зелёный отсылал к миру растений. Коричневые и фиолетовые оттенки в одежде использовались редко. А вот чёрный цвет часто, он символизировал вечный покой и родную землю [7, с. 20-23].

Костромская область. С наступлением тепла льняное полотно белили на солнце [4, с. 23].

Вологда. Набойка – старинный способ украшения ткани. На неё накладывалась доска с нанесённым рисунком, по которой ударяли молотком для лучшего проникновения красителя. Был и более простой способ набойки: рисунок наносился прямо на ткань масляной краской с помощью штампиков или тампонов [8, с. 12-13].

Ханты-Мансийский округ. Для изготовления нижней одежды ханты использовали крапивный холст собственного производства. Обработка этого растения считалось делом исключительно женщин. Собирать крапиву начинали обычно в первых числах октября, во время заморозков, рано утром, пока солнце не обогрело землю. В противном случае – растение можно было выдернуть только с корнем и землёй, что требовало дополнительной работы по его очистке. Собранные стебли связывали в пучки и вешивали на воздухе для просушки. После этого крапиву без всякой обработки складывали в амбары или же, как делали ханты, проживавшие по реке Салым, у её стебля с помощью специального шила, сделанного из оленьей косточки, удаляли сердцевину. Затем волокну растения давали немного отсыреть, чтобы придать ему гибкость. И помещали в деревянную ступу, где толкли пестом и очищали трепалом. Готовую кудель пряли, затем из полученных нитей ткали холсты [11, с. 8-9].

Чувашия. Красили натуральными растительными средствами, которые женщины делали сами из трав и корней растений. Например, для получения зелёного пигмента использовали листья чертополоха, для жёлтого – полынь с примесью дрока, заячий мак. Самым распространённым красителем считался корень марены. С помощью него ткани окрашивали в насыщенный красный цвет. Корень марены сушили, толкли в ступе или мололи на жерновах, потом порошок добавляли в воду и в полученном растворе кипятили нитки. Для лучшего прокрашивания туда добавляли золу. Тонированные мареной нитки были яркими и не линяли после стирки, ими расшивали рубахи из белого домотканного холста.

Белоруссия. Материалы для одежды делали из местного сырья – льна, реже конопли, шерсти. Красили ткани природными красителями – настоями трав, коры, листьев и почек деревьев, а также болотной железной рудой. Льняные материи, которые шли на пошив рубашек, фартуков и

головных уборов не окрашивались. Белое полотно обычно вышивали геометрическим орнаментом нитями непременно красного цвета. Сильное влияние городского костюма с его тенденцией к простоте и универсальности форм, широкое использование искусственных красителей вместо натуральных повлекли за собой коренные преобразования в народном костюме [6, с. 8-9].

Карачаево-Черкесия. Ткани, из которых шили одежду, издавна красили исключительно природными материалами. Чтобы получить различные оттенки от розового до бордового мастерицы использовали корни марены. В жёлтый цвет окрашивали скорлупой грецкого ореха, шелухой лука, кожурой граната, листьями барбариса и айвы, корой дуба и абрикоса. Окуная холсты в отвар бузины, можно было добиться серого и фиолетового цветов – в зависимости от продолжительности крашения. Иногда при окрашивании применяли глину, золу, сажу [5, с.12-13].

Осетия. Когда нужно было окрасить сукно в коричневый цвет, воду кипятили с медным купоросом. Затем сукно на час опускали в чуть остывший раствор, вынимали и сушили. После этого краску опять подогревали, опускали в неё сукно, вынимали и просушивали. Пока ткань сохла, готовили новый раствор. На этот раз воду разводили с сажей, доводили до кипения и немного остужали. Высохшее сукно на час замачивали в растворе. Вынимали, сушили и, лишь затем промывали. Окраску в сажевом растворе проводили три раза. В завершение ткань промывали в растворе с анилиновыми красками, сушили и вновь промывали. Только после этой процедуры сукно прочно прокрашивалось в насыщенный коричневый цвет [9, с. 8-9].

Для получения чёрного цвета хорошо высушенную ольховую кору кипятили в воде, затем бросали в раствор с медным купоросом. Туда и помещали материю. Она находилась в растворе 12 часов. Затем её вынимали, сушили, промывали в проточной воде, и лишь после этого ткань обретала стойкий чёрный цвет.

Азербайджан. Пряжу кустари тонируют растительными и минеральными красителями. Так, для получения чёрного цвета шерсть замачивали в болотной глине. Обожжённый гипс (мел), смешанный с кислым молоком, использовали для отбеливания пряжи. Отваром из корня марены нити красили в красный оттенок. Цветы шафрана и молодые побеги лозы давали различные варианты коричневого, а из смеси сушёных гранатовых корок с листьями грецкого ореха готовили тёмно-жёлтую краску.

Туркмения. Ткань окрашивали красками растительного происхождения: из корней марены получали красную, из цветов софоры и живокости – жёлтую, из листьев ревеня и спорыша – синюю. Ткань сплошь покрывали орнаментами из геометрических фигур. Наиболее часто

мастерицы изготавливали такие узорные мотивы, как древо жизни [10, с. 9-11].

**Список использованных источников:**

1. Скачи добрый единорог. А. С. Миловский - М.: Дет. лит. Очерки/ Фотогр. автора. 1986г.-191с.: Фото ил. С-175-190;
2. Основы художественного ремесла. Сухие травы. Г. Федотов. - М. «Аст-пресс», 1997 г. - 208 с.: ил. – С- 187-190;
3. Журнал «Куклы в народных костюмах». – М.: ООО «Де Агостини», Россия, Выпуск № 1, 2012 г.- 24с.: ил. С – 8-9;
4. Журнал «Куклы в народных костюмах». – М.: ООО «Де Агостини», Россия, Выпуск № 2, 2012 г.- 24с.: ил. С – 23;
5. Журнал «Куклы в народных костюмах». – М.: ООО «Де Агостини», Россия, Выпуск № 3, 2012 г.- 24с.: ил. С – 12-13;
6. Журнал «Куклы в народных костюмах». – М.: ООО «Де Агостини», Россия, Выпуск № 8, 2012 г.- 24с.: ил. С – 8-9;
7. Журнал «Куклы в народных костюмах». – М.: ООО «Де Агостини», Россия, Выпуск № 10, 2012 г.- 24с.: ил. С –20- 23;
8. Журнал «Куклы в народных костюмах». – М.: ООО «Де Агостини», Россия, Выпуск № 14, 2012 г.- 24с.: ил. С – 12-13;
9. Журнал «Куклы в народных костюмах». – М.: ООО «Де Агостини», Россия, Выпуск № 15, 2012 г.- 24с.: ил. С – 8-9;
10. Журнал «Куклы в народных костюмах». – М.: ООО «Де Агостини», Россия, Выпуск № 23, 2012 г.- 24с.: ил. С – 9-11;
11. Журнал «Куклы в народных костюмах». – М.: ООО «Де Агостини», Россия, Выпуск № 35, 2012 г.- 24с.: ил. С – 8-9;
12. Журнал «Куклы в народных костюмах». – М.: ООО «Де Агостини», Россия, Выпуск № 38, 2013 г.- 24с.: ил. С – 12-13;
13. Журнал «Куклы в народных костюмах». – М.: ООО «Де Агостини», Россия, Выпуск № 52, 2013 г.- 24с.: ил. С – 8-11.

©Лукашев Б.О., Танашев А.М.,  
Попов И.А., Деркач А.А., 2017

**УДК 7.031.2**

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ВОСПРИЯТИЯ  
МЕЗОАМЕРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
ОТ ОБНАРУЖЕНИЯ ДО НАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ**

Авдеева К.С.

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

Прежде всего, обращаясь к вопросу мезоамериканских цивилизаций, следует понимать, что определяющий термин «Мезоамерика» не является

географическим понятием и не может отождествляться с понятием «Центральная Америка». Мезоамерика понимается как историко-этнографическая область, регион, объединяющий различные народы со сходным социально-экономическим развитием, культурно-бытовыми особенностями и общей исторической судьбой на почве взаимного влияния друг на друга. Цивилизации данного региона покрывали территорию от центра Мексики до Гондураса и Никарагуа.

Самые яркие примеры мезоамериканских народов – это майя и ацтеки, на основе которых будет построен анализ меняющегося восприятия у человека Старого Света.

Если обратиться к становлению культуры в Европе, то, несомненно, именно античный период сыграл роль невероятных масштабов в истории искусства и его развитии. Он дал тот толчок, послуживший отправной точкой для искусства всех последующих веков, вплоть до настоящего времени. Неоспоримым фактом является то, что античная культура также отразилась на других, далеких от ее изначального центра, государствах. И даже христианизация не смыла интереса и не умалила привлекательности этой культуры из сознания людей того времени и последующих поколений.

На протяжении столетий европейский человек обращался к тематике, казалось бы, чужеродного христианскому глазу, языческого античного мира. Тот же интерес наблюдался в отношении древневосточного искусства и народов Азии. Но именно культура мезоамериканских цивилизаций для людей западного мира оказалась не приемлемой и совершенно чуждой. Под гнетом конкистадоров и испанской инквизиции она была забыта на столетия, памятники уникального искусства были разрушены, погребены в руинах или же разворованы, а любые другие упоминания о бывших, некогда развитых, государствах растворялись во времени.

В настоящее время интерес к этой далекой необычной культуре поддерживается на том же уровне, что и к другим древним цивилизациям, хотя он и не освещается также глобально и часто. Подобный интерес мы можем проследить, начиная от банального календаря майя, и использования соответствующей художественной тематики в работах дизайнеров, в киноиндустрии и гейм-дизайне и заканчивая обширными коллекциями музеев, продолжающимся изучением и поиском новых предметов искусства и также популярность туристического посещения современных индейских резерваций потомков древних мезоамериканцев.

Исходя из этого, возникают закономерные вопросы: почему и каким образом культура, которую пытались стереть с лица Земли, все же нашла свою законную нишу в истории искусства? В какой момент на корню отсутствовавший интерес дал росток, превратившийся в полноценное

изучение? Какие причины послужили возрождению утраченных знаний и ценностей?

Для ответа на вышеупомянутые вопросы стоит обратиться к истории самого конфликта между культурой приезжих завоевателей и местного населения, а также к последующим отношениям с представителями Нового Света.

Стоит отметить тот факт, что при завоевании ни один из памятников культуры майя и ацтеков не привлекал внимания испанцев. Преследующие цель быстрого и легкого обогащения, конкистадоры стремились опустошить золотые запасы Теночтитлана, хотя многие из прибывших очевидцев той невероятной культуры оставили письма и отчеты, которые содержат ценную информацию касательно быта, религии и других аспектов культуры коренного населения Мезоамерики.

В своем завоевании испанцы столкнулись с наиболее развитыми народами в новой части света, о чем раньше они не могли и догадываться. Достижения индейской культуры во многих областях, таких как астрономия, математика, архитектура и другие, были настолько своеобразны и высоки, что это оставляло неизгладимое впечатление у испанцев. Однако следы тысячелетней индейской культуры не пробуждали никакого энтузиазма исследования у завоевателей.

Испанская Инквизиция дала бесповоротную цель уничтожения любых упоминаний о существовании коренных народов Нового Света. Многие памятники были разрушены, а невероятные по своей величине библиотеки, хранящие огромное количество письменных свидетельств существования этих культур, были сожжены. Хотя некоторые конкистадоры на свой страх и риск пытались сохранять какие-либо минимальные предметы искусства для изучения втайне от Инквизиции. Другая часть культурных памятников была разворована и переплавлена.

Почему же испанцы так категорично отнеслись к новой для них высокоразвитой цивилизации? Если провести аналогию с восприятием христианством языческих культур, то неоспоримым фактом станет то, что античность играла одну из основных ролей в становлении искусства Европы. Свидетельства существования некогда культурно развитого античного мира сохранялись и понимались как эталон и образец для всего последующего развития. Европейцы на протяжении истории возвращались к мифологической тематике Древней Греции и Рима. Казалось бы, подобное не могло иметь места в разуме христианского человека. Но тот в первую очередь уделял внимание внешней этической составляющей. Опираясь на достижения в области искусства своих предков, люди постепенно перенимали некоторые детали, не наделяя их изначальной языческой трактовкой, а скорее используя лишь в декоративных целях.

В случае же с мезоамериканской культурой наблюдается полное отторжение и неприятие. На мой взгляд, основные причины такого

отношения могут быть скрыты в самом менталитете цивилизованного европейца тех веков. Совершающие открытия одно за другим, развивающиеся европейские государства лелеяли мысль своего полного превосходства над любыми неизвестными ранее племенными народами, коих они считали варварами и дикарями. И потому, в их понимании, возможно, сложилась концепция, что все, созданное подобными дикарями, не несет в себе какой-либо художественной ценности, а лишь является воплощением языческой скверны. Другой важной причиной стоит упомянуть саму цель испанских завоеваний и эффект неожиданности от встречи с неизвестной цивилизацией. Завершить все это можно неприемлемым для европейца того времени культом жертвоприношений. Все эти аспекты стали решающими факторами, которые поселили в сознании конкистадоров мысль, что эти жестокие варварские племена необходимо истребить.

Таким образом, уже после окончания Конкисты даже сам факт существования каких-либо высокоразвитых индейских цивилизаций в прошлом на территории Нового Света почти полностью был забыт. Еще на протяжении 200-300 лет Старый Свет не имел представлений о культуре мезоамериканского народа, замечая ее тусклый отблеск лишь в постройках немногих, оставшихся в живых потомков майя и ацтеков. Испанские захватчики и другие европейские государства использовали, в основном, рабский труд негритянского народа, но и некоторые индейцы служили этой цели. Именно они строили жилища для новых владельцев своих земель, сохраняя, таким образом, по своим привычкам и памяти те архитектурные особенности, свойственные мезоамериканской постройке.

Но все же преданная забвению высокоразвитая культура угасла. И лишь к XIX веку, веку величайших археологических находок и открытий, цивилизации Мезоамерики начали восставать из пепла.

Интерес к загадочным руинам и остаткам неизвестных городов возник только в 1822 году, когда был опубликован отчет Антонио Дель Рио, в котором он описывал посещение города Паленке вместе с военным отрядом в 1784 году. Этот поход был организован на почве слухов о загадочных постройках в джунглях, давно оставленных их хозяевами. В своем отчете Дель Рио лишь описал главные сооружения и упомянул об их расчистке, так как не являлся профессиональным археологом.

Несмотря на это, открытие богатств погибшей индейской цивилизации все еще ждало своего часа, потому как в сознании многих ученых еще оставалось мнение, что индейцы не могли никогда выйти из рамок дикарей в своем развитии и обнаружить какие-либо остатки каменных храмов и дворцов, оставленные после них, невозможно. Наперекор подобному устоявшемуся мнению рискнул выйти молодой американский адвокат Стефенс. Именно он в 1839 году вместе со своим другом, английским художником Фредериком Казервудом, отправился на

поиски затерянного города Копан. И их поиски обернулись успехом. Впоследствии ими были найдены и другие древние города индейцев, давно покинутые, но сохранившие доселе забытые, невероятные постройки и другие памятники искусства.

Путешествие Стефенса развеяло всеобщий миф и заблуждение о том, что Новый Свет никогда раньше не населяли высокоразвитые цивилизации, имевшие свою собственную, сложенную на протяжении многих веков необычную культуру. Также было дано начало науке, изучающей древних мезоамериканских народов, которые обладали своей письменностью, своим подходом к пониманию искусства, своими религиозными и социально-бытовыми особенностями.

Ближе к 20-30-м годам XX века археологические раскопки древних городов Мезоамерики стали уже повсеместными. Создавались музеи, которые постепенно собирали редчайшие коллекции майянской и ацтекской культуры, на местах, где были обнаружены руины, велись систематические исследования, которые продолжаются по сей день.

И даже среди ненаучного общества интерес к индейским цивилизациям постепенно возрастал с усилением секуляризации сознания людей Нового Света. Потомки некогда населявших эти земли индейцев образовывали свои закрытые резервации, где они старались в максимально приближенном виде сохранять древнюю культуру, которая многие столетия передавалась только устно в закрытом племенном сообществе. На них практически не повлияло повсеместное распространение христианства, и языческие верования по-прежнему живут среди современных индейцев. Своей яркостью и необычностью они завораживают европейского человека, который уже не имеет той яростной тяги к борьбе христианства с язычеством, он придает значение лишь внешней составляющей культуры. Таким образом, отвечая на главный вопрос, что же послужило основным направляющим фактором к возрастанию интереса, можно с уверенностью назвать развитие науки, а в особенности развитие археологии как науки. Также появление авантюристов, готовых бороться со стереотипным и устаревшим мышлением. И не последнюю роль сыграла постепенная секуляризация сознания человека, которая снимала определенные рамки и открывала людям для восприятия чуждых им культур.

#### **Список использованных источников:**

1. Коллективная монография. Серия энциклопедий «Исчезнувшие цивилизации». // Ацтеки: империя крови и величия. 1997 г.
2. Коллективная монография. Серия энциклопедий «Исчезнувшие цивилизации». // Затерянный мир майя. 1997 г.
3. Культура майя. URL: <http://www.darkduck.com/MAJA.HTM> (дата обращения 6.11. 2017)

©Авдеева К.С., 2017

**УДК 7.046**

## **ТЕНДЕНЦИЯ ОБРАЗА ИДЕАЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА (АНДРОГИНА) И ЕГО ИСТОКИ В ИСКУССТВЕ**

Авдеева К.С.

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

В последние годы в модельном и шоу-бизнесе стал набирать популярность андрогинный образ человека. В своей работе я бы хотела проследить истоки этого феномена и предположить возможность его реализации в современном мире, опираясь на мифологические и религиозные источники и находя их отражения в искусстве. Понимая, насколько эта тема деликатна и необычна по своей сути, хочу сразу оговорить, что буду рассматривать образ андрогина со стороны противоречивости социально-психологических, духовных черт людей.

Андрогины – это люди, объединяющие в себе признаки обоих полов, либо же лишенные каких-либо половых отличий.

В античной мифологии андрогинами были существа – предки, перволюди, которые содержали в себе и женские, и мужские признаки. Они возгордились своей силой и красотой, посягая на могущество богов, за что те разделили их надвое и обрекли на вечный поиск своей второй половины. Рассматривая поднятую проблему в таком ключе, можно сделать предположение о ее символизме, заключающемся в стремлении к гармонии. Одновременная двойственность и целостность воспринималась как приближение к идеальному не только внешне, но и внутренне. На фоне вышесказанного выделяется еще одна принципиальная проблема отличия андрогина от гермафродита или представителя сексуального меньшинства. Под андрогинностью следует понимать духовную двойственность человека, не затрагивающую в первую очередь сексуальные пристрастия или яркие анатомические отличия.

Чертами двуполости в своей иконографии обладали такие древнегреческие боги, как Дионис и Афродита. Нередко они представляли то в женском, то в мужском образе, либо же одновременно сочетая их в себе. Примечательным фактом стоит отметить, что отличиями обоих полов, как правило, наделялись божества, отвечающие за произрастание и плодородие. Им поклонялись, не акцентируя внимание на их половой принадлежности, подчеркивая факт их гармоничной двойственности.

В Средневековье религиозная мифология перенимала античные идеи о происхождении перволюдей. Представителями восточно-христианского богословия утверждалось единство изначального божьего образа в человеке, а последующее разделение полов считалось результатом предвидения будущего грехопадения человека. Андрогинное

существование понималась как духовное, от которого человек переходил к существованию физическому, к полу. Возрождение этого духовного начала отождествлялось с достижением бессмертности души. Таким образом, в средневековую эпоху андрогинность являлась критерием духовного совершенствования, то есть приобретала метафорический характер.

Сочетанием в себе божественного совершенства можно назвать изображения ангелов в христианском искусстве. Как существа духовные и бесплотные ангелы являют собой предположительный образчик андрогинности.

В подобном духе продолжается понимание андрогина в период Возрождения. Он является началом всего и появится в конце времен.

Существование андрогина на протяжении истории допускалось и в реальном плане в качестве идеального образца поведения, сочетающего в себе черты женского и мужского, к чему стремились люди посредством проведения определенных обрядов и ритуалов. Это была подсознательная потребность в целостности и единстве, сопровождавшаяся интерсексуальными переодеваниями.

В Новое время андрогин перестает рассматриваться как совершенный предок, а приобретает утопический характер человека будущего. Берется во внимание не только трансформация души, но и полное переустройство общества. Переосмысливается действительность в рациональном свете, андрогинность выделяется как одна из важных особенностей человека, его преимущество. Тем самым начинается реализация идеи биполярности.

В настоящее время андрогинный образ пользуется успехом в сфере искусства и популярен в модельном бизнесе. Стоит отметить, что эта тенденция получает проявление в различных формах, из-за чего понимание образа размывается. Эпатажную андрогинность можно приравнивать к субкультуре, которая не имеет ничего общего с социально-психологическими факторами символической андрогинности. С другой стороны происходит подражание идеальному образу, попытка сохранить изначальную традицию трактовки. В ином случае желание выделиться из толпы, рефлексировав яркостью и необычностью, которая настораживает многих людей и в большинстве случаев вызывает негатив.

Мы можем наблюдать андрогинизацию многих сторон общественной жизни. Востребованность данного качества возрастает. Сочетание в человеке женских и мужских черт дает ему большой шанс на выживаемость и адаптацию. Как правило, такие люди имеют склонности к творчеству и наиболее психологически благополучны. Феномен андрогина обуславливается не только модными течениями, но и определенным развитием общества, стремлением к устойчивому и мобильному существованию человека.

Подводя итог, можно акцентировать внимание на изменениях в толковании образа. От традиционного мифологического первопредка к определенному свойству или качеству, помогающему современному человеку в достижении целей. В поднятой проблеме определенно сталкиваются две стороны вопроса. Является ли эта тенденция неким недоразумением моды или же несет под собой идею абсолютного образца, на который необходимо ориентироваться. И по какому пути ведет стиль унисекс – деградации общества и полного его разрушения или по пути развития, к утопическому будущему, в котором идеальный образ человека будет мерой всех вещей.

**Список использованных источников:**

1. Шишлова Е.Э. Психологическая и философская рефлексия феномена андрогина как «Постгендера». Методическое пособие по психологии.

©Авдеева К.С., 2017

**УДК 7.036**

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА  
НА ПРИМЕРЕ ВЕСЕННЕГО СЕЗОНА ВЫСТАВОК  
МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ»  
И МОСКОВСКОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ БИЕННАЛЕ  
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА»**

Судакова Е.В.

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

Прежде чем разрабатывать проблематику данной статьи важным является найти ответ (не обязательно лаконичный и конкретизированный но ясный и обоснованный) на злободневный вопрос, что же такое «актуальное современное искусство». Исследовательская работа велась при непосредственном изучении и сравнении нижеупомянутого материала [5]. Искусствовед, педагог и практик современной художественной сферы, куратор и владелец галереи pop/off/art Сергей Викторович Попов в одной из своих публикаций подчеркивает, что современное искусство является значительной сферой культуры – мощной, автономной, с давно сложившейся эволюцией и установленными правилами и в то же время тесно переплетенной со всеми прочими сферами жизни. Современное искусство, результат деятельности небольшой, но независимой и необыкновенно продуктивной и влиятельной среды. Прежде всего, это термин исторически укорененный – им обозначается передовое искусство со времени окончания Второй мировой войны до настоящего. Оно генетически связано с искусством авангарда или шире – модернизма, но

представляет собой новый виток изобразительных языков, с акцентом на собственно языковые модели. Оно включает в себя все больший спектр техник, обусловленный как развитием технологий, так и познанием человеком собственного тела и своего места в мире. Тематический спектр современного искусства безгранично широк, оно реагирует на любые проявления человеческой деятельности [3]. В одной из публикаций журнала «The Village» художественный критик, доцент факультета искусств МГУ Андрей Алексеевич Ковалев акцентирует внимание читателя на то, что русский язык оказался недостаточным для того, чтобы обозначить современное искусство как понятие. В английском языке есть слова *modern* и *contemporary*. *Modern* – это классический модернизм в разных вариациях, который начинается с Поля Сезанна и кончается Джексоном Поллоком. Затем начинается *contemporary*. Русский язык оказался к этому глух; всё принято называть «современным искусством». По-русски современным лучше считать искусство последней трети XX века.

В процессе исследования данной темы, посчастливилось познакомиться с книгой британского искусствоведа Сэма Филиппа «...Измы. Как понимать современное искусство», которую Андрей Ковалев рекомендует в качестве путеводителя по современному миру искусства [8]. Сэм Филлипс помещает современное искусство в исторический контекст, описывая каждое художественное течение, начиная с Импрессионизма, от предвоенного Кубизма до послевоенного Абстрактного Экспрессионизма к Стрит-Арту XXI века, история современного искусства показана в развитии. Сэм определяет некоторые временные границы современного искусства, интересно, что за «момент рождения современного искусства» автор принимает Импрессионизм конца XIX века, а в последнюю пятую главу «XXI век» Филипп помещает изложение сути искусства Интервенционизма, Стрит-Арта и Интернационализма. На хронологическом графике искусствовед разместил шкалу, захватывающую период 2010-2020 г., и выделил несколько течений, наиболее ярко характеризующих данное время, среди которых Концептуализм, Перформанс, Видеоарт, Постмодернизм, Инсталляционизм, Интервенционизм, Стрит-Арт и Интернационализм.

Наталья Смолянская, доцент «Русской антропологической школы» РГГУ читает цикл лекций по философии искусства. При работе над темой, лекции помогли выявить проблематику понятия «современное искусство», дискутируя, Наталья Владимировна формулирует ответ на вопрос «Что же такое современное искусство и все ли художники, которые живут сейчас, являются современными?». Наталья Смолянская подчеркивает, что современное искусство, несмотря на общепринятое понятие демократичности современного искусства, тем не менее, удивительно элитарно и институционально. «Современное искусство это удел

избранных» – говорит лектор. Что такое в данном случае элитарность и институциональность? Для ответа на этот основополагающий вопрос Наталья Владимировна дает отсылку к вопросу-истоку «что такое современное искусство? существуют ли у него какие-то временные рамки?» [7]. Все определяется кардинальными изменениями, которые происходят в середине 60-х годов XX века (на этом сходятся очень многие специалисты). В середине 60-х возникает много новых течений искусства, в 64-65 годах возникают движения Боди-Арт Ленд-Арт, Минимализм, Концептуальное Искусство и впоследствии происходит то, что такой знаменитый критик как Люси Липпард назвала «дематериализацией объекта искусства». В 1964 году философ искусства, арт-критик Артур Данто написал статью «В мире искусства», с этого момента начинается осмысление новой эпохи. Лектор говорит о том, что происходит парадокс, именно в это время Энди Уорхол выставляет банки с супом, которые вроде бы не представляют собой произведение искусства, но сам факт выставления банок становится фактом возникновения новой эпохи в искусстве. Почему? (последующий ответ на данный вопрос является основополагающим в исследовательской статье) – потому что с того момента как мы только с помощью наших органов чувств (глаз) не можем сказать, является ли выставляемый перед нами объект произведением искусства или нет, с этого момента и возникает современное искусство. То есть необходимо, чтобы этот объект был признан и получил свое место в особом мире – в мире искусства. Этот мир и является таким элитарным миром, является свидетельством институционализации, которая происходит с искусством. Теоретики 70-х годов пытаются определить, каким образом мы называем тот или иной объект относящимся к полю искусства, к институту мира искусства, который включает в себя критиков, художников, арт-дилеров, психологов-искусства, философов-искусства, журналистов. Наталья Владимировна акцентирует внимание слушателей на том, что публика института искусства это с одной стороны очень широкий круг специалистов, а с другой стороны очень узкий круг, определяющий территорию, на которой действуют их методы оценки. Эти взаимоотношения между кругом специалистов-оценщиков и художником формируют парадигму, в которой действуют практики современного искусства. Поэтому современное искусство начинается именно с этого момента, когда необходимо какое-то теоретическое обоснование (как пишет Артур Данто). Наталья Смолянская заставляет задуматься над следующим – действительно ли искусство может выдвигать какие-то теории? Далее лектор поясняет, действительно, современное искусство неразрывно связывает этот комментарий к искусству, к тому, что делает художник (или как принято говорить к художественному жесту) к самому художественному действию. Надо сказать, что в современном искусстве происходит трансформация – мы переходим от создания объекта искусства

к тому, что создаем художественное событие, которое интенционально задает поле художественного события. Здесь в пример можно привести работы, выставляемые в арт-пространстве Московского музея «Гараж». Таким образом, нам не интересен сам объект, поэтому все эти моменты, связанные с созданием формы, с украшением они, в общем-то, не важны, но с другой стороны, важно понять в какую сторону мы движемся, поэтому необходим какой-то комментарий или какое-то положение, которое объясняет волю художника. Почему жест – потому что в данном случае художник как бы пропускает этот момент создания произведения, произведение не становится столь важным, а важным становится именно то, что художник предлагает какую-то новую практику, которая выводит этот объект (признаваемый за объект искусства) за пределы уже признанного поля, но таким образом поле расширяется и объект, тем не менее, принимается этим полем. Проявление подобной новой практики можно проиллюстрировать VR-проектом «Bjork Digital» (цикл экспериментальных фильмов, наполненных символизмом), который стал частью основного проекта 7-й Московской биеннале современного искусства. Стоит заметить, что при концептуальном искусстве, являющимся характерным проявлением современного искусства, изменяются не только произведения искусства (объекты искусства), но и выставочные пространства (музеи, галереи). Появляется некоторая критика институциональности искусства, художники выходят за пределы своих галерей, возникает новое движение современного искусства Ленд-Арта (пионер институциональной критики художник Роберт Смитсон построивший знаменитую спираль). Художники выходят за пределы институтов, они выходят вообще за пределы экспозиционной площади, то есть выходят за пределы какой-бы, то ни было предметности – они начинают создавать нематериальные объекты. Дематериализация объекта искусства, о которой пишет Люси Липпард в книге «Шесть лет: дематериализация художественного объекта с 1966 по 1972 годы», которая, как заметила Наталья Смолянская, маркирует этап кардинального перехода, когда возникает множество концептуальных практик просто описания или вроде бы совершенно бессмысленного действия, которое функционирует вместо объекта искусства. Это время тоже характеризует кардинальные изменения в искусстве, которые и связаны с тем, что мы сейчас называем практикой современного искусства.

Проблематика понятия «современное искусство» является актуальной, дискуссионной и злободневной темой современного мира искусства. Главное, в потоке информации, в систематизации знаний, в установке хронологии не потерять важное – определение, суть и смысл как такового искусства, которое развивается стремительно и непредсказуемо [4]. В заключение всего вышесказанного, приведу слова куратора 7-й Московской биеннале современного искусства, главного куратора Музея

современного искусства в Токио Юко Хасегава: «Здесь очень важен вопрос, зачем нам нужно искусство и что оно делает для людей. Искусство не может изменить мир. Искусство может только повлиять на разум людей, как на психологическом уровне, так и на уровне эстетики, и иногда на уровне восприятия – и это очень важно. Искусство может подтолкнуть людей к созданию нового знания. Любой человек, производящий что-либо, не обязательно именно художник, должен думать о том, чтобы побуждать людей размышлять, чтобы вдохновлять их. Техники, в которых работает художник, могут быть как очень традиционными, так и невероятно современными – это совершенно не важно».

**Список использованных источников:**

1. Бореев Ю.Б. Эстетика М. АСТ 2005.
2. Климин М. Первый манифест русского хтонизма The Art Newspaper Russia выпуск 21.03.2017 // [www.theartnewspaper.ru](http://www.theartnewspaper.ru).
3. Ковалев А.В. Как начать разбираться в современном искусстве выпуск 1.04.2015 // [the-village.ru](http://the-village.ru).
4. Палаткина Д. Юко Хасегава : Искусство не может изменить мир. Искусство может только повлиять на разум людей The Art Newspaper Russia выпуск 6.04.2017 // [www.theartnewspaper.ru](http://www.theartnewspaper.ru).
5. Попов С.В. Текст о современном искусстве Artgude выпуск 27.07.2017 // [www.artgude.com](http://www.artgude.com).
6. Семендяева М. Девять жизней современного искусства The Art Newspaper Russia выпуск 2.05.2017 // [www.theartnewspaper.ru](http://www.theartnewspaper.ru).
7. Смолянская Н.В. лекция Современное искусство как понятие ПостНаука выпуск 9.06.2014 // [postnauka.ru](http://postnauka.ru).
8. Филипс Сэм ИЗМЫ Как понимать современное искусство М. AdMarginem 2014.

©Судакова Е.В., 2017

**УДК 7.036**

**НЕГАТИВИЗМ ВОСПРИЯТИЯ ЧЕЛОВЕКА И ЕГО ТЕЛЕСНОСТИ  
ХУДОЖНИКАМИ XX и XXI веков**

Анисимов И.А.

Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина  
(Технологии. Дизайн. Искусство)

Наступление эпохи модернизма сопровождалось потрясениями в разных сферах общественной жизни. Первая мировая война, открытия Фрейда, Дарвина навсегда изменили взгляд на место человека во вселенной.

Искусство нового времени не могло остаться прежним, его язык стал формироваться под влиянием негативистской эстетики.

Негативистская эстетика неизменно присутствовала в жизни человека на протяжении столетий, но только в XX веке приобрела массовый характер. В монографии доктора философских наук профессора Марии Шкепу «Эстетика безобразного Карла Розенкранца» отмечено, что безобразные формы возникают в переходные периоды животного мира, поскольку на уровне формы в них проявляются колебания и неустойчивость между разными типами [4, с. 47].

Смена художественной парадигмы подчеркнула распространённость негативистской эстетики, требуя её изучения, сопоставления художественного наследия минувших столетий и современности.

Древнегреческие философы ввели понятие «калокагатия», согласно которому идеалом человека становится личность физически прекрасная и нравственная. «В человеке всё должно быть прекрасно...», – вторил грекам А.П. Чехов. Безобразное особенно ярко проявляется на контрасте с красотой, возможно, поэтому в качестве одного из носителей безобразного выступает человек.

Австрийский художник Эгон Шиле (1890-1918) в своём творчестве исследовал обнажённое человеческое тело. В экспрессионизме, где сильные эмоции доминируют, зачастую происходит намеренное искажение формы, доведение до уродства, с одной стороны, для наиболее сильного эмоционального воздействия на зрителя, с другой, из-за того, что аффект лежит уже в самом замысле, в самой природе стиля, поэтому реальность просто не выдерживает напора чувств и преломляется.

Для старых мастеров вроде Энгра и Рубенса характерна позиция любования, созерцания человеческого тела как несущего элементы красоты, наслаждения, жизни. Шиле разбирает модели на атомы, в некоторых работах намеренно не хватает частей тела. Лица часто становятся похожи на черепа, обтянутые кожей.

Любимые цвета Эгона – цвета осени, умирания: коричневый, оранжевый, желтовато-зелёный. Техника художника позволяет увидеть путь, проделанный кистью, имитирующей фактуру тела, независимо от того, использованы кроющие или лессировочные краски. Совокупность данных приёмов зачастую делает натурщиков Шиле, похожими на трупы.

Продолжателем традиций австрийского гения, в какой-то степени, становится английский художник немецкого происхождения Люсьен Фрейд (1922-2011). Внук основателя психоанализа, как и Шиле, уделяет большое внимание портретам и обнажённой натуре. Фигуративные композиции художников сосредоточены исключительно на человеке. У Фрейда он заперт в замкнутом пространстве, у Шиле вообще отсутствует намёк на линию горизонта и трёхмерность.

Независимо от возраста, модели Фрейда – уставшие от жизни люди с физиологическими изменениями. Убедиться в этом можно проанализировав и сопоставив внешность натурщика в жизни и

изображение природы на полотнах мастера. В 2002 году Люсьен пишет 28-летнюю супермодель Кейт Мосс. Художник не собирается подчёркивать очарование натурщицы – он выбирает сложный ракурс, где теряется талия, собирается в складку живот, рука висит плетью, голова неестественно уменьшается. Цветовая палитра охристо-зелёного цвета становится определяющей в отталкивающем впечатлении.

Весьма интересны работы «Станционный смотритель спит» (1995) или «Вечер в студии» (1933), где модели Фрейда – женщины с избыточной массой тела находятся в состоянии сна. Бессознательное состояние для Фрейда представлено не объятиями благостного греческого Гипноса, а пребыванием смерти. Апатичность, отсутствие витальности, личности на полотнах натурщика приравнивают героев картины к миру вещей, изображённые скорее набор мяса и костей на прилавке, чем люди. Друг Люсьена Фрейда Фрэнсис Бэкон (1909-1992) является представителем более откровенного языка. Несмотря на то, что художник не специализировался на обнажённой натуре, в изображении человека он был безжалостен – жуткие смазанные лица, искорёженные фигуры, что превращало натурщика в сочную, условно живописную отбивную. Мясо – неструктурированное тело, совокупность плоти и костей. Если Фрейд имитирует видимость человека (спящего или близкого к слабоумию, если говорить о портретах), то Бэкон даже не пытается [2, с. 37].

Показательны в исследовании проблемы работы современной британской художницы Дженни Савиль (1970 г). Среди её масштабных полотен, посвященных трансгендерам после операций и женщинам с ожирением неожиданно появляется туша животного «Torso II» (2005). Завуалированность техники письма, неожиданный выбор темы не сразу даёт проанализировать, что писала Савиль – торс человека или тушу животного. Отсутствие головы (что встречается не единожды в работах художницы), выбранная цветовая палитра, которая вполне могла принадлежать человеческой коже, только вводят зрителя в заблуждение.

Концептуальные художники Динос и Джейк Чепмены (1966 и 1962 г. соотв.) ничем не ограничивают себя в экспериментировании с человеческими телами. В современном искусстве очень легко разнять и соединить части тела человека, потому образ человека, деформированный современным искусством, предлагает зрителю отсутствие духа, идеала – не человека, но копии, видоизменённой пластмассовой куклы, клона.

Современное искусство разрушает привычную для нас эстетику, открывает для художников язык, зачастую основанный на негативизме. Но художник неотделим от времени, в котором он родился и творит. Концлагеря, мировые войны, газовые камеры – результат деятельности человека. В последней части «Негативной диалектики» Теодор Адорно утверждает, что писать стихи после Освенцима – это варварство. Философы и мыслители приравнивают человека к агрессивному

животному, поглощённому погоней за наслаждениями и продолжением рода.

Можно сказать, что изгнание человеческого духа из искусства не только художественная парадигма, но и общая. Эпоха заменяет человека техникой, роботами, живое общение – виртуальным. Негативистская эстетика не только и не столько результат появления модернизма, но и его исток.

#### **Список использованных источников:**

1. Бодрийяр, Ж. Прозрачность зла/ Ж. Бодрийяр. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Добросвет, 2014. – 260 с.
2. Делёз Ж. Френсис Бэкон: Логика ощущения/ Ж. Делёз. – СПб.: Machina, 2011.– 176 с.
3. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства/ Х. Ортега-и-Гассет. – М.: АСТ, 2008. – 192 с.
4. Шкепу М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца/ М. Шкепу. – Ин-т проблем соврем. искусства Нац. акад. искусств Украины. – К.: Феникс, 2010. – 448 с.

©Анисимов И.А., 2017

**УДК 7.08**

### **К ВОПРОСУ ПРИМЕНИМОСТИ ТЕРМИНА «РОССИЙСКОЕ УЛИЧНОЕ ИСКУССТВО»**

Вешнев В., Ткач Д.Г.

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

История отечественного стрит-арта и граффити, как правило, изучается начиная с событий перестройки в СССР, периода открытости к западным неформальным явлениям. Появлению субкультуры граффити в США способствовал целый ряд условий, определяющих среду, в которой возникало данное явление, у отечественных же художников, период формирования собственной граффити и стрит-арт субкультуры произошел гораздо позже, с отличными факторами и предысторией.

В первую очередь, нужно отметить, что в отличие от стран капиталистического лагеря, в странах социализма внешний облик города формировался комплексно, с учетом потребностей строительства социалистического общества. Там, где 60-х годах XX в. американский городской рабочий был окружен рекламой, советский гражданин в свою очередь был погружен в систему монументальной пропаганды, имеющей существенно отличные задачи.

В случае с граффити и стрит-артом, в 80-е, граффити, во многом было неотъемлемой частью хип-хоп культуры, и распространялось по

миру на волне популярности ее образов. В Германии, Франции и Швеции граффити развивалось аналогично тому, как это происходило в США. В Советском Союзе граффити не могло развиваться в том же ключе. Для развития субкультуры граффити требовалось городское пространство аналогичное западному, где реклама, вызывающее отторжение, занимала бы господствующее положение, в то время как пространства для творческой деятельности практически не оставалось. Советских художник не был ограничен в плане развития собственных способностей – там, где в капиталистических странах ему приходилось платить за первичное и профессиональное художественное образование, в СССР оно предоставлялось бесплатно, и развитая материальная база позволяла работать с существующими «традиционными» материалами для художников.

В 90-е существенно увеличивающаяся криминогенная обстановка оставляла все больше маневра для актов вандализма, однако в 90-е в России граффити, как художественной субкультурой занимались единицы, энтузиасты, т.к. в условиях глобальных политических и экономических потрясений советской и новой России молодежь оказывалась вне общекультурного процесса, вынужденная выживать и искать свой путь становления в новом, капиталистическом обществе.

С 1980-х годов и до середины 1990-х граффити в России носит эпизодический характер и только к концу 1990-х приобретает более массовый. На стыке веков граффити получает все большую популярность в среде молодежи, появляется доступ к профессиональной комплектующим для граффити, специализированным изданиям и видео. Художники-энтузиасты и кураторы, совместно с частными компаниями начинают проводить первые граффити-фестивали и акции. Известные фестивали уличной культуры такие как «Snickers Урбания», «Кофемолка» и «Just Writing My Name» пропагандировали здоровое, созидательное отношение к граффити, где эскизы работ художников проходили предварительный отбор, конкуренция между авторами стимулировала последних к развитию, формированию своеобразной художественной манеры, в последующем ставшей основой для «российского уличного искусства». В начале нулевых основными центрами формирования устойчивых школ развития можно считать крупные города, пространство которых создавало комфортную среду для развития граффити и стрит-арта.

Можно выделить несколько причин, почему именно 2000 годы стали основным периодом зарождения российской граффити и стрит-арт школ.

Во-первых, стабилизация экономической обстановки и становление капиталистической системы создали более стабильную и устойчивую общественную атмосферу, чем в 90-е годы. Развитие молодежных движений стало частью нормальной городской жизни и участие коммерческих фирм в данном процессе пусть и не давало конкретных

общественных установок, однако обеспечило художников необходимой материальной базой и предоставило доступ к медиа-ресурсам.

Во-вторых, развитие и популяризация сети-интернет, существенный прогресс в медиа и цифровых технологиях, вывели молодежные субкультуры на новый уровень. Документация явлений граффити и стрит-арта стала доступна не только узкой группе исследователей, но и любому желающему и именно в период 2000-х годов данные художественные явления задокументированы максимально полно, что говорит о большом интересе к ним со стороны художников и любителей.

В-третьих, общественный запрос на новое искусство, предназначенное для российского социума, был очевиден. В то время как в художественном плане практически ничто не могло сравниться с культурой Советского Союза, обоснованной и проработанной, образовался «культурный вакуум», где новая, капиталистическая Россия была отделена от СССР идеологическими границами, и художественная традиция была прервана. Именно поэтому в современной России стало повсеместно распространено прямое заимствование и копирование – в популярной музыке, неформальных молодежных движениях, в художественных акциях. Стремление стать частью современного глобального общества, закончить адаптацию российской культуры к капиталистическим реалиям, породило в России не только аналогичные западным элементы культуры, но и яркую реакцию на данные явления. На подобной идейной базе заимствования и противостояния западным тенденциям и формировалось «российское уличное искусство».

К началу 2010-х годов, в современной России в среде граффити и стрит-арт художников прочно укрепились тенденции, связанные с формированием национальных и локальных школ. В различных регионах России сформировались своеобразные условия, определяющие художественные особенности тех или иных групп художников.

В целом современное «российское уличное искусство», характеризуется значительным участием граффити и стрит-арт художников в общественной и культурной жизни. Существует существенное количество групп граффити и стрит-арт художников различных уровней, где на самых высоких уровнях развития, художники предлагают различное видение дальнейшего развития отечественного стрит-арта, российской визуальной культуры. Широкая общность граффити и стрит-арт художников характеризуется особым уровнем взаимодействия и интереса к творчеству различных групп друг к другу, сеть-интернет и коммуникация позволяют создавать совместные официальные и неофициальные проекты, где не только конкуренция, но и коллаборация создает особый стимул для развития. Художники участвуют в российских и международных крупных выставках, и проектах, их творчество популяризуется различными исследователями и

искусствоведами, а общественный интерес к данным явлениям остается высоким.

В современном российском искусствоведении не существует единого понимания терминов стрит-арт и граффити, где последнее подразумевается, как неотъемлемая часть стрит-арта, что в корне является ошибочным. Исторический путь развития граффити, доказывает, что оно является самобытной субкультурой, где стрит-арт зародился, как идейное продолжение последнего, и позднее оформился в самостоятельное направление. Термин стрит-арт не подразумевает повторения авторской сигнатуры и использования шрифтовых композиций или традиционных техник граффити. Его коренные отличия стали очевидны большому кругу исследователей данной проблемы. В то же время и граффити и стрит-арт являются частью неформального городского искусства и имеют множество общих позиций.

Если говорить об отечественном граффити и стрит-арте, то проблема терминологии возникает, когда речь идет о необходимости как-либо охарактеризовать работы художников, создававших свои работы с 2000-х по 2010-е годы.

Термин «Российское уличное искусство», используется при необходимости объединить авторов и группы художников направлений граффити и стрит-арт в современной России в период с 2000 по 2010 г. Потребность в объединении двух направлений обусловлена в связи с особенностями развития данных видов творческой деятельности на территории России и стран СНГ. На данном историческом этапе развития не существовало четкого и ясного определения стрит-арта. Сами художники в России наряду с использованием существующих практик граффити, пробовали себя в стрит-арте, искали своеобразный путь развития, который отличался от существующих в США и странах Западной Европы. В связи с географическими и историческими особенностями и различными позициями тех или иных локальных школ развития граффити и стрит-арта, существует тенденция к отождествлению данных направлений в России. Однако термин «российское уличное искусство» не подразумевает прямого отождествления терминов «графффити» и «стрит-арт», предлагая условное объединение с целью обозначить точку отсчета для формирования самостоятельного видения художественного явления стрит-арта в России и формирования национальной школы.

Общественное признание художников, отождествление граффити и стрит-арта в России в общем термине, лишь характеризует устоявшуюся общественную позицию по отношению к данным явлениям, основанную на ожидании развития созидательного начала в «уличном искусстве». Взаимодействие художников и государства, ожидания «возрождения» монументального искусства, связанного с привлечением техник граффити

и стрит-арта, связаны с общественным запросом, где термин «российское уличное искусство» обозначает точку отсчета.

**Список использованных источников:**

1. Тейлор Б. Art Today. Актуальное искусство 1970-2005гг. / Б. Тейлор; пер. с англ. Э. Меленевская. – Москва: СЛОВО/SLOVO, 2006
2. Ancelet Jeanine. The history of graffiti. Лондон, London's Global University, 2006
3. Powers S. The Art of Getting Over. Graffiti at the Millennium. Нью-Йорк, 1999
4. Stowers, George C. Graffiti Art: An Essay Concerning The Recognition of Some Forms of Graffiti As Art, HipHop-Network. 2009
5. Цыгина Н. А. Граффити – искусство рубежа веков / Н. А. Цыгина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. – 2013. №4. – 13 с.
6. Цыгина Н. А. Стрит – арт в галерейном пространстве / Н. А. Цыгина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. – 2013. №4. – 12 с.

©Вешнев В., Ткач Д.Г., 2017

**УДК 745.048:677**

**ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТИЛЬНОГО ОРНАМЕНТА  
В ЯПОНСКОМ КИМОНО:  
КРАСОТА, ВДОХНОВЛЕННАЯ ПРИРОДОЙ**

Исхакова А.А., Громова М.В.

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

Декоративное искусство Японии сложилось под сильным воздействием Китая и Индии. Часто в декоре произведений японского искусства имеют наибольшее распространение природные мотивы, но геометрических узоров сравнительно немного. Также для японского стиля достаточно характерно отсутствие перспективы в изображении и повторение мотивов.

В японском орнаменте всегда присутствует строгая логика, гармония, целесообразность, основанная на уравнивании цветовых сочетаний, на точном соотношении пустого и заполненного декором участка. Эта сложная связь узоров и формы типичная для орнаментации всех видов декоративного искусства в Японии.

Декоративные японские росписи тесно связаны с любовью японцев к природе, которую они рассматривают как часть единой картины мира, где все упорядоченно и взаимосвязано. Излюбленные мотивы орнаменталистов – животные, птицы, насекомые, цветы.

С середины XVII столетия японцы открыли для себя новую технологию росписи тканей с помощью цветной рисовой пасты, что давало художникам необыкновенную свободу для своей фантазии. Так как Япония была географически изолирована от мира, то это воздействовало на то, что появилась своя особая техника украшения ткани.

Золотым временем для ткацкого производства в Японии считается VIII век, японский костюм стал роскошным как никогда. Рисунки на тканях полученные техникой трафарета, вытесняются градуированной ручной росписью, которая делала процесс работы намного интереснее. С течением времени меняются вкусы: так в моду входит орнаментация гербами, а позже в полной мере оценят значение сюжетного узора, и на ткань для кимоно переносят целые картины и это придает больше роскоши одежде. В начале XIX века мастера по изготовлению тканей и узоров достигли большого совершенства, но творчество в орнаментике начинает вытесняться штамповкой.

Слово «кимоно» является современным обозначением традиционной японской одежды, который отчасти похож на халат, его носят перепоясанным в талии.

Кимоно украшалось и шилось только вручную, и это было доверено специально обученному мастеру. Для повседневных кимоно использовали ткани без орнамента с несложными геометрическими или растительными узорами в один-два цвета. Но даже тогда, соединяя отдельные куски материала, считались, прежде всего, с орнаментом, стремясь к цельной, законченной композиции.

Узоры на ткани часто выстраивали по диагонали, в форме Z или S, что помогало сделать рисунок интересным, динамичным и живым. Иногда кимоно делили по вертикали на две части, и каждую расписывали различными узорами. Мотивы могли быть расположены в строгой геометрической расстановке, или же разбросаны в хаотичном порядке на ткани.

Интересно то, что праздничные кимоно орнаментировались уже после того, как их сшивали. Художник, расписывающий кимоно не принимал в расчет швы и конструкцию одежды. Отдельные части композиции переходили со спины на грудь, с внутренней поверхности на лицевую сторону. Это делало рисунок необыкновенным и захватывающе интересным. Чаще всего это образы, навеянные красотой природы. Но можно угадать и мотивы, связанные с древними сказаниями или произведениями искусства и литературы. Впитывая художественный язык своего народа с самого детства, японцы легко овладевают им и бережно передают традиции из поколения в поколение. Главные принципы оформления кимоно сложились в XVII-XVIII веках, но современные художники создают подлинные шедевры, вдохновляясь старыми орнаментальными мотивами и узорами.

Очень важно знать, что Японское искусство очень чувственное, изящное и небесмысленное, оно отражает суть природы и гармонии вещей. Рисунок и орнамент для оформления кимоно имеет огромное значение и несет в себе тайный смысл и символ, связанный с мироощущением и миропониманием японцев. Очень часто рисунки и орнаменты олицетворяли времена года, поэтому японские мастера так любили иллюстрировать на тканях природные явления.

**Список использованных источников:**

1. Афонькина Е. Традиционный японский костюм.// Оригами. 1997.
2. KennedyAlan. История японского кимоно. London, 1994.
3. Schmidt Clara. Japanese Ornament. Японский орнамент. М.: L`Aventurine, 2007.
4. YamanakaNorio. Традиционная японская одежда кимоно: происхождение, техника изготовления материала, основы покроя, правила одевания и т.д. Токуо, 1985

©Исхакова А.А., Громова М.В., 2017

УДК [782.7+75.048:78.+75.02]:7.01

**СВЯЗЬ МУЗЫКИ И ЖИВОПИСИ  
В ИСКУССТВЕ ЭПОХИ АВАНГАРДА**

Цветаева А.А.

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

Первая половина XX в. ознаменовалась многочисленными культурными революциями и контрреволюциями, следовавшими одна за другой. Тщательному исследованию и переосмыслению подвергались границы и возможности средств художественной выразительности. Маяковский писал в те годы: «Довольно грошовых истин, – из сердца старое вытри: улицы – наши кисти, площади – наши палитры!» [4].

В то время уже не существовало единого всеобъемлющего стиля. Причудливый калейдоскоп выразительных приемов, живописных методик, зачастую конфликтовавших не только между собой, но и с самим понятием искусства, стал отличительной чертой эпохи. Экономические и политические перемены в общественной жизни, бурный технический прогресс, научные открытия, войны и социальные конфликты – все эти события привели к значительным изменениям в существующем мировоззрении и серьезной трансформации устоявшихся этических норм.

Трансформировались и техники изобразительного искусства: художникам стали доступны иные скорости, они получили возможность видеть вещи с иной высоты – с самолетов, воздушных шаров и небоскребов. В.К. Рентген открыл рентгеновские лучи, Макс Планк

разработал квантовую теорию, мир потрясли психоаналитические теории Зигмунда Фрейда, Альберт Эйнштейн создал теорию относительности. Фотография, изобретенная в период между 1822 и 1838 гг., была достойным конкурентом живописи в области документального отражения событий. С тех пор в западной культуре и, в частности, в изобразительном искусстве начали прослеживаться существенные изменения. Эти изменения были обусловлены желанием художников добиться чистого, ничем не замутненного, зрительного восприятия действительности. С течением времени целью творческого процесса стало не точное, детальное изображение существующего объекта, но отражение некой «второй реальности», невидимой глазу [1]. Так, в начале XX в. возникли многочисленные художественные течения, далекие от натурализма. С 1905 года фовисты, экспрессионисты, лучисты, кубисты, орфисты, футуристы устраивали выставки, писали манифесты и очаровывали творческую интеллигенцию почти всех стран Западной Европы. На рубеже веков феномен «бессознательного» стал всеобщим достоянием благодаря трудам Зигмунда Фрейда и Карла Густава Юнга и породил художников сюрреалистов.

Все виды искусства были тесно связаны между собой. Музыка, изобразительное искусство, поэзия преследовали одни цели. Для Е. Гуро, А. Крученых, В. Маяковского, Д. Бурлюка участвовать в выставках первоначально было даже более естественно, чем издавать книги. Также неразличение жизни и искусства было весьма характерно. «Я – поэт. Этим и интересен», – напишет позднее Маяковский [3]. Даже и в быту поэт/художник оставался собственным созданием – производением. Футуристы разных оттенков провоцировали публику новой формой бытования искусства – на взаимодействие. Немедленный отклик входил в саму систему искусства.

Если взять живопись, поэзию и музыку, то самым конкретным из этих видов искусств будет являться поэзия, а самым абстрактным – музыка. С начала XX века изобразительное искусство стремилось приблизиться к музыкальной беспредметности. О связи музыки и цвета пишет в своей книге «О духовном в искусстве» В. Кандинский: «Наконец, слышание цвета так определено, что не найдется, может быть, ни одного человека, ... обозначил бы краплак звуком сопрано...» [2]. В применении формы музыка может достигать результатов, недоступных живописи. И наоборот: в некоторых своих свойствах живопись обгоняет музыку. Например, музыка обладает временем, растяжением времени. Живопись, лишённая этой возможности, может в один миг ударить зрителя существенным содержанием, чего лишена музыка. Музыка далее, эмансипированная от «натуры», свободна от необходимости черпать свои внешние формы языка из внешности. Живопись ограничена натуральными формами, взятыми напрокат из природы».

Скрябин был одним из первых, кто искал возможностей объединить звук и свет. В партитуру симфонической поэмы «Прометей» Скрябин впервые включил специальную строку «Luce» (свет), записанную обычными нотами для инструмента «*tastiera per luce*» («световой клавиш»), таким образом, став первым в истории композитором, использовавшим цветофизику. Одним из последних, неосуществлённых замыслов Скрябина была «Мистерия», которая должна была воплотиться в грандиозное действо – симфонию не только звуков, но и красок, запахов, движений, даже звучащей архитектуры. Посредством своего главного сочинения он собирался завершить нынешний цикл существования мира, соединить Мировой Дух с косной Материей в некоем космическом эротическом акте и таким образом уничтожить нынешнюю Вселенную, расчистив место для сотворения следующего мира.

Традиционная музыка XIX-XX веков нам так же привычна и понятна, как, например, живопись передвижников с ее прямой перспективой и реальными жизненными предметами и формами. В этом музыкальном пространстве, основанном на закономерностях тональности (мажорной или минорной), слух всегда имеет «точки опоры» – устои, к которым стремятся неустойчивые тоны.

Серийная техника радикально меняет этот стереотип. Все двенадцать возможных или несколько избранных тонов октавы, становятся независимыми друг от друга, и слух внезапно оказывается в непривычной ситуации отсутствия традиционного соотношения мелодии и аккомпанемента, а главное – устойчивости и тяготений. Мы словно бы переходим в иное пространство, в состояние невесомости, лишенное привычных «земных» ориентиров.

Если бы не было научно-технического прогресса, войн, революций начала 20 века, если бы люди не смогли увидеть мир с других точек и при других скоростях, чем раньше, не было бы современного искусства, эстрадной музыки. В XXI веке перед нами появляются новые вызовы: виртуальное пространство, новая искусственная реальность. Мы можем создавать произведения, которые в течение продолжительного времени могут существовать и развиваться отдельно от нас, объединять звук, цвет, скорость. Рождается новый не привычный для нас тип искусства, новый вид культуры.

#### **Список использованных источников:**

1. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности, Москва, 2014
2. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Москва, 2013.
3. Маяковский В.В. Полное собрания сочинений: В 13 т. Москва, 1955-1961. Т.2.
4. Маяковский В.В. Сочинения в двух томах. Москва, 1987.

©Цветаева А.А., 2017

## РУССКИЙ НАРОДНЫЙ КОСТЮМ КАК ТВОРЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК ДЛЯ СОЗДАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЫ

Зырянова Е.И., Коробцева Н.А.

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

В настоящее время можно проследить большие и масштабные столкновения различных этнических культур. Этот феномен развивается в рамках глобализации политической и экономической сфер. В современном обществе костюм того или иного народа может носить функцию самоидентификации человека, подчеркивать его политические и культурные предпочтения.

В связи с обострившейся экономической и политической ситуацией в стране и мире, всё больше взоров обращено на культуру и специфику российского менталитета.

Традиционный народный костюм – уникальный памятник материальной и духовной культуры, который занимает особое место в культурном наследии нашего народа [1].

Дизайнеры, проектируя коллекцию на ту или иную тему, не могут в чистом виде транслировать выбранный творческий источник. Дизайн только тогда считается качественным, когда над творческим источником проводится его достаточно большая работа по переработке и стилизации. Зачастую дизайнеры используют сразу несколько творческих источников.

Современный рынок, подстраиваясь под настроения масс, создаёт большое количество одежды некачественной с точки зрения дизайна.

Исходя из этого, следует, что от современных российских дизайнеров изначально зависит качество проектируемой одежды.

При создании современного костюма должен идти активный процесс творческого переосмысления традиций народного костюма с учетом современных условий и тенденций. Обязательным условием является использование современных материалов. Национальные мотивы в моделях должны больше угадываться, чем акцентироваться. Всё это требует достаточно большой квалификации и осведомлённости от дизайнера.

Таким образом, разработка качественной одежды, транслирующей русские мотивы, на данный момент является актуальной [2].

Для определения ассоциаций, которые наиболее часто вызывает русский народный костюм, было проведено небольшое исследование, основывающееся на интерпретации русского народного костюма, основанное на методе тестирования привлекательности. Этот метод

используется для выявления, какой дизайн вызывает оптимальный эмоциональный отклик у людей и какие чувства он у них вызывает.

Участникам испытания являлась группа студентов от 22 до 25 лет. Каждому из испытуемых были предложены изображения русского народного костюма, на стандартной фигуре человека (рис 1).



Рисунок 1 – Изображение костюма, предлагаемое участникам эксперимента.

Участники эксперимента описывали свои первые впечатления и эмоции в свободной форме, используя прилагательные или описательные фразы. По окончании эксперимента все результаты были собраны в таблицу и сгруппированы по эмоциональному окрасу в блоки. По результатам эксперимента был составлен график интерпретации костюма [3].

Среди участников эксперимента, самыми частыми определениями были такие определения, как простота, чистота, теплота, тонкий.

Так же довольно обширным получился блок, связанный с описанием самого костюма (говорит о статусе, гордый, к особому случаю, благородный, на выход, красный (т.е. красивый), самодостаточный, уверенный, величественный, демонстрационный, богатый, достойный, статный, возвышающий (женщину), совершенный).

Следующим большим блоком было описание чувств, которые вызывает визуальный контакт с костюмом. В этот блок вошли следующие описания: уравновешенность, плавность, спокойствие, гибкость, теплота, скромность, чувственны, нежный, естественность, крепкое тело, здоровье, теплый, женственные пропорции.

Среди отрицательных определений можно было встретить такие как «Из компании шутов» и «Смешной».

Исследование показало, что по большей части русский народный костюм вызывает положительные и приятные ассоциации у людей и ассоциируется с понятиями: величественный, красивый, душевный, женственный. Всё это доказывает, что русский народный костюм является богатым творческим источником и, при грамотном прочтении и стилизации, способен стать хорошим основой для создания современного костюма.

#### **Список использованных источников:**

1. Андреева А.Ю. Русский народный костюм. Путешествие с севера на юг. – СПб.: «Паритет», 2005. -136 с.,ил.

2. Костюм в русском стиле. Городской вышитый костюм конца XX века. [Составление Людмилы Скляр. Вступительное слово Дарьи Разумихиной] – М.: ООО Бослен, 2014. – С. 240, илл.

3. Мартин Б., Ханнингтон Б. Универсальные методы дизайна. - СПб.: Питер, 2014. - 208с.:ил.

©Зырянова Е.И., Коробцева Н.А., 2017

**УДК 681.01**

## **ИССЛЕДОВАНИЕ ХАРАКТЕРИСТИК ЭПАТАЖНОГО ИМИДЖА**

Шимохина Е.С., Коробцева Н.А.

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

Внешний образ раскрывает первичную информацию окружающим, в которой содержится и часть нашего внутреннего состояния, характера, образа жизни, статуса и т.д. Эпатажность сегодня – это способ заявить о себе, выразить отношение к миру.

Интерес к эпатажности в имидждизайне костюма связан с поиском индивидуального имиджа, путей самовыражения, изучения имиджформирующей информации.

В рамках исследования была поставлена задача изучить имиджформирующую информацию, которую несут выбранные эпатажные образы и определить наиболее важные группы характеристик. Для этого был выбран дизайн-метод «тестирование привлекательности» [1, с. 64], который помогает выявить суждение людей о продукте, образе по первому впечатлению. Участникам нашего исследования предлагалось внимательно рассмотреть эпатажные образы Хелены Бонем Картер и Айрис Апфель и написать на отдельных карточках характеристики, описывающие их впечатление от образа.

В исследовании эпатажных образов нами были получены характеристики, сгруппированные нами по тематическим группам. С учетом представленности количественных характеристик от большего к меньшему, группы расположились в следующем порядке.

1 группа – «раздражительность образа». Группа представлена 13 характеристиками: крикливый, неуместный, граничащий с безумством, вычурный, выходящий за рамки, непредсказуемый, чрезмерный, безмерный, эпатажный, внезапный, резкий, вызывающий, активный.

2 группа – «вызов реакции, мотивации». Группа представлена 9 характеристиками: воодушевляющий, вдохновляющий, мотивирующий, повествующий, вызывающий, соединяющий современность и прошлое, вызывающий эмоции, создающий новое, призван вызвать реакцию.

3 группа – «стильность образа». Группа представлена 9 характеристиками: тонкий, острый, стильный, изысканный, экстравагантный, со вкусом, гламурный, вкусный, деликатный.

4 группа – «притягательность образа». Группа представлена 7 характеристиками: притягивающий взгляд, отталкивающий, привлекательный, некрасивый, заманчивый, интересный, неинтересный.

5 группа – «инновационность образа». Группа представлена 6 характеристиками: умный, инновационный, продуманный, глубокий, глупый, гибкий.

6 группа – «раскрепощенность образа». Группа представлена 5 характеристиками: свободный, открытый, раскрепощенный, смелый, экспрессивный.

7 группа – «оригинальность образа». Группа представлена 5 характеристиками: оригинальный, узнаваемый, необычный, индивидуальный, неповторимый.

8 группа – «цветовое восприятие». Группа представлена 5 характеристиками: насыщенный, цветной, яркий, свежий, легкий.

9 группа – «место применения». Группа представлена 4 характеристиками: публичный, не живет без публики, праздничный, городской.

10 группа – «приемы, принципы композиции». Группа представлена 4 характеристиками: нюансированный, нюансный, эклектичный, микс.

11 группа – «понятность образа». Группа представлена 3 характеристиками: непонятный, непростой, четкий.

12 группа – «принадлежность к творчеству». Группа представлена 2 характеристиками: часть искусства, творческий.

13 группа – «позитивность образа». Группа представлена 2 характеристиками: смешной, веселый.

14 группа – «игривость образа». Группа представлена 2 характеристиками: кокетливый, игривый.

15 группа – «оценки образа». Группа представлена характеристикой: дорогой.

Наибольшим количеством характеристик обладают группы, связанные с раздражающим эффектом, вдохновляющим и мотивирующим эффектами и относящиеся к стилю одежды.

Наименьшим количеством характеристик обладают группы, обозначающие связь с творчеством, связанные с позитивным восприятием имиджа, игривостью образа и его оценкой.

Среди полученных характеристик встречаются антонимы. В группе «притягательность образа»: притягивающий – отталкивающий, привлекательный – некрасивый. В группе «инновационность образа»: умный – глупый. В группе «понятность образа»: непонятный – четкий.

Таким образом, в исследовании было собрано 77 характеристик эпатажного имиджа, проведен их анализ и группировка по тематике. Наиболее информативной оказалась группа «раздражительности образа», с максимальным количеством характеристик. Несмотря на это, в целом, позитивных характеристик у эпатажного имиджа больше, чем негативных. Участниками эксперимента высоко оценены вдохновляющие характеристики имиджа, его индивидуальность и продуманность, стильность, раскрепощенность. Это свидетельствует о необходимости умеренного использования эпатазирующих деталей костюма для достижения высокой позитивной оценки у окружения. Для эпатажных образов в целом характерна разноплановость и индивидуальность оценок при восприятии, что вызывает полярные характеристики.

**Список использованных источников:**

1. Мартин Б., Ханнингтон Б. Универсальные методы дизайна. – СПб.: Питер, 2014. – 208 с.

©Шимохина Е.С., Коробцева Н.А., 2017

**УДК 7**

**АНАЛИЗ МОДЕЛИРОВАНИЯ «PAPERCRAFT»  
В ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХУДОЖНИКОВ**

Воробьева Е.И.

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

На первый взгляд, бумага – это примитивный материал, обладающий весьма ограниченным кругом применения. В обиходе людей она играет в основном роль передатчика информации, однако в умелых руках этот самый привычный и общедоступный материал может стать основой для создания уникальных предметов интерьера, декоративных элементов или неповторимых произведений искусства.

Я хотела бы рассказать про один из способов использования бумаги, набирающий всё большую и большую популярность в наше время. Это Papercraft или Бумажное моделирование. А конкретно – моделирование геометричных силуэтов животных или иных предметов с декоративной и эстетической целью.

Как таковое, бумажное моделирование существует уже давно. Самые первые «модели» начали изготавливать ещё первобытные племена, используя подручные материалы дерево, камень, глину и песок. Бумага появилась намного позже, и изначально была настолько дорога, что использовали её только по прямому назначению – для написания текстов.

Первые бумажные модели появились во Франции в XV веке, вместе с появлением технологии серийной печати. Также известно, что для

дочерей и сына Николая II изготавливали разные модели зданий и техники, а также фигурок людей и животных. Модели были трёхмерными и поражали своим великолепием.

Появление в начале XX века моделей из пластмассы, железа и дерева, нанесло сильный удар по бумажному моделированию. Тем не менее, в XXI веке бумажные модели являются более доступными и простыми в изготовлении.

Возвращаясь к Papercraft, хочу заметить, что для создания объёмной модели, достаточно найти и выбрать в сети Интернет готовую схему среди множества предложенных, распечатать её на плотной бумаге. Выполнив этот простой шаг, можно приступить к работе.

Проанализировав разнообразные Интернет-источники, я выяснила, что геометричные модели из бумаги востребованы как среди бизнес-компаний, так и среди частных лиц. Бумажные модели используются для тематических фотосессий, украшения офисов, для оформления помещений для разного рода торжеств. Их так же используют как арт-объекты в кафе, ресторанах и жилых помещениях, с целью создания уюта и определённой атмосферы.

Изготовление объёмных моделей из бумаги – неплохой способ дополнительного или даже основного заработка. Опытные мастера создают платные развёртки для создания бумажных скульптур, а также продают готовые изделия. Стоит отметить и то, что проводятся мастер-классы по созданию моделей в технике «Papercraft», где мастера подробно объясняют тонкости работы и сборки.

Например, в Перми открылась студия по созданию полигональных моделей M Quatro. M Quatro делает разнообразные объекты, панно, маски и макеты на заказ. Работает с бумагой, пенокартоном, пластиком. А в Благовещенске двенадцать предпринимателей объединились, чтобы сделать город красивее. Они решили установить полигональные скульптуры белых медведей на улицах города. Своей скульптурой инициаторы захотели сделать отсылку к зарубежному стереотипу о том, что в России по улицам города ходят медведи.

Теперь я хотела бы рассмотреть некоторых наиболее интересных на мой взгляд художников, чьи работы завоёвывают внимание и восхищение людей по всему миру.

Horst Kiechle – австралийский архитектор и художник по бумаге. Среди его творений есть проект «Торс человека». Этот проект начался в 2011 г., когда Horst принял предложение Джоан Накоры из Международной школы Нади на островах Фиджи разработать и построить торс со съёмными органами. Через три месяца Horst Kiechle завершил первую версию и загрузил некоторые изображения в свою учётную запись на Flickr.

Далее я хотела бы рассмотреть работы британского скульптора Arran Gregory. Его работы необычны тем, что геометричные формы, которые другие артисты привыкли воплощать в бумаге, Arran составляет из зеркальных пластин, получая в итоге завораживающий результат. Это нельзя назвать сборкой развёртки в стандартном понимании этих слов, однако стилистика форм бумажного моделирования полностью соответствует формам из зеркал.

Wolfram Kampffmeyer – талантливый художник из Германии создаёт красивые геометричные фигуры из бумаги в пастельных тонах. Он говорит: «Если вы сидите перед компьютером весь день, глядя на свои виртуальные модели, вы начинаете мечтать поддержать их в руках».

Для того чтобы узнать больше о Papercraft с точки зрения мастера-изготовителя, я взяла интервью у Алексея Divine, за творчеством которого достаточно долго слежу через сеть Вконтакте. У Алексея есть группа Вконтакте «Decrowcraft», где он публикует множество интересной информации по рассматриваемой теме.

В результате интервью я узнала, что в изготовление полигональных скульптур – сравнительно «молодой» вид творчества среди художников. Многие тонкости в изготовлении фигур Алексей открывал сам, пробуя новые материалы и способы. Мастер-изготовитель считает очень ценным возможность варьировать материалы для изготовления, покраски, возможность применять необычные способы декорирования, в том числе светодиоды. Я также узнала, что готовые бумажные модели пользуются спросом среди частных лиц, однако это могут быть и заказы от компаний, с целью украсить пространство офиса, кафе, бара. Благодаря особым способам укрепления геометричных фигур, Алексей Devine имеет возможность отправлять изделия по всей России, что лишний раз доказывает факт того, что в умелых руках «хрупкая» бумага способна стать действительно прочным и необычным ресурсом для изготовления предметов интерьера.

В результате проделанной исследовательской работы, могу сделать вывод, что искусство бумажного моделирования доступно каждому. В сети Интернет без труда можно найти информационные материалы, как для новичка, так и для опытного мастера. Я также узнала, что создание рассматриваемых фигур животных и предметов не ограничивается единым материалом, бумагой. Возможность варьировать материал ещё больше расширяет возможности геометричного моделирования.

Завершить свою работу хочу отрывком из интервью, который подводит своеобразный итог и отлично, на мой взгляд, показывает, место бумажного моделирования в современном мире.

«Думаю, что паперкрафт и полигональные скульптуры уже заняли своё место в жизни людей и в искусстве в целом. Сейчас создаётся всё больше полигональных скульптур и элементов декора различными

архитекторами и дизайнерами по всему миру. Проходят выставки, подобные скульптуры всё чаще появляются в публичных местах, в парках или просто на улицах городов. Полигональные структуры – это отличный способ украсить интерьер у себя дома, в баре, магазине. Их можно использовать в качестве реквизита для фотосессий. Сейчас для изготовления полигональных скульптур используется как полностью ручной труд, так и автоматизированный... Будет отлично, если о бумажном моделировании узнает как можно больше людей. Ведь тот мир, что нас окружает – это отражение самих нас. И Papercraft – это один из способов сделать свою жизнь и мир вокруг лучше и красивее!».

©Воробьёва Е.И., 2017

УДК 5527

## **ВЛИЯНИЕ ТРУДОВ ЯНА ЧИХОЛЬДА НА СОВРЕМЕННУЮ ТИПОГРАФИКУ**

Филимонова Е.Р.

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

Ян Чихольд – известный типограф, дизайнер, преподаватель и писатель. Он был дизайнером уникальных шрифтов и разработал уникальные способы верстки, обеспечивших расцвет книгоиздания прошлого века и взятых на вооружение не только современными издателями, но и разработчиками сайтов. Яна Чихольда можно считать идейным вдохновителем современного издательского дела, разработавшим революционные правила создания типографской продукции.

В юном возрасте он занимался преподаванием каллиграфии в вечерних классах, посвящал время книжному и шрифтовому дизайну, работал в известном издательстве «Insel Verlag», «Poschel & Trepte», «Fischer & Witting». В числе его работ «универсальный алфавит», который должен был очистить немецкий язык от некоторых буквенных сочетаний. Так же он разработал знаменитые шрифты Transit (1931), Saskia (1931/1932), Zeus (1931), Uhertype Grotesk (1933-1936), Sabon, которые известны среди графических дизайнеров и по сей день. Его знаменитые работы, совершившие переворот в способах набора и книжном деле – брошюра «Элементарная типографика» и книга «Новая типографика».

Брошюра «Элементарная типографика» включала в себя эссе Эля Лисицкого, «типофото» Л. Мохой-Надя. Это была первая теоретическая работа, в которой Ян Чихольд кодифицировал принципы новой типографики. Сам термин «элементарная» был взят из публикации Тео ван Дурсбурга, где он упоминает «элементарное искусство» – оно зиждется на элементарных средствах, элементарной организации, регулярности.

Типограф отмечал, что новая типографика «основывается на рационально-устойчивой практике русского супрематизма, голландского неопластицизма и особенно конструктивизма». Так же на формирование новой типографики повлияла школа Баухауз. Таким образом, система, названная «элементарной типографикой» стала идеалистическим модернистическим проектом, ориентированным на функциональные социальные и коммуникативные аспекты типографики.

Учебник «Новая типографика» был выпущен в 1928 году. Эта книга стала манифестом печатного искусства того времени, а изложенные в ней принципы асимметрии и рубленого шрифта оказали громадное влияние не только на издательское дело того периода, но и нашли отклик в современных тенденциях графического дизайна, в частности, в полиграфии. Книга «Новая типографика» включала в себя и другие рекомендации для создания типографических изделий.

Одной из особенностей нововведений был отказ от заглавных букв. Считалось, что текст, набранный строчными буквами, легче воспринимается и более удобочитаем. Так на протяжении нескольких лет приверженцы новой типографики использовали прописные буквы в именах, названиях и заголовках. В стремлении использовать простейшие графемы, в новой типографике был использован шрифт без засечек, который, по мнению дизайнера, «был истинным предвестником современного течения в типографике». Этот период в истории полиграфии не остался незамеченным современными графическими дизайнерами. Поэтому и сегодня на улицах различных городов России можно встретить вывески с надписями, набранными полностью прописными буквами.

В реестрах средств, задействованных в новой типографике, важнейшее место занимает контраст: большое/малое, светлое/темное, закрытое/открытое и другие. По мнению Чихольда, использование контрастов увеличивает эффективность типографики. Мощное действие большей части произведений новой типографики зависит от использования больших участков белого фона: белое всегда сильнее белого или черного.

Максимальная четкость и сила воздействия типографического произведения привели к значительному сокращению или исчезновению полей в практике новой типографики. Широкие поля теперь оказались сведены к минимуму. Чихольд определяет их следующими показателями: от 12 до 24 пунктов в произведениях небольшого формата и 48 пунктов в плакатах.

Нововведением так же считается появление фотографии в издательском деле. Ее преимущество, по мнению Чихольда, заключается в том, что она является механическим способом трансляции объективного изображения. Чихольд прогнозирует наступление новой эры фотографии. Наилучшим шрифтом, согласующимся с фотоблоком, Чихольд считает гротесковый шрифт.

Подчеркивается значение асимметрии в практике новой типографики. Дизайнер комментирует это так: «Асимметрия есть ритмическая выразительность функционального дизайна. В дополнение к тому, что она является более логической, асимметрия обладает преимуществом несравнимо большей визуальной эффектности, чем симметрия».

Характеризуя новую типографику, дизайнеры того времени писали: «Подобно современному стилю в архитектуре, новый графический стиль стремится быть функциональным, объективным и минималистичным в своих средствах; он отвергает симметрию как слишком торжественную для рекламы, предполагает расположение материала под разными углами и контрастное сопоставление наиболее напряженных по выразительности фрагментов с незапечатанными пространствами».

Нельзя не упомянуть о достижениях Яна Чихольда в рекламе. Он много работал как практикующий дизайнер-график. Работы знаменитого типографа были узнаваемы и создавали востребованную модернистическую атмосферу кинопоказов. Среди выразительных средств у дизайнера выступает шрифт, черно-белые фотографии, яркие цветовые заливки, создающие геометрические цветовые контрасты. Композиция плакатов состоит из простейших геометрических фигур. В качестве примеров можно привести киноплакаты «Пороки человечества», «Дева из вуали», «Бастер Китон в фильме Генерал», «Восточный экспресс» и другие. Чаще всего Чихольд ограничивался созданием шрифтовых композиций, не иллюстрировавших киноленту. Сюда можно отнести такие киноленты, как «Женщина без имени», «Иван Грозный», «С любовью не шутят» и другие. В плакатных работах Яна Чихольда нашло отражение авангардное течение. Особенно прослеживается влияние Ман Рее, Эля Лисицкого, Ласло Мохой-Надя.

После прихода к власти нацистов Чихольду и его жене было предъявлено обвинение в подрывной деятельности. Они смогли эмигрировать в Базель (Швейцария), где и прожили оставшуюся жизнь, совершая недолгие поездки в Англию. Пребывание в эмиграции в корне изменило взгляды Яна Чихольда. Дизайнер отошел от левых идей и авангардизма, а затем и от основных принципов «Новой типографики». Однако его труды повлияли на современную типографику и нашли свой отклик в работах нынешних графических дизайнеров. Ян Чихольд прожил 72 года. После него остались классические правила типографского оформления, более 50 научных работ и поражающие своей гармонией образцы шрифтов. Среди них такие, как изящный и нежный Саскиа, Сабон, созданный по мотивам старинных шрифтов, изящные и четкие Радиант и Стеллар.

### **Список использованных источников:**

1. Ващук Оксана Андреевна Швейцарская школа графического дизайна как явление проектной культуры XX в. Санкт-Петербург, 2009.

©Филимонова Е.Р., 2017

**УДК 7.067**

## **ПЕРФОМАНС: ЗАКОН И МОРАЛЬ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ**

Бригида А.В.

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

Перформанс (от англ. performance – представление, выступление) – форма современного концептуального искусства, где произведением выступает не материальный продукт, а действие, совершаемое художником, либо группой людей в определенном месте и определенном времени. В перформансе нет каких-либо установок или правил; цель его – привлечь внимание к художнику, его эмоциям или идеям, выраженным зрелищным действием. В отличие от акции или хеппенинга, перформанс не требует непосредственного участия зрителей, хотя сегодня эти разные формы и понятия все больше переплетаются между собой и воспринимаются как одно и то же [3, с. 520].

Примером популярного перформанса может служить «Юный безбожник» художника Авдея Тер-Оганьяна, проведенный на московской выставке «Арт-Манеж» в 1998 году, действие которого заключалось в рубке топором икон «Спас Нерукотворный», «Владимирская Божья Матерь» и «Спас Вседержитель». Так автор хотел противопоставить свое видение мира ортодоксальному христианству. Перформанс, однако, не был завершен: по требованию некоторых возмущенных зрителей его пришлось остановить. На самого художника позднее было возбуждено уголовное дело по статье «Возбуждение национальной, расовой или религиозной вражды» [4]. В июне 2013 года был принят законопроект, который увеличил ответственность за оскорбление чувств верующих. Этот перформанс Авдея Тер-Оганьяна сейчас попал бы под статью 148 УК РФ «Оскорбление чувств верующих» [2]. Проблематичность подобных ситуаций, возникающих не только в случаях с перформансом, но и с другими актуальными направлениями современного искусства, заключается главным образом в том, что формулировки действующего закона не совершенны; сам закон не содержит расшифровки ключевых понятий, таких в частности как «чувства верующих» и «оскорбление». По этой причине любой художник, устраивающий перформанс, рискует тем, что его творение может быть неверно истолковано как оскорбительное действие, хотя художник не имел таковых намерений. Последствия такого

истолкования могут быть серьезными, вплоть до лишения свободы на несколько лет. Похожая ситуация обстоит с проблемой ущемления свободы слова. Иллюстрацией этому может быть случай, произошедший с пятерыми девушками, задержанными и оштрафованными в июле 2017 года в Москве только за то, что стояли на улице с чистыми листами бумаги в руках [5].

Проблема развития перформанса тесно сопряжена с другой важной проблемой – степенью готовности общества к трансформации, его способностью воспринимать новое. В этой связи возникает вопрос: Как реагируют обычные люди в России на перформанс или иные подобные представления?

Подводя итоги изучению развития перформанса, можно заключить, что важным препятствием на пути популяризации перформанса в стране является неготовность большинства людей воспринимать и принимать нечто новое и непривычное из-за умонастроения, обусловленного опасениями перед неизвестным, новым. Такое отношение может быть не связано непосредственно с объектом созерцания (перформансом), а вызвано происходящими все чаще в России и в мире терактами и другими проявлениями социальной агрессии, которые усугубляют проблему недоверия, закрытости общества, и как следствие этого – у людей возникает нежелание участвовать в перформансах и хепенингах [1, с. 153].

По данным, полученным в ходе нашего эксперимента, перформанс воспринимается по-разному в различных возрастных группах: чем старше человек, тем менее вероятно, что он примет в нем участие. Большинство из тех, кто открыл коробку, были молодыми людьми в возрасте 15-25 лет. Многие представители старшего поколения стараются избегать неизвестного, необычного из-за боязни столкнуться с чем-то опасным, неприятным. Помимо этого, закрытость людей преклонного возраста может объясняться особой ментальностью, сформировавшейся еще в советские времена. Молодые люди, напротив, проявляют повышенный интерес к необычному, стремятся познать новое.

Таким образом, развитие перформанса в нашей стране осложнено рядом проблем, от решения которых зависит дальнейшая судьба этого вида современного творчества. Внесение ясности в законы, приложение усилий со стороны власти и общества на преодоление устаревших стереотипов и стремление к открытости к новым веяниям, – все это может способствовать развитию перформанса, хепенинга, акции и других актуальных направлений искусства.

#### **Список использованных источников:**

1. Голдберг Р. Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. // М.: Garage, 2013. 153 с.
2. Госдума приняла закон об оскорблении чувств верующих // Русская служба BBC, 11 июня 2013. <http://www.bbc.com/russian>.

3. Лентовский А. М. Технология живописных материалов // Ленинград: Искусство, 1949. 520 с.

4. Можегов В. Художники и власти: танцы на грани войны // Кредо, 2010. <http://www.portal-credo.ru>.

5. Штраф за пустой лист бумаги: Российские активистки задержаны на акции против цензуры // Клопп, 2 июля 2017. <https://kloop.kg>.

©Бригада А.В., 2017

**УДК 769.91**

## **ЦВЕТОВЫЕ ТРЕНДЫ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ**

Голубева К.А., Тимохович А.Н.  
Государственный университет управления

Цвет – это уникальная характеристика предметов, способная вызвать у каждого человека совершенно не похожую друг на друга реакцию. Психологическое воздействие цвета на человеческое восприятие было доказано еще полвека назад ученым Карлом Флехингаусом и психиатром Максом Люшером. Именно им удалось доказать, что цвет способен вызывать у людей многогранные эмоциональные реакции, влиять на моральное состояние, побуждать к различным действиям, а также убеждать на совершение определенных поступков, чем впоследствии активно стала пользоваться маркетинговая и рекламная отрасль [2, с. 98].

Помимо этого, ученые выяснили, что человеческий мозг вместе с глазом способен одинаково воспринимать восемь основных цветов – красный, желтый, зеленый, синий, фиолетовый, черный, коричневый и серый [3, с. 23].

Несмотря на вышеуказанную схожесть цветового восприятия у людей, существует многочисленное количество тонов и оттенков, которые каждый отдельный индивид будет ощущать, и воспринимать абсолютно по-разному. Связано такое разнообразие с отдельными психологическими факторами, что, в свою очередь, обуславливает культурно-социологические, эстетические и даже этнические аспекты [1, с. 121]. Они неразрывно связаны с цветовыми предпочтениями и вкусами потенциальных «зрителей» цвета, поэтому невозможно создать единый жесткий реестр цветового восприятия, ввиду отсутствия какого-либо паттерна между мнениями аудитории. Поэтому художнику, графическому дизайнеру или непосредственно рекламодателю необходимо учитывать влияющие на воспринимаемость своего целевого потребителя факторы, ведь только приняв во внимание психологию цвета, особенности восприятия цвета различными социальными группами можно будет получить наибольший положительный отклик и непосредственно то действие, которое необходимо рекламодателю [4, с. 106].

Известная компания «Trendsquiere», специализирующаяся в брендинге, графическом дизайне, дизайне поверхностей, одежды, социальной психологии и маркетинге, провела крупное международное исследование в области цветового восприятия человеком различной рекламной продукции в 2017 году. В ходе исследования были также выявлены определенные паттерны-предпочтения потребителей, что помогло определить ряд ведущих цветовых трендов в графическом дизайне [5, с. 48].

В первую очередь, проведенный анализ доказал, что большинство испытуемых являются визионерами. И это оправданно, так как самое значимое число информации человек получает через визуальный канал, посредством зрения.

Одним из главных трендов графического дизайна стало использование ярких, насыщенных цветов. Дизайнеры активно используют контрасты и градиенты, уделяя внимание заметным и смелым решениям. Мода на кислотные оттенки пришла в основном из спортивной индустрии, где пестрые краски и акценты являются основополагающим элементом привлечения потребителей.

В обиход входит такое понятие как «клиповое мышление». Его суть заключается в том, что человек привык запоминать лишь начало сообщения и ссылку на источник, где можно найти все недостающие подробности. Подобный подход переносится и на цветовые решения. В моде упрощенная визуализация, для этого активно применяют иллюстрированные изображения, коллажи, игрушечную и 3D-графику. Это помогает потребителю воспринимать сложную информацию через простые незатейливые образы, обращаясь к его подсознательному детскому мышлению.

Следующий тренд – это тренд на образованность и интерес к саморазвитию. Интеллект стал новым статусом уважающего себя человека. Данный тренд связан с понятием «лекторий», который применяется к товарам и продуктам класса премиум и люкс. Здесь преобладают спокойные пастельные тона, часто используется эффект старого фото и ретро-цвета в коллажах. Теплые и сдержанные оттенки отражают гамму благородства, богатства, статности.

Еще один тренд – практикум. Рай для прагматиков, предпочитающих рациональную простоту. Характерны ручные рисунки, эскизы и наброски карандашом. Отсутствуют четкие линии. Цвета материалов бионические, схожие между собой, преимущественно холодных оттенков. Предпочтение отдается неправильным формам и естественному освещению. Данные приемы используются для того, чтобы не затмевать сам товар и не вытеснять его яркой упаковкой, а лишь подчеркнуть достоинства. Используется для рекламы еды, средств по уходу за собой, детских игрушек [6, с. 247].

Достаточно интересным трендом можно считать знаковость используемых образов. Вновь пробуждается интерес потребителей к спиритуальному миру паттернов. Экзотические тотемы и маски, но не блеклые, а насыщенные и кислотные, находят свое воплощение в одежде, журналах, веб-сайтах и украшениях.

Стоит назвать и технологичность, которой свойственны контроль за ситуацией и статика. Именно здесь уместен минимализм, а в образах – круглые формы, бионичность и космичность. Присутствует много темного фона, схематичности линий и инфографики. Цвета используются природного происхождения, особенно черный и белый. Сфера применения – медицина, архитектура, система безопасности, уход за ребенком.

Последнее, на что следует обратить внимание – тренд, касающийся телесности и натуральности. Это сенсорная тема, для которой важно раскрепощение и телесные кожные цвета и оттенки. Но, пожалуй, самое значимое – комфорт. Комфорт в дизайне, интерьере, палитре. Именно поэтому тут используют бионические цвета, добавляют тактильные приемы и аккуратные шрифты.

Таким образом, подводя итоги перечисленных цветовых тенденций графического дизайна, можно с уверенностью заявить, что цвет является ключевым инструментом качественной визуализации. Благодаря грамотному цветовому подбору в любом дизайне, будь то веб-сайт или полиграфическая рекламная продукция, печатное издание, упаковка, имеется высокий шанс оказания воздействия на своего потребителя, побуждения его на необходимые эмоциональные отклики и действия.

#### **Список использованных источников:**

1. Волкова В.В. Дизайн рекламы. М.: Высшая школа, 2003. – 245 с.
2. Дербире М. Цвет в деятельности человека. М.: Наука, 1999.–77 с.
3. Лаптева И. Использование цвета в периодических изданиях // КомпьюАрт, № 9, 2001
4. Купер М., Мэтьюз А. Язык цвета. Как использовать преимущества своего цвета для успеха в личной жизни и бизнесе. М.: Эксмо-Пресс, 2001. – 144 с.
5. Ольшанская Н. Цветовое восприятие рекламы // Индустрия рекламы. №3, 2003. – 207 с.
6. Попова Ж.Г. Психология цвета в печатной рекламе // Маркетинг в России и за рубежом. №4, 2000. – 398 с.

©Голубева К.А., Тимохович А.Н., 2017

## РОЛЬ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТЕКЛЕ

Орлова К.С., Шушлякова Е.А.

Московская государственная художественно-промышленная академия  
имени С.Г. Строганова

«Графический дизайн – это то, что вас окружает»

В наши дни понятие «дизайна» настолько расширило свои границы, что нам уже сложно представить себе окружающий мир без него. Графический дизайн проник практически во все сферы деятельности человека. С его проявлениями мы сталкиваемся повсюду – мы покупаем газеты, книги и глянцевого журналы, обращаем внимание на рекламные листовки, этикетки и красочные афиши, сталкиваемся с графическим дизайном в полиграфии и сети Интернет.

Графический дизайн превратился не столько в создание привлекательных картинок, сколько в изменение визуально-коммуникативной среды, которая окружает человека в повседневной жизни. Сегодня графический дизайн – это целая наука, в которой сочетаются расчетливость аналитика с творческими способностями художника [1].

Для многих, особенно художников, дизайн и прикладное искусство вещи не совместимые. Зачастую творческие люди, художники, связавшие свою жизнь с прикладным искусством, относятся к дизайнерам, довольно скептически, пренебрегают их навыками и знаниями. Но в прикладном искусстве графический дизайн играет важную роль. Без знания основ графического дизайна трудно добиться желаемых результатов в материализации своих идей.

Если внимательно присмотреться к окружающему нас миру, то все, что нас окружает в современном цивилизованном мире, так или иначе, соприкасается с графикой и дизайном. И если в начале прошлого века «важнейшим из искусств» являлось кино, то в двадцать первом веке начался под эгидой совершенно нового искусства – графического дизайна. Даже такое искусство как кино сейчас невозможно без графического дизайна. Такая популярность графического дизайна обусловлена высокой компьютеризацией современного мира.

Экскурс в историю позволяет понять, что самые древние и примитивные рисунки, сделанные рукой человека, и есть первоначальный этап развития графического дизайна. Графический дизайн прошел достаточно долгий путь своего развития. Если раньше под графическим дизайном понимали исключительно художественное расположение и монтаж на печатном листе текста с изображением в процессе создания

зрительно-словесного ряда, то сегодня сфера деятельности дизайнеров-графиков существенно расширилась. Под графическим дизайном в настоящее время понимают создание визуальных изображений с целью воплощения определенных идей.

В настоящее время дизайнеры чаще используют компьютерную графику, безусловно, знание графических программ облегчает жизнь и художнику, желающему визуализировать свои идеи. Но от развития компьютерных технологий ручная графика не становится менее популярной. Дизайнеры графики уделяют особое внимание ручной графике, без которой в прикладном искусстве не обойтись. Ею сложнее овладеть, чем компьютерной. По своей сути она более человечна, свободна и подвижна, ближе к природе, чем компьютерная, и благодаря этому кажется в чем-то даже более современной, хоть и является древнейшим видом изобразительного искусства. Ручная графика дает возможность создать неповторимый образ, что и стремится добиться художник, создавая свое изделие в материале.

Декоративно-прикладное искусство – искусство изготовления предметов быта, имеющих, однако, не только утилитарное значение, но и обладающих определенными художественными качествами. Произведения декоративно-прикладного искусства, как правило, не теряют связи с практическим назначением предмета. Их художественная сущность является в органичной связи с ним. Ослабление связи, а тем более разрыв с практически полезным назначением предмета чаще всего ведет к утрате его эстетических достоинств: исчезает мера, нарушаются пропорции, разрушается целесообразность. Специфика произведений декоративно-прикладного искусства и состоит в том, что их художественные качества являются не дополнением или приложением к утилитарному назначению вещи, а служат средством его выявления. Вместе с тем в современном декоративно-прикладном искусстве функциональное начало не всегда выступает столь явно. В жизни современного человека, в его быту, занимают немалое место и такие произведения этого искусства, которые носят чисто декоративный характер и, не обладая никаким утилитарным назначением, радуют своей эстетической значимостью [2].

Задача современного художника научиться применять разнообразные визуальные коммуникации для воплощения художественной идеи, в том числе в произведениях декоративно-прикладного искусства.

Например, широко распространенная область в прикладном искусстве, художественное стекло, известное своей хрупкостью, прозрачностью и особенностью преломлять свет, как это ни странно, тесно связано с графическим дизайном. А именно с применением ручной графики в стекле.

Художественное стекло сегодня находит широкое применение: создания мозаик; витражей; изготовления бусин, бисера и стекляруса; изготовления бокалов, ваз из особого вида граненого стекла – хрусталия; изготовления красивой подарочной посуды; создание арт-объектов.

Изготовление художественного стекла – это целое искусство. Для этого привлекаются не только новые технологии. Важно также проявить фантазию, разработать дизайн будущего изделия, ведь от этого напрямую зависит его успех на рынке [3].

Существует несколько наиболее популярных методов художественной обработки стекла:

1. Пескоструйная обработка. Она заключается в том, что на стекло направляется струя песка под большим давлением. При этом могут использоваться трафареты, для того, чтобы задать определенный узор или рисунок. Песок создает на стекле матовый рельеф.

2. Резьба по стеклу и художественная резка стекла, с помощью которой получают оригинальные узоры, под названием алмазная грань. Могут проводить механическим способом, с помощью алмазных кругов, а затем вручную полировать с помощью абразива, либо погружать стекло в специальный химический раствор. В результате стекло приобретает блеск и неповторимую особенность преломлять свет.

3. Роспись красками проводится по прозрачному стеклу. Для этого используют специальные силикатные краски. После нанесения рисунка стекло отправляется в печь, и под воздействием высоких температур краска «припекается» к стеклу.

4. Травление – обработка стекла оксидами металлов. После окрашивания протравой стекло становится прочным, при этом не теряет свою прозрачность.

5. Художественная резка стекла, с помощью которой можно получать стекло уникальной формы или элементы для составления витражей и мозаик. Для этого используются специальные инструменты, а после резки края стекла шлифуются, чтобы избежать порезов.

Какие бы методы не применялись художником, любое произведение искусства является эстетическим отражением современной действительности. Отобразив мир, художник одновременно воплощает в произведении искусства свои мысли, чувства, стремления и идеалы. Он воспроизводит явления жизни и одновременно дает им свою оценку, объясняет их сущность и смысл, выражает свое понимание мира. Искусство может создаваться не только на основе точного воспроизведения природы, но и с помощью воображения, вымысла, фантазии. Эти качества необходимы художнику, без них он не может достичь композиционной целостности и образной выразительности своего произведения.

В современном мире стекло используется не просто, как объект искусства, а предмет служащий человеку в виде декора в современном интерьере. Тем самым указывает художнику на то, что художественное стекло, как в прочем и в целом прикладное искусство зависят от графического дизайна. Без дизайна не выйдет произведения пригодного для жизни в современном мире, потеряется целостность художественного замысла.

Так, например, роспись по стеклу позволяет украсить интерьер удивительными шедеврами, превращая обыкновенные бытовые предметы в настоящее произведение искусства. В ходе работы художники используют разные виды красок, технику имитации витражей, различные приемы и стили выполнения рисунка, чтобы максимально выразить творческую идею и подчеркнуть особенности стиля.

Профессионала определяет не только знание инструментария, но и умение его применять для создания эстетически качественных работ. С этой точки зрения и надо выстраивать новые подходы в обучении студентов художественных ВУЗов.

Сравнительно недавно в художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, на кафедре Художественное стекло, появился отдельный предмет «Основы графической стилизации», где студентов обучают графическим техникам, стилизации объектов и фактур предметов графическими средствами. Знание основ является обязательным, нельзя начинать работу, не пройдя начальный курс. Наличие такого предмета способствует развитию творческих способностей, чувства композиции, ассоциативного и образного мышления студента. Студенты осваивают необходимые знания для реализации творческих идей в своих работах.

Знания о данных материалах и техниках полученные на занятиях по графической стилизации, применяются в работе с материалом.

Художники по стеклу и дизайнеры-графики создают визуальные композиции, используя при этом общую базу знаний, хоть и цели у них абсолютно разные. Некоторые дизайнеры считают себя художниками, но лишь немногие художники считают себя дизайнерами.

На мой взгляд, вся разница в том, что искусство – это отражение внутреннего мира, виденья, эмоций, а дизайн – решение конкретной задачи. В дизайне может использоваться инженерные расчеты, психология, юзабилити, а также искусство, т.е. дизайн сам не является искусством, но может использовать искусство, для решения конкретных задач.

#### **Список использованных источников:**

1. Значение графического дизайна и рекламы в современном мире, доклад

<http://5fan.ru/wievjob.php?id=94264><http://5fan.ru/wievjob.php?id=94264;>

2. Алексеева, В. Что такое искусство / В. Алексеева. – М.: название изд-ва, 1991.

3. Интернет-источник: <http://www.mirstekla-expo.ru/ru/article-about-glass/hudozhestvennoe-steklo/>

©Орлова К.С., Шушлякова Е.А., 2017

**УДК 77.04:070 (075)**

**ТИПОГРАФИКА КАК НОВАЯ ВИЗУАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ В  
КОМПОЗИЦИИ ДИЗАЙНА ОБЛОЖЕК  
ЖУРНАЛОВ МОД XXI века**

Авдеева А.А., Архипова Н.А.

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

В настоящее время в композиции дизайна обложек журналов мод XXI века одна из самых модных тенденций, в том числе и в написании названия издания – оригинальная и красочная типографика. В тоже время, искусство делать текст не только удобным для чтения, но и красивым ценилось всегда, но в современном проектировании типографика стала продолжением орнамента костюма на фотографии, или ярким акцентом на однотонной ткани костюма. Это удивительное искусство оформления текста помогает сделать смысл названий статей привлекательным, удобным для чтения, отразить в начертании букв определенный информационный посыл. Часто искусство типографических композиций рассматривают как свод строгих правил, которые определяют использование шрифтов, но в то же время все эти правила и законы типографики никогда не были обязательны для неукоснительного исполнения, благодаря чему печатное слово до сих пор остается источником вдохновения и просвещения.

Запоминающаяся обложка должна иметь грамотное начертание названия журнала мод, выверенное с совершенной точностью, который будет «бросаться в глаза»: своим размером, цветом, смыслом, ведь именно с него и начинается знакомство с информацией в журнале, именно он задает восприятие общего контекста. Для того чтобы усилить смысл слова, донести этот смысл до читателя и, наконец, просто украсить страницу, дизайнер использует шрифт, при этом слова и страницы становятся искусством. Шрифт – как тонкая интонация, как наглядный язык, соединяющий автора и читателя на искусно организованной композиции.

Эрик Шпикерман и Е. М. Гингер в известной книге «Stop Stealing Sheep & Find Out How Type Works» сравнивают шрифт с одеждой. Эта аналогия связана, в первую очередь, с различным предназначением разных видов шрифтовых гарнитур [1].

Журналы мод, такие как «Vogue», «Harper's Bazaar», «Cosmopolitan», «GQ» и многие другие, созданные для рекламы изделий текстильной и

лёгкой промышленности, имеют яркие и запоминающиеся логотипы – названия. В течение всей истории дизайна логотипы журналов мод используются дизайнерами и организациями около одного десятилетия, затем происходит некий ребрендинг.

В результате данного исследования было выявлено, что в настоящее время в типографике названий (логотипов) ведущих журналов мод используются следующие виды шрифтов:

«Акцидентные и декоративные шрифты». К этой группе относятся шрифты, специально предназначенные для акцидентного набора и имитирующие определенный исторический стиль или декоративную обработку формы. Акцидентный шрифт используется на обложке женского журнала о моде, стиле и обществе «Harper`s Vazaar».

«Антиквенные шрифты». Это шрифты с засечками. Их форма ведет свое происхождение от шрифта древнеримских монументальных надписей (прописные буквы) и от книжного гуманистического минускула эпохи Ренессанса. Мягкие классические антиквы использованы при разработке логотипа журнала мод «Vogue».

«Avant Garde Gothic». Авангард – фирменный шрифт журнала Cosmopolitan Shopping. В основе рисунка гарнитуры лежит логотип, разработанный под влиянием геометрических гротесков.

«Gotham Pro». Для создания геометрического гротеска мужского журнала «GQ» был создан данный шрифт, который выглядел «мужским, свежим и новым». Геометрические гротески принципиально строятся на основе простейших геометрических форм – окружности, квадрата, равностороннего треугольника.

В настоящее время шрифт может носить любой характер на обложках журналов мод, он может быть забавным, дерзким, выразительным, вызывающим и в лучших своих проявлениях – самостоятельным арт-объектом. Применяя все типографические средства выразительности, графические дизайнеры уже на их основе создают собственную эстетику. Таким образом, типографика и шрифтовой дизайн развивающееся и изменяющееся искусство, и каждое поколение дизайнеров вносит в него что-то новое, прогрессивное и современное, индивидуальное. Ученые установили факт, что мозг человека намного лучше воспринимает визуальные образы, чем текст или цифры. Видимо поэтому, при разработке дизайна обложки модного журнала, большинство дизайнеров отдают своё предпочтение словесным знакам. Использовать название журнала или бренда в логотипе бывает сложнее, чем просто представить бренд символьным знаком. По этой причине, правильно подобранный шрифт – залог успеха компании, ведь в логотипе главное – простота восприятия, узнаваемость и универсальность использования.

Нам наиболее близко определение современной типографики как «графического оформления печатного текста посредством набора и

верстки (монтажа), проектирования или непосредственного моделирования облика произведения печати», а также ее понимание в качестве «архитектонического компонента графической деятельности». В этом аспекте понятия графический дизайн и типографика имеют «тенденцию к сближению, вплоть до отождествления» [2, с. 120-121].

В современном оформлении обложек журналов помимо названия существует не менее важная шрифтовая композиция из названия статей. В данной композиции применяются разные эффекты привлечения внимания к той или иной информации. Самыми популярными в настоящее время из таких эффектов типографики становятся, каллиграфия и леттеринг.

Приёмы каллиграфии очень разнообразны: используются завитки, попеременно твёрдые или мягкие штрихи, плавные и ломаные линии, угловатость, вписывание букв или слов в геометрические фигуры и другие.

Леттеринг берет свое начало от каллиграфии, с его помощью можно визуально изобразить самые красивые языки мира. Леттеринг подборка букв, предназначенных для повторного использования в любом порядке, нарисованных или вырезанных для одной конкретной ситуации.

Обложка журналов мод – область, в которой все обретает образную, художественную форму в некой эстетичной визуальной композиции. Во-первых, это относится к теме номера журнала мод, где элементы дизайна, имея смысл, могут быть выведены в формат произведения искусства, подчёркивая цветом и формой тот или иной контекст с помощью приёмов и эффектов в типографики. Во-вторых, это касается всех без исключения деталей информативной составляющей общих данных, включая выходные данные, штрих-код, сведения о дате издания – свидетельство истинного типографического профессионализма, для которого каждая подробность не менее важна, чем общее впечатление. Особое явление в современном дизайне типографики обложек журналов мод – динамические нерегулярные модульные сетки для расположения шрифтовых композиций, несущие в себе активный яркий динамичный образ многостраничного издания.

#### **Список использованных источников:**

1. Erik Spiekermann, E.M. Ginger, «Stop Stealing Sheep & Find Out How Type Works», 2002. – 192 с.

2. Кричевский В. Типографика в терминах и образах. Том 1. М.: Слово, 2000. – 144 с.

3. Крейг Д., Скала И. «Шрифт и дизайн. Современная типографика», Питер - 2017 г. – 176 с.

©Авдеева А.А., Архипова Н.А., 2017

**АНАЛИЗ И ПРОБЛЕМАТИКА  
В РАЗРАБОТКЕ СОВРЕМЕННОГО ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА  
К ЧЕМПИОНАТУ МИРА ПО ФУТБОЛУ 2018 года**

Архипова Л.М.

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

Чемпионат мира по футболу – 2018 года явился стимулом для развития российских городов. Мы полагаем, что под влиянием мундиала изменится традиционный путь развития сувенирной продукции. Дизайн должен стать более ярким и современным, чтобы отвечать требованиям международного уровня. Необходимо разработать такую концепцию, которая будет привлекать внимание и пользоваться спросом, как и у иностранных гостей, так и у наших соотечественников, чтобы привлечь внимание населения и увеличить туристический поток.

Значимость и востребованность графической рекламы на сувенирных футболках заставляют нас обратиться к анализу истории и методов проектирования изображений на сувенирной продукции.

Анализ сувенирных изделий показывает, что просчеты в проектировании рисунков, становятся все более заметными. В текстильных рисунках часто используется очень ограниченный набор изобразительных форм без учета специфики и смысловой нагрузки рисунка. Дизайнеры, работающие в текстильной промышленности, зачастую слабо осознают заложенный в изображении эстетический и смысловой потенциал. Такое положение нельзя считать удовлетворительным, так как от художественного качества композиции, расположенной на сувенирной футболке, зависит общий уровень дизайна сувенирной продукции, интерес населения к рекламируемому объекту и сбыт изготовленных изделий.

Чемпионат мира в России будет уже 21-ым в истории, поэтому мы должны создать графику соответствующую современным модным тенденциям. Мы стремимся сделать дизайн сувенирной продукции настолько привлекательным, чтобы гости, участники и болельщики соревнований готовы были приобретать сувенирные футболки, как для себя, так и для своих друзей и близких. Для этого футболки должны быть высокого качества и выглядеть настолько притягательно, чтобы у потребителя не оставалось сомнений в совершении покупки.

Мы ставим перед собой серьезные задачи, такие как развитие культурного взаимодействия между различными странами, формирование у туристов яркого и позитивного впечатления о мероприятии, распространение культурных ценностей нашей страны и укрепление

взаимоотношений между странами мира. Сувенирная продукция в данном случае перестает быть просто подарком, она уже несет в себе большую смысловую и культурную нагрузку. Также средствами графического дизайна на различных рекламных носителях производители текстильной и легкой промышленности доносят до потенциальных покупателей информацию о характеристиках, качестве, особенностях и преимуществах их товаров в простой для восприятия и эстетически привлекательной форме, поэтому роль графического дизайна в продвижении товаров сегодня трудно переоценить.

Мы узнали, что думают по поводу развития дизайна, ведущие специалисты в сфере сувенирной и текстильной промышленности.

По мнению Ярослава Закурина, директора компании «Экспо-Текстиль», уже сегодня растет спрос на текстиль и сувениры с тематикой ЧМ-18. Все больше делают заказы, как небольшие фирмы, так и крупные компании. К чемпионату мира прогнозируются рост спроса в подобной тематике на 400%. В частности, есть тенденция увеличения спроса изготовления сувениров индивидуального дизайна, здесь можно применить много оригинальных идей, и это очень интересно.

Также нам хотелось бы поддержать отечественную мануфактуру, и мы согласились с мнением Анны Филоненко, председателя Центра общественного контроля. По ее словам «почти вся рекламно-сувенирная продукция производится за рубежом, и она дорожает пропорционально изменению валютного курса. Мы считаем, что сувенирная продукция – это не тот товар, цена на который может быть подвержена влиянию извне, и он вполне может производиться на территории нашей страны. Думаем, что данная ситуация изменится в ближайшее время, и вскоре настанут благоприятные условия для развития отечественных производителей».

Исходя из вышеизложенного, можно понять насколько актуально и важно стоит вопрос в создании и изготовлении собственного продукта, который не будет уступать ни в технологии изготовления, ни в разработанном дизайне. Мы считаем, что у нас есть все возможности для осуществления проекта по созданию сувенирных футболок для чемпионата мира по футболу 2018 года.

Мы хотим, чтобы графическая концепция созданных нами футболок была выдержана в духе российской культуры. У нас есть понимание, что избранные для мундиала российские города нуждаются в формировании яркой и понятной территориальной и архитектурной идентичности, в основу которой должны лечь история каждого города, сложившиеся культурные и национальные традиции регионов. В итоге для проведения игр выбрано 11 городов, которые по замыслу должны представлять 5 кластеров страны, различных по климату и географии, и это нам хотелось бы отразить в создаваемой графической концепции. Также нам хотелось бы сделать яркую и понятную айдентику и насыщенную внутреннюю

динамику в своих композициях. Разработать по-настоящему узнаваемый дизайн футболок, для идентификации которых не нужен даже логотип.

**Список использованных источников:**

1. <http://expo-textile.ru/>
2. <http://trends.expoforum.ru/publications>
3. <https://sport.rbc.ru/news/57569bfb9a79476449f5c74a>
4. <http://butbutton.livejournal.com/93603.html>

©Архипова Л.М., 2017

**УДК 769.91**

**ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН  
ДЛЯ ПОТРЕБИТЕЛЯ РЕКЛАМНОГО КОНТЕНТА**

Гайфаджян Д.А., Тимохович А.Н.  
Государственный университет управления

Значительную часть информации человек получает благодаря своему зрению. Грамотная визуализация позволяет сильнее заинтересовать потенциального клиента. Графический дизайн, благодаря сочетанию текста и изображения, доносит до потенциального потребителя необходимую информацию. Успех бизнеса во многих случаях определяется грамотным рекламным контентом. Реклама, рассчитанная на визуальное восприятие, использует приемы графического дизайна [6, с. 39].

Основными продуктами графического дизайна являются иллюстрации, рекламные и информационные плакаты, логотип, любая рекламная полиграфическая продукция, этикетки, обложки, упаковки, сувениры, интернет-сайты. Большое количество брендов борется за привлечение внимания потенциальных потребителей. Они стремятся быть открытыми и понятными с целью формирования доверия людей. Дизайн должен быть качественным, устраивать целевую аудиторию и приносить прибыль. Хороший дизайнер должен знать особенности и потребности своего клиента, должен избегать элементов, отвлекающих от важной информации [5, с. 17].

В настоящей статье остановимся на некоторых актуальных трендах в графическом дизайне.

Во-первых, плоский дизайн, суть которого – упрощенное, минималистичное графическое изображение иконок и логотипов [2, с. 115]. Он является простым, удобным и лаконичным. Этот тренд является причиной ухода от реалистичных текстур, градиентов и теней, следовательно, от реального изображения предмета.

Во-вторых, тренд минимализма. Минимализм был популярен в начале 20-го века, но и в наше время отсутствие лишних деталей вызывает

большой интерес. Минимализм строится на принципе избавления от лишних элементов без потери смысла. Характерная особенность минималистского дизайна в том, что в нем все детали понятны и предельно просты. Для передачи визуальной информации применяется только самое необходимое, не требуется дополнительных элементов [3, с. 24]. Влияние минимализма прослеживается в логотипах, на сайтах и в мобильных приложениях известных компаний.

В-третьих, использование жирного шрифта. Сейчас все большее число людей использует интернет-коммуникацию посредством мобильных телефонов. Для удобства восприятия информации через мобильные устройства используется жирный шрифт. Комбинация жирного шрифта и яркая цветовая гамма вызывают интерес. Крупные буквы привлекают внимание, усиление эффекта происходит за счет использования броских цветовых решений, текстур и неожиданного расположения элементов [4, с. 56]. Сочетание различных шрифтов с изображениями акцентируют внимание человека [1, с. 36].

В-четвертых, анимационные эффекты. При создании интернет-сайтов активно используются живые фотографии и фоны. Анимированные элементы привлекают внимание потребителей и формируют интерес. Начинают использоваться синемаграфы – это изображения с анимированными внутри них элементами второстепенного характера. Они делают изображения реалистичными. Небольшие анимации помогают взаимодействовать с сайтом, делают навигацию проще, понятнее.

В-пятых, использование ярких цветовых решений. В сочетании с хорошим контрастом пользователю удобнее ориентироваться на сайте и воспринимать важную информацию. Сделав логотип или сайт в яркой цветовой гамме, можно привлечь и удержать внимание целевой аудитории. Однако стоит контролировать количество используемых цветов и оттенков.

В-шестых, использование хенд-мэйд иллюстраций. Нарисованные от руки иллюстрации и значки постепенно приобретают популярность. Подобные рисунки вызывают ностальгические чувства. Данный подход добавляет в дизайн элемент забавного и личного. Такие иллюстрации создают расслабленный настрой, с ними продукт выглядит более доступным и близким.

В-седьмых, полу-плоский дизайн, специфика которого – плавное затемнение и применение геометрии с мягким затемнением краёв. Сочетание плавных переходов оттенков создает впечатление гармоничности и целостности.

Следует отметить, что тренды в графическом дизайне формируются достаточно медленно и сохраняются около двух лет. В выборе дизайнерских решений следует учитывать специфику восприятия представителей целевой аудитории.

### **Список использованных источников:**

1. Феличи Дж. Типографика. Шрифт, верстка, дизайн. СПб.: БХВ-Петербург, 2014. - 496 с.
2. Элам К. Графический дизайн. Принцип сетки. СПб.: Питер, 2014. – 120 с.
3. Чихольд Я. Новая типографика. Руководство для современного дизайнера. СПб.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2012. – 270 с.
4. Цапф Г. Философия дизайна Германа Цапфа. СПб.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2014. – 260 с.
5. Луптон Э. Графический дизайн от идеи до воплощения. СПб.: Питер, 2013. – 184 с.
6. Королькова А. Живая типографика. М.: ИндексМаркет, 2011. - 224 с.

©Гайфаджян Д.А., Тимохович А.Н., 2017

**УДК 656.512**

## **ГРАФИЧЕСКИЙ КОНТЕНТ В ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ**

Дубовцева Е.В., Ившин К.С.

Удмуртский государственный университет

В современном мире происходит модернизация технологий, систем и процессов. В связи с этим появляются новые изобретения с революционными решениями в различных областях деятельности человека. Одно из таких явлений – виртуальная реальность. На данный момент она модернизировалась в новую форму и представлена в виде шлемов или очков виртуальной реальности. Основным контентом виртуальной реальности, можно считать графический контент, благодаря которому она в основном существует и воздействует на потребителя. Виртуальная реальность позволяет потребителю увидеть компьютерную графику в новом качестве. Хорошо спроектированная стереоскопическая виртуальная реальность с позиционным трекингом воздействует на органы чувств и возбуждает новые ощущения и эмоции, которые невозможно получить при использовании плоского дисплея. Таким образом, технологиям рендера и качества изображения стали больше уделять внимания, чем когда-либо прежде, а детали, которые раньше были незаметны на 2D-мониторе, вызывают новые впечатления. Исходя из вышесказанного, можно заключить, что значимость производительности виртуальной графики сильно возросла.

Графический контент является вторым по популярности тип контента после текстового, который используется во всех сферах человеческой деятельности (см. табл.) [5].

Таблица

Наименование	Изображение
Фотография	
Инфорграфика	 [3]
Таблицы и диаграммы	 [3]
Компьютерные иллюстрации	
3D-модели и визуализация. Презентации	 [4]
Mindmaps (интеллектуальные карты)	 [2, с. 8-9]

Все вышеперечисленные типы графического контента взаимодействуют с виртуальной реальностью и являются ее неотъемлемой составляющей. На данный момент существует три основных проблемы виртуальной графики, которые стоит отметить:

- чистая производительность, требуемая для рендеринга;
- производительность в реальном времени;
- задержка [1].

Проблема чистой производительности, требуемой для рендера, заключается в ее реализации и технических возможностях девайсов для виртуальной реальности. Например, Rift работает на разрешении 2160x1200рiх, разделенном на два изображения (левого и правого глаза), при частоте обновлений 90 Нзи требует производительности на уровне 233 млн. пикселей в секунду. Полноценный рендеринг такой графики будет требовать производительности около 400 млн. пикселей в секунду. Из этого следует, что затраты на чистый рендер виртуальной графики требуют такой же мощности, как отображение сразу трех игр или

приложений в разрешении 1080p. Если сравнивать с существующими требованиями 3D-графики, которая используется на персональных компьютерах, то производительность рендера гораздо ниже, то есть в пределах 30-60 кадров в секунду. Взаимодействие графического контента и виртуальной реальности усложняет обработку в реальном времени, следствием чего становится видимым пропущенный кадр. Частые пропуски кадра вызывают дискомфорт при использовании виртуальной реальности. Для того чтобы увеличить скорость, необходим запас мощности графического процессора, который позволяет устранить недостаток производительности системы или отображения графического контента [1].

Для решения третьей проблемы, задержки, которая связана со второй проблемой – производительность в реальном времени, нужно минимизировать эти задержки. Минимизация позволит полностью погрузиться в виртуальную реальность и не испытывать дискомфорта при использовании [1]. Усовершенствование графического процессора не была направлена на взаимодействие с виртуальной реальностью и сосредоточена вокруг улучшения совсем других систем. На данный момент минимизация происходит за счет расходования дополнительных ресурсов производительности графического процессора.

#### **Список использованных источников:**

1. Binstock, A. Powering the Rift / A. Binstock [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www3.oculus.com/en-us/blog/powering-the-rift/> (дата обращения: 14.10.2017).

2. Браун, Т. Дизайн мышление: от разработки новых продуктов до проектирования бизнес-модели / Тим Браун; пер. с англ. В.Хозинского. -2-е изд. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2013. – 256 с.

3. Виртуальная жизнь станет общепринятой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://news.am/rus/news/350764.html> (дата обращения: 14.10.2017).

4. Ждун. 3D-модель [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://pikabu.ru/story/zhdun\\_3dmodel\\_4828388](https://pikabu.ru/story/zhdun_3dmodel_4828388) (дата обращения: 14.10.2017).

5. Пучков, В. Урок 2.2 Графический контент / В. Пучков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://василийпучков.рф/lesson/urok-2-2-graficheskij-..> (дата обращения: 14.10.2017).

©Дубовцева Е.В., Ившин К.С., 2017

## СОВРЕМЕННЫЕ ТРЕНДЫ В РАЗВИТИИ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

Ермакова Е.А.

Московская государственная художественно-промышленная академия  
имени С.Г. Строганова

Само слово «дизайн» на слух у всех, однако к вопросу о том, что такое дизайн, чаще всего слышится противоречивый ответ. Многие согласятся что дизайн, это всё что связано с тем, что мы видим: это фотографии, предметы, облик человека, пространственная среда, реклама. Дизайн настолько стал неотъемлемой частью нашей жизни, что можно говорить о том, что он является частью нашей культуры и имеет спиралевидное развитие. Культура имеет стилевое направление, развивается, достигает своего расцвета, формирует практическую и теоретическую базу, затем сменяется новым стилем. Чаще всего новый стиль – это совершенная противоположность старому.

Главные изменения, произошедшие в дизайне за последние 25 лет – это появление компьютерных программ, которые используются для создания дизайн проектов. Технологии прочно вошли во все сферы жизни и работа дизайнера без компьютера практически невозможна. Новейшее оборудование ускоряет процесс, содержит неограниченные возможности для творчества. Доступность программ и большое количество видео-уроков помогают многим дизайнерам повысить свои профессиональные навыки. В интернет-пространстве сформировалась профессиональная среда ресурсов для коммуникаций и вдохновения. С появлением компьютера у художника дизайнера появилось все больше возможностей для выражения своих идей. К хорошим рисовальным навыкам добавилась возможность пользоваться сопутствующими программами.

Главный тренд дизайна – цифровой дизайн. Он включает в себя множество направлений: плоский дизайн; пиксельный; изометрический; контурный; объемный; смешение нескольких стилей.

Одним из самых популярных брендов становятся полигоны. Вот уже несколько лет подряд они остаются одним из самых актуальных трендов в дизайне и их возникновение и обусловленный интересом к оригами и широкому распространению 3D-моделирования. Полигональная графика может использоваться в различных направлениях и масштабных рекламных компаниях.

Стоит рассказать о плоском дизайне – это упрощённое минималистически-графическое изображение логотипов. Реальная или объемная визуализация объектов постепенно трансформировалось методом плоского дизайна, который в большей степени ориентирован на

конечного потребителя. Этот тренд обуславливает уход от реалистичных текстур, градиентов, теней, и, следовательно, от реального изображения предмета.

Всё больше дизайнеры отдают предпочтение в работе с натуральными цветами – это всевозможные оттенки зеленого и коричневого, бежевого, не ярко голубого. Именно такие цвета мы видим в природе. Кроме того, с появлением в нашей жизни социальных сетей, многие пользователи привыкли к использованию различных фильтров для обработки фотографий. Некоторые из этих фильтров позволяет сделать цвета на фотографии менее кричащими и яркими, то есть пастельными. Поэтому пастельные тона в дизайне являются и понятными, удобными для восприятия конечного потребителя. Несмотря на то, что сейчас доминирует тренд на использование приглушенных тонов, в графическом дизайне в моде цвета броские и насыщенные. На сегодняшний день заметно влияние в графическом дизайне образах восьмидесятых годов. Яркие цвета и геометрические фигуры заставляют вспомнить и еще об одном набирающие силу тренде в графическом дизайне это геометрические фигуры.

Тенденции в графическом дизайне не бывает краткосрочным, они никогда не исчезают, а проникают в нашу жизнь постепенно, медленно набирают популярность, также медленно отходят на второй план, становясь менее востребованными. Важно следить за тем, что происходит в своей отрасли, это позволяет использовать новые подходы в своей работе и избавиться штампов от и клише.

Но все сводится к одному – это дизайн, созданный в графических редакторах. Окунувшись в цифровой мир, многие оценили ручной подход к графическому дизайну, ведь научить ему «онлайн» нельзя, для этого необходимо иметь образование, талант и опыт.

Отличный пример традиционного ручного творчества – каллиграфия. Искусство красивого письма очень популярно. Часто оно присутствует на пригласительных, визитках и открытках. Особой популярностью пользуется «разовая» надпись (Леттеринг) для которой не нужно зарисовывать весь алфавит и продумывать как, он будет работать. Это может быть одно слово или фраза. Обязательным условием здесь является читаемость. Область применения леттеринга очень широка: прием успешно используется в логотипах, принтах, рекламе, книгах и журналах. Прообразом леттеринга считаются уличные граффити и теги. Леттеринг всегда содержит в себе эмоцию, это и обуславливает его популярность. Характером написания букв можно передать агрессию, динамику, заботу, легкость.

Возвращаясь к тому, что компьютерные технологии уже давно закрепились в нашей жизни, не стоит забывать, что в основе всего лежит профессионализм и навыки художника, глубокое познание создаваемых

предметов, хороший графический рисунок от руки и фантазия. Только благодаря этим факторам создаются новые тенденции, тренды, развивается графический дизайн.

**Список использованных источников:**

1. Графический дизайн. Электронный ресурс // <https://rb.ru/story/graphic-design-trends-2017/> (дата обращения: 20.05.2017)
2. Серов С. И. Гармония классической типографики. М.: ЗАО «Линия График», 2003. 32 с.: ил.
3. Кумова М. Шрифт в айдентике, рекламе, многостраничниках, упаковке, навигации и вебе. М.: Как проект, Grey Matter, 2013. 396 с.: ил.
4. Розенсон И. А. Основы теории дизайна: учебник для вузов. СПб.: Питер, 2007. 219 с.: ил.

©Ермакова Е.А., 2017

**УДК 77.04:070 (075)**

**ВИЗУАЛЬНЫЕ ПРИЁМЫ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА  
В МАКЕТИРОВАНИИ ОБЛОЖЕК КОМИКСОВ**

Карпова М.В., Архипова Н.А.

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

Комиксы – это сопоставленные в определённом порядке графические и иллюстрационные изображения, призванные передать информацию и/или вызвать у зрителя эстетический отклик. Стремление народов мира передать какую либо историю или повествование ещё в древности отразилось в таких памятниках искусства, как кодексы инков, египетские росписи стен, и знаменитом полотне из Байё. Также вполне очевидно, что огромной вехой в развитии комиксов стало открытие книгопечатания [1].

Комикс – текст со сложной структурной организацией различных по своему происхождению и иерархической сложности элементов. Вместе с этим данный тип текстов характеризуется высокой степенью целенаправленности [2].

Отмеченная целенаправленность комикса имплицитно определяет ряд важных для проводимого исследования моментов:

- идею связи между компонентами кадра по типу элементов функциональной системы,
- идею смысловой изоморфности элементов разнородных знаковых систем, коррелирующих в пространстве кадра [2].

Традиция рассказов в картинках восходит к XVI и XVII векам, когда в Валенсии и Барселоне начали продавать небольшие серии гравюр, чаще всего на религиозную тематику. Рисунки на светские сюжеты появились позже, но и это был ещё не полный расцвет комиксов. Далее в течение

XVIII и XIX веков издательства стран Западной Европы и Америки издавали различные иллюстрированные истории. Первый американский комикс «Медвежата» вышел в 1892 году в журнале «The San Francisco Examiner», редактором которого был Уильям Рендолф Херст [1].

В XX веке комикс стал одним из самых популярных жанров массовой культуры. К этому времени он утратил комичность, за которую получил своё название. Главным жанром комиксов стали приключения.

Обложка комикса – это не просто мягкое бумажное покрытие, но также и элемент художественного оформления, отражающий сюжет повествования. За счёт эффектной графики обложка является главным инструментом привлечения внимания потенциального покупателя.

Существует огромное количество способов сделать обложку заметной и уникальной. Их можно условно подразделить на три приёма: первый, в котором интерес вызывает идея, второй, где привлекает действие, и третий, где обращает на себя внимание рисунок.

Привлекающая внимание зрителя идея оформления обложки должна быть необычной и оригинальной. Например, набирающее популярность разрушение «четвёртой стены», разделяющей мир реальный и вымышленный. Смысл заключается в том, что персонаж осознаёт, что он и его история придуманы, обращается к читателю, рассказчику или художнику, взаимодействует с техническими элементами. Также к этому приёму может относиться использование обложки как первого кадра комикса, применение необычных фактур, название, выступающее в качестве предмета, с которым могут взаимодействовать герои, оптические иллюзии и т.д.

Второй приём – привлекающий внимание действием – включает в себя обложки, создающие интересную историю, сюжет. Очень часто для этого используется непосредственно кульминационный момент комикса.

Последний приём наиболее распространён, сюда можно отнести оба ранее рассмотренных приёма изображения. Несколько основных приёмов, используемых при создании внешнего облика обложки комикса: портрет показывает значимость фигуры главного героя (реалистичный стиль рисунка может указывать на натурализм повествования), пейзаж подчеркивает важность среды, мира, в котором происходит действие, настраивает на созерцание.

Предметная композиция также подчеркивает значимость мира, окружающего героев, но может и указывать на то, что в комиксе рассказывается о повседневной жизни героев.

Симметрия – это самая устойчивая, статичная композиция. Она подчеркивает искусственность и холодность, незыблемость и величие изображённого объекта. Диагональ ассоциируется у человека с движением. Ученые считают, что диагональ из левого верхнего угла в правый нижний приближает объект, а диагональ из левого нижнего в правый верхний –

удаляет. Также диагональ восходящая ассоциируется с устремлённостью в будущее, а противоположная ей может означать обращённость к прошлому, рефлексю.

Горизонтальное разделение изображения воспринимается взглядом как преграда, которую нужно преодолеть, и останавливает на себе взгляд зрителя. Именно поэтому оно является хорошим местом для расположения композиционного центра. Вертикальное же разделение акцентирует ритм и «работает» на сравнение различных героев или состояний одного героя. Вертикаль всегда воспринимается динамичней горизонтали. Она также может указывать на то, что в комиксе разворачивается несколько параллельных сюжетов.

Двойная экспозиция создает ощущение драматизма, глубины повествования, может передавать внутренние переживания героев, Разномасштабные изображения передают значимость событий, а также рождают ощущение напряжения, тревоги.

Вплетение названия в изображение создаёт ощущение цельности, единства композиции, надпись не разрушает гармонию изображения.

Очевидно, что одна и та же обложка может относиться одновременно к нескольким категориям. Любой из перечисленных выше приёмов графического дизайна направлен на то, чтобы выделить комикс среди конкурентов и привлечь к нему внимание целевой аудитории, а также при помощи визуальной информации дать покупателю первоначальное представление о героях, сюжете, принадлежности к какому-либо жанру.

#### **Список использованных источников:**

1. Скотт Мак-Клауд. Понимание комикса. Невидимое искусство. Kitchen Sink Book for Harper Perennial, 1992 г. – 216 с.
2. Сонин А.Г. Комикс как знаковая система: психолингвистическое исследование (на материалах франкоязычных комиксов). АТГ –Барнаул, 1999 г. – 236 с.
3. Козлов Е.В. Коммуникативность комикса (в текстуальном и семиотическом аспектах). ВГПУ - Волгоград, г. – 235 с.

©Карпова М.В., Архипова Н.А., 2017

**УДК 741.9**

**СПЕЦИФИКА СОЗДАНИЯ ДИЗАЙН-ПРОЕКТА  
АЛЬБОМА-КАТАЛОГА УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКИХ РАБОТ  
ИЗ ФОНДА КАФЕДРЫ «РИСУНОК» МПГУ  
С УЧЕТОМ СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ  
ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА**

**Кононыхина А.Н.**

Московский государственный педагогический университет

В данной статье рассмотрена актуальность альбомов-каталогов, а также проблемы, которые возникают при их создании. Автором выведены понятия, поставлена задача, описаны варианты исполнения работы, учитывая современные тенденции графического дизайна. Проанализированы подобные работы ведущих изданий текущего года, дана оценка аналогичным изданиям.

В процессе создания альбома каталога из материалов фонда кафедры «Рисунок» МПГУ, я столкнулась с проблемой выбора концепции. При создании любого печатного издания невозможно игнорировать современные тенденции графического дизайна. Для учебного издания концепция оформления играет важную роль. Хорошо продуманная навигация в совокупности с интересным, но лаконичным дизайном выделяют издание и повышают интерес к нему. Так как альбомы-каталоги работ из фондов издаются очень редко, не представляется возможным проследить современные тенденции 2017 года только в этом направлении. В связи с этим мною были проанализированы альбомы-каталоги и учебники по рисунку и живописи, изданные в 2017 году и альбомы-каталоги, собранные из материалов фонда за последние годы. Не менее важно понять структуру альбома-каталога, а для этого необходимо разобрать само понятие.

Альбом это:

книжное издание с репродукциями картин, рисунков, чертежей, фотографий, карт. Может содержать вступительную статью, подрисуночные подписи, пояснительный текст, библиографию;

беловое изделие из класса беловых товаров в виде книги или тетради для рисования, хранения фотографий, марок, открыток;

издание, выполненное в виде блокнота (каталог, книга или периодическое издание, страницы которого скреплены по короткой стороне).

По целевому назначению могут быть: научно-популярными, производственными, учебными и т.д. Иногда комплектуют из несброшюрованных репродукций в виде отдельных листов [2].

Каталог – официальное, справочное и (или) рекламное издание, содержащее систематизированный перечень имеющихся в наличии предметов и услуг. Оба этих понятия накладывают определенные рамки, а именно: наличие репродукций с подрисовочными подписями, пояснительной статьи, разъясняющей информации, вступительной статьи и перечень использованных работ студентов.

Понятие альбом-каталог чаще всего применяют при создании изданий к выставкам. Альбом-каталог учебно-творческих работ студентов ХГФ станет прекрасным методическим материалом для педагогов, а для студентов – настоящим художественным альбомом, где они смогут увидеть, как рисовали их сверстники на протяжении всей истории кафедры рисунка. Важно отметить, что альбом-каталог так же имеет образовательную функцию и дизайн не должен затмить содержание. Ведь дизайн – это всегда совокупность двух частей: визуальной составляющей и функционального решения задачи. Есть хорошее, функциональное дизайнерское решение задачи, но не привлекательное, а есть красивое, но бесполезное, которое невозможно применить. Как правило, идеальное решение скрывается на стыке красоты и функционала. Чтобы дизайн был качественным, стоит следить за тенденциями. На примерах современных издательств «РИП холдинг», «издательство ММОМА» [3] и института имени И.Е. Репина можно проследить современные тенденции развития графического дизайна. Актуальны рубленые шрифты жирного начертания, которые привлекают внимание и не теряют популярности. Пример тому – альбом «Край бунтарей. Современное искусство Владивостока. 1960-2010-е» [1] и «CV Валерия Айзенберга» [4]. На крупные и выделяющиеся надписи невольно обращаешь внимание. А вот выбор цветовой палитры идет по двум противоположным путям – сдержанный или «кричащий».

В декабре прошлого года Pantone объявил цвета 2017 г.: пастельные и нюдовые, приближенные к натуральным. Тем не менее, яркие цвета также в тренде. Сегодня есть выбор – использовать яркую или пастельную цветовую схему, «кричащую» или сдержанную гамму, каждая из которых по-своему хороша. Главное – не смешивать! Модульная сетка так же становится более свободной. Страницы перестают быть однотипными. «Ломаная» сетка, хаотичное расположение, необычное расположение материала вызывают интерес читателей, книгу хочется взять в руки, рассмотреть более внимательно.

Такое оформление прекрасно сочетается с минимализмом в оформлении обложек. Классические образцы альбомов-каталогов, изданные учебными заведениями, демонстрируют сдержанность и отсутствие ярких решений. Строгановская школа композиции и Суриковская школа рисунка примеры классического варианта верстки. Отсутствие ярких цветов, сдержанная композиция разворотов.

Общая тенденция – переход к большей выразительности меньшими средствами. Современные и классические образцы альбомов-каталогов подтверждают это. Анализ актуальных современных изданий такого же типа помогает определиться с концепцией, выбрать необходимые аспекты для своей работы.

**Список использованных источников:**

1. Край бунтарей. Современное искусство Владивостока. – Москва: Издательство «Майер», 2016. -144 с., с ил.

2. Открытая студия «Непокорённые». – Москва: Музей современного искусства, 2017. – 160+16 с., с ил.

3. А. Бартенев. Каталог ММОМА. – Москва: Музей современного искусства, 2015. – 256 с., с ил.

4. Валерий Айзенберг. CV иллюстрированное. – Москва: Издательство «Майер», 2017. – 256, с ил.

5. Диалог искусств. Журнал Московского музея современного искусства. – Москва: Музей современного искусства, 2012. – 148 с., с ил.

©Кононыхина А.Н., 2017

**УДК 77.04:070 (075)**

**СЕМЕЙНЫЕ ЦЕННОСТИ  
В БИБЛЕЙСКИХ СЮЖЕТАХ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ  
КАК ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ  
ДЛЯ РЕКЛАМЫ XXI ВЕКА ДОМОВ МОД ИТАЛИИ**

Лапкин А.А., Архипова Н.А.

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

Семейные ценности с мировых художественных полотен итальянской живописи перенесены и в современную рекламу товаров класса-люкс. Сложные многофигурные композиции уже сложившийся многолетний приём в рекламном графическом дизайне итальянского Дома моды «Dolce & Gabbana». Некоторые наблюдатели называют национальный характер итальянцев «противоречивым», но все мнимые противоречия исчезают, если вспомнить о главной особенности итальянского мироощущения – любви к жизни и умения ею наслаждаться. Врожденный итальянский гедонизм проявляется во всем, от отменной кухни до любви к празднествам, что отражено в произведениях культуры этой страны. На первом месте в сердце любого жителя Италии всегда будут семья и дом. В итальянской культуре и менталитете понятие большая семья – понятие счастливой жизни. Многофигурные композиции напоминают по сюжету и композиции классические шедевры итальянской живописи.

В произведениях итальянской живописи существует несколько сюжетов и направлений, связанных с библейскими, отражающих ценность семейных взаимоотношений. Рассмотрим на примере некоторых знаменитых картин некую эволюцию того, как формировалась итальянская школа живописи со своим канонами.

Картина «Мадонна с младенцем, ангелами и святыми», художник Джотто. Этот великолепный алтарный образ, написанный Джотто ди Бондоне в 1310 году, считается огромным шагом вперед в истории искусств. До Джотто ди Бондоне итальянская живопись строго следовала византийским канонам – угловатые плоские фигуры, отчужденные выражения лиц, отсутствие объема и глубины. Джотто, отступив от этих традиций, придал «человечность» своим персонажам и тем самым произвел революцию в искусстве, что дало новое движение в культуре, философии и искусстве, которое называют Возрождением. Впервые в истории западной живописи Мадонна и младенец изображены в измеримом пространстве. Мария восседает на троне, изображенном не совсем безупречно с точки зрения законов перспективы, но дающим ощущение глубины. Складки одежды придают объём и весомость телу Марии, по её лицу скользит едва заметная грустная улыбка. Хотя перспектива Джотто ди Бондоне не построена по научным законам, которые будут разработаны столетием позже, а интуитивна, революция в западном искусстве началась именно с этого великого тосканского мастера [1].

Изображения Мадонны с младенцем в итальянской живописи уходит своими корнями в византийскую религиозную культуру изображения Богородицы с младенцем на иконах и фресках в христианских храмах. Данный сюжет изображения матери с ребёнком самый популярный в рекламных кампаниях итальянского Дома моды «Dolce & Gabbana» в первой четверти XXI века. Как правило, по законам композиции, светлый объект выглядит выразительнее на темном фоне и, наоборот, темный – на светлом. В рекламе с изображением архетипической композиции матери с ребёнком можно хорошо видеть, что лицо модели выделяется темным пятном (прическа или элементы костюма) на фоне светлого фона интерьера или природы. Поза «матери» спокойна, все в ее облике бесконечно живо, кажется, что она сейчас улыбнется, переведет взгляд, пошевелится, что вызывает эмоции ожидания чего-то прекрасного. Всё состояние модели передаёт наивысшее состояние счастья женщины, выполнившей своё прямое предназначение, мы восхищаемся таким портретом. Для главной роли в рекламных кампаниях Дома моды «Dolce&Gabbana» были приглашены знаменитые актрисы и модели: Моника Белуччи, Летиция Каста, Бьянка Балти, Эмилия Кларк.

Второе произведение искусства, важное для эволюции итальянской школы живописи – «Святое семейство» великого итальянского художника

Микеланджело Буонарроти с ее интригующе сложным построением, холодным колоритом и монументальными фигурами справедливо признана одним из шедевров западно-европейского искусства. Фигура Марии, Иосифа и младенца Христа образуют винтообразную группу, внося сильный заряд пластической энергии в композиционное целое. Лики на втором плане картины параллельно сцене со святым семейством, фигуры обнаженных позволяют художнику показать свое исключительное мастерство в передаче мускулатуры человеческого тела и игры светотени на поверхности рельефно выступающих форм [2].

Изображения мужчины-отца с детьми, также является частым сюжетом в рекламе итальянских Домов мод XXI века. В традиционном обществе сформирован образ отца, как главы семьи, где мужчина выполняет функцию кормильца и защитника, что также отражено в современной рекламе индустрии моды Италии. Мужчины разных поколений изображены с детьми, все модели выглядят счастливыми в дорогих изделиях, на фоне старинных особняков или престижных пляжей. Обязательным условием в изображениях рекламных сообщений – идеальные тела моделей: гладкая кожа, красивые лица, спортивная мускулатура, стройная фигура, высокий рост.

Передача симметрии и асимметрии в фотографии рекламных кампаний итальянских Домов мод чаще всего происходит именно в многофигурных композициях. Художники разных эпох использовали симметричное построение картины, такое построение позволяет достигнуть впечатления покоя, величественности, особой торжественности и значимости событий.

В асимметричной композиции расположение объектов может быть самым разнообразным в зависимости от сюжета и замысла произведения, левая и правая половины неуравновешены, что позволяет сконцентрировать внимание зрителя на определенном сюжете или модели в модном костюме, одном из главных в коллекции данного сезона.

Третий пример многофигурных композиций – это фреска «Тайная вечеря» – монументальная роспись работы Леонардо да Винчи, изображающая сцену последней трапезы Христа со своими учениками. Во многих композиционных центрах картины проходит золотое сечение; например, там, где Иисус и находящийся справа от него Иоанн положили руки, полотно разделяется в этом соотношении [3].

Многофигурные композиции – включающие в себя изображение женщин и мужчин с детьми разных поколений в модных костюмах – самый частый вид сюжета рекламных кампаний итальянского Дома моды «Dolce&Gabbana». Центр композиции включает сюжетную завязку, основное действие и главных действующих лиц. Композиционный центр должен, в первую очередь, привлекать внимание, выделяется освещенностью, цветом, укрупнением изображения, контрастами и

другими средствами. Художники придумали множество вариантов композиционного построения картины, когда центр композиции смещается в любую сторону от геометрического центра холста. В рекламных фотоизображениях с двумя или большим количеством композиционных центров художники используют для того, чтобы показать несколько событий, происходящих одновременно и равных по своей значимости, акцентируя внимание на костюмах и его аксессуарах.

С помощью грамотной рекламной кампании Дом моды не только демонстрирует свою последнюю продукцию, свое творческое мышление, искусный талант гениальных фотографов, но и свою философию, концепцию и ценности.

Первыми в пропаганде семейных ценностей стали Доменико Дольче и Стефано Габбана, которые представили коллекцию под названием «Viva la Mamma». Кроме того, на платьях были использованы принты детских рисунков, а одежда, сумки и даже обувь были декорированы цветами. Доменико Дольче и Стефано Габбана не раз открыто заявляли о том, что семья – опора человека. Свои рекламные кампании из сезона в сезон они стилизовали под семейные сицилийские праздники, где представители нескольких поколений объединены общей радостью и любовью друг к другу.

Честь продемонстрировать молодых, но модных мам, в недавней фотосессии итальянского Дома моды «Versace» получили знаменитые топ-модели Джиджи Хадид и Карли Клосс. Манекенщицы появились не в привычно сексуальном образе, а в окружении любящих детей и мужей.

Яркие краски тканей и рисунков на них, новые силуэты, инновационные технологии текстиля и аксессуаров, необыкновенный дизайн, современные интерьеры и пейзажи, знаменитые модели и актёры кино – представляют собой современные композиции, выстроенные по канонам классической итальянской живописи, тем самым подчёркивая, что современные дизайнеры чтят традиции. Также важным, остаётся связь поколений, подчёркивая сюжеты рекламных кампаний большими семейными праздниками, где все представители разных возрастов чувствуют себя счастливыми, особенно в изделиях высокой моды.

#### **Список использованных источников:**

1. <http://www.uffizi.org/ru> /экспонаты/мадонна-с-младенцем-и-ангелами-мадонн/
3. <http://www.centre.smr.ru/win/pics/pic0076/p0076.htm>
4. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Тайная\\_вечеря\\_\(Леонардо\\_да\\_Винчи\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Тайная_вечеря_(Леонардо_да_Винчи))
5. <http://www.dolcegabbana.com/>
6. <http://www.versace.ru/>
7. Сингаевский В. «Галерея Уффици», М.: Полигон-АСТ, 2009г.- 256с.

©Лапкин А.А., Архипова Н.А., 2017

**УДК 77.04:070 (075)**

## **ПРОЕКТИРОВАНИЕ И МАКЕТИРОВАНИЕ НЕСТАНДАРТНЫХ КОНСТРУКЦИЙ КНИГ**

Луговская Д.Д., Архипова Н.А.

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

В течение нескольких веков существования книги макетирование, проектирование и конструирование изданий видоизменялись вместе с техническим прогрессом. В настоящее время дизайнеры-графики добавляют некий «креатив» в виде интерактивных технологий, который становится всё актуальнее, позволяя читателю взаимодействовать с книгой в новом ракурсе, почувствовать творческую интеграцию каждый раз по-новому. Данные визуальные тактильные эффекты необходимы для достижения максимального «общения» – «живой коммуникации», для этого приходится даже отказываться от устоявшихся правил и канонов проектирования.

«Уход от привычной линейной схемы восприятия книги активизирует читателя, делает его соучастником предложенного действия» – утверждает А.В. Орешина, специалист в области проектирования книг [1].

В это сложно поверить, но нестандартные решения книги были использованы ещё в эпоху зарождения печатного книгоиздания. Так, например, в 1480 году была сделана от руки миниатюрная круглая книга с иллюстрациями «Кодекс Ротундус» – часослов, написанный на латыни и французском языке. Размеры этой книги в диаметре не превышают 9 см, а общий объём составляет 266 страниц. Длина корешка всего 3 см, закрывается она на изящные защелки, украшена замысловатыми гравюрами, плюс ко всему, неизвестный художник из Бельгии не только все прекрасно оформил, но и добавил 30 уникальных заглавных букв для начала каждого раздела в этой христианской богослужебной книге [2].

Позднее в 1589 году была создана поясная книга. Она цеплялась за пояс или ремень, «висела» таким образом, вверх ногами, человеку не приходилось носить книгу в руках, и он всегда мог читать, не снимая её с себя. Цеплялась, а точнее заправлялась за пояс, с помощью куска кожи, продолжающего переплёт. Эта конструкция простая и удобная – книга может быть всегда с собой, не занимает руки и места, не раскрывается за счёт наличия ремешка. Из минусов можно выделить, что она будет постоянно биться об ноги, а большой вес – оттягивать пояс [3].

В XVI веке, чаще для создания Ветхого и Нового Завета как единой книги или объединения молитвенника и Псалтыря, был использован

необычный переплёт, который позволил соединить две тематически похожие книги в одну [3]. Тогда, читая одно произведение, можно было перевернуть книгу, чтобы «посоветоваться» с другим. Подобный тип переплёта называется «dos-a-dos» (в переводе с французского означает «спина к спине»). 5 – максимальное, известное в истории, число соединённых между собой книг таким образом. Несмотря на хорошую попытку объединения нескольких книг в одну, отрицательным фактором, является увеличение веса книги в конечном итоге, что, учитывая конструкцию и объём произведений, приведёт к быстрому обветшанию издания.

Возвращаясь к истории, стоит отметить, что XVI век был богат на нововведения. Так была создана книга, в которой был также использован переплёт «dos-a-dos», но теперь внутри одной книги было заключено 6 разных [3]. Они, благодаря защёлкам и собственным переплёткам, могли читаться самостоятельно. Достаточно было открыть пару соседних зажимов и можно начинать изучать текст. Она, как и её предшественник, содержала в себе молитвенные тексты, а также произведения Мартина Лютера Кинга «Малый Катархиз».

По мере развития книги как таковой, люди старались адаптировать издание под целевую аудиторию. Например, в 17 веке для детей младшего школьного возраста, была создана книга с ручкой, чтобы ребёнку было удобно и легко читать, брать в руки, переносить [3]. (Хотя есть изображение таких книг ещё до эпохи печати). Порой в этой книге был изображен алфавит и небольшой легкий текст для изучения, а иногда она имела простые арифметические задачи и счёты сверху конструкции. Для прочности и некой износостойкости страницы были покрыты тонким роговым слоем. Поэтому-то подобные книги назывались Роговыми книгами. Их конструкция была достаточно проста: деревянное основание (схожее с зеркальцем) и лист бумаги, закреплённый под роговым слоем и под тонкой рамочкой, или другой вариант – сменные листы. Минусом такой конструкции можно считать либо невозможность смены текстов, либо постоянная необходимость их менять по мере изучения.

В течение всей истории и эволюции книжных изданий наиболее ярким периодом по созданию не стандартной формы книг стал XX – начало XXI вв. Именно в это время от сложных, но компактных по форме книг случился необычный переход к интерактивным изданиям. К началу XXI века мировому сообществу становится мало электронных книг (что ненадолго негативно сказалось из-за простоты дизайна электронных версий на работе художников и дизайнеров) книг-трансформеров, книг-игрушек, книг-игр, многостраничных иллюстративных изданий. С появлением интернет технологий разнообразие стилей и культур разных стран мира стали более доступными, что смогло помочь читателю

получать новую эстетику быстро и качественно, заказав книгу через онлайн-сервисы.

Книга – объект, требующий ответа на весь комплекс художественно-технических задач, стоящих перед графическим дизайнером: как касающихся отдельно взятого листа (разворота, обложки), так и связанных с переходом от одного листа к другому в процессе освоения материала, развитием формы во времени. Специфика книжного дизайна заключается, прежде всего, во временной составляющей книжной формы. Это обстоятельство сближает задачи дизайна всех многостраничных изданий – книг, журналов, буклетов. По этой же причине проектирование книжного издания родственно режиссерской работе, что позволяет проводить близкие параллели между книжным искусством и анимацией, кино, театром [4, с. 7].

Развитие науки и техники также оказало особое влияние на книгопечатание. Люди вышли на новый уровень взаимодействия читатель – книга. Теперь практически нет ничего невозможного: появились проводящие чернила (позволяющие наносить схемы и сенсорные кнопки на бумагу методом трафаретной печати), сенсорные книги.

Все чаще проектировщики задумываются над использованием метафор в конструкции переплетной обложки или текстового блока. Однако из-за крайней уникальности, граничащей с эксклюзивностью, некоторые экземпляры остались только на уровне опытного образца. Но и тогда становится ясно, если оптимизировать производство, и попытаться заменить некоторые материалы на альтернативные, то можно вывести книги на новый уровень, который с каждым годом повышается из-за постоянного развития технического прогресса.

Рассмотрим некоторые примеры технологических нововведений XX – начала XXI веков. В музее науки и технологии в Испании хранится книга «Механическая энциклопедия», автор писательница и учительница Анхелы Роблес, создавшая в 1949 году новый вариант в единой версии многих учебников по разным предметам, что облегчало ученикам ношение в школьных портфелях тяжелых изданий. Книга приводилась в действие с помощью сжатого воздуха. Книга выглядела весьма громоздкой и объёмной, по размеру не превышала параметры большой книги, энциклопедии. Микротекст был написан на лентах, которые наматывались на бобины. Капсулы с разными текстами можно было менять [5].

Помимо необычных конструкций дизайнеры книг хотят отойти от простых плоских, печатных иллюстраций. В 2014 году в Японии была выпущена книга «Подвижный силуэт», где рассказ повествуется благодаря световым силуэтам, полученным от вырезанных картинок, вклеенных в середину разворота, и в зависимости от того, на какую сторону падает тень, будет изменяться и смысл. Например, тень от профиля человека при падении на одну сторону будет сдувать одуванчик, на другую – свечи.

Снова в Японии один художник Юсуке Ооно создал необычную книгу. Она могла раскрываться на 360°, но её новизна состоит ещё в том, что за неимением текста, рассказ можно понять по картинкам. Они аккуратно вырезаны на листах лазером, а просматривать их можно как постранично, так и полностью раскрыв книгу. С другой стороны всё большую популярность набирает и создание книги-панорамы (Pop-Up), где раскрывая разворот, раскладывается иллюстрация, становясь объёмной. Теперь это уже не считается чисто детской забавой. И наоборот, подобная конструкция используется и в тематических энциклопедиях, и в подарочных изданиях, посвящённых культовым произведениям современности, также ее нередко относят к произведениям искусства [6].

В 2013 году Элизабет Перез выдвинула концепцию книги Рэя Бредбери «451° по Фаренгейту», где само произведение можно сжечь, что несомненно связано со смыслом и содержанием романа. В обложке была сделана вырубка на месте цифры 1, куда поместили спичку, а корешок был покрыт методом трафаретной печати специальным составом, подобно спичечному коробку [7].

Только очень деликатный подход к проектированию сможет возвысить содержание, возможно, иногда подсказывая и намекая читателю на дальнейшее повествование, интригуя его, заставляя открыть книгу. Уникальность, позволяющая привлечь внимание покупателя к книге на полке магазина, содержится в переплетной обложке или суперобложке, а затем внутренние иллюстрации, что позволяет отвлечься от внешнего мира и полностью углубиться во внутренний сюжет издания. Необычность конструкции книги позволит удерживать читателя до конца литературного повествования, так называемый игровой приём. Если придерживаться этой мысли, то даже без использования передовых технологий, можно создать уникальное издание с помощью визуальных средств, создавая архитектурные и скульптурные композиции из бумаги с текстом и иллюстрациями. Таким образом, оригинальный дизайн книг станет вновь популяризировать печатные издания.

#### **Список использованных источников:**

1. А.Б. Орешина. Особые алгоритмы движения в книге. – Вестник МГУП имени Ивана Федорова. М.: 2015 г. – 477 с.

2. Средневековые книги - [www.adeva.com](http://www.adeva.com)

3. История средневековой книги – [erikkwakkel.tumblr.com](http://erikkwakkel.tumblr.com)

4. А.Б. Орешина. Динамические аспекты формы в современном книжном дизайне: диссертация ... кандидата : 17.00.04 / Орешина Анна Борисовна; [Место защиты: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова»], 2014 г.- 176 с.

5. Ángela Ruíz Robles. Y la invención del libro mecánico. Ministerio de Economía y Competitividad, 2012 г. - 92 С.

6. Yusuke Oono. 360 Book Mount Fuji (Japanese). Seigensha, 2015. – 64 с.

7. Проекты Элизабет Перес – [eliperez.com/](http://eliperez.com/)

©Луговская Д.Д., Архипова Н.А., 2017

**УДК 658.512**

## **ПОДХОД ФОРМИРОВАНИЯ КОМПОЗИЦИИ В ЦИФРОВОЙ ПРЕДМЕТНОЙ ФОТОГРАФИИ**

Мартынюк А.И., Ившин К.С.

Удмуртский государственный университет

Предметная фотография в век современных технологий стала трендом. Учитывая повышенный интерес к данному направлению в современном графическом дизайне, разработан подход к процессу построения композиционной наполненности цифровой предметной фотографии.

Процесс подготовки к процессу предметной фотографии необходим начинающим фотографам и дизайнерам для того, чтобы воспитать видение построения композиции. На примере данной серии фотографии рассмотрим этапы создания композиции (рис. 1). Композиция была составлена для существующего заказчика. Заказчиком выступил ресторан с запросом на создание фотографий для представления гостям данного заведения, нового сезонного меню в социальных сетях и печатной продукции. Было предложено техническое задание, которое и дало начало подготовки.



Рисунок 1.

Основным проектным заданием являлось отобразить сезонное осеннее меню для ресторана, с учетом подбора к блюдам определенного контекста. Сформированы требования: фотографии с дополнительными горизонтальными фото, фотографии в движении, дополнительное декорирование с усилением контекста. Так же, фотография должна нести функциональную нагрузку. Изображением необходимо вызывать интерес у заказчика и желание заказать блюдо. Для примера представляется серия

фотографии с изображением блюда итальянского происхождения, а именно «Равиоли с кроликом в шпинатном тесте с ягодным конфитюром». Концепция по созданию композиции рождается несколькими этапами подготовки (таблица).

Таблица

Формирование легенды	Моделирование контекста	Разработка композиции
Анализ заданной темы, ее сезонности.	Запрос по теме «Осень».	Подбор декоративных элементов, цветовой гаммы, элементов, связанных с осенью.
Изучение особенностей.	Поиск аналогов.	С помощью аналогов осуществляется поиск места для съемки.
История блюда.	Сбор данных по итальянской культуре.	Цветовые нюансы с помощью дополняющих элементов.

1. Формирование легенды: анализ региона и историю блюда, сезонность (осень), так как меню создавалось специально для осени. Определить цветовую гамму, так как заказчик предоставил визуальный фотоматериал данного блюда. Формируем представление о предмете.

2. Моделирование контекста: поиск аналогов, с помощью которых, можно определить тип съемки (контровый свет, искусственное освещение). Сбор данных об итальянской культуре, для того, чтобы понять, какие направляющие нужны для создания образа. Усиление эффекта наступит с помощью дополнительной смысловой нагрузки, а именно дополнительной декоративной наполненности.

3. Разработка композиции: выбор предметов и элементов. Декоративные элементы, связанные с осенью (сухие листья, оттенки, связанные с этим сезоном). Поиск предметов в цвет блюда, контрастных нюансов, добавляющих композиционной проработке уникальности. Геометрический вид, фактура.

Дополнением может быть сопутствующий товар, который может предлагаться в качестве дополнения к блюду, в данном случае, это розовое вино, которое в цвет ягодного джема, что визуально соединяет эти элементы. Создается ощущение цельности образа, наполненности его итальянским духом, солнечными лучами, которые подошли для съемочного процесса. Гость, увидев этот снимок, сразу понимает, что итальянские равиоли будут хорошо сочетаться с напитком, а так же, возможно, разбудят интерес к истории этого блюда.

С помощью данного подхода были определены особенности проектной культуры в создании предметной фотографии. Выстраивание системы процесса по созданию образа, поиск направляющих и создание полной картины цифровой фотографии. Существуют законы составления композиции, которые не исключают создание фотографии авторским

видением. Рекомендации помогут и облегчат процесс создания целостного снимка.

©Мартынюк А.И., Ившин К.С., 2017

**УДК 658.512**

## **КУЛЬТУРНЫЙ КОД В РАБОТАХ ГРАФИЧЕСКИХ ДИЗАЙНЕРОВ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН**

Рычкова К.Д., Хайдаршина Г.С.  
Удмуртский государственный университет

В современном мире, мода в дизайне непостоянна, но некоторые тенденции остаются неизменными. Все больше людей начинают уделять внимание своей культуре. Так, например, многие страны, в частности Финляндия, используют национальный стиль, тем самым создают свой дизайн.

Национальные традиции – бесценное достояние культуры народа. Именно они дают способность чувствовать мир и не ограничивать себя в развитии. Дизайн может стать хорошим коммуникатором между современным человеком и традициями прошлого.

Актуальность темы заключается в том, что национальные традиции всегда остаются неизменными. Они обогащают культуру человека, помогают ощутить связь времен и поколений, а также получить духовную поддержку.

Культурный код – ключ к пониманию культуры, уникальные культурные особенности, доставшиеся народам от предков [1, с. 1].

Ярким примером проявления культурного кода в дизайне является республика Татарстан. Татарский стиль соединил в себе среднеазиатские, монгольские и тюркские традиции. Он подразумевает использование насыщенных цветов, пышность орнамента, шамаиль. Его основной чертой является этническое многообразие и символы. Элементы татарского стиля многофункциональны, и поэтому их легко можно интерпретировать в более простые знаки. Использование национальных татарских традиций в дизайне помогает создать полноценный образ культуры.

Культурный код играет важную роль в создании проекта. Главная задача подобного проекта – это передать традиции народа. Так, например, дизайнеры г. Казани показали, как может проявляться культурный код в графическом дизайне.

В проекте (рис. 1) «Школы вожатых» татарские традиции проявляются через национальный язык и яркие насыщенные цвета.



Рисунок 1. Гузель Гильметдинова, Казань

Национальный язык – ключевая особенность культуры народа. Именно он создает неповторимый образ региона.

Известно, что цвет имеет смысловую значимость. В татарской культуре самым почитаемым и священным цветом считался зеленый. Он символизировал гармонию, молодость, единение с природой. Белый цвет также считается одним из основных цветов и традиционно ассоциируется с чистотой, невинностью. Семантика синего цвета в культуру татарского народа пришла из языческих верований: синий – цвет неба, олицетворяет собой образы красоты, счастья, мечты, богатого внутреннего мира. Золотой цвет олицетворяет свет. [2, с. 25].

Наряду с национальным языком используется шрифт. Создание особенного шрифта, который бы давал представление о традициях народа, может помочь дизайнеру оживить проект.

Одна из главных татарских традиций – шамаиль. В Татарстане – религиозный знак, основанный на искусстве арабской каллиграфии. В данном шрифте прослеживается история татарской культуры через арабские рукописные шрифты.

Еще одна часть национального кода, которая может найти проявление в графическом дизайне – символ. Каждый символ имеет свое значение, он создает представление о народе. Например (рис. 2), Хоррият – женщина-птица, символ свободы и птица удачи.



Рисунок 2. Сагитов Артур, Казань

В логотипе (рис. 3) «Казань лучезарная» используется национальный орнамент, насыщенные цвета и татарский язык.



Рисунок 3 – «Architaste», Казань

Так, например, орнамент с цветочно-растительными мотивами является наиболее распространенным. Тюльпан и гвоздика служат основными мотивами [4, с. 1].

Несомненно, что подобные проекты сохраняют неповторимый образ городов. В них заложены знания о традициях народов, с их помощью мы узнаем о многообразии культур нашей страны.

Национальные традиции связывают нас с нашим прошлым, помогают понять, кем мы являемся, и расширить наш кругозор. Именно поэтому использование культурного кода в графическом дизайне всегда остается актуальным.

#### **Список использованных источников:**

1. Великая культура [электронный ресурс] <http://velikayakultura.ru/teoriya-kultury/kulturnyiy-kod-ponyatie-printsipyi-istoriya> - (21.02.2013), свободный доступ.

2. Цветообозначения в тюркских языках // Тюркологический сборник. – Л.: Наука. 1975.

3. Thequestion [Электронный ресурс] <https://thequestion.ru/questions/78937/что-за-легенда-о-жизни-в-татарской-мифологии> - (20.02.2017), свободный доступ.

4. Моя Россия [Электронный ресурс] <https://sites.google.com/site/moarossia10/nacionalnye-kostumy-narodov-rossii/tatarskij-nacionalnyj-kostum> - (18.05.2015), свободный доступ.

©Рычкова К.Д., Хайдаршина Г.С., 2017

**УДК 766**

## **ГРАФИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В МОДНОЙ ИНДУСТРИИ**

Скударь А.Д.

Московская государственная художественно-промышленная академия  
имени С.Г. Строганова

Мода и искусство во все времена были тесно переплетены между собой, и сейчас это не теряет своей актуальности. Графический дизайн всегда тесно переплетался с модной индустрией, но сейчас эта тенденция становится все выразительнее. Все больше модных домов мирового значения и просто локальных марок вводят в свои коллекции элементы графики, появляется все больше графических деталей. И если раньше это были просто принты или изображения, то сейчас дизайнеры находят все больше способов сделать не просто вещь, а настоящее произведение искусства. Какие варианты графических акцентов сейчас можно увидеть на подиумах? Вышивка, аппликации, сложносочиненные композиции и конструкции – модные дома находят все больше способов удивить публику.

Рассмотрим пример – показ Dior ss 2017. Невероятной красоты платья, созданные дизайнером Марией Грация Кьюри, являются воплощением женственности и нежности. Интересный графический декор делает их необычными – вышитые иллюстрации находятся прямо на полупрозрачной невесомой ткани, что выглядит так, будто изображения находятся прямо на теле модели.

В показе 2018 года, итальянский дизайнер перенесла пещерные изображения уже на другие материалы – вязаные полотна и шубы. Там тоже графика, но уже другого рода – тяжеловеснее, сложнее. Наскальные рисунки, послужившие вдохновением, примитивны, но привлекают внимание своей неординарностью.

Очень интересно сейчас следить за творчеством марки Maison Martin Margiela, вот уж кто как никто другой может удивить публику. Креативный директор марки, Джон Гальяно, создает совершенно невероятные вещи – чего только стоят модели с показа ss 2017. Модели вышли на подиум в масках, на которых были вышиты графичные лица. Этот же прием дизайнер повторил на платьях – там тоже портреты, но все в разной технике. Вышивка, коллажирование, кружевные портреты и совершенно невероятный портрет, выложенный черным тюлем на белом платье.

Рассматривая эту коллекцию, следует отметить не только портреты, но и графичность всего модельного ряда. Игра с пропорциями и материалами – действительно труд художника-графика, который подходит к одежде не только с функциональной точки зрения. Разница приемов делает каждую вещь уникальной, но вся коллекция выдержана в едином стиле. Это очень важный момент – то, как художник, сочетая множество приемов, не выходит за рамки заданной тематики. Это очередной раз показывает, что графические тенденции и просто графические детали сразу возводят простую вещь в ранг искусства. Именно в графическом дизайне важно сочетание пропорций и чувство меры.

Сейчас, помимо использования в коллекциях модных домов графических тенденций, можно отследить тренд на использование графических материалов в ведении работы, сохранении и обнародовании своих эскизов. Дизайнеры одежды сейчас активно используют в своих «лукбуках» этот прием – представление моделей тесно переплетено с их графическими прототипами.

Тренд на взаимодействие графических эскизов с модельными показами активно прослеживается в России, к примеру, можно рассмотреть молодой бренд Nina Donis. Пожалуй, это пример самый яркий для выбранной темы. На сайте марки можно рассмотреть каждый лукбук и увидеть, что фотография модели из коллекции идет в дополнении с графическим изображением наряда. Это очень интересно – дизайнер одежды здесь выступает не только в этой роли, но и еще как художник. У

этого бренда вообще интересное представление своих коллекций – каждую сопровождает подборка вдохновивших дизайнеров идей. Например, в коллекции aw 2015-2016 это фигурки Лего, фехтовальные костюмы, одежда героев фильма «Заводной апельсин», печворк. Такие инспирационные подборки часто делают графические дизайнеры, чтобы потом по итогу сделать что-то совершенно самобытное.

Нельзя не отметить тренд на использование надписей в модной индустрии – тоже проявление графического дизайна. Сейчас использование шрифтовых композиций помимо эффектных акцентов помогает поднимать социальные темы, становится способом трансляции идей в массы. Чаще всего это используют молодые стритмарки, хотя и серьезные модные дома стали все чаще использовать логотипы в своих коллекциях. На почве интереса к 90-м и началу 2000-х вещи с надписями сегодня появляются в коллекциях дизайнеров от Cristian Dior до ироничных Vetements. Все видели свитшот их дизайна с надписью «may the bridges you burn light your way».

Надписи – все больше дерзкий вызов. За каждым логотипом и «слоганом», воспроизведенном на предмете, стоит графический дизайнер, сумевший грамотно воспроизвести посыл марки на предмете.

Это лишь единичные примеры. Сейчас действительно виден подъем в сфере моды, все становится сложнее и изощреннее, попытки удивить публику становятся все интереснее. И графические акценты, и мотивы становятся все более и более заметными и сложными, что действительно будоражит и привлекает публику.

#### **Список использованных источников:**

1. Antonio Mancinelli. Fashion Box: The immortal icons of style// издание Theams and Hudson Limited/ 2010
2. Рокка Ф. Культ моды, 20 предметов одежды, изменяющих мир// ISBN:978-591982-404-6
3. Кристиан Диор. Википедия. Электронный ресурс URL: [https://www.wikipedia.org/wiki/Christian\\_Dior](https://www.wikipedia.org/wiki/Christian_Dior) (дата обращения: 9.11.2017)
4. Модный принт. Электронный ресурс URL: <https://www.clockchok.ru> (дата обращения: 9.11.2017)
5. Графические рисунки в коллекциях модных домов. Электронный ресурс URL: [https://www.buro247.ru/Cristian\\_Dior](https://www.buro247.ru/Cristian_Dior) (дата обращения: 9.11.2017)

©Скударь А.Д., 2017

**УДК 7.017.9**

## **ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В РЕКЛАМНОЙ ФОТОГРАФИИ ИЗДЕЛИЙ ЛЕГКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ**

Филенко Ц.С., Щербакова А.В.

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

По мере развития фотоиндустрии рекламная фотография постепенно интегрируется в комплекс маркетинговых коммуникаций. Рекламная фотография может быть применима в области разработки печатной рекламы, рекламных баннеров в интернет, при подготовке POS материалов, рекламных брошюр, листовок, флаеров, а также быть составной частью видеороликов. Следует отметить значимость изучения приемов и способов создания визуального образа посредством рекламной фотографии, так как в последние десятилетия активно развивается концепция сенсорного маркетинга, суть которой – воздействие на чувства потребителей, на их эмоциональное состояние [2].

Ряд исследований в области разных наук доказывает факт доминирования бессознательных импульсов над рациональными мотивами, что свидетельствует о необходимости воздействия на бессознательную составляющую современного потребителя.

Визуальная составляющая, которая является неотъемлемой частью рекламной фотографии, представляет собой один из важнейших элементов, с помощью которого можно воздействовать на эмоции потребителя. Существует определенного рода визуальная коммуникация, с помощью которой можно не только транслировать потребителю определенную информацию о продукте, но и вызывать необходимый эмоциональный отклик [1].

Основными задачами использования визуальных образов в рекламной фотографии являются: формирование дополнительных эмоций, транслирование информации потребителю в структурированном и закодированном виде [5]. Потребитель, встречая определенный визуальный образ, сталкивается с проблемой понимания, декодирования заложенной в конкретном образе информации. Иногда процесс декодирования информации бывает достаточно сложным, его эффективность зависит от особенностей потребителя, в том числе от его культурной интеграции. Любой человек в процессе социализации усваивает определенные нормы, ценности той культуры, которая присуща обществу или социальной группе, в которой воспитывается и живет человек [4]. Соответственно, визуальные образы, используемые в рекламной фотографии должны не только вызывать положительный

эмоциональный отклик, но и правильно интерпретироваться потребителями.

Остановимся на основных приемах создания визуального образа в рекламной фотографии: использование аттрактивных предметов, использование референтных личностей, использование визуальных проводников, использование психологических приемов восприятия (фигура-фон, контрастность, цветовая гамма, размеры).

Использование аттрактивных предметов в рекламной фотографии позволяет привлечь внимание потребителя к необычному образу, активизировать ресурсы памяти человека [3].

Включение в рекламное изображение образа референтной личности позволяет сформировать устойчивую связь с рекламируемым продуктом, а также возможность проецирования свойств референтной личности на потребителя.

Использование визуальных проводников позволяет подчеркнуть особенность рекламируемого товара ненавязчиво, через символическое содержание, а также сформировать ассоциации с основной характеристикой товара.

Психологические приемы восприятия, заложенные в конструкцию рекламной фотографии, позволяют воздействовать на потребителя латентным способом. В частности, выдвигать на первый план основную фигуру для повышения заметности, элементы фона делать размытыми, нечеткими (прием «фигура-фон»); использовать несколько контрастных цветов, спектр которых отсутствует в естественном виде для фиксации внимания на изображенных предметах (прием «контрастность»); использовать не полную цветовую гамму, а конкретные выделенные оттенки основного цвета для формирования необычного впечатления (прием «цветовая гамма»); использовать предметы разных размеров для активизации мыслительной деятельности потребителя (прием «размеры»).

Таким образом, при создании рекламной фотографии изделий легкой промышленности необходимо учитывать вышеперечисленные приемы и особенности формирования визуального образа. Следует отметить, что существует необходимость дальнейшего изучения воздействия визуальных образов на разные группы потребителей, в частности, в зависимости от их этнической принадлежности.

#### **Список использованных источников:**

1. Амират К. Поведение потребителя с позиций семиотики: новые открытия // Реклама. Теория и практика, № 03 (57), 2013, с.144-155
2. Назаров М.М, Папантому М.А. Визуальные образы в социальной и маркетинговой коммуникации. – М.: Книжный дом «Либроком», 2009. - 216 с.
3. Пендикова И.Г., Ракитина Л.С. Архетип и символ в рекламе. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2013. - 303 с.

4. Социология молодежи: учебник для академического бакалавриата / под ред. Р.В. Ленькова. М.: Юрайт, 2016. - 416 с.

5. Тимохович А.Н., Ведерникова Д.И. Образ полной женщины в рекламном буклете одежды больших размеров: взгляд производителей и потребителей // Маркетинг и маркетинговые исследования, № 1 (127), 2017, с.64-78

©Филенко Ц.С., Щербакова А.В., 2017

**УДК 7.06**

## **МЕХАНИЗМЫ ТРЕНДООБРАЗОВАНИЯ: ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ, КТО ВИНОВАТ И ЧТО ДЕЛАТЬ**

Энхель А.С.

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

Потребность быть успешным графическим дизайнером диктует потребность быть в тренде. Что это – реально работающая тактика или навязанный маркетинг?

Графический дизайн понимается сейчас как область художественно-проектной деятельности, ориентированной на создание визуальных сообщений [1]. Это сообщение должно быть понятно максимальной целевой аудитории – лицам, которые не являются профессионалами в области графического дизайна, не могут отличить хороший дизайн от плохого, плохо ориентируются в трендах. Можно сколько угодно пытаться объять необъятное, интегрировать принципы и методы различных смежных профессиональных дисциплин, объединять многоуровневые предметы визуальной реальности, осваивать движение, время и интерактивность, оперировать разнообразными средствами экономических, маркетинговых и культурных коммуникаций, как нам предлагают многочисленные центры образования. Но возможно, что это всего лишь вовлечение новых пешек в замкнутый круг трендообразования.

В современном мире скорость восприятия новой информации постепенно стремится к нулю. Самый разнообразный графический контент, реклама, социальные сети и мессенджеры – не найти человека, который был бы полностью абстрагирован от этого информационного нагромождения. Он открывает свою новостную ленту с утра и не успевает досмотреть ее до того момента, где остановился вечером, пока едет на работу. Этот человек сошел бы с ума, если бы попытался вдумчиво воспринять и проанализировать всю поступающую ему визуальную информацию. Не стоит забывать, что, по мнению многих исследователей (например, по теории восприятия Ричарда Грегори) почти 90% информации, поступающей через глаза, до мозга не доходит [6].

И то, что призвано внести порядок в хаос, яснее передать идеи через организацию и манипуляцию словами и изображениями, выделиться среди массы хорошего и плохого графического дизайна и спасти бренд от разорения – это графический дизайн, который находится в тренде [4].

Само слово тренд происходит от слова тенденция [2], тенденция развития, актуальное направление. Из определения следует, что это направление надо развивать, ему надо следовать, если оно является актуальным. Тренд становится путеводной нитью и перстом указующим. Но кто-то же должен был задать это направление?

К примеру, тренды в мире моды легко понятны и объяснимы: они существуют для того, чтобы побудить людей потратить как можно больше денег. Если в этом сезоне модным является облегающий силуэт пастельных цветов, то следующим трендом надо сделать широкий крой и яркие цвета. Тогда больше вероятности, что человеку придется совершить некоторое количество покупок, чтобы оставаться в тренде. Сезонные коллекции косметики, парфюмерии, одежды – все построено по схожему принципу [5].

Маркетинговая составляющая трендов в сфере графического дизайна не столь очевидна. Казалось бы, даже напротив. На разработку эффективных и одновременно эффектных составляющих потрачено много трудочасов квалифицированных специалистов. Когда такой графический дизайн, довольно дорогостоящий в разработке, становится трендовым, он начинает использоваться повсеместно подражателями, теряет свою уникальность. Потеря уникальности снижает узнаваемость [3], компании приходится возвращаться к стадии разработки, проводить редизайн. В чем тогда выгода служить катализатором возникновения новых трендов?

На мой взгляд, тут пересекаются две самостоятельные области. С одной стороны, современный графический дизайн и технологии объединились так тесно, что на дизайнеров стали оказывать влияние тренды, доминирующие в разработке гаджетов и программного обеспечения. К примеру, выход Windows 8 на годы вперед определил приверженность минимализму, концепция Material Design от компании Google оказала влияние на весь дизайн в целом. Но крупные технологические компании вроде Microsoft, Spotify, Apple и Google, приносящие большую часть инноваций в эту сферу, заинтересованы в продаже не дизайна или набора шрифтов (иначе они не были бы бесплатными), но своего технологического продукта. Для них удачный графический дизайн синонимичен удобному дизайну, дружелюбному к пользователю, побуждающему пользоваться именно этим устройством, определенным интерфейсом. Если возрастет доля устройств с экранами повышенной четкости, то также возрастет необходимость использовать жирные шрифты. Копирование произойдет не из-за того, что это тренд, а

тренд появится из-за того, что это наиболее удобный для восприятия дизайн на данном этапе технологического развития.

С другой стороны, есть много компаний, которые получают материальную выгоду от периодического обновления трендов. Убедив дизайнера стремиться следовать последним тенденциям в области визуальной составляющей, они получают еще один винтик в своей отлаженной системе. Такой дизайнер полностью согласен с порядком, при котором тренд отдает распоряжение, а он подчиняется в надежде успешно интегрировать свой дизайн в окружающую среду, оказаться на волне. Он реагирует на рекламу, проходит дополнительное обучение, платит предсказателям трендов и инфографическим агентствам, чтобы узнать, какой именно из предсказанных трендов самый успешный. Он позволяет Pantone диктовать себе цвет года (даже цвет дня) и покупает постоянно обновляемые цветные справочники.

Таким образом, пытаясь увеличить число потребителей своего контента, дизайнер попадает в область потребителей чужого продукта в надежде догнать «уходящий поезд» актуальных тенденций. Чтобы самому иметь возможность возглавить эту процессию, ему нужно научиться предсказывать эволюцию технических средств и устройств, хотя бы в краткосрочной перспективе, работать на опережение. Он должен разбудить в себе художника, научиться балансировать на грани между «быть собой», «отрицать тренд» и «быть с трендом». Конечно, прежде чем некоторые привнесенные отколовшимся от основной волны дизайнером визуальные особенности станут актуальными тенденциями, их должно перенять много людей, сделать в большей степени общим, чем индивидуальным. Но даже если этого не произойдет, уникальный авторский графический дизайн сейчас ценится выше, чем банальные приевшиеся решения. Это общее свойство постмодернизма – мы стали ценить изменения ради самих изменений.

#### **Список использованных источников:**

1. Графический дизайн. Кто такой дизайнер-график. – Добавлено: 15.10.2013. – Проверено: 31.10.2017. – [Электронный ресурс] <http://www.itshop.ru/Graficheskiy-dizayn-Kto-takoy-dizayner-grafik/19i34895>

2. Новые слова и значения. Словарь-справочник по материалам прессы и литературы 90-х годов: в 3 т / Под ред. Т. Н. Буцевой, Е. А. Левашова; Институт лингвистических исследований РАН. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2014. – 1360 с.

3. Туэмлоу Э. Графический дизайн. Фирменный стиль, новейшие технологии и креативные идеи. – М.: АСТ, 2007. – 256 с.

4. Jeffrey Veen. The Art and Science of Web Design. – New Riders Press, 2000. – 135 с.

5. Maria McKinney-Valentin. On the Nature of Trends: A Study of Trend Mechanisms in Contemporary Fashion. – Copenhagen: Danmarks Designskole, 2010. – 249 с.

6. Scholl B.J. Objects and attention: The state of the art. – 2001. – Cognition. 80: 1-46.

©Энхель А.С., 2017

**УДК 7**

## **СПЕЦИФИКА ГРАФИЧЕСКОГО ОФОРМЛЕНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПОРТАЛОВ**

Киреева Е.В., Денисов Д.А.

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

Образовательные порталы в мире информационных технологий все больше набирают популярность, и во многом это связано с многочисленным потоком информации. Очень часто возникает перенасыщенность материалов, поэтому при создании таких порталов, важно, чтобы они отвечали на конкретные задачи, и были направлены на интересы определенных групп пользователей.

Визуальное оформление одно из главных факторов для создания успешного и полезного образовательного портала. Каждый графический элемент и весь дизайн в целом должен быть направлен на достижение заданных целей. Весь дизайн зависит от специфики выбранной категории, и очень важно, придерживаться одного направления портала, которое определяется тематикой ресурса, что является ограничивающим фактором при его развитии. Наиболее удобный шрифт для экранного чтения – рубленый, без засечек, например SF, размером 16-17 рх. Также лучше использовать единое оформление всех текстов, и не использовать более трех цветов и начертаний, чтобы не ухудшить очертания текста.

Говоря про оформлении порталов, важно учесть множество факторов, и ставить себя на место «пользователя», ведь большинство из них не читают информацию, они ее сканируют, анализируя страницу они опираются на, так называемые, точки, за которые можно зацепиться, это может быть какой-то «кликабельный» элемент, картинка, или просто вырванная из контекста фраза, которая привлекает внимание. Хотя, часто, некачественные картинки, которые прыгают в хаотичном порядке по странице, или мигающий текст, часто вызывает отторжение, так как такой эффект ассоциируется с рекламой, и сразу игнорируется. Все разделы образовательного портала, должны быть выдержаны в едином дизайне, чтобы, переходя по ссылкам, посетитель видел, что он находится на одном

и том же сайте, порой можно использовать некие «кнопки», дабы подсказать пользователю, куда ему двигаться дальше.

Одним из главных пунктов образовательных порталов является навигация, важно чтобы она была, удобной, простой и понятной. Основное меню на всех страницах должно быть неизменным, чтобы сохранять единую стилистику. Еще одна из важных особенностей при создании нового ресурса, это заранее структурированная модульная сетка портала, что значительно сокращает время процесса создания, и отлаживает функционал сайта. С помощью сетки, образовательные порталы легче изменять, добавлять информацию, тем самым не нарушая общего целого. Помимо структурирования самих блоков, надо еще правильно расположить по определенной схеме информацию, один из наиболее удобных способов, это расположить информационные блоки в соответствии с рубриками портала, в результате такой схемы мы получаем быструю ориентацию на странице и выявляем наиболее актуальную информацию для решения определенных задач. На современных сайтах везде включена поисковая система, что тоже необходимо тщательно продумать, чтобы не было сбоя и смешанности информации.

Одним из значимых критериев образовательных порталов является полезность информации и ее качество, а не количество. Таким образом, создается рейтинговая система, неграмотные материалы, или написанные не по теме, скатываются вниз, и отображаются последними, тем самым, теряя престиж сайта. Еще один из удобных инструментов является вкладка «комментарии пользователей», которые дают простым обывателям создать хорошее или плохое впечатление об образовательном портале. Еще одной из особенностей является традиционность, имея узнаваемый дизайн, пользователи уже на интуитивном уровне начинают ориентироваться, такие порталы имеют преимущество над нестандартным дизайном, в котором, как правильно, посещаемость ниже. Когда все элементы находятся на привычных местах, то все графическое оформление и структура становится ближе читателям. И самый главный принцип дизайна образовательных порталов, это соблюдать все правила: простота, функциональность и информативность. Пользователи в большинстве случаев ищут нужную информацию, а не оценивают дизайнерские решения.

#### **Список использованных источников:**

1. Якоб Нильсен, Кара Перниче. Веб-дизайн: анализ удобства использования веб-сайтов по движению глаз. – Вильямс, 2010, 480 с.
2. Якоб Нильсен, Хоа Лоранжер. Веб-дизайн: удобство использования веб-сайтов (юзабилити). – Вильямс, 2009, 368 с.
3. Вёрстка веб-страниц (электронный ресурс). Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki>

©Киреева Е.В., Денисов Д.А., 2017



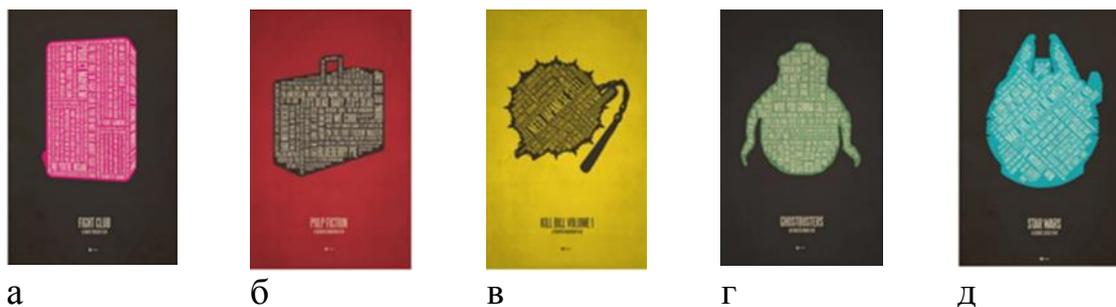


Рисунок 2 – Серия рекламных плакатов Jerod Gibson для известных фильмов: а – «Бойцовский клуб»; б – «Криминальное чтиво»; в – «Убить Билла»; г – «Охотники за привидениями»; д – «Звездные войны» [1]

В 2008 г. в честь рекламной кампании мебели и аксессуаров для спален от «ИКЕЯ» появились рекламные баннеры, на которых можно увидеть спящих в разных позах людей, одетых в белое, как облака, и помещенных на голубой фон, который символизирует небо. Слоган «А как спите вы?» сложенный из людей, – является примером качественного воплощения концепции, цель которой – показать персональную историю сна каждого человека с помощью символа «буква» (Рис. 3а). Еще одно оригинальное решение – применить символ «буква» как арифметическую надпись – продемонстрировал бренд МЕХХ в 2013 г. Буквы в данном случае являются символом союза потенциальной покупательницы с товаром бренда (Рис. 3б).

В социальной рекламе «Fiat за безопасное вождение» 2013 г. применена техника «контрформа», более известная как «отрицательное пространство». Концепция социальной рекламы – донести до людей, что чрезмерная увлеченность набором sms-сообщений за рулем может привести к беде, – показана через очертание символа «буква» и просматриваемого в нем силуэта девочки (Рис. 3в).

Концепция социальной рекламы 2015 г., направленной на защиту животных, выразилась в виде прямоугольных бирок с написанными английскими буквами – размерами одежды на животных. В данном случае можно сказать, что символ «буква» здесь является символом потребительского отношения людей к животным (Рис. 3г).



Рисунок 3 – Примеры использования символа «буква»: а – спящие люди-буквы [5]; б – арифметическая надпись [6]; в – «контрформа» [9]; г – «буквы», напечатанные на необычном материале [5]

Креативная студия «DEZA» в 2008 г. разработала серию рекламных плакатов для Санкт-Петербургской пекарни-кондитерской «Буше».

Центральное место композиции плаката – это изображения трёх ценностей: уважения, вовлеченности и профессионализма. Данные слова визуализируются с помощью символа «буква», выложенного разными продуктами питания, из которых готовятся блюда «Буше». Общий визуальный текст плаката создают рукописные тексты-слоганы и сопровождающие их хештеги. Пары «слоган – хештег» рассказывают о слагаемых той или иной ценности: о том, что стоит за ней в контексте деятельности «Буше» (Рис. 4).



Рисунок 4 – Символ «буква» из различных продуктов, который дополняется рукописным шрифтом [3]

Для рекламной кампании «Вперед с картой VISA!», которая длилась в 2009-2012 гг., отражение концепции нашлось в слове «GO.», с помощью которого можно побудить людей к действию. Так, для серии рекламных баннеров был выбран визуальный символ, складывающийся из разных объектов: взлетающей космической ракеты; металлической статуи; ярких фруктов и ягод (Рис. 5).



Рисунок 5 – Символ «буква» из различных объектов [8]

В 2017 году символ «буква» в сочетании с цифрой образовали символ мобильного интернета в рекламе «Билайн». Буква в данном случае является «континентом».



Рисунок 6 – Символ «буква» как континент [6]

Использование символа «буква» помогает найти новые креативные решения и создать поистине оригинальный рекламный плакат. Сегодня есть всевозможные варианты использования символа «буква» в создании рекламного плаката:

Создание букв из различных объектов и материалов, в том числе, людей и континента;

Использование разнообразных вариантов шрифтов;

Буквы, написанные от руки;  
Буквы, напечатанные на необычном материале;  
Буквы в шрифтовой композиции.

Каждый символ «буква» несет в себе определенную семантику [11], которая подчеркивает индивидуальность брендов, их особенности, а также рекламное послание, что помогает реализовывать фирме запоминающиеся рекламные концепции для своей целевой аудитории.

**Список использованных источников:**

1. 37 типографических плакатов Jerod Gibson. URL: <http://www.lostateminor.com/2011/05/26/37-typography-posters-by-jerod-gibson/>
2. Архив креативной рекламы. URL: <http://ru.coloribus.com/ru/adsarchive/prints/beeline-sms-vesna-13205205/>
3. Делись своим Буше. URL: <http://www.dezza.ru/portfolio/378/>
4. «Инстинкт» составил для «ИКЕА» «Азбуку сна». URL: <http://www.sostav.ru/news/2008/01/29/r8/>
5. Мода требует больше жертв, чем вы думаете. URL: [http://surfingbird.ru/surf/moda-trebuets-bolshe-zhertv-chem-vy-dumaete--iYhI0E4E8#.V\\_bRX-CLS00](http://surfingbird.ru/surf/moda-trebuets-bolshe-zhertv-chem-vy-dumaete--iYhI0E4E8#.V_bRX-CLS00)
7. Музыка из рекламы Билайн - #достань ВСЕХ. 2017. URL: <http://muizre.ru/dir/253-1-0-7245>
8. Одежда Мехх – стильно, модно, красиво! URL: <http://www.stilnos.com/2013/12/odezhda-mexh-stilno-modno-krasivo.html>
9. Первая глобальная кампания Visa говорит: «GO». URL: <http://www.sostav.ru/news/2009/03/06/rol4/>
10. Ты видишь или букву, или девочку. Не пиши sms-ки за рулем. URL: <https://fotostrana.ru/public/post/232093/780054237/>
11. Wintergreen – поставщик элитного чая и кофе. URL: <http://www.wintergreen.ru/booklet/>
12. Макарова Т. Л., Макаров С. Л. Выставки дизайна и рекламы: новые информационные технологии и креативные решения в дизайне, рекламе и сервисе – М.: РИО МГУДТ, 2016. – 108 с.

©Егерь Н.Ю., Макарова Т.Л., 2017

**УДК 76.01:004.92**

## **ПОПУЛЯРНЫЕ ПРИЕМЫ И ТРЕНДЫ В СОВРЕМЕННОМ ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ**

**Кохнович А.А.**

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

Графический дизайн как вид художественно-проектной деятельности по созданию гармоничной и эффективной визуально-коммуникативной среды реализуется в области типографики, разработки фирменного стиля, плакатной продукции, упаковки.

На создание современных трендов графического дизайна оказывают огромное влияние все проявления социальной, культурной, политической жизни общества.

Современный дизайн впитывает в себя все факторы пересмотра жизненных ориентиров человека, его потребностей, вкусовых пристрастий. Сильное политическое потрясение, яркий поступок известной личности, создание нового направления в искусстве способны повлиять на современный графический дизайн. Он меняется в силу изменения самого характера потребления визуальной информации.

Минимализм (от лат. *Minimus* – наименьший) – стиль в дизайне, характеризующийся лаконичностью выразительных средств, простотой, точностью и ясностью композиции [1]. Считается, что минимализм в дизайне – это использование не более трех цветов. Композиция минималистического дизайна играет важную роль, не должно быть никаких лишних элементов, чтобы зритель сразу мог сконцентрировать свой взгляд на нужную информацию. Свободное пространство (воздух) является неотъемлемой частью минималистического дизайна. Минимализм можно сделать «вкусно», «сочно», а главное «информативно» и «функционально».



Рисунок 1. Известные логотипы выполненные в стиле «минимализм» [4;5].

Следом за минимализмом одним из важных сегодняшних трендов является Плоский дизайн (англ. *Flat Design*) – дизайн интерфейсов программ и операционных систем, представленный как противоположность скевоморфизму. Скевоморфизм – это принцип дизайна, когда какому-то одному продукту придаётся облик другого [2]. Компания Apple придерживалась такого дизайна на протяжении всей своей истории, старательно вырисовывая детали с различных элементов готовых

изделий. Но после выхода Windows Phone 7, Windows 8, у которых был «плоский» дизайн Metro, который в итоге задал тренд в IT-индустрии, компания Apple, и многие другие IT-производители, перешли на сторону «плоского» дизайна. Metro – внутреннее кодовое название дизайнерского языка компании Microsoft, ориентированного на типографское оформление интерфейса пользователя [1].



Рисунок 2. Изменение «иконкок» и «интерфейсов» программ с появлением стиля «metro» [6, 1].

Для плоского дизайна прототипом стали три направления в искусстве: баухаус, минимализм и международный типографический стиль (швейцарский стиль). Большое влияние на формирование плоского дизайна имел международный типографический стиль. Этот стиль является одной из ветвей модернистского направления.

С приходом изменений в пользу «плоскости», стало пользоваться популярностью отрицательное или негативное пространство, иными словами контрформа.

Контрформа – это художественный прием, позволяющий из разных по содержанию форм составить новое изображение. Причем, читается в первую очередь та форма, на которую обращено внимание. Самый известный пример – это, логотип американской службы доставки Fedex, в текстовом написании которого прекрасно уместилась стрелочка, придающая логотипу динамичность [3].



Рисунок 3. Логотипы выполненные с применением приема «контрформа» [3, 7, 8].

Контрформа – это важная составляющая любого дизайна. Контрформа – это пространство, которое окружает предмет за его границами, но не является частью предмета, а является противоположностью предмета и помогает определять границы предмета четко и сразу, другими словами, это называется положительное пространство.

Новую популярность обретает поп-арт. Направление в изобразительном искусстве Западной Европы и США конца 1950-1960-х годов. В качестве основного предмета и образа поп-арт использовал образы продуктов потребления. Фактически, это направление в искусстве

подменило традиционное изобразительное творчество на демонстрацию тех или иных объектов массовой культуры или вещественного мира [1].

Поп-арт – это вызов, противостояние, противоречие. Отличительные черты: 1) выразительность; 2) яркость; 3) неординарность; 4) использование «громких» событий в мировой истории; 5) трансформация образов знаменитостей. Молодежь является основной массой, которой приходится поп-арт по душе, поэтому все чаще встречаются отголоски этого стиля на плакатах, баннерах, в фирменных стилях. Поп-арт всегда был и будет яркой и необычной страницей в истории дизайна.



Рисунок 8. Упаковка в стиле «поп-арт» [7]. Фирменный стиль кафе в стиле «поп-арт» [9].

Выводы. На создание современных трендов дизайна графики оказывают огромное влияние все проявления социальной, культурной, политической жизни общества.

Современный дизайн впитывает в себя все факторы пересмотра жизненных ориентиров человека, его потребностей, вкусовых пристрастий и перерабатывает их, предлагая новые современные тренды в области дизайна рекламы.

Дизайнер и сам формирует запрос на новую визуальную форму, создавая художественные провокации в жанре скандальных арт-объектов. В этой интриге заключается парадокс поиска новизны в творчестве.

#### **Список использованных источников:**

1. <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
2. <http://webdesign2.ru/webdesign/10-printsipov-ploskogo-dizajna.html>
3. [http://www.4whale.ru/news/interesnye\\_dizajnerskie\\_hodu\\_kontrforma](http://www.4whale.ru/news/interesnye_dizajnerskie_hodu_kontrforma)
4. <https://goldvoice.club/@politt/s-chego-nachinaetsya-kompaniya/>
5. <https://lifehacker.ru/2011/05/11/apple-logo/>
6. <https://sites.sju.edu/oit/2013/09/street-team-initial-feedback-on-ios7/>
7. <https://ru.pinterest.com>
8. <http://inkbotdesign.com/logo-design-trends-2016/>
9. <http://www.py-group.ru/portfolio/firmennyy-stil/page/2/>

©Кохнович А.А., 2017

## Авторский указатель

### А

Абрамова М.М., 8  
Авдеева А.А., 170  
Авдеева К.С., 128, 133  
Акимов И.П., 108  
Александрова Ж.М., 88  
Анисимов И.А., 139  
Арефьева К.И., 74  
Архипова Л.М., 173  
Архипова Н.А., 170, 182, 187, 191

### Б

Бедрицкая М.И., 10  
Бондаренко А.А., 13  
Бригида А.В., 161

### В

Васильева Н.А., 95  
Васильева С.Е., 92  
Вешнев В., 142  
Володарский М.С., 83  
Воробьева Е.И., 155

### Г

Гайфаджян Д.А., 175  
Голубева К.А., 163  
Грачева И.Д., 17  
Громова М.В., 146

### Д

Дембицкая А.С., 34  
Денисов Д.А., 207  
Деркач А.А., 38, 125  
Дубовцева Е.В., 177

### Е

Егерь Н.Ю., 209  
Егоров П.Г., 38  
Епишин А.С., 53  
Ермакова Е.А., 180

Ермолаева Л.П., 122

### Ж

Журавлева И.Н., 20

### З

Задворная С.Т., 120  
Зырянова Е.И., 151

### И

Ившин К.С., 177, 195  
Исхакова А.А., 146

### К

Калашников В.Е., 43, 47, 50, 58,  
62, 116  
Калинина Л.А., 65  
Карлова Ю.А., 97  
Карпов З.Д., 5  
Карпова М.В., 182  
Киреева Е.В., 207  
Комлева О.А., 17  
Кононыхина А.Н., 185  
Коробцева Н.А., 151, 153  
Кохнович А.А., 213

### Л

Лапкин А.А., 187  
Литвин В.В., 113  
Логвинов М.А., 3  
Луговская Д.Д., 191  
Лыкова О.П., 50

### М

Макарова Т.Л., 209  
Максимов А.Л., 125  
Мартынюк А.И., 195  
Мацнева А.И., 120  
Мирзоян К.А., 100  
Михайлова А.А., 23, 110  
Морозова Е.В., 32

## **Н**

Нирян Д.С., 47  
Носова К.О., 122  
Нубарян К., 80

## **О**

Орлова К.С., 166

## **П**

Павлов В.С., 103  
Парамошина О.А., 105  
Пономаренко А.В., 38  
Попов И.А., 125  
Прощенко А.В., 38

## **Р**

Рубцова С.Н., 58, 62  
Рычкова К.Д., 197

## **С**

Синицкая Д.М., 120  
Синявская А.Н., 25  
Скударь А.Д., 199  
Судакова Е.В., 135  
Сычева А.Е., 53

## **Т**

Танашев А.М., 125

Тимохович А.Н., 3, 163, 175

Ткач Д.Г., 80, 142

Трембач К.С., 116

Тулякова Д.С., 43

## **Ф**

Филенко С.С., 29

Филенко Ц.С., 202

Филимонова Е.Р., 158

## **Х**

Хайдаршина Г.С., 197

## **Ц**

Цапович А.А., 77

Цветаева А.А., 148

## **Ш**

Шимохина Е.С., 153

Шляпникова А.П., 69

Шушлякова Е.А., 166

## **Щ**

Щербакова А.В., 202

Щербенок Д.А., 32

Щукина П.О., 17

## **Э**

Энхель А.С., 204

**Научное издание**

**ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ  
«ДИСК-2017»:  
СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ  
ЧАСТЬ 3.**

**В авторской редакции**

Издательство не несет ответственности за опубликованные материалы.

Все материалы отображают персональную позицию авторов.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов

Усл.печ.л.\_\_\_\_\_Тираж 30 экз. Заказ №\_\_\_\_\_

Редакционно-издательский отдел РГУ им. А.Н. Косыгина

115035, Москва, ул. Садовническая, 33, стр.1

тел./ факс: (495) 955-35-88

e-mail: [riomgudt@mail.ru](mailto:riomgudt@mail.ru)

Отпечатано в РИО РГУ им. А.Н. Косыгина