

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А.Н.КОСЫГИНА
(ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)



ВСЕРОССИЙСКИЙ ФОРУМ
МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ
«Дизайн и искусство – стратегия
проектной культуры XXI века»
ДИСК - 2021

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
ЧАСТЬ 4

МОСКВА - 2021

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
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-2021»**

Часть 4

МОСКВА



УДК 378:001:891

ББК 74.58:72

В 85

В 85 Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2021»: сборник материалов Часть 4. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2021. – 230с.

ISBN 978-5-00181-221-0

Сборник составлен по материалам Всероссийской научно-практической конференции «ДИСК-2021», состоявшейся 22-26 ноября 2021 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.

УДК 378:001:891

ББК 74.58:72

Редакционная коллегия

Силаков А.В., проректор по науке; Оленева О.С., доцент; Гуторова Н.В., начальник ОНИР; Рыбаулина И.В., заведующий кафедрой; Волкодаева И.Б., заведующий кафедрой; Андросова И.В., старший преподаватель; Бузькевич А.О., инженер

Научное издание

ISBN 978-5-00181-221-0 © Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2021

© Коллектив авторов, 2021



УДК 7.01

**РЕАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПЦИЙ ПОСТГУМАНИЗМА
В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ИСКУССТВЕ:
СПЕЦИФИКА И ПРОБЛЕМЫ**

Булыгина М.А., Горшунова О.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Современное искусство, как правило, крайне остро реагирует на изменения мировоззренческих концепций, используя в качестве источника вдохновения идеи из различных областей знания – философии, социологии, культурологии и др. В частности, в нем нашли отражение и получили развитие концепции постантропоцентрического, постгуманистического мира – «сценарии», возникшие на фоне экологических и техногенных процессов и сфокусированные на проблеме демаркации «живого» и «неживого», «человека» и «природы». Основным полем воплощения данных идей стало междисциплинарное направление Art&Science («сайнс-арт»), характеризующееся использованием новейших технологий и научных средств «для создания художественных образов» [1]. В рамках этого направления актуализируются проблемы материальной природы разума и способностей к творчеству, возможностей использования искусственного интеллекта и межвидовых взаимодействий, тесно связанных с постгуманистскими концепциями «нечеловеческой агентности». Если ранее эти вопросы представляли интерес для весьма узкого круга (преимущественно западных художников и искусствоведов), то сегодня пандемия сделала их актуальными для глобального искусства, в том числе российского. В данном исследовании поднимается вопрос о генезисе, развитии и особенностях реализации постгуманистических идей в российском искусстве.

Специфику развития постгуманистических идей в России, прежде всего, определяет ее особенное положение в контекстах современного арт-дискурса. Для российского искусства, как и для искусства других стран постсоветского блока, характерно форсированное, а не естественное прохождение этапов капитализации культуры и формирования арт-рынка, во многом определяющих специфику развития современного искусства в странах Европы и Северной Америки. С одной стороны, русские художники стремятся стать более конкурентоспособными в глобальном масштабе. Они вдохновляются идеями постмодернизма, ориентируясь на тематику и концепты, актуальные в западном мире. Это неизбежно сокращает возможности обретения специфического локального опыта и приводит к отрыву их творчества от местного исторического и



культурного контекста. В то же время, формирование западного постмодернистского искусства происходило на фоне критики модернистских практик за возврат к академизму и склонность к салонности, подчиненности неким канонам и нормам при создании произведений искусств, а также за излишний европоцентризм и пренебрежение к некоторым новым художественным формам, таким как кинематограф и перформанс. В странах Восточной Европы, в том числе в России, в отличие от Запада, установки модернистского «салона» не стали основополагающими в связи с доминированием соцреализма, который, однако, многими был понят лишь как препятствие естественному развитию искусства. В результате отечественный постмодернизм отражал, в первую очередь, стремление художников вернуться к «домодернистскому» национальному прошлому [2], к традиционным школам, возрождение интереса к «народному» декоративно-прикладному искусству, тематике поиска собственной идентичности. Сложившаяся ситуация препятствовала институционализации новых художественных практик на территории страны; зачастую они оказывались маргинализированы, а работы художников этого направления, если и были признаны, то в первую очередь за рубежом.

Сложившаяся специфическая ситуация в значительной мере влияет на характер и развитие в России направления Art&Science, которое не в последнюю очередь требует коллаборации между творческими деятелями и учеными, поддержки со стороны исследовательских площадок. Это наиболее слабая сторона развития направления в стране, поэтому оно не всегда доступно для независимых художников.

Художественные направления, базирующиеся на взаимодействии науки и искусства, получили развитие еще в советской России. В раннем советском авангарде практиковалось применение методов «психотехники», а в 60-х годах проводились исследования в области искусства, семиотики и эстетики, связанные с кибернетикой. Несмотря на это, в постсоветский период сайнс-арт длительное время оставался малоизвестным широкой общественности. Первая организация, специально созданная для развития данного направления – художественно-научный центр под названием «Laboratoria Art&Science Space» при научно-исследовательском физико-химическом институте им. Л.Я. Карпова – возникла лишь в 2008 году. Несмотря на успешность проекта и заявленную миссию популяризации «Art&Science» в России (путем создания собственной площадки междисциплинарных исследований, реализации проектов и т.д.), деятельность центра в основном была сведена к взаимодействию с зарубежными художниками и институциями. Например, один из последних выставочных проектов – «Да живет иное во мне» (ГТГ, 2021), был сосредоточен на презентации работ зарубежных художников, в то время как российские художники практически не были представлены на



выставке. Кроме того, творчество отечественных авторов в рамках реализации данного проекта не получило глубокого осмысления. Так, на выставке «Пыль» (Москва, 2012) художественным объединением «Вверх!» была представлена видеоинсталляция «Прах Сети» (рис. 1), однако в опубликованном каталоге выставки [3] не было сказано о главной особенности творчества группы – ее тесной связи с идеями космизма. Кроме того, в деятельности центра обнаруживается такая особенность сайнс-арта в России, как понимание направления художниками и многими исследователями в первую очередь как практического метода, нового инновационного способа художественного мышления, в то время как его теоретическому осмыслению, исследованию влияния и реализации постгуманистических концепций в творчестве отечественных художников, отводится второстепенное значение.

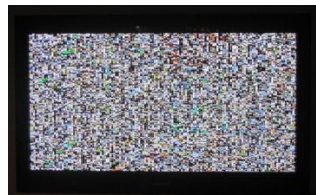


Рисунок 1 – Видеоинсталляция «Прах Сети» (2012), созданная художественным объединением «Вверх!» в рамках проекта «Пыль» (2012)

Другой причиной трудности ассимиляции постгуманистических концепций в российском искусстве является актуализация идей русского космизма, берущая начало в 90-х годах. Многие современные художники обращаются к философским работам Николая Федорова, Владимира Вернадского и других сторонников космизма, а также опыту их осмысления в советском авангарде (например, деятельности художественного объединения 1920-х годов «Амаравелла»). Как и в теориях постантропоцентризма, в космизме акцентируется роль человечества в глобальных системах окружающего мира, развиваются идеи материального футуризма и трансформации человека. Однако, если в постгуманизме концептуальная граница между человеком и природой размывается, и они становятся равноправными «агентами», то в космизме такие категории как человек, разум и дух занимают главенствующее положение. Кроме того, в утопических проектах космистов сильна связь с мистицизмом и эзотерикой, что дало основания для многих западных исследователей соотносить их с концепциями New Age [4]. Особенно ярко этот аспект проявился в художественно-исследовательском проекте Антона Видокле, в его фильме «Это космос» (2014). Вдохновленный возрождением космизма в творчестве Ильи Кабакова, автор отказывается от привычного прогрессистско-технократического сценария, смещая акцент на область религиозного, духовного. Подобный подход широко распространен и среди других российских художников, и в целом характерен для отечественной культуры. Это дало основание некоторым исследователям [5] оценивать отношения между космическими и



постгуманистическими концепциями как антагонистические, препятствующие развитию и распространению друг друга. Тем не менее, именно заложенная космизмом тематическая база впоследствии стала основой для постгуманизма в современном русском искусстве. Формирование ее восходит к «Философии общего дела» (1903-1916) русского религиозного философа Николая Федорова и экологическим концепциям отечественного естествоиспытателя и мыслителя Владимира Вернадского, где авторы развивали идеи коллективности, моральной оставляющей футуристических сценариев взаимодействия природы и человека. Впоследствии эти концепции расширились идеями, основанными на феминистских взглядах и квир-теориях (концепции о деконструкции идентичности, берущие начало в постструктуралистской философии), от представлений о глобальном единстве человечества, до единства человечества с негуманоидными формами жизни, «нечеловеческими агентами» [6].

В настоящее время ряд отечественных художников, искусствоведов и арт-институций предпринимают попытки преодолеть сложившиеся противоречия постгуманистических контекстов и концепций. Вероятно, катализатором этого стали новые вопросы, поднятые в искусстве в период пандемии. Изменения, привнесенные COVID-19 в повседневную жизнь и функционирование художественных институтов, затронули вопрос власти и границ влияния человека, роли государства, коллектива и индивидуума в современном мире. В связи с этим, многие художники обратились к постгуманистическим концепциям как к способу осмысления изменившейся реальности и новым инструментам для своих проектов.

Результатом поиска возможных компромиссов между отечественной культурой и заимствованными постгуманистическими идеями можно считать совместный проект Новой Третьяковской галереи, Политехнического музея и галереи «Триумф» – выставку «Живое вещество» (ГТГ, Москва, 2021), посвященную изменениям экосистемы планеты. Её куратор, Юлия Аксёнова проводит множество параллелей между экологическими теориями Вернадского и «политикой природы» французского философа и социолога Бруно Латура, основанной на его акторно-сетевой теории, идеи которой легли в основы постгуманизма. Результатом данного проекта стало органичное объединение «национального» и «глобального» как в кураторском замысле выставки, так и в работах самих художников. Вероятно, данный успешный опыт может стать необходимой основой для дальнейшей реализации постгуманистических идей в российском искусстве.

Список использованных источников:

1. Научное искусство: Тезисы I Межд. научно-практич. конференции МГУ им. М.В. Ломоносова, 04-05.04.2012 / под ред. В.В. Миронова. – М., 2012. – С. 214



2. Гройс Б. Е. Смутный объект европоцентричного желания / Гройс Б. Е // Искусствознание. – 2016. – №3. – С. 28-39
3. Пыль. Каталог выставки / Д. Пархоменко, С. Мраз – 2012. – С. 57
4. Александров И.Ю. Русский космизм и западный эзотеризм // И. Ю. Александров // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2019. - №4. – С. 6-10
5. Александров И.Ю. Русский космизм и постгуманизм / И. Ю. Александров // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2021. – № 2(47). – С. 6-10.
6. Компацарис П. Музей других: воскрешение, родство и футуризм в постантропоцентрической программе космистов / Компацарис П. // Альманах ЦЭМ – 2020. - №1. – С.521-555

©Булыгина М.А., Горшунова О.В., 2021

УДК 39

ОБРАЗ ФОЛЬКЛОРНОГО ПЕРСОНАЖА В СОВРЕМЕННОМ АВТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ: СЛУЧАЙ ИЛЬИ МУРОМЦА

Глинко И.М.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Вопросы взаимодействия фольклора и разнообразных феноменов авторской культуры всегда привлекали внимание исследователей. И хотя основное внимание было сосредоточено на выявлении фольклорного присутствия в литературных текстах, но взаимодействие фольклора с другими видами искусства также анализировалось в ряде работ. Нам показалось интересным рассмотреть, как один фольклорный образ реализуется в различных видах искусства. Мы обратились к образу Ильи Муромца – одного из самых известных и ярких персонажей былинного эпоса. В настоящее время образ этого былинного богатыря реализуется в кинематографе, литературе, живописи и мультипликации.

В былинах богатырская биография героя начинается после его 33-летия. До этого возраста описание жития Ильи Муромца очень простое: герой пребывал в страданиях, он «не владел ни руками, ни ногами». Родом он был из-под Мурома. Родился он в селе Карачарове, которое находится недалеко от города Мурома, в крестьянской семье. После рождения он не мог ходить и сидел «сиднем» тридцать лет и три года. И уже только после чудесного исцеления каликами перехожими, Илья обрел «великую силушку». Калики предсказали, что он будет совершать богатырские



подвиги и что «смерть ему на роду не писана». С этого момента начался этап испытаний и подвигов: бой с Соловьем, встреча с самым древним русским богатырем – великаном Святогором, поездка к «камне неподвижному» за оружием и доспехами и подвиги на благо родной земли. Известный исследователь русского эпоса Сергей Николаевич Азбелев насчитывает пятнадцать героических сюжетов, в которых упоминается богатырь Илья Муромец. Вот некоторые из них: Илья Муромец и Святогор, Илья Муромец и Соловей-разбойник, Илья Муромец и Идолище, Илья Муромец в ссоре с князем Володимиром, Илья Муромец и голи кабацкие и другие.

Илья Муромец встречается не только в русском былинном эпосе. С точки зрения некоторых исследователей он присутствует и в европейских легендах. Например, в германских эпических поэмах XIII века есть витязь Илья Русский, который помогает королю Гарду найти невесту. Витязь на чужбине очень сильно тоскует по Родине, жене и детям.

За пределами героического эпоса раньше всего Илья Муромец появляется в литературных произведениях. Отнюдь не всегда его образ соответствует фольклорному канону. В неоконченной поэме Николая Карамзина «Илья Муромец» поведение богатыря и внешность напоминают европейского рыцаря: «Он подобен мирту нежному: / тонок, прям и величав собой». В балладе Алексея Толстого «Илья Муромец» предстает богатырь в почтенном возрасте: «Под броней с простым набором, / Хлеба кус жуя, / В жаркий полдень едет бором / Дедушка Илья».

Василий Шукшин в рассказе «До третьих петухов» смог перенести Илью Муромца в современность, где сделал его участником спора классических героев в современной библиотеке. Илья Муромец представлен как огромный человек, который не может встать со своей полки. Он несколько ворчлив, но в тоже время именно он проявляет максимальное сочувствие главному герою.

Помимо литературы образ богатыря появлялся и в других видах искусства. Так, в 1956 году в советском Союзе был снят художественный фильм «Илья Муромец». Локацию древнего Киева воспроизводили на берегу Симферопольского водохранилища. В картине приняли участие более ста тысяч военнослужащих и одиннадцати тысяч лошадей. Прототипами костюмов стали костюмы «Богатырей» на картине Виктора Васнецова.

Главную роль в экранизации сыграл Борис Андреев. В его исполнении Илья Муромец это свободолюбивый и зрелый мужчина, имеющий жену и сына. Фильм прославился по всему Союзу и Европе, даже покорило кинофестиваль в Эдинбурге.

Образ Ильи Муромца воплощен также в кинолентах «Этот негодяй Сидоров», «Приключения в Тридесятом царстве», «Реальная сказка», в которых богатырь предстает перед нами огромным героем, добродушным



и несколько смешным. Образ соответствует типичному представлению о богатыре: сильный, высокий, добрый, готов всегда прийти на помощь.

В 70-х годах XX века и в 2007 году былинные богатырь стал героем мультипликационных фильмов, где он предстает в более приземленном и простом образе.

Один из самых ярких образов Ильи Муромца запечатлен на знаменитом полотне Виктора Васнецова «Богатыри» (1898 г.). Символ трех богатырей олицетворяет троичность божественной культуры. Жест Ильи Муромца, вглядывающегося в русскую даль, становится знаковым: рука, поднятая не с целью искоренить врага, а чтобы увидеть то, что еще скрыто за дымкой времени. Именно этот образ Ильи Муромца наиболее часто встречается в сюжетах повседневной культуры (в предметах декоративно-прикладного искусства, например, чайная роспись, открытки-поздравления. Стоит отметить, что здесь нет никакого сходства с Ильей Муромцем в былинах).

Илья Муромец появлялся не только на полотне Васнецова. Богатыря изображали и художники, и иллюстраторы: Николай Рерих и Василий Верещагин, Константин Васильев и Николай Кочергин. Главное во всех образах – огромная физическая сила богатыря. Илья Муромец изображается обязательно в доспехах, чаще всего на коне. Можно отметить суровый взгляд богатыря на большом количестве картин и иллюстраций художников.

В настоящее время образ Ильи Муромца снова привлекает внимание благодаря мультипликационному циклу «Три богатыря» студии Мельница. Здесь богатырь изображен мудрым и рассудительным. Можно заметить, что Илья Муромец возглавляет тройку богатырей (куда помимо Ильи Муромца входят Алеша Попович и Добрыня Никитич). Однако в фильмах появляются моменты, используемые для создания образа и характеристики героя, которые либо воспроизводят некие более общие фольклорные мотивы, либо вообще являются творчеством авторов мультфильма и крайне далеки от фольклорного канона.

В мультфильме «Илья Муромец и Соловей разбойник», Илья Муромец теряет силу после напоминания князя Владимира о том, что они находятся далеко от родной земли. Князь даже не скрывает того, что не ценит Илью, и богатырю это обиднее всего. И это далеко не единственный случай, когда Владимир поступает несправедливо по отношению к богатырю. Князь неоднократно обманывает Илью Муромца, бросает его в беде, в глаза говорит, что нисколько не ценит его заслуги, собирается вычеркнуть имя Ильи Муромца из летописи и приписать себе все его подвиги. Оба мотива «сила от родной земли» и «обман князя» (Илья в темницы, гнев Ильи) присутствуют в былинном цикле об Илье, но они иначе реализованы, в этих эпизодах в былинах нет некой иронии, а в мультфильмах она напротив присутствует, хотя создается не за счет образа



богатыря, а за счет его антагониста князя. В мультфильмах появляется много деталей, например, раздумья и размышления героя, диалог с самим собой, а также обращение к приметам. Этим способом богатырь пытается подбодрить себя. Наверное, гнев богатыря справедлив, только вряд ли это можно отнести к достоинствам героя. В былинах мы можем наблюдать проявления гнева богатыря: ссора с князем Владимиром самый яркий пример.

У былинного героя в мультфильмах есть отличительная черта. Он слишком серьёзно относится к приметам, что позволяет создателям мультфильма над ним иронизировать. В былинах этот мотив отсутствует и насмешка над богатырем совершенно недопустима для поэтики былинного эпоса.

Таким образом, Илья Муромец в мультфильмах получается более живым: суеверен, может вспылить. В тоже время авторы подчеркивают, что не смотря на свой пылкий темперамент, богатырь никогда не бросит князя в беде: вызволит из плена, заставит Василевса вернуть все деньги и никогда не напомнит Владимиру о его несправедливых словах или поведении, недостойном правителя. Несомненные заслуги богатыря признаёт даже его заклятый враг Соловей-Разбойник. В одном из эпизодов Соловей выступает в роли болельщика Ильи, а после сражения с нескрываемой гордостью говорит Василевсу: «Не тягаться тебе с богатырём русским!».

Таким образом, в менее эпичном и героическом образе, Илья Муромец изображается человеком, наделенным силой, определенными принципами справедливости и отваги, но в тоже время у него есть слабости и недостатки. Но он все равно остается сильным, преданным своей стране, великодушным и незлопамятным. Не случайно действие мультфильма переносится в Византию, Шамаханское Царство, даже подводный мир: равных богатырю нет не только на Руси, но и в целом мире.

Авторы мультфильмов о богатырях помещают своих героев в «прежнюю» историческую эпоху в некое эпическое время русской быliny, но наделяют их «современными» характерами. Канонический образ богатыря включает в себя черты, несовместимые с эпическим богатырским каноном, создается комический эффект, не свойственный эпосу.

В былинах герой проявляет не только смелость и отвагу, но и смекалку с воинской хитростью. Аналогичные качества приписывают ему и авторы мультфильмов. Илья Муромец является самым мудрым из трех богатырей, и руководит ими.

Таким образом, мы можем наблюдать культовое распространение образа Ильи Муромца во многих сферах творчества. Художники, режиссеры, писатели вдохновлялись былинной судьбой героя,



представляли его в разных образах, наделяли различными качествами, присущими «благородному рыцарю». Не всегда образ героя был каноническим и приближенным к представлению богатыря в былинах. Но мы можем видеть разные взгляды и видения былинного сюжета. Самое главное, что образ живет и распространяется практически на все поколения. Так сохраняется история и возникает интерес к несколько устаревшим жанрам.

Список использованных источников:

1. Три поездки Ильи Муромца // Былины. - СПб., 1999. - С. 99.
2. Илья Муромец и Идолище // Былины... С. 111.
3. Илья Муромец и Соловей-разбойник. Сказки о русских богатырях. М.: Яуза, Эксмо, 2016
4. Образ Ильи Муромца в культуре повседневности современной России | Муромский историко-художественный музей - старая версия (museum-murom.ru)
5. Образы русских богатырей в былинах и современной мультипликации (school-science.ru)
7. С.Н. Азбелев Историзм былин и специфика фольклора – СПб., 1982 г.
8. Илья Муромец: биография былинного героя, в фильмах, на картинах, памятники богатырю. (culture.ru)
9. Илья Муромец (sitekid.ru)
10. Образы богатырей в былинах и современных мультфильмах | Обучонок (obuchonok.ru)
11. Илья Муромец – Карамзин. Полный текст стихотворения – Илья Муромец (culture.ru)

©Глинко И.М., 2021

УДК 77

ВИДЕОАРТ КАК ИСКУССТВО НОВОГО ВРЕМЕНИ

Ефанова М.А., Задворная С.Т.

Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва

Видеоарт как искусство возникло в шестидесятые годы, обычно его историю отсчитывают с 1965 года, именно тогда в продаже появилась первая бытовая видеокамера «Сони Портapak». Художники с большим восторгом и энтузиазмом приняли только что ставший доступным инструмент. Спустя всего три года выставки видеоарта состоялись в Аргентине, Австрии, Канаде, Германии, Дании, Великобритании, Японии, Швейцарии и Соединенных Штатах [3].



Две такие камеры «Сони Портapak» попали к двум выдающимся художникам того времени: это – Нам Джун Пайк и Энди Уорхол. Уорхол просто повесил камеру в мастерскую, где она 24 часа в сутки снимала всё, что там происходит. А Нам Джун Пайк стал экспериментировать с движущимся изображением [1].

Нам Джун Пайк – американец корейского происхождения из группы художников-авангардистов «Флюксус», и по сей день остаётся одним из самых знаменитых художников видеоарта. Одна из самых известных его работ называется «ТВ-Будда» (1974). В ней перед телевизором с невозмутимым спокойствием сидит статуя Будды, созерцающего на экране собственное изображение, которое непрерывно транслируется с камеры. Настоящее и прошлое символически сходятся в одном моменте, в едином опыте восприятия посредством видеокамеры. Основная тема работ Нам Джун Пайка – постоянный комментарий к американской культуре потребления образов [3].

Телевизор и телевидение стали не только ключевыми образами видеоарта, но и были использованы художниками в качестве инструментов для достижения своих целей. К примеру, в 1976 году художник Крис Бёрден выкупил у телекомпании рекламное время и на всю Америку транслировал свою акцию «Крис Бёрден Промо». Бёрден снял минималистичный ролик, в котором на темном фоне транслировался следующий текст: «Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рембрандт, Винсент Ван Гог, Пабло Пикассо, Крис Бёрден». Видео заканчивалось фразой «Оплачено художником Крисом Бёрденом». Ролик проигрывали около 20 раз в день, поэтому логично предположить, что его могли видеть самые разные люди из всех частей страны. Бёрден просто поставил свое имя в один ряд с известными художниками – и этого оказалось достаточно, чтобы менеджеры телекомпании предоставили ему эфирное время, а простые зрители и арт-критики обратили внимание на молодого художника [3].

Таким же методом пользовался и американский видеохудожник Билл Виола. Интерес Виолы к эмоции человека начался как раз с проекта «Обратное телевидение – портреты зрителей». В 1984 году на одном из американских телеканалов на протяжении двух недель во время рекламных пауз транслировалось необычное видео: на экране появлялось изображение человека в интерьере квартиры, который сидел и смотрел в экран, прямо на телезрителя. Появлялось ощущение, что перед телезрителем открылся портал, сквозь который на него в этот же момент смотрит его отражение – такой же американец, смотрящий телевизор в своей квартире. Для этого видеопроекта Билл Виола пригласил 44 человека от 16 до 93 лет, он просил их сидеть перед камерой как перед телевизором. Станный сюжет выходил каждый час и транслировался по 30 секунд в полной тишине [4].



Видеокамера давала художникам возможность записать человеческую эмоцию вблизи, проникнуть в состояние каждого человека. Этого и пытается достичь Билл Виола в работе «Квнтет изумлённых». Художник снимает пять человек на высокоскоростную камеру 35 мм 300 кадров в секунду, а не обычные 24. Виола просит перформеров в течение минуты показать пятнадцать эмоций от гнева через задумчивость к экстазу, а затем показывает нам это без единой монтажной склейки. Люди на экране не взаимодействуют друг с другом, они находятся в диалоге со своим внутренним пейзажем. Мы, зрители, начинаем сопереживать не только актёрам на видео, но и самим себе, потому что мы видим себя в отражении этих людей [1].

В целом, эмоции для Билла Виолы – очень большая тема для его творческого исследования. На одной работе люди могут находиться в своём внутреннем переживании, а на других работах они как будто кричат: посмотри на меня, соприкоснулись с моей трагедией либо радостью, сопереживай мне. В обоих случаях Виола пытается вывести эти эмоциональные состояния наружу, во вне.

В работах Билла Виолы особое значение имеют 4 стихии. Особенно огонь и вода. Огонь – это самое сильное чувство, которое может испытывать человек, это страсть и это любовь. Лучше всего это видно в его работах, относящихся к опере Вагнера «Тристан и Изольда». Режиссер приглашает его стать художником этой постановки в национальной опере в Париже. Видеоинсталляция «Огненная женщина» – одна из работ, сделанных им в этот период. Огненная женщина – это и есть Изольда, а огонь здесь является чем-то всепоглощающим, он испепеляет человека. Это тот последний лик, который мы видим перед смертью [1].

Второй стихией, очень обширно представленной в работах Виолы, является вода. Вода невероятно важна именно для этого художника, потому что с ней связана личная история. Во все свои работы с водой Виола закладывает ощущение, которое прочувствовал в детстве – дело в том, что однажды художник чуть не утонул, его спас дядя. Виола часто обращается к этому моменту в интервью и описывает его как падение, попадание в сказку [1].

Наиболее ярко вода представлена в его «Водных портретах». На этих работах мы видим людей, лежащих на дне ручья в очень красивой атмосфере: под ними блестят камни, на них падает приятный свет. Они лежат с закрытыми глазами в спокойных позах, не двигаясь. Таких портретов у Билла Виолы более 40, в этой серии он даже снимает себя. Это и есть отражение того детского воспоминания о моменте, когда он тонул. Он вспоминает, что тогда он словно был в состоянии невесомости, какой-то медитации [1].

Виола также увлекается разными мистическими учениями. Ещё с молодости он много путешествует и изучает различные религии. И он



замечает, что человека всегда интересует порог отпущения души из тела, момент перехода и то, что за ним следует. Вода становится для него ключевым образом, который символизирует этот момент перехода, как река Нил в египетской мифологии является дорогой из города живых в город мёртвых [1].

Это вода как процесс перехода была показана в очень радикальной работе, созданной в 1992 году под названием «Нантский триптих». Работа представляет из себя три створки, три экрана. На первом – откровенно показаны роды Киры Перов, его жены. На втором – человеческая фигура зависла в воде. На третьей же створке играет видео, на котором на больничной койке умирает мать художника. Роды – это вода, смерть – это отсутствие воды, а эта трансформация посередине как переход между двумя этими состояниями [1].

На данный момент не существует границы между кино и видео. Когда в 20-е годы Марсель Дюшан, Ман Рей, Фернан Леже взяли кинокамеры, они не стали создавать кино, которое призвано удивлять и развлекать публику. Мы увидим те образы, которые должны были бы быть повешены в музее изобразительного искусства. Мне кажется, нет никакой разницы между экспериментами Дзиги Вертова и Марселя Дюшана. И то, и другое сейчас находится в крупнейших медиатеках и кино, и современного искусства [2].

Видеоарт, киноавангард, интерактивное искусство – это всё просто медиа, инструменты, которые позволяют художнику обнажить какую-то из идей или какую-то из особенностей искусства того или иного времени. А в руках гениального художника хорошо работает любой инструмент.

Список использованных источников:

1. Искусственный отбор. Эфир 04.09.21 [Видеозапись] // Телеканал Культура, 2021. - Режим доступа: <https://youtu.be/FFuuV6brHLM> (дата обращения: 08.11.21)

2. Искусственный отбор. Эфир 29.10.2019 [Видеозапись] // Телеканал Культура, 2021. - Режим доступа: <https://youtu.be/wEnmeC5Ozt8> (дата обращения: 08.11.21)

3. Анастасия Сенченко. Глобальный кайф: краткая история видеоарта – от авангарда до триумфа. [Электронный ресурс] // Искусство Кино, 2019. – Режим доступа: <https://kinoart.ru/texts/globalnyy-kayf-kratkaaya-istoriya-videoarta-ot-avangarda-do-triumfa> (дата обращения: 08.11.21)

4. Мария Лащева. В Пушкинском музее идет грандиозная выставка «Путешествие души» американского видеохудожника Билла Виолы. Мы поговорили с ее куратором Ольгой Шишко. [Электронный ресурс] // Meduza, 2021. – Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2021/05/02/v-pushkinskom-muzee-idet-grandioznaya-vystavka-puteshestvie-dushi-amerikanskogo-videohudozhnika-billa-violy> (дата обращения: 08.11.21)

©Ефанова М.А., Задворная С.Т., 2021



УДК 74.01

ЗНАЧЕНИЕ ИНСАЙТОВ ДЛЯ РАЗРАБОТКИ ВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В РЕКЛАМНЫХ КАМПАНИЯХ HUGO BOSS

Карасева Е.Д., Тимохович А.Н.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Государственный университет управления», Москва

HUGO BOSS – одно из направлений модного дома немецкой компании BOSS в премиальном сегменте одежды, представленное на мировом рынке с 1993 года. Продукция данного бренда представлена в 124 государствах. Мужская одежда HUGO BOSS включает не только деловую, повседневную и спортивную одежду, но и элегантную вечернюю одежду для особых случаев. Также в ассортимент бренда входят обувь, аксессуары, парфюмерия, очки и часы. В 2019 финансовом году объем продаж HUGO BOSS составил 2,9 млрд. евро. Кроме того, HUGO BOSS также известен своими мероприятиями, кампаниями и разными формами сотрудничества.

Рассмотрим основные особенности продукта и его производства, составляющих ценность для потребителя. HUGO BOSS всегда использовал высококачественные материалы и методы обработки – для обеспечения долговечности продукции. Бренд следует мировым и российским тенденциям рынка как в плане производства, этичности, экологичности, так и современного следования тенденциям мира моды. «Умное производство» – в настоящее время HUGO BOSS использует искусственный интеллект для выявления потенциальных улучшений в процессе производства и своевременного обнаружения дефектов оборудования. Для производства продукции бренда не используются опасные химические вещества. Высокий уровень сервиса. Возможность совершения покупок как на онлайн, так и на оффлайн-площадках. HUGO BOSS стремится повысить удовлетворенность клиентов, используя более индивидуальный подход к клиентам, персонализированный ассортимент продукции и создание уникального опыта покупок данного бренда. Скорость: HUGO BOSS стремится ускорить центральные бизнес-процессы и сделать их значительно более гибкими. Это сделано для того, чтобы позволить компании еще быстрее и гибче реагировать на потребности клиентов и новые тенденции рынка в ближайшие годы [1].

Для наилучшего воздействия рекламного сообщения на выбранную целевую аудиторию необходимо выделить потребительские инсайты – глубинные, скрытые потребности потребителей, которые значительно могут повлиять на процесс совершения покупки [2]. В рамках



проведенного исследования рекламных кампаний бренда четко прослеживаются два основных инсайта.

Первый инсайт: товары премиум сегмента позволяют чувствовать принадлежность к высокому социальному статусу, а также помогают подчеркнуть собственную индивидуальность и достаток. Продукция HUGO BOSS является олицетворением термина «немецкое качество», так как для ее производства используются инновационные технологии и высококачественные материалы, поэтому одежда выглядит «дорого» и является атрибутом премиального класса.

Второй инсайт: одежда – это средство самовыражения, возможность создать впечатление о себе без каких-либо слов. HUGO BOSS – это не только высококлассные материалы. Это также новейшие модные тренды от лучших дизайнеров. Продукция HUGO BOSS исключительна и представлена на мировых модных показах. Потребитель может найти все от классического костюма до современной повседневной одежды, с помощью которых сможет выразить собственную индивидуальность.

Выделим главный инсайт, на котором будет основана вербальная и визуальная части разрабатываемой рекламной кампании бренда HUGO BOSS: одежда люксового сегмента – это возможность выразить свою принадлежность к высокому социальному статусу, подчеркнуть собственную индивидуальность и достаток, а также способ самовыражения и самопрезентации. Данный инсайт совместит в себе основные потребности различных сегментов целевой аудитории и сделает сообщение наиболее актуальным для ее восприятия.

Основываясь на основной цели рекламной кампании, которая заключается в поддержании высокого имиджа бренда, увеличении лояльности и привлечении новых клиентов, авторами была предложена следующая идея (базовый message) рекламного сообщения: «С HUGO BOSS ты можешь самовыражаться и оставаться на пике модных тенденций».

Для формулировки идеи рекламного сообщения были использованы различные приемы идеации по классификации Пита Барри [3].

Трюизм: костюмы HUGO BOSS помогут произвести лучшее впечатление о своем владельце, продемонстрировать его уникальность и чувство стиля. Исходный трюизм: «встречают по одежде – провожают по уму» в интерпретации – хороший костюм поможет произвести хорошее впечатление при знакомстве.

Два в одном: одежда премиального качества, сочетающая в себе исключительный классический стиль и уникальный современный дизайн. Данное сообщение подчеркивает два основных стиля продукции бренда: классический и модный/современный.

Персонафицированное предложение: с HUGO BOSS ты сможешь выразить себя благодаря инновационным дизайнерским решениям.



Персонафикация заключается в том, что с помощью HUGO BOSS можно показать какой ты есть на самом деле, самовыражаться.

Олицетворение: HUGO BOSS скажет о тебе намного больше, чем тысяча слов. «Оживление» бренда, наделение способностями, присущими человеку.

На злобу дня: одежда HUGO BOSS позволит выделиться из толпы. Актуально для жителей мегаполисов, где все люди сливаются в бесконечный обезличенный поток.

Гиперболизация: HUGO BOSS – лучшее качество то немецким стандартам и самые инновационные технологии производства одежды во всем мире. Гиперболизация выражается в употреблении прилагательных в превосходной степени для того, чтобы подчеркнуть сильные стороны продукции бренда.

Метафора: HUGO BOSS – в ногу со временем. Использование устойчивого выражения «в ногу со временем» - отсылка к следованию современным модным тенденциям.

На основе разработанных идей были разработаны рекламные слоганы и образы с использованием разных приемов визуализации.

1. Слоган: «Будь исключительным. Будь в HUGO BOSS». Визуальное решение: отражение продукции бренда с использованием приема цветового контраста. Тип соотношения между изображением и текстом: дублирование.

2. Слоган: «HUGO BOSS – образ на любой запрос». В визуальном решении представлена поисковая строка Google с соответствующим запросом, то есть в визуале обыгрывается слово «запрос», оно воспринимается в прямом смысле. Тип соотношения между изображением и текстом: прояснение.

3. Слоган: «Ты уже нашел себя с HUGO BOSS?» В визуальном решении фразеологизм «найти себя» представлен в прямом смысле. Подразумевается, что с HUGO BOSS ты можешь найти свой уникальный, неповторимый стиль. Тип соотношения между изображением и текстом: прояснение.

4. Слоган: «HUGO BOSS – твой лучший способ показать себя». В визуальном решении обыгрывается фраза «показать себя» – она рассматривается не как фразеологический оборот, а как реальное действие. Тип соотношения между изображением и текстом: прояснение.

5. Слоган: «HUGO BOSS для тех, кто постоянно меняется». В визуальном решении представлен один человек в двух образах одновременно, что олицетворяет его привычку всегда быть разным и меняться. Тип соотношения между изображением и текстом: прояснение.

6. Слоган: «HUGO BOSS – немецкие стандарты качества именно для тебя». В визуальном решении изображена печать как гарантия качества



продукции бренда. Тип соотношения между изображением и текстом: прояснение.

7. Слоган: «Стилей много – HUGO BOSS один». Визуальное решение основано на идее, что каждый день ты можешь примерять на себя разные образы и стили с помощью бренда HUGO BOSS. В каждый день недели ты можешь быть разным, можешь самовыражаться и оставаться модным и стильным.

Анализируя ключевые потребительские инсайты, историю бренда HUGO BOSS и выбранную цель создаваемой рекламной кампании, авторами было предложено креативное решение на уровне серийной рекламы с использованием модели параллельного воздействия.

Данная модель была выбрана для максимизации эффективности воздействия рекламного сообщения на целевую аудиторию, так как в этой модели не важен критерий четкой последовательности показа сообщения. Поэтому главный message рекламной кампании будет, с большей вероятностью, правильно декодирован потребителями вне зависимости от очередности показов частей серийной рекламы. Каждый элемент серии может быть рассмотрен как самостоятельное, полноценное рекламное сообщение. Однако, максимальное воздействие на целевую аудиторию будет оказано именно использованием серийной рекламы, так как серия рекламных сообщений способствует лучшему запоминанию за счет своей эмоциональной насыщенности и целостности. Разработанная модель подразумевает наличие как минимум двух рекламных материалов, одинаковых по смысловой нагрузке и схожих по визуальным решениям. Таким образом, удастся достичь эффекта синергии, путем воздействия на аудиторию комплекса отличных друг от друга, но имеющих визуальное сходство рекламных материалов [4].

Разработка визуальных решений и образов на основе разных приемов идеации и визуализации с учетом потребительских инсайтов способствует получению широкого спектра идей, которые могут быть положены в основу коммуникационных кампаний брендов.

Список использованных источников:

1. Annual Report HUGO BOSS 2019 URL: <https://annualreport-2019.hugoboss.com/> (дата обращения: 12.11.2021).
2. Тимохович А.Н. Креативное планирование рекламы. – М.: ГУУ, 2018. – 110 с.
3. Барри П. Книга рекламных концепций. – М.: Дитон, 2013. – 296 с.
4. Филенко Ц.С., Щербакова А.В. Визуальные образы в рекламной фотографии изделий легкой промышленности // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2017». Всероссийский форум молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века». – М.: МГУДТ, 2017. – с. 202-204.

©Карасева Е.Д., Тимохович А.Н., 2021



УДК 7.03

ОСНОВНЫЕ ФАКТОРЫ РАЗВИТИЯ ПЕРФОРМАНСА В ЕВРОПЕ НАЧАЛА XX века

Лазарева Д.А., Горшунова О.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Техническая революция и индустриализация позднего Нового и Новейшего времен во многом определила дальнейшую судьбу искусства XX века. Закрыв главу одного из крупнейших течений в искусстве последней трети XIX века – импрессионизма, совершившего разлад между цветом и формой, Западный мир открыл для себя авангард.

Цель данного исследования – выявить основные факторы развития перформанса в Европе начала XX века. Задачи нашего исследования вытекают из постановки следующих вопросов: Как переосмыслялся новейший мир европейским обществом в начале прошлого столетия? Каким образом это переосмысление отразилось в искусстве авангарда?

Авангард как термин, изначально относившийся к военной тематике и означающий «передовой отряд», стал использоваться во времена французской революции как метафора перемен и приобрел политический контекст. Термин в его фигуральном значении использовался в работах французских социалистических утопистов. В их же работах термин впервые получил художественный смысл [2]. Основатель школы утопического социализма Анри Сен-Симон в статье «Художник, учёный и рабочий», вышедшей в 1825 году, в союзе художника, учёного и рабочего ведущую роль отвёл художнику. Художник, по Сен-Симону, наделён воображением и должен воспользоваться силой искусства для пропаганды передовых идей: «Это мы, художники, будем служить вам авангардом» [1].

Долгое время термин использовался в политическом смысле, наделяя художника особой миссией. Последователи Сен-Симона, продолжая эту линию, фактически пренебрегли социальными характеристиками искусства – утилитарность, дидактичность, понятность. Они сближали авангард с понятием «искусства ради искусства» [5]. Эту концепцию в начале XIX века популяризировали в своем эссе «О Германии» (1813 г.) Баронесса Анна-Луиза Жермена де Сталь-Гольштейн [4] и Виктор Кузен в лекциях по философии в Сорбонне «Об истине, красоте и благе» [6].

В 1885 году Теодор Дюре, французский писатель и искусствовед, опубликовал серию статей об импрессионистах под названием «Критика авангарда». В этот момент данный термин окончательно переносится из области политики в художественную критику и прочно утверждается в искусствознании [3].



Представители разных направлений авангарда были объединены главным тезисом, провозгласившим «разрыв с традициями реалистического искусства». Отличительной особенностью этого течения стало создание «новой художественной реальности». Прошлые формы отныне объявляются устаревшими. Прежде всего, это касалось строгих форм стихосложения и синтаксиса, которые не могли отразить сложность и многообразие того, что их окружало. Однако, ни одна художественная область в то время не осталась неизменной. Театр для авангарда играл важную роль как вид искусства, который оказывал наиболее сильное воздействие на общество. Первыми театральными вечерами были так называемые «serate» (букв. «вечера» в пер. с итальянс. яз.), где авторы читали стихи со сцены, эпатируя публику. Первым целенаправленным актом перформанса можно по праву считать первый футуристический вечер в городе Триест в 1910 году, организованный Маринетти и его товарищами.

В театре начала XX века последователи авангардизма отказывались от классического театрального языка, в том числе от внешнего правдоподобия в декорациях и костюмах, заменяя реалистические декорации абстрактными конструкциями. Примером тому может служить представление «Типографский станок» Дж. Баллы, состоявшееся в 1914 г. Изменения коснулись и содержательная часть постановок. Режиссеры начинают все чаще обращаться к опыту итальянского народного театра – комедии дель арте (или комедия масок), апеллируя к нелитературной театральной традиции. В основе постановки лежала импровизация актера, а не литературное произведение. Этот стиль был характерен для свободного танца Айседоры Дункан. Сценарии этих театральных действий больше походили на синопсисы, где перечисляются сцены спектакля, но диалоги создавались самими актерами. Трансформировалась и драматургия европейского театра: возник синтез жанров – короткие выразительные сценки, построенных на абсурде и нацеленных на то, чтобы вызвать эффект удивления. Драматургически они напоминали короткие эпизоды театра-варьете и обычно состояли из вводной сцены, основной реплики и апофеоза.

Стремление модернизировать сцену привело к развитию искусства сценографии. В манифесте «Футуристический синтетический театр», составленном Маринетти, Сеттимелли и Корра в 1915 году, провозглашалось стремление передать новую, машинную, урбанистическую реальность с помощью сочетания различных театральных средств.

В 1922 году Н. Фореггер в студии Мастфор поставил «Танцы машин» (рис. 1). На сцену выходили актеры в униформе, черных трусах и футболках, выстраивались в сложную конструкцию, напоминающую

очертаниями большую машину, и затем двигались, подражая механическим движениям станка.

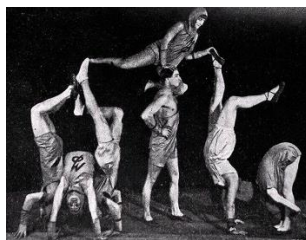


Рисунок 1 – Николай Фореггер. «Танцы машин». Москва, начало 1920-х годов. Источник: Ритм и культура танца (Л.: Academia, 1926)

Танцы машин соперничали со свободным танцем Айседоры Дункан и ее последователей, предпочитающих естественные и свободные движения тела, напоминающие технику «цигун» (китайские духовно-физические практики на основе даосизма). В такую эстетику органики вписывалась танцовщица эпохи ар-нуво Лои Фуллер, изображавшая на сцене пламя, серпантин, бабочку, цветок. Она выпустила манифест «Свет и танец», в котором утверждала, что танцу предшествует «гармония природы, шум водопада, штормовой гром, шорох сухих листьев или дождя, потрескивание ветвей». Русский поэт-символист Серебряного века Константин Бальмонт призывал: «Будем как солнце!». Эта десятилетняя история сосуществования и соперничества закончилась победой футуристов, творивших в духе эпохи индустриализации. Эстетические идеалы изменились: в живописи художники отказываются от изображения наготы, и возводят «геометрическое и механическое величие» в абсолют. Маринетти эротизировал аэроплан и «беговой автомобиль с его кузовом, украшенным большими трубами, напоминающими змей, со взрывчатым дыханием [7]. В «Футуристическом манифесте танца» Маринетти низлагал Дункан за «ребячески-женскую веселость» и «спазмы чувствительности». Ее танец устареваает, хотя в начале века Дункан была уверена, что пишет танец – это «танец будущего».

Смена эстетических идеалов стала характерной чертой разных художественных форм XX века, включая перформативные практики. Флюксус и Венский акционизм, одни из тех перформативных течений, которые произошли именно от авангарда. Они радикальны, провокационны и основаны именно на противостоянии «академическому» и «коммерческому» искусству. Основными факторами, вызвавшими к жизни и давшими импульс к развитию перформанса в начале прошлого столетия, были социальные, политические и другие процессы, которые изменили взгляды европейского общества на стремительно меняющуюся действительность, что в свою очередь привело к изменению эстетических запросов и появлению новых художественных направлений. Искусство перформанса, как наиболее соответствующее «духу времени» своим динамизмом и новизной, вызвало громкий резонанс в европейском обществе, обеспечив себе лидирующие позиции в мире искусства XX века.



Список использованных источников:

1. Saint-Simon H. de. Opinions litteraires, philosophiques et industrielles. – P., 1825.
2. Саруханян А. П. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / Под ред. Ю. Н. Гирина. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – Т. 1. – С. 15.
3. Капица Ф. С., Колядич Д. М. «История мировой культуры»: АСТ: Слово; Москва; 2010. - С. 3
4. Vivian Folkenflik. Major Writings of Germaine De Stael. Columbia University Press, 1992. - С. 411
5. «Искусство для искусства» // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – Институт научной информации по общественным наукам РАН: Интелвак, 2001. – Стб. 318–320 – 1596 с.
6. Cousin V. Du vrai, du beau et du bien. – Paris: Didier, 1853 P. III.
7. Сарган М. Футуризм. Журнал “Искусство” №7. 2009

©Лазарева Д.А., Горшунова О.В., 2021

УДК 74.01/.09

КОНЦЕПТ КРАСОТЫ В ДИЗАЙНЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Маслов М.М.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», Санкт-Петербург

XXI век обуславливается сложной дифференциацией внутри дизайна, и появлением в нём новых направлений. Некоторые из которых возникают впервые, другие – являются трансформацией более старых. Те из них, что являются наиболее функционально востребованными и отвечают высоким эстетическим требованиям, называются «трендами» и составляют важнейший аспект концепта красоты в дизайне. Входящие в него течения и направления в дизайне тщательно рассматриваются в настоящем исследовании.

Тема концепта красоты в дизайне уже не раз поднималась в научном поле, об этом писали Трушина М.А., Исаев В.И., Жердев Е.В., Ленсу Я.Ю., Османкина Г.Ю., Балюта П.А., Мартынова Н.В., Тонковид С.Б., Стоянова Р., и прочие исследователи. Другие же авторы пишут об одном, более конкретном направлении, исследуя связанные с ним теоретические аспекты.

Дизайн – относительно новый вид деятельности, выделившийся в XIX-XX веке в отдельную отрасль и объединивший художественно –



конструкторские профессиональные навыки. Также дизайн – это результат такой деятельности. Сама суть дизайна в том, что каждая вещь рассматривается не только с точки зрения эстетики, но и с позиции функциональности, эргономичности.

Предметный дизайн – он же «промышленный», или «индустриальный» – очень широкое понятие, основная сфера труда дизайнера, отсюда берёт начало и «промышленное искусство». К нему относится дизайн предметов широкого потребления, выпускаемых серийно – бытовая техника, мебель, различное оборудование, как например, светильники.

Графический дизайн – одно из древнейших направлений, но сформулированное таким образом лишь в XX веке. Довольно ёмкий аспект деятельности – это искусство оформление книг, рекламно-информационных материалов, упаковки, разработка внешнего вида товарных марок, территориальная айдентика, представительская полиграфия, типографика и многое другое.

Веб-дизайн (UX/UI-дизайн) – выделившееся из графического дизайна направление, и переживающее активное развитие в XXI веке, активно востребованное для оформления цифровых медиа-коммуникаций, интерфейсов, сайтов, мобильных приложений, интерактивных досок и прочего оформления программного обеспечения.

Ландшафтный дизайн – садово-парковое искусство с нового ракурса, и с более широким набором опций. К нему относится оформление парков и придомовых участков, и даже обитаемых крыш зданий. Включает как искусство озеленения территории с подбором растений, так и проектирование дорожно-тропиночной сети с учётом свойств и вариаций материалов, обустройство водоёмов и многое другое.

Дизайн интерьеров – искусство проектирования комфортного жилого, рабочего, делового или иного пространства внутри строений с учётом особенностей эргономики, психологии, эстетики. Применяются приёмы зонирования, подбираются материалы, мебель, и оборудование для создания единого ансамбля, который одновременно должен отвечать ряду критериев – удобство, психологический комфорт, визуальная эстетика.

Коммуникативный дизайн – от англ. «communicate» - «общаться», это смешанная дисциплина, образовавшаяся на фундаменте графического дизайна, включающая также веб-дизайн, рекламу, территориальную айдентика, и другие опции для взаимодействия с людьми, в том числе, аудиовизуальные материалы.

Территориальная айдентика – относительно новый, современный способ визуальной идентификации территорий, пришедший на смену геральдике (устаревшему символическому языку, требующему специальных знаний для прочтения). Однако, территориальная айдентика используется преимущественно в туристической и деловой сферах, а также в сфере



обслуживания. Нередко встречается термин «туристический логотип», который в действительности является лишь частью территориальной айдентики. В свою очередь, последняя является частью бренда территории, который должен разрабатываться комплексно, с участием междисциплинарной группы специалистов, и внедряться в городскую среду и интернет-пространство.

Один логотип или эмблема не несёт в себе функций всей айдентики, которая в свою очередь, включает ещё и фирменные шрифты, стандарты вывесок и объявлений, полиграфической продукции, дизайн-код города, брендбук (где в числе прочего прописаны правила взаимодействия территориальной айдентики с официальной геральдической символикой). Территориальная айдентика – не тренд или течение, это скорее направление в дизайне, и формирующаяся самостоятельная дисциплина внутри коммуникативного дизайна. В то же время, это чрезвычайно важный феномен в дизайне начала XXI века, исходящий с одной стороны, из правил коммерческого брендинга, и из геральдических традиций – с другой стороны.

Тренды в дизайне появляются не так часто. В частности, такие, которые проникают во все отрасли дизайна и ненавязчиво наполняют каждую сферу нашей жизни – достаточно редко. Течения в дизайне всегда оказывают большое влияние на предметную среду и не исчезают без следа, а также не возникают из ничего. «Анализ любых тенденций в дизайне позволяет лучше разобраться в специфике времени и моде, кроме того, избавиться от штампов и клише» – пишет об этом С.М. Михайлов [6].

Леттеринг и сложные композиции с множеством деталей в графическом дизайне. В 00-10 годы XXI века в графическом дизайне в числе прочего господствуют сложные шрифтовые композиции с множеством деталей, получившие название «леттеринг» (от англ. Letter – буква). Строится композиция на уникальном сочетании рукописного или простого, с засечками шрифта и графических элементов в каждом конкретном случае по-разному, что делает его очень индивидуальным, а месту, где он применяется, леттеринг придаёт эксклюзивный характер.

Как правило, леттеринг используется как в названиях различных заведений, так и в различных формах их фирменного стиля (вывески, витрины, чёрные доски для мела, штендеры, полиграфические издания и т.д.). В качестве примера активного включения Леттеринга и Скетчинга во все элементы фирменного стиля, а также интерьера и экстерьера можно привести такие заведения города Москвы, как сети кафе-пекарен «Братья Караваевы», «Хлеб Насущный», и другие.

Флэт дизайн или «плоский» дизайн. «Плоский» дизайн, (flat design) получил название от английского flat (плоский) – слово перекочевала в русскую терминологию вместе со своим значением. Его основным принципом является плоское, минималистическое изображение,



отсутствие большого деталей, многоплановости и цвето-свето-теневых переходов. Часто применяется в логотипах, отвечая основному правилу его построения – максимум выразительности через минимум деталей.

Чаще всего применяется при создании логотипов и иконок графических интерфейсов, но используется также при создании инфографики, иллюстраций, визуальной коммуникации, территориальной айдентики. В качестве примера использования можно привести графический интерфейс операционной системы Windows 10, точнее, её иконки. А также Логотипы-иконки социальных сетей Twitter, Instagram, Vkontakte, Facebook, эмблему компании «Apple» от 2017 года.

Полигональная графика. Полигон (от греч. *polygonos* – многоугольный) – многоугольная линия, составленная из большого количества отрезков (звеньев), которая образует многоугольник и является замкнутой. Создаются, как правило, в графических редакторах CorelDraw, Adobe Illustrator, реже – Adobe Photoshop, а также 3D Max для объёмной графики. Пик моды пришёлся на 2013-й год, когда создавалось огромное количество афиш, портретов с помощью данной техники. Эффект достигается с помощью полигональной сетки, в которую складываются отдельные упрощённые элементы, подчёркнутая «геометричность», «рубленность», и брутализм представляет собой особую эстетику формы.

Пастельные тона. Пастельный оттенок – «мягкий», полученный путём добавления белого в чистый цвет. Гамма пастельных оттенков варьируется от полупрозрачных до относительно насыщенных, в зависимости от конкретного случая. Беспроигрышным сочетанием всегда является сочетание трёх родственных пастельных тонов из цветового круга Иттена. Применение таких гамм слишком широко, чтобы его можно было перечислить: это цвет одежды и полиграфия, окраска фасадов домов и интерьеров, мебели и транспортных средств. Они применяются практически везде, в зависимости от предпочтений или целевой аудитории, национальных школ дизайна и стилистики места.

Среди пастельных тонов в интерьерах особой популярностью пользуются естественные и природные оттенки – бежевый, зелёный, коричневый, голубой, персиковый, ультрамарин. Они относят нас ко всему натуральному, и как будто единят нас с природной гармонией. Компания цветовой стандартизации и поставщик цветовых систем Pantone ежегодно определяет линейку модных цветов года, в 2017 ими стали именно пастельные оттенки. Также компания занимается анализом цветовых предпочтений по странам, и здесь также можно проследить тягу к природным и натуральным оттенкам по всему миру.

Однолинейные объекты. Эстетика «однолинейности» выражается в её лёгкости, прозрачности и ненавязчивости. Объекты как будто не имеют массы – они находятся в двухмерном или трёхмерном пространстве, но объём их представлен только контурными линиями, придавая им



воздушность и элегантность. Спектр применения весьма широк, это как логотипы векторной графики (зачастую, с применением леттеринга), так и арт-объекты для интерьера и ландшафта, функциональные предметы, какие как мебель, светильники и прочее.

Отдельно стоит выделить декоративные композиции для интерьера, выполненные из одного каркаса, и не несущие в себе утилитарных функций. Также однолинейность применяется в графическом и веб-дизайне, для оформления иконок, интерфейсов. Встречается также в оформлении малых архитектурных форм.

Природные материалы, Экодизайн и Бионика. Природные материалы, – дерево, камень, растения и сами деревья, применение озеленения и устройство водоёмов практически никогда не выходят из моды в дизайне. В ландшафте и интерьере, даже в графическом дизайне есть определённая тяга к природе, выражающаяся в оттенках, материалах, шрифтах и изображениях. Контент такой полиграфической продукции зачастую посвящён как раз охране окружающей среды, или рекламе каких-либо изделий из природных материалов, натуральных продуктов. Любовь ко всему натуральному в сочетании с пользой от него же вылилась в отдельные направления – Экодизайн и Бионику. При нынешней нехватке зелёных зон и отдельных насаждений, особенно чувствующейся в мегаполисах с их плотной застройкой, данные направления очень актуальны, и привели к таким интересным комбинациям, как например, обитаемая крыша (крыша-сад).

Экодизайн – направление в дизайне, уделяющее большое внимание защите окружающей среды, на всём протяжении жизненного цикла изделия. Иными словами, область применения экодизайна куда шире, чем интерьеры и ландшафт. Это также, например, экологическая, биоразлагаемая упаковка из бумаги вместо пластика (который разлагается до 1000 лет). При проектировании изделия учитывается не только цена и срок службы, но и способ утилизации, безвредный или даже полезный (переработка отходов) для природы.

Для интерьеров, оформленных с применением принципов экодизайна, характерны зелёный и коричневые тона, сочетающиеся с ахроматическими и бежево-серыми. Зачастую, целую стену оформляют на подобии живой изгороди – она вся состоит из ползущих или вьющихся растений, подобранными озеленителем для конкретного места. Она может перекликаться с отдельными растениями, стоящими неподалёку в кашпо, а также с зелёным ковром или занавеской. Или окрашенной в ненавязчивый зелёный пастельный оттенок стеной. Грамотно установленная акцентная подсветка придаст потрясающий эффект зелёной композиции.

Этника, Бохо, Скандинавия. Этнос (греч. ἔθνος – народ) – исторически сложившаяся устойчивая совокупность людей, объединённых общими объективными либо субъективными признаками, в которые



различные направления этнологии (и этнографии) включают происхождение, единый язык, культуру, хозяйство, территорию проживания, самосознание, внешний вид, менталитет и другое. У всякого народа есть уникальные отличительные особенности: предметы быта и орнаменты, история происхождения которых уходит в глубокую древность, а также традиции и искусство.

В этнически оформленном интерьере, зачастую, не преследуется цель создать образ конкретной страны, они могут представлять «этнический микс» – при грамотном сочетании цвета и форм на одной полке могут сосуществовать японские и африканские предметы быта или декора, казалось бы, никак не связанные между собой при других условиях. В этнических интерьерах всегда много декоративных элементов и мебели, орнаментов и необычных бытовых предметов. Также стоит уточнить, что введение лишь одного-двух этнических элементов в уже сформированный интерьер не делает его «этническим», а лишь добавляет яркий по смыслу акцент.

Внутри вариативного и абсолютно безграничного этнического стиля выросло более узкое направление – «Бохо» (Boho). Стилевое направление Бохо (от франц. *bohème* – цыганщина) – преимущественно в одежде и интерьере, состоящий из элементов стилистики «хиппи», «винтаж», содержит восточные и даже цыганские мотивы. Бохо прямо отражает стиль жизни своих почитателей: «творческая интеллигенция», как называли таких людей при СССР (само наименование «бохо» пришло в русский язык позже). Это категория людей, ведущая не общепринятый, эксцентричный и неформальный стиль жизни, свойственный людям творческих профессий – художники, литераторы, актёры и другие. Здесь также отсутствуют строгие правила, что ещё раз подчёркивает вольный характер стиля «Бохо», и его адептов.

Особого внимания заслуживает Скандинавская стилистика в интерьере. Всё чаще на неё падает выбор наших соотечественников, так как скандинавский интерьер очень практичный, уютный и в то же время скромный. Как и в некоторых регионах России, в Северной Европе часто бывает сыро и пасмурно, откуда и происходит тяга максимально наполнить жилище светом. Такие интерьеры зачастую оформлены в белых или светлых морских оттенках, с яркими акцентами в виде отдельных предметов (в том числе, в морской тематике) а также высокой функциональностью всего пространства, лаконичностью его элементов. Скандинавский интерьер самобытен, и границы его относительно жёсткие, однако выбор на него падает всё чаще.

В процессе исследования были изучены материалы по разным стилям и направлениям в дизайне, их аспектам, вариациям и истории, рассмотрены возможности применения. Прослежены этапы развития и



возрождения некоторых тенденций, объяснены их предпосылки и даны сравнения с другими, схожими и отличными направлениями.

Учитывая рассмотренный материал, делаем вывод, что концепт красоты в дизайне начала XXI века это:

экслюзивные предметы ручного труда и другие продукты дизайна, выполненные в единичных экземплярах;

минимализм и функционализм, сочетающийся с максимальной практичностью;

полигональная и линейная графика;

этнические мотивы во всём, что только подтверждает первый пункт – необычные и экслюзивные вещи, объекты, техники их исполнения;

пастельные тона, ненавязчивые цветовые гаммы, существующие как в соседстве с ярким цветовым акцентом, либо без него;

экодизайн и бионика, как максимальное сближение с природной и привнесение её элементов в интерьер, полиграфию и др.

Также необходимо отметить, что кроме технологий и материалов, которые совершенствуются год от года, в дизайне начала XXI века возникло много новых, самостоятельных направлений. Принимая во внимание бурное развитие компьютерных технологий, можно говорить о появлении абсолютно новых поднаправлений дизайна, например, web-дизайн. Но он не может существовать как отдельная единица, без графического дизайна.

Кроме рассмотренных выше трендов, появляются и новые поднаправления, дисциплины внутри дизайна. Так, например, в графическом и коммуникативном дизайне в последние десятилетия появились предпосылки для формирования отдельной дисциплины – территориальной айдентики, служащей для идентификации городов и стран, областей и иных административных единиц. Корнями территориальная айдентика уходит в геральдику и коммерческий брендинг, что подчёркивает эклектичность современных дизайнерских течений.

Тренды в дизайне существуют наравне друг с другом, их популярность угасает и возрастает вновь, но интерес к их содержимому не уходит никуда, поэтому они возвращаются вновь, как например, рукописные плакаты, изготавливаемые в наши дни средствами компьютерной графики. Так, например, геральдика трансформировалась в территориальную айдентика во многих развитых странах – более понятную и привлекательную форму идентификации мест, отвечающую запросам цифрового века, и оперирующую гораздо более широким набором средств.



Список использованных источников:

1. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники: Учеб. пособие. Издание в двух книгах. Книга первая. – Москва: Архитектура-С, 2006. – 368 с., с ил.
2. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники. Учеб. пособие. Издание в двух книгах. Книга вторая. – Москва: Архитектура-С, 2007. – 432 с., с ил.
3. С.М. Михайлов, А.С. Михайлова. История дизайна. Краткий курс: Учебник для вузов. – Москва: Союз дизайнеров России, 2004. – 289 с., с ил.
4. А.Н. Лаврентьев. История дизайна: учебное пособие. – Москва: Гардарики, 2007. – 303 с., с ил.
5. Н.А. Ковешникова. История дизайна: учебное пособие. – Москва: «Омега-Л», 2014. – 256 с., с ил.
6. Пастухов Алексей. Определение дизайна. Сущность дизайна. Дизайн как феномен XX века [Электронный ресурс]: http://taby27.ru/studentam_aspirantam/philos_design/referaty_philos_design/opredelenie_design/opredelenie-dizajna.sushhnost-dizajna.-dizajn-kak-fenomen-xx-veka.html (дата обращения 17.11.21)

©Маслов М.М., 2021

УДК 001.51+7.01

МОЗГ И ИСКУССТВО ИЛИ ПОЧЕМУ ТВОРЧЕСТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX века ПРИВЛЕКАЕТ ЧЕЛОВЕКА

Моисеева П.Б.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

«Чем прекраснее человек душой, тем больше красивого он видит вокруг» – именно такое отношение к восприятию искусства сложилось в обществе. Считается, что именно сердце отвечает за чувства, а мозг – за логику и рациональность. Так ли это на самом деле?

Исследование Семира Зеки говорит об обратном. В 2012 году было опубликовано исследование, в котором ученый объясняет, какая именно область мозга отвечает за восприятие прекрасного. Была приглашена группа добровольцев, не имеющая профессионального образования в сфере искусства. Участникам были предоставлены визуальные и звуковые стимулы, а именно картины Клода Моне, Леонарда да Винчи, Поля Сезанна и т.д. Одновременно с подачей стимулов осуществлялось сканирование мозга участников с помощью магнитно-резонансной



томографии. Если участникам нравилась какая-либо работа, то активность их мозга увеличивалась на 10%. Всплеск дофамина был замечен в орбитофронтальной коре головного мозга – именно она связана с удовольствием и желанием.

Выходит, что художник, в определенной степени, выполняет работу невролога. Ведь с помощью искусства он оказывает прямое влияние на мозг зрителя. Мы убедились, что за восприятие прекрасного отвечает мозг, а не сердце. Но каким образом то или иное произведение мы находим привлекательным? Основные положения, которые влияют на восприятие произведений искусства, сформулировал профессор психологии и нейрофизиологии Калифорнийского университета Сан-Диего и директор Центра мозга и познания Вилейанур Рамачандран в своей книге «Мозг рассказывает. Что делает нас людьми».

Данная тема представляет актуальность по той причине, что наука расширяет свои границы и с ее достижениями может ознакомиться любой современный человек. В связи с повышением уровня образования подобные темы как «работа мозга» становятся интересны читателю, ведь речь идет о таких базовых вещах как функционирование человеческого тела.

Таким образом, мы ставим целью разобраться, по каким причинам те или иные шедевры искусства нравятся нашему мозгу и почему именно искусство первой половины XX века оказывает на нас такое влияние.

Для достижения цели нам необходимо выполнить следующие задачи:

рассмотреть принципы работы мозга, изученные В.С. Рамачандраном в работе «Мозг рассказывает. Что делает нас людьми»;

разобрать характерные черты искусства первой половины XX века.

Продиктованное природой чувство самосохранения повлияло на наше визуальное восприятие мира. Ученый доступным методом объясняет такое поведение. Чтобы выжить в джунглях, мозг научился определять фигуру хищника. Так, из ярких желтых пятен, напоминающих цвет шерсти льва, и зеленых пятен листвы складывается определенная картинка. «...мозг автоматически старается сгруппировать воспринимаемые признаки низшего уровня, чтобы посмотреть, не представляют ли они собой что-либо жизненно важное, вроде льва» [3, с. 53] – так это объясняет В.С. Рамачандран. Перенесем данное явление на искусство. Именно для первой половины XX века характерен отход от реализма и поиск новых путей самовыражения. В начале XX столетия появляются такие направления как футуризм, кубизм, сюрреализм, абстракционизм и т.д. Художники доносят идеи не с помощью очевидных для глаза объектов, а благодаря деталям, складывающимся в определенный образ. Особенно для кубизма было характерно разложение формы на составляющие элементы. Ярким примером тому является Портрет Пикассо, написанный Хуаном



Грисом в 1912 году. Образ человека складывается из отдельных геометрических деталей. Именно мозг из знакомых частей создает законченную картину, что доставляет ему удовольствие. Принцип группировки является важным эстетическим законом.

Характерной чертой искусства начала XX столетия является преувеличенность. Причем проявляется она во всем: в использовании цвета – художники радуют глаз большим разнообразием чистых оттенков, отходя от реализма; в построении формы – примером тому является упрощение фигуры, но при этом, преувеличение ее характерных черт. Вспомним «Авиньонских девиц» Пабло Пикассо. Фигуры женщин изображены условно. Однако мы с легкостью понимаем, кто находится на полотне, так как характерные части женского тела гипертрофированы. В уме человека начинается утверждаться идея о том, что искусство не имеет ничего общего с реализмом и тем ценнее оно является.

В этой особенности творчества прошлого столетия просматривается еще один закон, отмеченный В.С. Рамачандраном. Он называется «максимальным смещением». Нервная деятельность человека состоит из непрерывного анализа – она постоянно упорядочивает раздражители внешнего мира и составляет из них более простые элементы. Создание определенного порядка приносит мозгу удовольствие. По этой причине ритмичность в композиции произведений настолько нравится человеку. На понятии ритма в своих работах особенно останавливался Кандинский. Он воспринимал свои работы как единение человека и природы в пространстве. Для Кандинского ритм – движение жизни. Именно он задает скорость композиции. Чаще всего ритм создавался «свободными», как их называл сам художник, линиями. В основе VII офорта «Маленьких миров» дугообразные штрихи создают ощущение медленного ритма – «широкого шага» развёртывания композиции. А на работе Матисса «Танец» хоровод и вовсе является воплощением быстрого ритма и экспрессии XX века. Художник говорил: «Я очень люблю танец. Удивительная вещь – танец: жизнь и ритм». В его сознании природа и ритм также стоят вместе.

Подобное удовольствие мозг испытывает от симметричности в композиции. Только это происходит по причине того, что на генном уровне человек запрограммирован различать красоту и гармонию в окружающем мире. Физиолог, сотрудник Киевского института физиологии им. Богомольца Ирина Щукина объясняет это тем, что, проходя внутриутробное развитие, человек претерпевает некоторые изменения, являющиеся стрессовыми для организма. И если симметричность не нарушается, то это говорит о том, что гены человека сильны и он здоров. Подобная система переносится на искусство, однако В.С. Рамачандран отмечает, что симметрия касается определенных объектов, а не многопредметных композиций. Безусловно, сложно сказать, что на данном принципе строили работы большинство художников первой половины XX



века. Но по причине создания нового образа, отдаленного от реализма, более схематичного, композиция действительно становилась более уравновешенной. «Лицо войны» Сальвадор Дали является воплощением симметрии. Однако смысловая нагрузка не позволяет зрителю наслаждаться красотой соразмерности.

Один из самых важных законов эстетического восприятия – «отвращение к совпадениям». Идеальное расположение объектов выглядит подозрительным для нашего мозга. Вероятность того, что в природе мы встретим «идеальные» фигуры очень мала. И, если на одном рисунке мы изобразим пальму ровно между двумя холмами, а на другом – чуть в стороне, то эстетичнее будет выглядеть именно вторая работа. Наш мозг обнаружит идеальное совпадение приятным только в том случае, если сможет его оправдать. Так и творчество художников периода начала 20 века строится на этом принципе. По этой причине так сложно обнаружить работы, в которых строго соблюдена симметрия.

В.С. Рамачандраном рассматривается еще один важный принцип – «зрительная метафора». Она воспринимается правым творческим полушарием намного раньше противоположного логического. Ученый заключает: «Хочется предположить, что существует барьер между логикой левого полушария, основанной на языке и оперирующей суждениями, и более онейроидным (похожим на сны) интуитивным “мышлением” (если это слово здесь подходит) правого полушария, и великое искусство иногда успешно разрушает этот барьер» [3, с. 128]. Разгадка метафоры действительно оказывает приятное влияние на мозг. Символизм, получивший популярность в начале XX века, особенно ярко использовал этот принцип. Художники в своих работах использовали скрытые послания и аллегории. В основе картин теперь лежали не форма и цвет, а философия. В России самым ярким представителем направления был М.А. Врубель. Центральным образом его творчества можно назвать демона, которому посвящена серия картин. Именно в нем художник создал образ внутренней борьбы, сомнений, человеческого духа.

Закону контраста ученым также отводится отдельное место. Такое внимание к нему вызвано тем, что еще наши предки натренировались в дали или сумерках различать яркие плоды, ведь от них зависела их жизнь. Данный принцип может показаться противоречащим закону группировки, ведь в нем говорилось о соединении похожих или идентичных цветов. Но в обоих принципах речь идет о разделении границ предметов с целью выживания. Когда заходит речь о цветовом контрасте, то сразу в сознании всплывают картины, написанные в стиле фовизм. Работы Анри Матисса «Красные рыбы (Золотые рыбки)», «Танец», «Гармония в красных тонах» вызывают неподдельный интерес. Контраст придает им динамику, эффектность.



Резюмирую все вышесказанное, можно заключить, что искусство первой половины XX века производит на нас особое впечатление по вполне логичным и рациональным причинам. Сколько бы времени не прошло, наш мозг сохранил информацию, в которой нуждался в начальный период, и теперь применяет ее в разных сферах. В.С. Рамачандран признается, что его теория не завершена и некоторые ее принципы противоречат другу, позже добавляя: «Некоторые из законов кажутся даже противоречащими друг другу, но это может оказаться очень благоприятным фактором. Научный прогресс часто движем явными противоречиями» [3, с. 112]. Однако можно отметить, что это большой шаг в выявлении причины привлекательности искусства.

Список использованных источников:

1. Вагнер, Г.К. В поисках истины. Религиозно- философские искания русских художников. Середина XIX- начало XX веков - М.: Искусство, 1993. с. 66-90
2. Кузьмина, М.Т. История зарубежного искусства /Мальцева Н.Л., Кузьмина, М.Т. - 1971. с. 333-346
3. Рамачандран, В.С. Мозг рассказывает. Что делает нас людьми - 2012. с. 38-179
4. Zeki, S. The Woodhull lecture: visual art and the visual brain // The Proceedings of the Royal Institution of Great Britain. 1997. N 68. P. 29–63.
5. Zeki, S. Art and the brain // Daedalus. 1998. N 127. P. 71–103.

©Моисеева П.Б., 2021

УДК 76.03/.09

КОМИКСЫ КАК ОТРАЖЕНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ

Надырова Д.С.

Научный руководитель Пушкарев А.Г.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Как и любой другой вид искусства, будто то кино, литература или живопись, комиксы зачастую отражают проблемы общества. Многие социальные вопросы бурно обсуждаются сейчас в сетях. Эти же явления можно встретить и на страницах комиксов. Супергерои находят собственные ответы на вопросы о противостоянии тотальному контролю государства, о равноправии, о борьбе с нетерпимостью и многие другие. Комиксы всегда являлись зеркалом общества, которые раскрывали пороки и вопросы особенно ярко. В данной статье будут рассматриваться различные образы из американских комиксов, к которым обращались авторы, чтобы отразить тревоги человечества.



Золотой век комиксов начинается в середине 20 века с приходом в мир супергероев. Огромная популярность комиксов неслучайно совпадает с тяжелыми периодами жизни. Эти графические романы стали для людей способом отвлечения от суровой действительности. Конец 30-х годов – ядерные угрозы, мировая война, Холокост, разгул преступности. Именно в этот момент общество крайне нуждается в защите. Это потребность и создала новых героев. Супермен, Бэтмен, Чудо-Женщина, Железный человек, Капитан Америка – они появились, чтобы защитить человечество и дать надежду на светлое будущее хотя бы на страницах разрисованных журналов.

Чтобы образ героя был близок читателю, используется такой прием как наличие «двойной идентичности»: героической и повседневной частей этого образа. Гари Энджел описывает двойную жизнь супергероя так: «С одной стороны, он лучше каждого из нас (суперсила, суперхрабрость), и в то же время он – один из нас (обычный человек, которому приходится рано вставать, много работать, который устает под вечер, волнуется из-за денег, любви и безопасности). Американские герои парят высоко в небе, вызывая восторг и восхищение, но живут «за стенкой» – мы можем поделиться с ними чашкой кофе или поплакаться в жилетку» [1].

Говоря о масштабных проблемах, стоит начать с первого супергероя, которого увидел мир – Супермена. В 1938 году Великая депрессия подходит к концу, Америка находит новый курс и новые идеалы. Естественно, что грядут перемены и обществу сложно их принять. Но на помощь приходит супергерой, в котором сочетаются всевозможные положительные качества, и он становится лучом надежды, который помог бы объединить разобщенный народ. Супермен был прямолинейным, бесхитростным, благородным защитником, который всегда поступает правильно. А также стреляет лазером из глаз, носит плащ и вообще не с нашей планеты.

Мир меняется, появляются новые вопросы и новые проблемы. Начинают прогрессировать идеи феминизма, но не все общество к этому готово. И вот снова нужен супергерой, который все покажет и расскажет. Так появляется Чудо-женщина, которая наравне с Суперменом сражалась с нацистами. Неиронично воинственную амазонку, икону феминизма, по сей день упрекают из-за откровенного костюма, который, по мнению некоторых, уничтожает идеалы феминизма. Но история Чудо-женщины как раз о том, что женщина сама вольна выбирать то, чем хочет заниматься, во что одеваться и в какой день недели ей лучше спасти эту планету.

«Все герои Detective Comics (DC) как будто бы элита. Супермен – последний выживший с другой планеты. Бэтмен невероятно богат. Чудо-женщина – принцесса. Зеленый фонарь – пилот истребителя высшего звена. Аквамен – морской царь. Они вышли из 1930-х и 40-х годов,



периодов мировых войн и катаклизмов, и созданы из стремления найти человеческие идеалы, которым по плечу спасать целые страны. Герои DC слишком совершенны и совсем из другого теста» – говорит Джоан Хилт, редактор DC в 1995- 2010 годах [2].

После Второй мировой войны общество захлестнули новые волнения. Технический прогресс и ядерная угроза. Это послужило причиной появления такого героя как Железный человек. На страницах комиксов создавалось множество разнообразных образов ученых и изобретателей, чтобы хоть как-то смягчить смятение в обществе.

В середине 60-х появилась разномастная команда мутантов – Люди Икс, которая стала отражением целого спектра социальных пороков. Главные проблемы, с которыми они сталкиваются в каждом выпуске – притеснения, дискриминация, ненависть и прочие проявления нетерпимости со стороны обычных людей.

Супергерои продолжали становиться ближе к народу, дарить надежду на лучшее будущее, обещали всегда прийти на помощь. А что, если эта сверхсила вдруг начнет действовать в своих личных интересах? Это легко представить, потому что в 2006 году выходит сатирический комикс Гарта Энниса «Пацаны». Первые шесть выпусков были опубликованы импринтом DC, но серия внезапно закрылась, как позже выяснилось, DC были обеспокоены анти-супергеройским тоном работы.

Вселенные Marvel и DC создали устойчивый стереотип о том, что супергерои – это положительные персонажи, которые снова и снова готовы жертвовать собой ради спасения человечества. В комиксах зачастую намеренно делят персонажей на плохих и хороших. В «Пацанах» вообще нет абсолютно положительных или отрицательных образов, все они содержат в себе и темную, и светлую стороны. Эннис умышленно пишет супергероев плохими. Он стремится показать, что сила развращает, меняет человека, делает его таким же злодеем, как те, с кем он пытается бороться. Он утверждает, что невозможно быть просто человеком с суперсилой и не поддаваться соблазну использовать ее как вздумается. Несмотря на это Эннис изображает супергероев так, что читателям понятны причины, по которым персонажи злоупотребляют ею. Этот комикс расскажет историю о том, как бы выглядели супергерои в реальном мире, где нет четкого разделения на белое и черное. «Пацаны» – протест Гарта Энниса против устоявшихся клише в супергероике. В то время, как авторы, которые вынуждены писать под четким руководством редакторов, не позволяющих отступить им ни на шаг в сторону от запланированного курса, Эннис в «Пацанах» позволяет себе абсолютно все. Он высмеивает не только жанр супергероики, но и саму комикс-индустрию в целом, ее авторов и из взаимоотношения с персонажами – словом, вообще все [5].

Подытоживая, нужно отметить, что комиксы являются одним из ярчайших способов отражения проблем социума. Здесь могут



затрагиваться глобальные темы, как войны, ядерная угроза, а также проблемы вроде коррумпированной власти, как во вселенной «Пацанов». На страницах этих графических романов мы можем увидеть различные жизненные ситуации, выкрученные на максимум, с обилием метафор и гипербол.

Список использованных источников:

1. Джонс, Дж. Люди завтрашнего дня: Гики, гангстеры и рождение комикса. – Нью-Йорк: Basic Books, 2005. – 253 с.
2. Такер, Р. Slugfest: Внутри эпической 50-летней битвы между Marvel и DC. – Москва: Эскимо, 2018. – 400 с.
3. Mazur D., Danner F. COMICS. A Global History, 1968 to the Present. – Thames & Hudson, 2014. – 319 p.
4. Паркин, Л. Алан Мур: магия слова – Москва: Fanzon, 2019. – 448 с.
5. Моррисон, Г. Супербоги. – Москва: Азбука-Аттикус, КоЛибри, 2019. – 576 с.

©Надырова Д.С., 2021

УДК 745/749

ТЕХНИКА «ТАЙ-ДАЙ» НА УЛИЦАХ И ПОДИУМАХ В 2021-2022 годах

Обетковская М.А.

Научный руководитель Куликова М.К.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Семидесятые и восьмидесятые снова актуальны ведь на подиумы и улицы возвращаются вещи в стиле «тай-дай». «Все новое – это хорошо забытое старое» – именно этой фразой можно охарактеризовать современный тренд. Все мы знаем, что мода циклична и это вполне очевидно, поэтому не стоит удивляться тому, как забытая техника тай-дай вдруг воплотилась в коллекциях многих брендов и стала трендовой расцветкой 2021-2022 гг.

Техника окрашивания ткани «тай-дай» появилась на Западе в конце 1960-х – начале 1970-х годов благодаря движению хиппи.

«Tie-Dye» – это технология окрашивания ткани, которая состоит из нескольких способов окрашивания разной сложности.

История этого принта очень древняя и достоверной информации нет, где впервые придумали и применили трендовую роспись. Однако «тай-дай» активно использовался в Японии, Индии, Африке, Мексике и Китае. А яркое применение в Европе все же началось с Америки, именно там в



60-70-е годы этот рисунок популяризировали представители субкультуры хиппи и называли «сибори» – термин, взятый из японского языка.

Далее в 70-е годы этот принт добрался до России, молодежь стремилась воссоздать характерный рисунок самостоятельно. Многие помнят, либо хотя бы слышали о «варенках».

История варенок началась в Америке в середине прошлого века, модники 1950-60-х годов занасивали свои джинсы до такого состояния, что на них появлялись потертости, белые пятна. Далее это подметили те, кто желал влиться в тусовку – wannabe-хипстеры – и специально обесцвечивали джинсы. И подобный принт стал настолько популярен, что из обесцвеченного денима начали делать не только брюки, но и куртки, юбки, рубашки, платья, комбинезоны.

А за ними следует популярный эффект – «тай-дай». Нужно учесть, что этот способ окрашивания старше и он является одним из древнейших способов.

Ручные техники окрашивания хорошо дружат со стритстайлом ведь изначально были популяризированы не дизайнерами, а представителями субкультур, всегда оживлявшими уличную моду. Современные дизайнеры отлично ладят с уличной модой, так, например, художница Маша Ламзина, которая работала со сложными авангардными формами, создает коллекцию свитшотов, украшенных принтами, напоминавшие клетчатый рисунок с советских шерстяных одеял. Техника окрашивание изделий – это вытравка белизной, форма рисунка создается с помощью трафаретов.

Если перевести «tie-dye» с английского, то первое слово переводится как «завязывать», а второе – «окрашивать», тем самым название полностью отображает суть техники – узелковое окрашивание (рис. 1).



Рисунок 1 – Узелковое окрашивание.

Следующей вехой можно считать период с конца 80-х годов и начала 90-х с денимом. Во второй половине 2010-х годов дизайнеры вновь решили переосмыслить данный способом окрашивания одежды и на этот раз начали применять на совершенно разные предметы одежды.

Переломным моментом для популяризации этой техники стал 2020 г., когда мир оказался на карантине и самоизоляции. Уверена, что многие только чем себя не начали занимать, лишь бы каждый день не проходил однообразно. И вуаля, тай-дай прекрасно вписался в этот список. Людям понравилось расписывать скучные вещи, а дизайнеры поймали эту волну и внедрили в свои коллекции в более интересной интерпретации.

В 2021 году тренд эпохи хиппи можно встретить в коллекциях как опытных, так и молодых дизайнеров. Тай-дай по-прежнему остается в



моде и набирает обороты. Бренды предлагают тай-дай как в разноцветной палитре, так и в лаконичных вариантах.

Хаотичные и размытые узоры выглядят в образах привлекательно и ярко. Они заполнили хроники стритстайла, инстаграма модниц, а также показов. Но нельзя забывать, что одеваться полностью в тай-дай не стоит, это будет определено аляписто. Будет стильно смотреться данный узор в миксе с однотонными, лаконичными вещами. Тай-дай стал аккуратным, элегантным и не побоюсь сказать, что изысканным.

Данный окрас присутствует не только на подиумах, но и на улицах города. На улицах часто встретишь в образе хотя бы одну вещь, выполненную в технике «тай-дай», она придает оригинальности и свежести. Так, даже самый простой образ заиграет новыми красками, если классическую белую футболку заменить футболкой в стиле оверсайз с принтов «тай-дай». Поэтому сделать хаотичный узор главным героем образа – самая лучшая идея. На улицах города мы можем наблюдать, как модницы это делают: либо надевают тай-дай трикотажное платье с базовыми белыми кроссовками, либо разбавляют черный тотал лук яркой тай-дай рубашкой.

Размытые принты ассоциируются с расслабленным, спортивным стилем, но его сочетают и с более строгими, деловыми образами. В этом деле главное не переборщить и иметь чувство грани. В подборке ниже представлены, на мой взгляд, самые удачные и интересные образы (рис. 2).



Рисунок 2 – Варианты «от героев стритстайла».

Звезды не оставляют этот орнамент в стороне и с уверенностью надевают и выходят на улицы мегаполисов и не только. Например, Ирина Шейк в Нью-Йорке разгуливает в спортивном костюме, украшенном техникой тай-дай.

Уже сейчас тай-дай стал вдохновением для создания интересных расцветок для кроссовок. Самыми запоминающимися коллаборациями и коллекциями стали следующие:

Кроссовки Adidas Ultraboost x Nice Kicks, коллекция вышла в дань уважения Вудстоку 1969-го года, который получил название «Лето любви».

Также релиз Air Force 1 x Travis Scott, который лично Трэвис попросил покрасить в тай-дай одного из кастомайзеров, чтобы взять несколько пар себе, а некоторые раздарить своим друзьям. Очень редкий экземпляр.

И новая коллекция весна-лето кроссовки Nike. Это Nike Vista Grind в тай-дай расцветке, которые вышли паком. Необычное сочетание прошлого



и футуристичного настоящего запоминается и формирует необычный силуэт.

Что касается подиумов, то принт тай-дай в 2021 году взяли Dior, Alberta Ferretti, MSGM, Stella McCartney и Sportmax. А Том Форд уверяет, что психоделический узор «поднимает настроение и заставляет улыбаться».

Буквально пару сезонов назад дизайнеры брали за основу классическую яркую расцветку, то сейчас она более сдержанная, но не менее привлекательная, а наоборот пастельная, приятная. Цветовую гамму используют мягкую, иногда даже с использованием всего двух-трех цветов.

В 2021 году принт не является приоритетным, просто его присутствие в образе безоговорочно, он не отвлекает внимание от фасона одежды и гармонично вписывается в сам образ.

Еще хочется отметить материал, на котором происходит выполнение этой техники – это натуральный хлопок, лен, шелк. Тай-дай выглядит иначе на тканях такого уровня.

В коллекциях осень-зима 2021-2022 годов присутствуют образы с введением излюбленной техники.

Британский бренд Marques'Almeida представил привлекательные плащи, футболки, костюмы, выполненные в технике tie-dye. Цветовая гамма очень спокойная, приятная и неброская.

Следующий модный бренд Children of the discordance продемонстрировал свою коллекцию в Токийском национальном музее Хекейкан в Уэно в рамках Недели моды Rakuten в Токио. В коллекции были представлены разнообразные луки и, в частности, в образах присутствовал тай-дай.

А на ряду с вышесказанными брендами свою коллекцию одежды презентовал Philipp Plein в Милане. Классический тай-дай – яркие образы с применением нескольких цветов, также присутствуют черно-белый тай-дай, который выглядит не менее эффектно.

Так, одежда в стиле «тай-дай» позволяет выглядеть свежо. И на сегодняшний день тай-дай украшает практически все предметы гардероба – это спортивные костюмы, свитера, джинсы, а также сумочки с разводами. Например, цветные разводы на свитере отлично гармонирует с юбкой-мини в спокойных тонах – отличный вариант для теплой осени и весны. Брючный костюм тай-дай, однотонный пуховик и сумка-багет позволят выйти из унылых зимних вещей и разнообразить повседневную рутину – это будет смелым и дерзким образом. Вы можете как приобретать готовые изделия, так и становиться дизайнером собственных, результат точно не разочарует.

Мир устал от серости, поэтому модники и модницы смело добавляют яркости и духа свободы в свои образы. Идеальный способ разнообразить



свой гардероб – это взять во внимание тенденции с мировых подиумов и попробовать соединить с вашим стилем, вещи оригинального дизайна стилизовать в повседневной жизни.

Тай-дай в 2021-2022 годах будет модернизироваться и радовать нас в последующих формах.

Список использованных источников:

1. Soberger. История принта тай-дай: [Электронный ресурс]. 2018.
2. Редакция Harpers Bazaar. Этот принт будет самым популярным в новом сезоне: [Электронный ресурс]. 2021.
3. Александра Плаксина. Тай-дай – модный принт 2021-го: [Электронный ресурс]. 2021

©Обетковская М.А., 2021

УДК 7.03

ВХУТЕМАС/ВХУТЕИН – КОЛЫБЕЛЬ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДИЗАЙНА

Задворная С.Т., Прокошева М.М.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Феномен ВХУТЕМАСа – ключевой в истории развития отечественной школы дизайна, это точка ее зарождения. Масштабный по своему влиянию, новаторству и концентрации талантливых мастеров период русского авангарда, частью которого являются высшие художественные мастерские, занимает всего 20 лет – со второй половины 10-х до начало 30-х годов XX века. По значимости и выплеску энергии этот период сравним с эпохой Возрождения. Это было место, где могли проектировать будущее. Идеи тех времен актуальны и сегодня. В данной статье рассмотрены факторы, благодаря которым ВХУТЕМАС/ВХУТЕИН стал уникальным в мировом масштабе явлением, требующим внимательного изучения [1].

Русский авангард является неотъемлемой частью мирового авангарда, и зародился благодаря схожим, но уникальным внутренним политическим, экономическим и социально-культурным процессам. Они были связаны с развитием науки, техническим прогрессом и его влиянием на общество. Существуют мнения, что русский авангард появился именно благодаря октябрьской революции. Директор Музея архитектуры им. А.В. Щусева, Елизавета Лихачева, говорит о том, что авангард напротив является следствием тех же общественных процессов, породивших и саму революцию. То есть русский авангард – не ответ



культуры на большевицкую революцию, а часть революционных процессов, выраженных в культуре [1, 2].

Главной общественно-культурной задачей в то время стояло формирование нового уклада государственной художественной культуры. В 1924 году А.В. Луначарский в статье «Художественная политика Советского государства» пишет: «Нельзя провозглашать государственной ни школу реализма, ни школу футуризма. Нельзя объявлять без воли самого пролетариата, пока немогущего произнести своего приговора, истинно пролетарским никакой-либо с иголки новенький и сумбурный конструктивизм, ни равным образом требующий всяческого присмотра хотя бы народнический реализм» [3]. Новая советская культура должна была быть ориентирована именно на пользу народу и отвечать его потребностям. Появилась необходимость внедрить искусство в промышленность.

Чтобы решить поставленные задачи была реформирована система художественного образования, и в 1918 году созданы свободные государственные художественные мастерские. В дальнейшем они были преобразованы во ВХУТЕМАС в 1920 г. и ВХУТЕИИ в 1926 году. Это место стало кузницей художников-мастеров высшей квалификации для производства. Здесь сложились идеальные условия для обучения и развития художников. Российский искусствовед Е. Лихачева справедливо отмечает, что в эпоху русского авангарда, художники «попали в правильное время, правильное место, к правильному заказчику» [1, 3].

Государством была создана уникальная среда для художников промышленного искусства и архитекторов. Елизавета Лихачева сравнивает это время с Возрождением. Она отмечает, что высокое возрождение, длилось около 20 лет, как и русский авангард. Оба периода были глобальным выплеском идей и новой энергии художников, подаривших нам множество талантов [1, 2].

Даже с экономической точки зрения, советская система была похожа на систему Козимо Медичи. Художники тогда могли, если это было им необходимо, переходить от одного покровителя к другому, однако они всегда имели постоянный доход. Благодаря этому они могли вести наиболее эффективную творческую деятельность. Советским художникам полагались пайки, теперь они имели одного заказчика – государство, которое их содержало. Это также способствовало их сосредоточению на созидательном труде [1].

Старая академическая школа в вопросах формообразования ориентировалась на уже ранее существующие стили (классицизм и другие, особенности греческого и римского искусства) и строилась в основном на повторе уже существующих приемов [4].

В XX веке каноны перестали отвечать задачам нового времени, пропала потребность в классических фасадах и ордерах, на них больше не



было времени. Изменились технологии и потребности конечного потребителя. В ответ преподаватели ВХУТЕМАСа предложили актуальную систему подготовки, которая не сковывает деятелей теперь уже промышленного искусства и архитектуры [1].

«ВХУТЕМАС это восемь факультетов. Факультеты делятся на мастерские, но при этом надо понимать, что в рамках ВХУТЕМАСа возникает несколько очень важных дискуссий, так сказать конфликтов. Прежде всего между традиционалистами и новаторами. То есть между условными Щусевым, Жолтовским, Весниными и Ладовским, который предлагает полностью в корне радикально изменить систему преподавания. Фактически Ладовский тут-же наталкивается на противодействие традиционалистов, потому что они говорят: – «Нет, нет, сначала пять лет надо окант рисовать, потом гипсы, потом уже можно живых людей, а потом можно и проектировать». Лодовский говорит: – «Нет, мы учим архитекторов мыслить пространственными категориями, мыслить не традиционными путем, а более, скажем так, необычным...» [1] говорит директор музея им. А. В. Щусева, приводя пример технического задания для студентов: «Дан параллелепипед, и дальше вы (студенты) должны в определенной пропорции, по-разному этот параллелепипед выстроить в разных условиях». Е. Лихачева говорит, что Ладовский считал «что любого человека можно научить гением быть», и в этом заключалась его ошибка, т.к. «архитектор либо видит за линией сразу объем, либо не видит его – это врожденный талант» [1].

Русские мастера аккумулировали в себе все знания и опыт прошлых поколений художников и архитекторов, и поэтому смогли сформулировать собственную художественную систему, которую передали следующим поколениям. Преподаватели создали атмосферу свободы, которая не ограничивала ни их самих, ни их подопечных. Именно она способствовала выращиванию из молодых энтузиастов творческих профессионалов [1, 3, 4].

Методология ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа была основана на абстрактно-композиционном моделировании. Студентам было необходимо отказаться от готовых классических форм в пользу поисково-комбинаторных решений формообразования новых ранее не существовавших форм. Основными формообразующими элементами стали простые геометрические формы, сочетание которых должно было образовать рациональную, подчиняющуюся пространству и композиционным законам форму. Именно в рамках составления методологии проектирования были оформлены правила композиции, какими мы их знаем и пользуемся сегодня [4].

Важно отметить, что подход отечественной школы значительно отличался от Баухауса. Две школы часто сравнивают друг с другом, на первый взгляд их программы очень похожи. Обе имеют подготовительный



пропедевтический курс и дальнейшее распределения по факультетам и мастерским, но носят в себе крайне разный идейный подход [4].

При разработке проектов по любой специальности обучение во ВХУТЕМАСе носило более конкретную производственную направленность и последовательно разработанную и обоснованную методику обучения, что отличало его от Баухауса [3]. Любой проект мог быть запущен в производство, была проработана его конструкция и технология изготовления. Профессор А. Родченко писал о целях и задачах учебного проектирования в программе 1924 года: «...Цель проектирования состоит в том, что студент будет выпущен не пассивным исполнителем своей специальности, а современным инженером вещи, всегда готовым дать новое, ясное предложение на спрос, потребность и задачи советского потребителя и умеющим эту вещь выполнить в массовом производстве...» [3]. Это идейное отличие сложилось во многом благодаря тому, что программа, имеющая базу на опыте отечественного искусства, применялась к задачам нового и уникального развивающегося общества, и государства.

Советский авангард, и в том числе проекты студентов, выпускников и преподавателей ВХУТЕМАСА стали именно средством преобразования и построения лучшей жизни в рамках новой идеологии. С этим и связано появление домов-коммун, фабрик, клубов, дворцов труда. Идея переноса бытовых забот на социальные структуры, а также старых традиций в новый контекст для концентрации человека на народном труде во многом отвечала идеям русского космизма и вере в лучшее будущее, где наука и техника были развиты настолько сильно, что позволяли бы достичь бессмертия и улучшить качество жизни, отмечает Е. Лихачева. Если первого нам пока не удалось достичь, то второе активно, и что важно, реализовывалось уже в те годы [1].

Свободная творческая среда позволяла фантазировать о будущем, а самое главное – строить его и находить способы реализации. Яркими примерами являются выпускные работы 1928 года студентов ВХУТЕМАСА И.И. Леонидова и Г.Т. Крутикова [1].

«ВХУТЕМАС – это место, где учились люди, которые должны были бы формировать будущее, и они его формировали» кратко описывает значимость и дальность видения проектировщиков историк искусств Е. Лихачева [1].

«Леонидов представляет в качестве диплома проект института имени В.И. Ленина. Это огромный стеклянный небоскреб на Воробьевых горах, рядом с которым аудитория для проведения заседаний – стеклянный шар. Это очень современно выглядит, прям сейчас построить можно было бы, а он то придумал в 28-м году, когда даже технологий таких строительных не было, чтоб стеклянные небоскребы строить» описывает Е. Лихачева [1]. Все архитектурно-композиционные решения в этом проекте были



технически и функционально обоснованы [5]. Про другой проект И. И. Леонидова, проект Наркомтяжпрома, Лихачева рассказывает: «В 35-м Леонидов рисует то, что в последствии станет Сити. Несколько одинаковых небоскрёбов на одной платформе в едином архитектурном ансамбле» [1].

Она же рассказывает о проекте Г.Т. Крутикова: «А Крутиков рисует суборбитальные города. Он рисует города, которые находятся на нижней космической орбите Земли. Это по-настоящему архитектурный диплом, это не просто красивые картинки. Да, там есть большая теоретическая часть...» [1]. В этом проекте Крутиков соединил свой талант художника и архитектора с любовью к воздухоплаванию и большому интересу к идеям К. Циолковского, одного из идеологов русского космизма [6].

Неимоверно важно, что эти проекты были созданы практически столетие назад. Искусствовед Е. Лихачева заключает – «До Леонидова мы дожили, а до Крутикова еще нет. Вот и вся разница». Феномен ВХУТЕМАСА заключался в том, что именно там художники-мастера, и архитекторы поняли, как будет выглядеть будущее и формировали его [1]. Поэтому интерес к авангарду не пропадает, он актуален. Его принципы повлияли на дизайн на мировом уровне, и его идеи теперь возвращаются к нам как новшества зарубежного дизайна. Творческая среда ВХУТЕМАСА позволяла создавать проекты будущего, идеями которых мы питаемся и развиваем сегодня.

Современные студенты – наследники этих идей. Во многом глобальные задумки поддерживаются международными конкурсами, такими как Lexus Design Award, James Dyson Award, а также воркшопов и лекций, включающих в себя обмен опытом с лидерами индустрии. Таким примером может послужить воркшоп арт-парка Таврида «Эко-техно креатив», целью которого был поиск решения для создания функциональных арт-объектов и эко-комплексов.

Сохранение и продолжение такого подхода в современном образовательном процессе крайне важно. Как создание максимально эффективной среды для развития молодых профессионалов, так и для ориентирования их на решение глобальных и общечеловеческих проблем, с которыми столкнулось современное общество.

Список использованных источников:

1. Искусственный отбор. Эфир 18.09.2021 [Видеозапись] //Телеканал Культура, 2021. – Реж

2. Елизавета Лихачева обнажила суть авангарда / Мероприятие Института генплана Москвы – 2018. – 26 сент. [Электронный ресурс] – Электрон. журн. Режим доступа: https://genplanmos.ru/publication/2018_09_26_elizaveta_lihacheva_obnazhila_sut_avangarda/



3. Казловский, В. Д. ВХУТЕМАС как социокультурный феномен советской художественной культуры первой трети XX века / В. Д. Казловский // Вестник МГУКИ. – 2014. – № 3 (59). – С. 232-236.

4. Хлебников, А. С. Методология формообразования в Баухаузе, ВХУТЕМАСе и ИНХУКе / А. С. Хлебников // Вестник Тамбовского университета. Серия: гуманитарные науки. – 2008. – № 7 (63). – С. 227-232.

5. Покка, Е. В. Творчество Ивана Леонидова / Е. В. Покка, И. Н. Агишева // Известия казанского государственного архитектурно-строительного университета – 2017. – № 1 (39). – С. 54-64.

6. Точилкова, Н. Летающий город Георгия Крутикова / Н. Точилкова // ARCHITIME.RU [Электронный ресурс]. – Электрон. журн. Режим доступа: https://www.architime.ru/specarch/krutikov/flying_city.htm#1.jpg

©Задворная С.Т., Прокошева М.М., 2021

УДК 7.017.9

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИЕМ «МЕТАФОРА» В ИСКУССТВЕ: ЛИТЕРАТУРЕ, ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ

Сидыганова М.В., Заболотская Е.А.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Стилистический прием «метафора» является неотъемлемой частью всех видов искусства, будь то литература, изобразительное искусство, музыка, кино или театр. В целом, можно сказать, что искусство – это мышление в образах, так как образ не только конечный результат творчества, но и процесс её создания. Следовательно, метафора является проявлением философского склада ума автора – его сложной внутренней работы над собой и желанием показать миру результат проделанных усилий, что в свою очередь, делает зрителя активным наблюдателем, заставляя самостоятельно разбираться в том, что изображает автор какого-либо произведения. Поэтому можно считать, что стилистический прием «метафора» является особым путем мысли и способом мышления, как для автора, так и для наблюдателя.

Как было сказано ранее, искусство – это мышление в образах, а для того чтобы создать наиболее яркий, выразительный образ, необходимо уметь пользоваться различными стилистическими приемами. Одним из часто используемых приемов в искусстве является метафора (от греч. *metaphorá* «перенос»). Поэтому, изучение нюансов и правил её использования является актуальной.



Цель научной работы – определить особенности проявления стилистического приема «метафора» в искусстве.

В исследовании были поставлены следующие задачи: изучить использование приема «метафора» на примере таких видов искусства, как литература, живопись и графика; выяснить, как данный прием может пригодиться при создании костюма.

Метафора рождает единый, запоминающийся образ, при этом размывая границы между используемыми понятиями. Это качество помогает данному приему ярко проявлять себя в литературе, в особенности в поэзии, где объем произведения относительно мал и требует максимальной концентрации для выражения своей главной идеи.

Чтобы проявилась метафора, следует найти точки соприкосновения двух предметов или явлений, например:

озеро как зеркало – зеркало озера;

руки как золото – золотые руки;

волосы как серебро – серебряные волосы.

Метафора является иносказанием, поэтому близка к другому стилистическому приему – «сравнению». Но метафора отличается от сравнения в первую очередь характером своего художественного воздействия. Сравним словосочетания: рука, белая как мрамор – мраморная рука. В случае использования сравнения, возникает образ лишь белой руки, а при использовании метафоры, возникает не только визуальное представление, но и тактильное, что создает полный образ: рука не только белая, но холодная и гладкая.

Таким образом, стилистический прием «метафора» придает литературному произведению поэтичность, образность, чувственность.

Чтобы проанализировать проявление метафоры в живописи, рассмотрим картину И. Глазунова «Больной. Последний лист» и мексиканской художницы XX века Ф. Кало «Древо надежды» (рис. 1, рис. 2). На картине И. Глазунова «Больной. Последний лист» изображен человек, лежащий в постели перед окном, за которым стоит неясная погода. Художник намеренно не изображает конкретный образ человека, так как размышляет о жизни и смерти. В правом углу картины расположена открытая клетка, в которой нет птицы – это метафора души, покинувшее тело, а одинокий листик на дереве за окном – уходящие мгновения жизни.



Рисунок 1 – И. Глазунов «Больной. Последний лист»

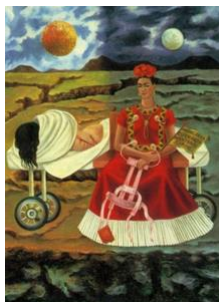


Рисунок 2 – Ф. Кало «Дерево надежды» 1946 г.

На картине Ф. Кало «Дерево надежды» показана психологическая динамика пережитой трагедии художницы. А сделано это с помощью метафоры, источником которого являются два образа самой художницы. Первый образ расположен на больничной каталке, спиной к зрителю, что позволяет увидеть незажившие раны – олицетворение личной катастрофы Фриды Кало, которая из-за полученных травм потеряла возможность жить полноценной жизнью. Второй образ изображен в сидящем положении лицом к зрителю. Женщина одета в национальную мексиканскую одежду и держит в руке ортопедический корсет, то самое «дерево надежды», которое поможет встать с больничной кровати.

Исходя из данных примеров, можно сделать вывод, что в живописи художественные образы отражают мир и реальность, частью которого является человек. Добиваются этого с помощью метафоры, которая изображается в форме ассоциативного и образного мышления.

Для изучения метафоры в графике обратимся к образцам российских плакатов XX века. Рассмотрим работу художника В.М. Васнецова – плакат «На помощь жертвам войны», 1914 г. и плакат Кукрыниксов (И.В. Куприянов, П.Н. Крылов, Н.А. Соколов) «Бьемся мы здорово, колем отчаянно – внуки Суворова, дети Чапаева» 1941 г. (рис. 3, рис. 4).

В плакатном искусстве сочетаются изобразительно-иллюстративный (эмоционально-художественный) и текстовый (рационально-смысловой) составляющие. Эта двукомпонентность предоставляет художнику-плакату широкие возможности использования стилистического приема «метафоры» на чувства и эмоции зрителя, на понимание смысла и образа, заложенного художником в плакат. Являясь мастером книжной иллюстрации, В. Васнецов при создании плаката «На помощь жертвам войны», опирается на былинный сюжет. Текстовое обращение, призывающее публику участвовать в благотворительности и делать пожертвования, выполнено с использованием старославянского шрифтового стиля. Призыв иллюстрируется при помощи метафоры, которая связана с традиционным русским сказочным сюжетом – сражение богатыря с трехглавым змеем. Смысл метафоры может толковаться в иносказательном соотношении с реальными событиями Первой мировой войны. То есть богатырь – это народ России, а трехглавый змей – Германская империя. В плакате богатырь изображен в момент занесения

окровавленной руки для удара, что говорит о том, что солдаты находятся на поле битвы и сражаются. А трехглавый змей изображен с отсеченной головой, что в свою очередь означает, что враг еще силен, поэтому необходимо собрать оставшиеся силы и поддержать солдат для полной победы над врагом.



Рисунок 3 – В. Васнецов «На помощь жертвам войны», 1914 г.



Рисунок 4 – Кукрыниксы «Бьемся мы здорово, колем отчаянно – внуки Суворова, дети Чапаева», 1941 г.

В иллюстрации плаката Кукрыниксов «Бьемся мы здорово, колем отчаянно – внуки Суворова, дети Чапаева», использованы в единой смысловой метафоре три культурно-исторических образа разных периодов. Первый – богатырь с мечом и щитом, второй – образ великого полководца А.В. Суворова, третий – образ героя гражданской войны – В.И. Чапаева с пулеметом и призывным жестом руки. Данная метафора несет в себе смысл духовного единства защитников отечества разных эпох. Авторы хотели тем самым поддержать моральный дух страны и поднять боевой дух солдат, сражающихся на поле боя.

Таким образом, в литературе для применения стилистического приема «метафора» необходимо найти точки соприкосновения двух предметов или явлений. То есть опираться на сравнение свойств этих предметов. В искусстве и графике необходимо определиться с целью изображения и с художественным образом. Затем, художник так же, как и в литературе находит предметы или явления схожие по свойствам и значениям с образами, которые изначально были задуманы и изображает их на холсте.

Рассмотрев применение стилистического приема «метафора» в литературе, живописи и графике, можно сделать вывод, что данный прием позволяет формировать наиболее яркий, выразительный, эмоциональный и чувственный образ. Изучив нюансы и правила использования данного приема, можно применять ее на практике для создания интересных и неповторимых форм костюма, а также внешнего и внутреннего его содержания. Вдобавок, прием можно применять при иллюстрации и



создании планшетов различных проектов, используя визуальную и текстовую метафору как в графике.

Список использованных источников:

1. Образная сфера в живописи и литературе. Визуальные аналоги литературных тропов: журнал Высшей школы экономики / под ред. В.Ф. Петренко, Е.А. Коротченко. – М.; 2008. С. 19-40.
2. Метафора как когнитивное средство создания визуальной образности: сб. науч. ст. / под ред. О.В. Попова. – Б.; БГНИУ, 2017 - 256 с.
3. Метафора как средство художественной выразительности плакатного искусства: сб. науч. ст./под ред. Т.С. Игошина. – Ч.; ЧГУ, 2009. – 155 с.

©Сидыганова М.В., Заболотская Е.А., 2021

УДК 391.4

КОКОШНИК КАК СИМВОЛ «РУССКОСТИ»

Щербакова А.О.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Проблемы этнической идентификации и самоидентификации на протяжении всей истории человечества привлекали внимание людей. Одним из наиболее ярких средств продемонстрировать свою принадлежность к определенному этносу на протяжении долгого времени был народный костюм. По нему можно было определить не только национальность, но и возраст, материальный достаток, социальный статус владельца. Если для человека традиционной культуры именно целый костюмный комплекс был своеобразным знаком, указывающим на принадлежность к своему этносу, то для людей, находящихся вне рамок традиции, индикатором этничности зачастую становился не весь костюм, а какой-то отдельный элемент. Хотя детальный анализ народных костюмов намного сложнее и разнообразнее, в чем можно убедиться посмотрев, например, этно-проект «Спадок», посвященный украинскому костюму [1].

В ряде случаев знаком этнической принадлежности становился не реальный элемент костюма, а некий обобщенный образ предмета, сформировавшийся под влиянием целого ряда факторов. Одним из таких предметов стал кокошник, который в настоящее время стал своеобразным знаком принадлежности того, кто его надевает, к русскому этносу. И в тоже время представления о нем и его воплощения в различных типах культуры крайне мало соответствует реальным формам данного элемента народного костюма.



Самые ранние образцы кокошников зафиксированы на портретах XVII века. Название этого старинного головного убора происходит от древнерусского слова 'кокошь', обозначавшего курицу-наседку, так как по форме он напоминает птичий гребень [2].

Кокошник – головной убор замужней женщины, который полностью покрывает голову. Его носили, как правило, молодухи – замужние женщины, у которых ещё нет детей. Незамужние девушки носили венцы, зачастую сходные по форме с кокошником, однако они не закрывали макушку.

До реформ Петра I кокошники носили женщины всех слоёв общества, но в начале XVIII века вышел указ, повелевавший высшим сословиям одеваться на европейский манер [4]. После чего кокошник остался только в крестьянском, мещанском и купеческом женском костюме, став «простонародным» предметом гардероба. Однако почти сразу появились и первые стилизации кокошника. Они активно функционировали в придворном костюме благодаря Екатерине II. Чтобы подчеркнуть близость к русской культуре и русскому быту, бывшая немецкая принцесса позировала в нём для портретов и поощряла появление придворных в кокошниках на маскарадах [5].

На протяжении XVIII-XIX веков кокошники то возвращались в моду, то опять забывались. Одним из таких периодов возвращений стал 1812 год. Во время войны с Наполеоном происходит всплеск патриотизма, возвращается интерес к национальному костюму. Появляются различные стилизации под русский крестьянский костюм, которые представляют собой «офрануженный сарафан» с ампирной талией и пуговицами спереди. В этот же период женщины снова начинают носить кокошники. Однако это не точная копия кокошника какой-либо локальной традиции, а своеобразные размышления на тему традиционного женского головного убора [5].

Во второй половине XIX века также появились тиары в форме кокошников из драгоценных камней. Их заказывала супруга Александра III – императрица Мария Федоровна. Самая известная из них – бриллиантовая «русская тиара-кокошник». Сестра Марии Федоровны, будущая жена британского короля Эдуарда VII, Александра Датская призналась однажды, что мечтает о таком же кокошнике, как у сестры. Впоследствии известный ювелирный дом Великобритании Garrard изготовил копию этой тиары. Елизавета II часто надевает данное украшение на торжественные мероприятия. В 1997 году знаменитую тиару-кокошник изобразили в мультфильме «Анастасия» на голове главной героини.

Очередной «триумф» кокошника случился в 1903 году во время масштабного костюмированного бала в императорском дворце, приуроченного к 290-летию дома Романовых. Все гости были в костюмы XVII века, эпохи царя Алексея Михайловича. Кавалеры – в костюмы



стрельцов или сокольничих, а придворные дамы – в нарядных сарафанах и кокошниках [6].

Кокошник стал символом самых известных театральных гастролей «Русские сезоны» под руководством Сергея Павловича Дягилева (1908-1921 гг.). Костюм примы Дягилевских сезонов Анны Павловой, был сделан по эскизу Ивана Билибина, и состоял из атласного платья и полумесячного кокошника. «Русские сезоны» породили необычайный интерес европейцев к русскому стилю, самобытному и красочному. Стиль «a la russe» быстро набирал популярность, и кокошник занимал здесь особое место [7].

Пик моды на кокошники пришелся на 1920-е годы, когда за границу хлынул поток эмигрантов из России. После революции многие русские аристократки взяли с собой в изгнание маскарадные кокошники и платья в русском стиле. В Европе с начала века уже была мода на стиль «a la russe», а после революции стали популярными костюмированные балы в поддержку русской иммиграции. В этот период вольно переосмысленный русский кокошник проникает в Голливуд и его начинают носить звёзды немого кино.

Необходимо отметить, что примерно в середине XIX века «кокошником» стали называть любой красивый головной убор с высоким очельем, даже если его носила незамужняя девица. Это привело к путанице, которая продолжается до сих пор. Одним из самых известных примеров такого несоответствия является знакомый всем образ Снегурочки. Кокошник часто становится одним из главных элементов её костюма, но в традиционной культуре этот головной убор не может принадлежать героине из-за ее слишком юного возраста. Однако Снегурочку в кокошнике можно увидеть в мультфильмах «Дед Мороз и Серый волк» (1978 г., режиссёр Витольд Бордзиловский) [8] и «Когда зажигаются ёлки» (1950 г., режиссёр Мстислав Пащенко) [9], а также на новогодних открытках и ёлочных игрушках.

Кокошник как головной убор героинь сказки использовали и художники как в живописи, так и книжной иллюстрации. В работах русского художника Ивана Яковлевича Билибина он встречается очень часто. В его серии рисунков для открыток «Народы русских северных губерний», на которых изображены девушки в различных головных уборах. Это этнографические рисунки (на них указано место фиксации и социальный статус модели). Значит Билибин точно знал как выглядит и носится кокошник. Однако уже к этому времени утвердилось отмеченное выше представление о том, что кокошник – это любой богатый женский головной убор. Вероятно, именно поэтому Билибин счел возможным использовать разные типы кокошников на героинях разного возраста и статуса в иллюстрации сказок. На картине Михаила Врубеля «Царевна-Лебедь» героиня сказки также изображена в драгоценном кокошнике, накрытом полупрозрачной лёгкой вуалью.



Сейчас одним из самых знаменитых кинообразов с использованием русского псевдо-кокошника является золотой дорожный костюм принцессы Падме Амидала, героини второго эпизода медиафраншизы «Звёздные войны», в исполнении Натали Портман [10]. Головной убор принцессы изготовлен из металла, он покрывает лоб, а сверху украшен короной-гребешком. Сзади он обвит куском ткани, идущим вокруг головы в виде петли и покрыт золотой кружевной вуалью. Но несмотря на такую затейливость сложно не узнать в этом образе кокошник.

Но чаще всего кокошники встречаются в советских экранизациях русских сказок. Он используется в сказках как символ царственности, подчеркивая статус героини, или как знак замужества, о чем свидетельствует то, что кокошник появляется на героинях в свадебных сценах. Так, в фильме Александра Роу «Морозко» 1964 года [11] на протяжении всего действия главная героиня Настенька ходит с заплетенными в косу волосами в девичьем венце или платке, а в финальной сцене свадьбы Настеньки и Ивана, на голове героини – кокошник.

В фильме «Там, на неведомых дорожках» Михаила Юзовского в кокошнике появляется только одна героиня – Василиса Премудрая [12]. Кокошник здесь не является показателем социального статуса. Так как в этой сказке сочетаются элементы фольклора и современности, кокошник в этом случае является знаком принадлежности персонажа к сказочному миру.

В современном кино кокошник также активно используется художниками для создания костюмов сказочных героинь. В фильме Вадима Соколовского «Книга мастеров» 2009 года кокошник носит главный отрицательный персонаж – Каменная Княжна [13]. Головной убор подчеркивает величественность её образа и выступает в качестве элемента образа отрицательного персонажа. Можно предположить, что именно поэтому в начале фильма героиня носит очень высокий кокошник, украшенный большим количеством драгоценных камней. Своим великолепием он показывает всю силу и величие княжны. К концу фильма, когда Княжна раскаивается, кокошник на её голове совсем небольшой и аккуратный.

В мультипликационных сказочных фильмах тоже часто используют изображение кокошника. Так, в франшизе мультфильмов «Три богатыря» есть лишь один женский персонаж, который носит кокошник, – это Забава Путятишна, племянница князя Киевского. Кокошник на ней – знак её принадлежности к княжескому роду [14]. Забава носит один и тот же аккуратный кокошник будучи как незамужней девушкой, так и после свадьбы, это подтверждает, что в данном случае функцией кокошника в рамках мультфильма является указание на социальный статус героини.



Отметим также, что в сцене свадьбы её кокошник меняется на более праздничный, подчеркивающий торжественность момента.

В советских мультфильмах также есть персонажи в кокошниках. Так, в мультфильме 1979 года «Летучий корабль» царевна изображается в кокошнике всё время, пока находится во дворце, что указывает на её социальный статус, но в конце мультфильма, когда она сбегает с возлюбленным трубочистом Ваней, девушка остаётся вообще без головного убора и с распущенными волосами, что, скорее всего, обозначает её отказ от престола и кокошника как своеобразной имитации короны [15].

В современном мире кокошник продолжает пользоваться популярностью в качестве модного аксессуара. Популярность кокошника возросла во время чемпионата мира по футболу 2018 года. Традиционный головной убор иностранцы приобретали в качестве сувениров, а российские болельщики как знак принадлежности к команде России и шире к стране в целом. Фотография троих болельщиков в кокошниках быстро распространилась в интернете и превратилась в мем. Данная фотография является указанием на потерю в настоящее время кокошником гендерной коннотации, так как в данном случае он одет на мужчин. Заметим также, что аналогичную функцию знака принадлежности к России вне гендерной характеристики владельца выполняет сейчас и шапка-ушанка, которую на спортивных соревнованиях носят как болельщики мужчины, так и женщины.

После окончания чемпионата мира о кокошниках не забыли. Сегодня многие модные марки предлагают свои варианты кокошника как в классическом виде, так и в виде минималистичных ободков с заостренным верхом. В 2021 году такие кокошники становятся трендом, их покупают и носят, в основном молодые девушки. Приобрести минималистичные кокошники можно у брендов «Русская корона», «Патриотка» или «Фактура тепла», а классические кокошники в России производит мастер Юханн Никадимус. Он использует традиционные материалы и технологии вышивки XVIII века.

Несмотря на то, что многие считают кокошник устаревшим элементом одежды, история постоянно доказывает обратное. мода на него всегда возрождалась, когда было необходимо подчеркнуть красочность и самобытность русской культуры, поднять патриотический дух или подчеркнуть свою национальную специфичность. И хотя в настоящее время кокошник в большинстве случаев это некие фантазии художников на тему народного костюма, но он стал символом русской культуры, именно с ним у многих ассоциируется Россия.



Список использованных источников:

1. Этно-проект «Спадок» [Видеоресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/playlist?list=PL1PP_OaYvIQVFh2w44tvLc82-iwUkQYPq
2. Кирсанова, Р. М. Костюм в русской художественной культуре / Р. Е. Кирсанова. – М.: Научное издательство «Большая российская энциклопедия», 1995. – 382 с.
3. Гусарова, Т. Кокошник / Т. Гусарова. // Открытый текст [Электронный ресурс]. – Электрон. журн. – 2007. – 30 нояб. – Режим доступа: <http://opentextnn.ru/museum/ethnological-museum/narodnaja-odezhda/gusarova-t-kokoshnik/>
4. Ефимова Л.В., Алешина Т.С., Самонин С.Ю. «Костюм в России XV - нач. XX века». Издательство: "Арт-Родник", 2000г., 232 с.
5. Лось, О.К., Курочкина, Е.Н. Традиционный русский костюм: использование в придворной культуре XVIII–XIX вв. как символа национальной принадлежности / О.К. Лось, Е.Н. Курочкина // Известия Лаборатории древних технологий. – 2021. – Т. 17. – № 1. – С. 138–152.
6. Костюмированный бал в Зимнем дворце (11 и 13 февраля 1903 года): в 2 т. – Издательский дом «Русский антиквариат», М., 2003 – 592 с.
7. Васильев, А. Красота в изгнании. Королевы подиума / А. Васильев. – М.: «Слово», 2008. – 480 с.
8. Дед Мороз и Серый волк [Видеозапись] / реж. Витольд Бордзиловский; – М.: «Союзмультфильм», 1978
9. Когда зажигаются ёлки [Видеозапись] / реж. Мстислав Пащенко; – М.: «Союзмультфильм», 1950
10. Звёздные войны. Эпизод II: Атака клонов [Видеозапись] / реж. Джордж Лукас; в ролях: Юэн Макгрегор, Хейден Кристенсен, Натали Портман, Кристофер Ли, Сэмюэл Л. Джексон, Иэн Макдайдармид; Lucasfilm Ltd, 2002
11. Морозко [Видеозапись] / реж. Александр Роу; в ролях: Александр Хвыля, Наталья Седых, Эдуард Изотов – М.: Киностудия имени М. Горького, 1964
12. Там, на неведомых дорожках [Видеозапись] / реж. Михаил Юзовский; – М.: Киностудия имени М. Горького (Ялтинский филиал) Третье творческое объединение, 1982
13. Книга мастеров [Видеозапись] / реж. Вадим Соколовский, в ролях: Максим Локтионов, Мария Андреева; Walt Disney Studios Sony Pictures Releasing, 2009
14. Добрыня Никитич и Змей Горыныч [Видеозапись] / реж. Илья Максимов; «Мельница», 2006
15. Летучий корабль [Видеозапись] / реж. Гарри Бардин; – М.: «Союзмультфильм», 1979

©Щербакова А.О., 2021



УДК7.046.3

**СВЯТАЯ ЦЕЦИЛИЯ – ПОКРОВИТЕЛЬНИЦА МУЗЫКИ:
ИСТОРИЯ ОБРАЗА И ВИТРАЖ 1901 года БОЛЬШОГО ЗАЛА
МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ**

Гученко А.В.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Цецилия родилась в III веке в Риме в аристократичной семье. В юном возрасте она приняла христианство и дала обед целомудрия. Своему мужу Валериану, а затем и его брату Тивутрию она помогла уверовать во Христа, после чего молодые люди активно распространяли христианскую веру, за которую и приняли мученическую смерть. Стоит упомянуть, что Цецилия помогала бедным, отдала нуждающимся все свое имущество [1, с. 563-572].

Согласно преданию, идя к алтарю, Цецилия воспевала Господа, в то время как языческий хор готовился к песнопениям бракосочетания. Слово «воспевала» было понято буквально, хотя Цецилия просто мысленно читала молитву. В результате этой, не вполне корректной трактовки житийного эпизода, в Западной Европе святая стала почитаться покровительницей церковной музыки. Это произошло в XVI веке. И именно с этого времени можно говорить об устойчивой иконографии Святой, о таких её атрибутах, как роза и различные музыкальные инструменты (скрипка, орган, клавесин и т.д.).

Некоторые историки считают, что житие Святой Цецилии легендарно, хотя текст («Золотой легенды») красив и поэтичен [2].

Многие художники (например, Рафаэль Санти, Джероламо Джовеное, Карло Дольчи, Гвидо Рени, Никола Пуссен, Джон Уильям Уотерхаус), изображали прекрасную и юную Цецилию за музицированием. На всех картинах мы видим красоту девы: нежный взгляд, полные губы, румянец на белой коже привлекают зрителя.

На картине Николы Пуссена мы видим молодую девушку, играющую на клавесине. На Цецилии синие платье и охровая накидка. На ее изящную шею волнами спускаются каштановые волосы, в которые вплетена красная лента. Она с улыбкой смотрит на ноты, которую держат милые ангелы. Позади нее стоят дети: девочка, которая увлеченно смотрит на свиток с нотами, и мальчик, который с интересом смотрит на Цецилию. Картина полна добра и света (рис. 1). Именно она стала прообразом витража 1901 года Московской консерватории.



Рисунок 1 – Никола Пуссен. «Святая Цецилия», 1635 г. Музей Прадо, Мадрид.

Витраж создавался в эпоху модерна, но полностью с его стилистикой не совпадает. Согласно отчету, композицию выполнило Северное стекльно-промышленное общество, руководителями которого были Максимилиан и Адольф Франк [3]. Стекло было принесено в дар Московской консерватории. К сожалению, автор эскиза так и остался не известен. Витраж установили в торце зала, за колоннами в проеме (рис. 2). Размер композиции 22 м², почти во всю стену [4, с.28-35].



Рисунок 2 – Витраж с изображением Святой Цецилии, 1901 г. Большой зал Московской консерватории. Выполнен северным стекльно-промышленным обществом, Санкт-Петербург.

К сожалению, витраж не сохранился. Во время Великой Отечественной войны его разбило ударной волной от снаряда. Некоторые фрагменты стекла работники Московской консерватории хранили вплоть до 1990-х годов, после чего, увы, руководство приняло решение их выбросить. Все это время место витража Святой Цецилии занимала картина И.Е. Репина «Славянские композиторы» (1872 г.). Стоит заметить, что с момента постройки Московской государственной консерватории сохранились подлинные арочные барельефы с изображением Святой Цецилии.

В 2009 году ректором консерватории стал Александр Сергеевич Сколов, он принял решение восстановить витраж, и в 2011 году было начато его воссоздание. Реставраторы отправились за границу на поиски максимально приближенных к оригиналу образцов стекла для воссоздания витража, в этом им помогли оставшиеся осколки полотна. Новое полотно было воссоздано там же, где создавался оригинал – в Санкт-Петербурге, кропотливую и трудную работу поручили мастерской Вадима Лебедева [4, с. 28-35]. Работа оказалась успешной, она максимально повторяет витраж 1901 года (рис. 3).



Рисунок 3 – Витраж с изображением Святой Цецилии, 2011 г. Большой зал Московской консерватории. Выполнен в витражной мастерской Вадима Лебедева, Санкт-Петербург.

В центр прямоугольного стеклянного «полотна» вписан овальный медальон с изображением Святой Цецилии. В витраже преобладают зелено-голубые и золотистые цвета. Святая сидит на облаках, играет на одной из версий органа – позитиве. Ей так же, как и на полотне Николы Пуссена, держит ноты маленький ангел, но взгляд Цецилии устремлен вверх – к Богу. Лицо Святой будто озарено светом и представляется зрителю одухотворенным.

Цецилия изображена юной девой, с округлыми и нежными чертами лица. Откинутые назад роскошные русые локоны струятся по её плечам, продолжая за спиной до самых облаков. На Святой тёмно-коричневое платье с красным подолом и рукавами, а сверху зеленая накидка. Воротник и пояс платья украшает орнамент. Позади Святой Цецилии два херувима. Вне медальона растительный орнамент, который служит напоминанием о райском саде [4, с. 28-35]. Вся композиция витража создает ощущение легкости, воздушности и возвышенности. Несомненно, витраж является главным украшением Московской государственной консерватории.

Изображения Святой уже несколько веков служат напоминанием о вере, доброте и невинности Цецилии. Став покровительницей церковной музыки, она приобрела широкую популярность не только у художников, но и у поэтов, и музыкантов, ей посвящены стихи и оды, вокальные сочинения и мессы. Поэтому витраж идеально вписался в дом музыки, где готовят профессиональных музыкантов и любой желающий может соприкоснуться с прекрасным, не только слушая музыку о Цецилии, но и созерцая её облик на светоносном витраже.

Список использованных источников:

1. Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней Св. Димитрия Ростовского: С доп., объясн. примеч. и изображениями св. - Репр. изд. - Печенга (Мурман. обл.): Трифонов Печенг. монастырь; М.: Кн. дело, 2003 – 750 с.

2. Иаков Ворагинский. Золотая легенда / И. И. Аникьева, И. В. Кувшинской. В 2 т. – М.: Издательство Францисканцев, 2018. Т. 2. – 680 с.

3. Отчет по постройке и торжественному открытию здания Консерватории / Имп. Рус. муз. о-во. Моск. отд-ние. – М., 1905. –147 с.



4. Володина А., Княжицкая, Т. Возвращение Святой Цецилии / Московский журнал. История государства Российского. 2012. № 2 (254). – С. 28–35.

©Гученко А.В., 2021

УДК 7.03

ОБРАЗ САДА В «РОМАНЕ О РОЗЕ» И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ Э. БЕРН-ДЖОНСОМ

Ильина В.А.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Сэр Эдвард Коли Бёрн-Джонс – один из известнейших художников и дизайнеров конца XIX века. Отличительной особенностью его произведений является наполненность средневековыми образами. Идя в ногу со временем и разделяя идеи У. Морриса о творческом характере средневекового ремесла, он видел в нем надежду для современного изобразительного и прикладного искусства. Своим творчеством он будто бы возвращает нас в эпоху феодализма и рыцарства [1, с. 12-14].

В 1874 г. У. Моррис и Э. Берн-Джонс получили заказ на рисунки для монументальных вышивок, что должны были украсить верхнюю часть обеденного зала особняка промышленника И.Л. Белла (особняк Раунтон-Грейндж, архитектор Ф. Уэбб) [2, с. 158]. Сюжет основывался на «Романе о Розе», и к образам этого литературного произведения Берн-Джонс будет возвращаться неоднократно, создавая и картины, и картоны для гобеленов.

«Роман о розе» – аллегорическая поэма XIII века, одно из самых известных произведений средневековой литературы. Книга состоит из двух, почти не зависящих друг от друга, частей. Первая часть была написана Гийомом де Лоррисом, вторая часть была добавлена чуть позже Жаном де Меном. Оба автора были мыслителями и поэтами, отличающиеся особым взглядом на мир. В первой части произведения излагается аллегория куртуазной любви, об усилиях и попытках рассказчика завоевать свою прекрасную даму. Это сон героя, в котором он попадает в прекрасный сад, где встречает аллегорических персонажей и находит прекрасную Розу. Жан де Мен взял эти рамки и построил на них более широкое исследование любовного чувства. И персонажи, и ландшафты – символичны. Один из наиболее значимых образов в произведении – это образ сада и розы.

В западноевропейской литературе эпохи средневековья сад нес в себе символику земного рая, идеального пространства, места единения человека и подчиненной им природы [3, с. 11-30].

Юноша, «потонувший» в своем сне о любви, находит чудесное место (сад Веселья): в данном произведении это некий образ куртуазного утопического пространства, которое закрыто от остальных высокой «стеной пороков» (герой должен преодолеть её, чтобы оказаться в том самом блаженном «раю»): «И за высокою стеной, я вдруг увидел рай земной» (стих 635 [4]). На высокой стене расположены «портреты» (те самые человеческие пороки). Из-за неё доносится птичий хор, который и привлек внимание главного героя. Он не сразу находит вход, не сразу замечает очертания тайной дверцы: «Так крошечна и так узка, – но как заманчиво близка!» (стих 515, 520 [4]). Дверь ему открывает Праздность, молодая дева в легком одеянии, с венком из роз на голове.

Последняя сцена становится сюжетом картины Эдварда Бёрн-Джонса «Пилигрим у Врат Праздности» 1884 г. (рис. 1): мы видим путника, который хочет войти в тайный сад, и девушку, которая легким движением руки приглашает его; за дверью виднеются пышные кусты с плодами, тогда как снаружи мы видим обрамляющие тропу голые деревья и бедную зеленую почву.



Рисунок 1 – Эдвард Коли Бёрн-Джонс. Пилигрим у Врат Праздности. 1884. 97 x 131 см. Холст, масло. Далласский музей искусств, Даллас.

Войдя, юноша слышит птичий щебет (горлицы, соловьи, скворцы, сойки, ласточки, дрозды, попугаи), видит наполненное живностью пространство животными полное пространство (белки, косули, кролики). Хор поет, все вокруг вовлечены в дружный хоровод.

План сада, своеобразной версии «земного рая», описывается как идеальный квадрат («там ширина равна длине», стих 1320 [4]). Все растения были идеально ровными, произрастали в изобилии всевозможные плодовые деревья, и не только «библейские»: помимо смоковниц и пальм – лесной орешник, миндаль, мускатное и гранатовое деревья. Среди растений сада преобладают ценные своими ароматами (цытварь, корица, анис, гвоздика, лакрица; из деревьев – лавры и оливы), зерновые растения, плодовые деревья. В саду можно угощаться персиками, яблоками, айвой, грушами, вишнями, сливами. Впрочем, росли и другие деревья – рябины, сосны, клены, кипарисы и даже осины. Повсюду текли ручьи с чистой водой, сквозь которую было видно дно со всеми камнями и песками. В

тени сосен был расположен фонтан Нарцисса, который показал герою его судьбу (его Розу). Некоторые параллели с топографией Эдема – очевидны.

Однако и в «Романе о Розе», и в живописи Берн-Джонса существует и иной образ Стены – это уже не рукотворная квадратная стена Сада, но заросли терния.

В картине Эдварда Бёрна-Джонса «Любовь, ведущая пилигрима» 1897 г. (рис. 2) мы видим, как любовь, изображенная в виде ангела, выводит заплутавшего путника из терний, подобно главному герою романа, который проходит путь познания и созерцания настоящей любви. Открытие любви у главного героя происходит в эпизоде с первым взглядом на Розу. Пилигрим намеревается сорвать её (завоевать свою любовь), и в этом ему помогает босая, крылатая Любовь, увенчанная венком, с жезлом в виде остроконечной стрелы в руке. Она ведет юношу через заросли шиповника, внутри которых находятся аллегории Пороков, с которыми он столкнется в своих поисках – Стыд, Опасность и Страх («К земле шиповник я пригнул и изгородь перешагнул и в нетерпенье по газону пошёл я к моему бутону» (стих 2810 [4])).



Рисунок 2 – Эдвард Коли Бёрн-Джонс. Любовь, ведущая пилигрима (Love and the Pilgrim). 1896–1897. 157,5 x 304,8 см. Холст, масло. Галерея Тейт Бритен, Лондон.

Интересно, что в поздней картине Эдварда Бёрн-Джонс Пилигрим отнюдь не юн, пейзаж печален, поиск Любви земной явно трансформируется в странствие в поисках Любви Небесной.

Но по-прежнему пылают яркими красками куртуазности Сад на гобелене мастерской мертоновского аббатства У. Морриса из Родон-Хауса (выполненном по картону того же Э. Берн-Джонса, рис. 3).

Смотря на гобелен, мы видим юношу (путника) в саду, окруженный различными растениями, травами. Он вот-вот перешагнет через оградку, чтобы достать до прекрасного цветка, дотянуться до бутона необыкновенной красоты («И сердцевина не видна, но скрыта в лепестках она» (стих 3345, 3350 [4])). Его взгляд заморожен прекрасной девой внутри цветка, ее алые волосы сливаются с лепестками и вихрем окаймляют бутон: «Живым огнём в саду пылая, алеет Роза, расцветая» (стих 3355 [4])).

Растение защищено изгородью и острыми шипами, но чувствуется, будто юноша не замечает всего этого, хотя почти уже наткнулся на колющие ветви («И чувств почти уже лишённый, окутан чарами её, дыханье затаил своё. Застыл я – прикоснуться медлю» (стих 3360 [4])).

Впервые путник видел этот сад, когда смотрел в кристалл фонтана: изгородь, за которой цвели восхитительные розы, которые манили его своей красотой. Однако больше всего его взор привлек алый, залитый светом бутон, который испускал приятный аромат, наполняющий весь сад, он был стройный и тонкий, как тростник. В поэме трава стелилась бархатным ковром – это мы видим на гобелене Эдварда Бёрн-Джонса, невероятное количество цветов, почва, застеленная зеленой пеленой, ветви, разрастающиеся над изгородью.



Рисунок 3 – Эдвард Бёрн-Джонс. Гобелен «Роман о розе». Родон-хаус, Оксфорд.

Юная девушка внутри бутона – олицетворение чувственной любви, в иных случаях становящейся отблеском Любви Небесной (путь к ней Пилигрима подробнее показан на упоминавшейся в начале статьи серии вышивок [5]). Однако на данном гобелене ярче прозвучал именно куртуазный и чувственный аспект. Художник показывает нам любовное томление, смятение, ожидание. Красная роза – желание, которое изображено в момент благоговейного приближения к объекту нежной страсти.

В целом можно утверждать, что в творчестве Э. Берн-Джонса «Роман о Розе» переживает своеобразное «второе рождение». К сожалению, в отечественных изданиях, посвященных творчеству мастера, да и во многих зарубежных монографиях и альбомах, весь цикл вышивок, отдельные картины и гобелены редко соединяются в единую тему, не исследуется с точки зрения отображения в них ландшафта метафизического странствия Пилигрима, каким его видели средневековые поэты XIII в. и влюбленный в Средневековье художник эпохи символизма.

Список использованных источников:

1. Булгаков, Ф. И. Сэр Эдуард Бёрн-Джонс // Сто шедевров искусства. – СПб. : изд. ред. «Нового журнала иностранной литературы», 1903. – 77 с.

2. Образ рая: от мифа к утопии. Серия «Symposium», выпуск 31. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – 256 с.

3. Прерафаэлиты: викторианский авангард / Из собрания Галереи Тейт, музейных и частных коллекций Великобритании и США; каталог выставки в ГМИИ им. А. С. Пушкина 10 июня – 22 сентября 2013; науч. ред. Э. Смит, А. Познанская. – М.: [б. и.], 2013. – 194 с.



4. Роман о Розе. Средневековая аллегорическая поэма [Электронный ресурс] / Авт.: Гийом де Лоррис, Жан де Мён; Пер. и коммент. И. Б. Смирновой. – Электрон. дан. – М., 2007 : Электронная библиотека RoyalLib.Com, 2010 – 2021.

5. William Morris : story, memory, myth – London : Two Temple Place, 2011. – 72 p. : col. ill. ; 21 cm.

©Ильина В.А., 2021

УДК 7.036

**СТИЛЕВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.
НА ПРИМЕРЕ ШУХОВСКОЙ ТЕЛЕБАШНИ НА ШАБОЛОВКЕ,
МОСКВА, 1920-1922 гг.**

Лунина Ю.О.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Исследование посвящено стилевым особенностям русской архитектуры конца XIX – начала XX веков. В центре внимания находится феномен эклектики, наблюдающийся в архитектурной стилистике России вплоть до конца 1880-х гг. Нашей задачей было проследить постепенную трансформацию стилевых решений в архитектуре: от псевдоисторических через рациональные к конструктивистским. Именно с этим связано обращение к творчеству В.Г. Шухова, блистательного инженера и архитектора.

Актуальность темы обусловлена обращением к переломному моменту русской истории, сопровождавшемуся стилевой трансформацией в архитектуре. Силевые напластования требуют детального рассмотрения и характеристики, что крайне важно с точки зрения понимания истоков современной стилистики.

Основной научной проблемой исследования является процесс трансформации русской архитектуры конца XIX – начала XX века. Цель данного исследования – выявить роль инженерной мысли в рождении новой архитектурной стилистики в начале XX века.

Начиная еще с середины XIX века можно заметить признаки ослабления и упадка единого стилевого решения в отечественной архитектуре. В это время заметно утрачивается чистота стиля, в застройке усиливается элемент случайности. Архитекторы все чаще обращаются к старым формам, ища вдохновение в национальных исторических традициях. Это широко распространившееся явление получило название



«эkleктика», для которого характерны многообразные проявления историзма.

В связи с укреплением и развитием капитализма в России наступает новый период в архитектуре и градостроительстве, при котором традиционные формы вступают в противоречие с новой функциональной и конструктивной структурой сооружений. Именно в этот период возникает большое количество зданий нового типа, среди которых выделяются банки, конторские постройки, доходные дома и пассажи (универсальные магазины). Все чаще можно заметить рациональный подход при постройке зданий, что во многом обусловлено необходимостью перекрытия значительных объемов, площадей.

Также, в этот период значительную роль в развитии архитектуры сыграли промышленные и инженерные сооружения, возведение которых было связано с ускорением темпов индустриализации России и освоением природных богатств Урала и Сибири. В данной области строительства стали активно использовать новые конструкции и строительные материалы, появился математический расчет при разработке проекта, и как следствие, окрепла новая профессия инженера-строителя.

К концу XIX века наблюдалось усиленное строительство новых вокзалов. Все чаще для их возведения, особенно для сооружения верхних перекрытий, стали использовать металлические конструкции. Тем не менее, долгое время фасад вокзала, обращенный в сторону города, продолжал проектироваться в виде традиционного палатко. Примером может служить Брянский вокзал (ныне Киевский вокзал, 1914-1918 гг.), сооруженный по проекту И.И. Рерберга при участии В.К. Олтаржевского. По проекту В.Г. Шухова был выполнен дебаркадер. Так, пространство над платформами перекрывает огромное односводчатое остеклённое арочное покрытие, имеющее форму параболы, а стальные высокие трёхшарнирные арочные фермы демонстрируют изящество величественного сооружения.

Именно в такого рода перекрытиях различных промышленных, общественных и торговых зданий нередко можно встретить внедрение новых металлических каркасных конструкций. Их присутствие не сильно выделялось среди общего вида здания, однако, они значительно изменили характер интерьеров. Например, Верхние торговые ряды (Москва, 1889-1893), построенные по проекту архитектора А.Н. Померанцева при участии архитектора П.П. Щёктова (металлостеклянные перекрытия В.Г. Шухова) (рис. 1), именно за счет использования в каркасе здания металла великолепно сочетали строгость и воздушность. Громоздкие фасады на контрасте подчеркивают легкость конструкций перекрытий трех продольных нефов. Здесь была применена новая система металлических конструкций В.Г. Шухова, изготовленная Санкт-Петербургским металлическим заводом и представляющая в то время оригинальное

решение – легкие ажурные мостики между этажами, которые впервые были выполнены из железобетона.



Рисунок 1 – Верхние Торговые ряды. Москва. 1893 г. Арх. А.Н. Померанцев, Металлостеклянные перекрытия В.Г. Шухова.

В целом в архитектуре Верхних торговых рядов четко прослеживается псевдорусский стиль: строгая симметрия фасада, присущая эклектизму, элементы декора заимствованы у русских памятников эпохи XVII века, сдвоенные башенки над главным входом созвучны завершению башен Кремля и Исторического музея.

Похожее решение внутреннего пространства также можно увидеть в светопрозрачном металлостеклянном перекрытии Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (1912 г.), спроектированного также по проекту В.Г. Шухова. Перекрытие обеспечивало достаточное количество дневного света в залах второго этажа и двух двориках-атриумах, заменяющего электрическое освещение, что определяет чисто рациональную и функциональную роль конструкции, внедренной в классическую архитектурную систему.

Достигнув значительных успехов в области мостостроения, инженерия все чаще вступала в содружество с архитектурой, однако лишь к началу XX века можно говорить о полностью самостоятельной работе инженера, в том числе относительно эстетического освоения новых конструкций и материалов.

Важными в этом отношении были работы В.Г. Шухова – русского и советского инженера, который первый в мире применил для строительства зданий и башен стальные сетчатые оболочки. В 1980-е годы В.Г. Шухов изобрел первые в мире гиперболоидные конструкции. Идея была заимствована из конструкции плетёных крестьянских корзин, рыболовных садков.

Первая башня, где была применена новая конструкция, была построена в 1895 году на заводе Бари в Москве в Симоновой слободе близ Тюфелевой рощи. Башня была представлена публике в 1896 году на знаменитой Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде. Ныне башня находится в Полибино (Липецкая область). Позже, В.Г. Шухов создаст башни в разных уголках страны (г. Краснодар, г. Дзержинск).

Однако, одним из самых известных проектов В.Г. Шухова можно считать башню на Шаболовке, задуманную как телебашню станции имени

Коминтерна (Москва, 1920-1922 гг.) (рис. 2). Ее конструкция представляет собой шесть секций, расположенных одна над другой, каждая из которых является самостоятельным гиперboloидом, опирающимся на нижестоящий, большего диаметра. Монтаж каждой секции проводился внутри контура и поднимался на заданную высоту. Планировалось, что башня должна была стать самой высокой в мире, опередив по высоте даже Эйфелеву. Однако из-за сложной ситуации в стране, ввергнутой после окончания Первой мировой в кровопролитную Гражданскую войну, планы правительства относительно башни Шухова были изменены – вместо задуманных 350 метров в высоту, башня вознеслась лишь на 148,5.



Рисунок 2 – Шуховская башня в Москве. 1922-1923 гг., В.Г. Шухов

Примерно в это же время (1919 г.) В.Е. Татлин планирует свою знаменитую спиральную башню III Коммунистического интернационала (рис. 3). Идея башни Татлина заключалась в осмыслении принципиально новой революционной в инженерии и архитектуре мысли – вынесение несущей металлоконструкции на фасад. Также, как и В.Г. Шухов, В.Е. Татлин планировал использовать металлическую конструкцию, дополнив ее сталью и стеклом. По замыслу автора, башня должна была символизировать нашу планету: ее внутренний объем (нижний куб) должен был совершать годовой оборот вокруг оси, а также иметь наклон мачты от нормали $23,5^\circ$ (такой же, как у оси Земли). Данные идеи дали толчок для формирования нового архитектурного направления – конструктивизма, который нашел отклик в начинаниях будущих архитекторов, кардинально изменивших русскую архитектуру уже к середине XX века.

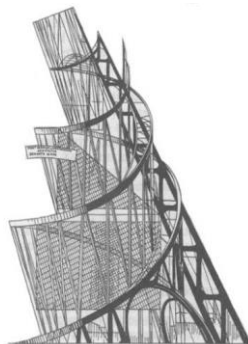


Рисунок 3 – В.Е. Татлин. Проект памятника III Коммунистического интернационала, 1919-1920 гг.



Таким образом, в России в конце XIX – начале XX веков сложилась ситуация, когда научный и промышленный прогресс послужил почвой для создания функционального проектирования. При этом архитектурная форма во многом еще сохраняла символику в духе модерна и раннего модернизма.

В ходе нашего исследования была выявлена стилевая трансформация русской архитектуры. Так, от упадка единой архитектурной мысли в середине XIX века и стремительного ухода в эклектику и стилизаторство, уже к концу XIX века архитекторы постепенно пришли к новым инженерно-архитектурным решениям. Во многом это связано с обращением к новым для архитектуры материалам – металл, железобетон, а также к активному сотрудничеству с русской инженерной школой.

В отличие от архитектуры США, где металл применялся исключительно из соображений тектонической устойчивости зданий, русская архитектура эстетически осмыслила металл, который выступал наравне с традиционными кирпичом и камнем, формируя внешний и внутренний образ зданий.

Список использованных источников:

1. Всеобщая история искусств. В 6 т. Т. 6. Кн. 1, 2 /под ред. Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского. – М.: Искусство, 1965-1966. – Кн. 1. – 480 с. – Кн. 2. – 408 с.: ил.

2. Всеобщая история архитектуры. В 12 т. Т. 10 /отв. ред. С.О. Хан-Магомедов. – М.: Стройиздат, 1972. – 592 с.: ил.

3. Иконников, А. В. Архитектура XX века : Утопии и реальность: Т. 1 / А.В. Иконников. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 654 с.: ил.

4. Орельская, О.В. Современная зарубежная архитектура /О.В. Орельская. – 2 изд. – М.: Изд. центр «Академия», 2007. – 266 с.: ил.;

5. Пилявский, В.И. История русской архитектуры / В.И. Пилявский, А.А. Тиц, Ю.С. Ушаков. – М.: Архитектура-С, 2007. – 511 с.: ил.

6. В. Г. Шухов, 1853-1939. Искусство конструкции / под ред. Р. Грефе, М.М. Гаппоева, О. Перчи ; пер. с нем. Л.М. Глотова, М.М. Гаппоева. – М. : Мир, 1994. – 192 с.: ил.,

©Лунина Ю.О., 2021



УДК 7.047

**НОКТЮРН: ОТ РОМАНТИЗМА К СИМВОЛИЗМУ
НА ПРИМЕРЕ РИСУНКА УМБЕРТО БРУНЕЛЛЕСКИ 1905 Г.
ДЛЯ ЖУРНАЛА «ВЕСЫ»**

Мархаева А.Б.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Термин ноктюрн (в изобразительном искусстве – ночная сцена, ночной пейзаж) исторически связан с музыкой; это небольшое лирическое произведение, род серенады, предназначенный для исполнения в тишине ночи. В период романтизма музыкальный ноктюрн получил большое распространение. Во второй половине XIX века Джеймс Уистлер ввел слово ноктюрн в названия своих «ночных» пейзажей.

Ночные сцены характерны и для романтизма, и для символизма. Для романтизма чрезвычайно важна концепция двоемирия, осознание разрыва между миром мечты и миром действительности. Их разделение доводится до предела в символизме, когда происходит полный уход от реального мира в мир грез, внутренних переживаний, воспоминаний. Ночные сцены отражают другую действительность; при этом, впрочем, природные образы обеспечивают определенную преемственность по отношению к романтизму. Не случайно некоторым исследователям в символизме видится «последний вздох тоскующего неоромантизма» [3, с. 11].

Двоемирие романтизма воплощается в образе ночи, где обыденное и реальное соприкасаются. Ночь для романтиков – символ загадочного, идеального пространства для воображения и созерцания. При этом ночные сцены передают уход в мир мечты, но и не утрачивают связи с Природой, её состояниями и настроениями, с представлениями о бесконечном и вечном (божественном). Примером может служить ночная сцена Каспара Давида Фридриха «Восход луны над морем» 1822 года из Государственного Эрмитажа (рис. 1). Художник-романтик показывает бесконечность открытого пространства. Море уходит далеко за горизонт, изображено огромное пространство неба с восходящей луной. Ничего не преграждает взор, открытая композиция передает силу и бесконечность природы, и ночи, как пространства созерцания и мечты. Здесь человек является гармоничной частью природы. Ночь меланхолична, но не чужда надежде, раскрывает величие природы и присутствие в ней божественного начала. Мотив ночного созерцания присутствует и в работе «Лунная ночь над Неаполем» 1828 года Сильвестра Феодосиевича Щедрина (Государственная Третьяковская галерея). Пейзаж итальянского города



освящен лунным светом. На поверхности воды играет лунная дорожка, уходящая вдаль, небо затянуто облаками – все вместе складывается в картину таинственного, далекого от обыденности простора.



Рисунок 1 – Каспар Давид Фридрих. «Восход луны над морем» 1822 г. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Ночные пейзажи романтиков открыты, не замкнуты. Символисты же не только уходят в мир грез, но и деформируют пространство, наделяя его субъективностью. Пространство часто становится камерным, замкнутым, теряется гармоническая связь человека и природы, которая была в романтизме. Возникает некая преграда, подобие стены (это может быть и архитектурный, и природный мотив) между человеком и бесконечностью. Происходит сосредоточение на внутренних фантазиях, видениях и переживаниях.

Ночь все чаще понимается как мистическое состояние, темное хаотичное начало мира, символ одиночества. Ночь включает в себя не только молчание и речь, но также жизнь и смерть. Ассоциация ночи с водной сферой напоминает, о черноте ночного моря, в котором тонет и возрождается душа, совершив мифическое путешествие по ночному морю и тем самым – нисхождение в нижний мир [4, с. 373]. В символизме ночные сцены становятся универсальным пространством для отображения образов субъективного мира художника.

Журнал «Весы» был важной частью русского символизма. Научно-литературный и критико-библиографический ежемесячник выходил в Москве с января 1904 по декабрь 1909 года. Поэт и идеолог русского символизма Валерий Брюсов стал идейным вдохновителем «Весов». Журнал «Весы» считается центром русского символизма. В издание привлекали известных литераторов: Константина Бальмонта, Андрея Белого, Александра Блока, Эмиля Верхана, Вячеслава Иванова. Издание «Весов» стремилось к популяризации в России «нового искусства». Организаторы «Весов» с самого начала пытались придать журналу в значительной мере «западническую» ориентацию. Наряду со сведениями о русских изданиях, большое место в «Весках» должна была занимать характеристика современного зарубежного искусства, разумеется, прежде всего – «нового искусства» [1, с. 262]. В издании было множество иностранных корреспондентов в странах Европы. Среди них был итальянский критик Джованни Папини, который предложил Умберто Брунеллески поработать для русского журнала.

Умберто Брунеллески – итальянский представитель модерна, чья линейная манера сложилась под воздействием мастеров прикладной графики. Для журнала «Весы» Умберто Брунеллески создал несколько рисунков, один из которых – «Лунная ночь» 1905 года из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина (рис. 2). В вытянутом прямоугольном формате листа (характерно для модерна) предстает изображение символистского толка. Рисунок, выполненный тушью по графитному карандашу, и изображает ночную сцену. На переднем плане каменная набережная, обрамленная домами. Здания образуют своеобразный коридор, перспективу, уводящую вглубь рисунка, где за ними виднеются деревья и звездное небо. Большую часть рисунка занимает водная гладь, где отражается пейзаж. Два высоких кипариса тянутся в небо, а луна рябит в отражении воды. Происходит некая игра с изображением, где и сам пейзаж «изображен» на водной глади. Дальняя перспектива закрыта, но создается впечатление мистической бесконечности и другого пространства, отличного от действительности. Особенно это ощущается в глади воды, будто там и находится другой, загадочный, мир грез.



Рисунок 2 – Умберто Брунеллески. «Лунная ночь» 1905 г. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва.

В рисунке Умберто Брунеллески чувствуется связь с живописью Арнольда Беклина. Швейцарский художник находится между романтизмом и символизмом, сопричастен обоим этим понятиям. Произведения Беклина соединяют романтическую пронзительность с тщательностью в воспроизведении Природы, и, в то же время, предвосхищают изображения потустороннего пространства символизма. Мрачная меланхолия архитектуры и пейзажа «Острова мертвых» 1880 года из Музея Метрополитен (рис. 3) перекликается с рисунком ночи Умберто Брунеллески. Прорезающие небо кипарисы появляются в произведениях обоих художников. Деревья служат некой мрачной доминантой, печальным лейтмотивом ноктюна. Присутствует пространство, пронизанное меланхолией, а у Беклина возникает и дыхание смерти. Оба произведения стремятся воссоздать образ «другого», потустороннего мира, в частности, с помощью изображения ночной сцены.



Рисунок 3 – Арнольд Беклин. «Остров мертвых» 1880 г. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

В некотором роде они схожи и по композиции. Картина уводит взгляд зрителя вглубь, только у Беклина он упирается в скалу острова и сумрак, и тайну кипарисовой рощи, а у итальянца – это тупик из каменных домов. Лунная ночь Умберто Брунеллески намекает на эмоциональную атмосферу иного мира, который можно увидеть только в отражении воды. От романтизма остается лишь след (природа как тайна), символизм стремится «показать жизнь в ее деформациях и превращениях» [2, с. 37]. Ночь предстает в произведениях Брунеллески и Беклина как изображение иного пространства: смерти – у Бёклина, непостижимой загадки – у Брунеллески.

Замкнутость построения ощутима и в картине Арнольда Беклина «Пейзаж с руинами замка» 1847 года из Музея Берггрюна. Посреди ночного пейзажа изображены заросшие зеленью развалины замка. Руины закрывают часть неба, разрывая его пространство, отсутствует ощущение бесконечности. Через оставшиеся окна замка видны предрассветные лучи. В изображении нет горизонта, уходящего вдаль, руины возникают перед взором, как стена. Так прерывается связь человека и природы, бесконечное (божественное) сменяется конечным. Еще одним примером может служить картина Александра Николаевича Бенуа «Замок. Две башни» 1897 г. Смоленский государственный музей-заповедник (рис. 4), где пространство замкнуто огромными скалами и двумя башнями.



Рисунок 4 – Александр Бенуа. «Замок. Две башни» 1897 г. Смоленский государственный музей-заповедник, Смоленск.

Ночь предстает как изображение иного мира как для романтизма, так и для символизма. Но пространство символизма больше не бесконечное, как в ночных пейзажах романтиков. Ночной пейзаж не только укрыт сумраком от обыденности, но и отгорожен от бесконечных природных пространств, не увлекает взор в море и небо. На рассмотренном рисунке Брунеллески и картине Бенуа водная гладь отгорожена от горизонта, уподоблена темному омуту и зеркалу. Ночные сцены у А. Беклина, А.



Бенуа и У. Брунеллески создают иное пространство, позволяющее сосредоточиться на внутренних грезах, мечтах и пугающих видениях, они по-иному передают чувство одиночества.

Список использованных источников:

1. Азадовский, К. М., Максимов, Д. Е. Брюсов и «Весы» (К истории издания). – М.: Наука, 1976. Т. 85. – 856 с.
2. Европейский символизм / ред. И. Е. Светлов. – СПб.: Алетейа; Ист. кн., 2006. – 495 с.
3. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 246 с.
4. Ханзен-Лёве О. А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. – СПб.: Академический проект, 2003. – 813 с.
5. Турчин В. С. Мир романтизма. Тоска по идеалам и время мечтаний. Прологомены // Искусствознание. 2012. №1-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mir-romantizma-toska-po-idealam-i-vremya-mechtaniy-prolegomeny> (дата обращения: 20.11.2021).

©Мархаева А.Б., 2021

УДК 7.036:7.032

ИСКУССТВО КОНТРАСТА: ЧЕРНОФИГУРНАЯ ВАЗОПИСЬ И ОБРИ БЕРДСЛЕЙ

Симоненко Е.Ю.

Научный руководитель Мишачева И.В.

Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва

Обри Бердслей – экстравагантный английский график, живший и творивший в последней четверти XIX века. В работах Бердслея принято отмечать черты модерна, прерафаэлизма, символизма, увлечения японской гравюрой [1, с. 18]. Задача данной статьи – выявление связей между графикой Обри Бердслея и традицией чернофигурной вазописи Древней Греции. Несмотря на скандальное прочтение античной эпохи в иллюстрациях «Лисистраты» Аристофана и заметный элемент иронии в отношении Бердслея к историческим традициям и стилям, в графике художника больше связи с древнегреческим искусством, чем это может показаться на первый взгляд.

Первый биограф и современник Обри Бёрдслея, Роберт Болдуин Росс, писал о знакомстве графика с наследием античной культуры: «...Обри Бердслей читал греческих и латинских авторов в переводах и часто поражал ученых остротой восприятий всех тонкостей» [2, с. 236]. Росс же говорит о вазописи Древней Греции как об одном из источников

вдохновения художника: «Перед тем, как взяться за рисунки к «Саломее», два события дали Бердслею свежий толчок к возбуждению его метода выражения: ряд посещений коллекций греческих ваз в Британском музее и «Павлиньей комнаты» Уистлера в Prince's Gate...» [2, с. 236].

Античные мотивы нередки в работах Бёрдслея. Примером может служить маленький рисунок «Сцены парижской жизни» (1897, Музей Виктории и Альберта, Лондон), на котором, словно в воздухе, на нетронutom фоне парит тотально чёрная рогатая голова (рис. 1). Жуткая гримаса с пустыми глазами и утрированными чертами лица (массивными щеками, растянутым в зловещей улыбке ртом, максимально изогнутыми бровями) напоминает греческие глиняные маски для актёров. Название говорит о параллели, которую проводил автор между греческим театром, в котором актёры прятали свои личности за масками, и современным лицемерным обществом.



Рисунок 1 – Сопоставление рисунка О. Бердслея «Сцены парижской жизни» (7,3 x 5,1 см, 1897 г, Музей Виктории и Альберта, Лондон) и Маски актера новой комедии (высота 10 см, середина II в. до н.э., Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург)

Обращение к персонажам античной мифологии прослеживается в рисунке «Спящий пан» (1893, Частная коллекция), в обложке V тома Желтой книги за 1895 год (кудрявый сатир читает книгу девушке в нарядном платье на полянке), в иллюстрации «Здравствуй и прощай» к 101-1 оде Катуллы (1896, Частная коллекция). Изображение архитектурных элементов античного ордера, хоть и свойственно многим направлениям и течениям в искусстве, но следует отметить, что Бердслей использовал их в оформлении произведения «История Венеры и Тангейзера», книги, которую он сам написал и проиллюстрировал, без давления со стороны заказчика, самостоятельно и свободно выбрав именно такое решение.

Среди творчества Бердслея заметна трактовка драпировки на античный манер, это прослеживается в «Награде танцовщице» к «Саломее» О. Уайльда (1893, Музей Виктории и Альберта, Лондон), рисунке «Мисс Эллен Терри в роил Розамонды в Бекете» (1893). В данных произведениях общая масса одеяния тонкими меткими линиями точно разделяется на длинные изящные складки, подчёркивая благородную высоту и значимость героев. Эти женские фигуры гармонично соотносятся, например, с персонажами чернофигурной росписи амфоры «Выкуп Гектора» или стройным вертикальным рядом людей, встречающих путников, на сцене встречи воинов из росписи амфоры, приписываемой

Лидосу, с изображением битвы Тесея и минотавра с другой стороны (550-540 гг. до н.э. Музей Дж. Пола Гетти) (рис. 2).

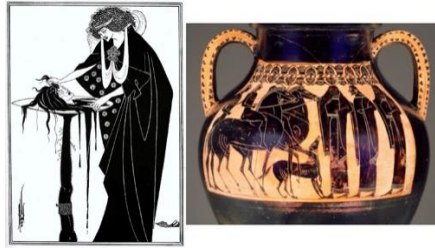


Рисунок 2 – Сопоставление иллюстрации О. Бердслея «Награда танцовщице» к «Саломее» О. Уайльда (1893 г., Музей Виктории и Альберта, Лондон) и росписи амфоры со сценой встречи воинов мастера Лидоса (550-540 гг. до н.э., Музей Дж. Пола Гетти)

Ряд произведений Обри Бердслея созвучен с традицией росписи белостенных лекифов благодаря существующей в них лёгкости и грациозности тонкой линии, отделяющей нежную фигуру от светлого фона (Изольда, 1895, Библиотека конгресса США, Вашингтон). Однако, несмотря на неоспоримое единство в использовании пластичной линии как основного графического приёма, по характеру эмоционального воздействия на зрителя творчество Бердслея более схоже с чёрнофигурной вазописью. Такие произведения как («Чёрная накидка», 1893; «Поцелуй Иуды», 1893; «Награда танцовщице» – всё из Музея Виктории и Альберта в Лондоне) въедаются в память благодаря силе чёрного, ясного, главенствующего пятна.

Что может вызывать ощущение диалога на равных между кричащими рисунками английского художника конца XIX века и стилем чернофигурной росписи керамики в архаической и классической Греции VII-IV веков до н.э.?

Во-первых, господство силуэта на контрастно-светлом и свободном фоне нетронутого материала, керамической поверхности вазы или белого пространства бумаги. Внимание сконцентрировано на сюжете, всё окружающее исключает возможность потери целостности происходящего действия. Допустимы лёгкие орнаментальные вплетения, но нет ковровых мотивов на фоне, или ярусного членения композиции – только сцена, ограниченная прямоугольником.

Уместно упомянуть, что на творчество английского графика имела влияние и европейская ренессансная ксилография, для которой характерны стремление к обобщению, и, как следствие, наличие глубоких тональных пятен и минимальное использование штриховки. В «Декоративном эскизе парусного судна» (1893 г.) художник при помощи одних пера и чернил воспроизводит на листе эффект гравюры на дереве, чем вызывает восхищение и добрую зависть известного английского художника и издателя Ульяма Морриса [3, р. 36]. Традиции итальянской печатной ксилографической книги воплощены в лаконичном оформлении Бердслеем



«Смерти Артура» в виде орнаментальных бордюров вокруг изящной и точной миниатюры, фигуры в которой порой выполнены одним красноречивым пятном и несколькими точными линиями. Однако увлечение прерафаэлитизмом пропадает у художника со временем, а параллели с античной вазописью остаются.

Во-вторых, предельная выразительность линии абриса. Иногда – нарочитая утрированность изгибов и лёгкое игнорирование правильных пропорций для большего эмоционального воздействия. Так, на росписи амфоры «Геракл в сопровождении Афины и Иолая душит немейского льва» (ок. 530 г. до н.э. Государственные коллекции антиквариата и глиптотека Мюнхена) фигура Геракла мужественная и решительная, его бёдра по ширине сопоставимы с туловищем льва, а ступни ног при этом несоизмеримо малы и уходят в точку, как и острый нос. В рисунке Бёрдслея «Атланта» пропорции тела юноши также искажены, голова маленькая, ноги коротки в соотношении с верхом, но при этом общее впечатление от фигуры – решительность, усилено.

В-третьих, откровенность и прямолинейность в изображении жестоких сцен. Известно, что излюбленным мотивом коринфской, и не только, чернофигурной вазописи были батальные сцены. Роспись амфоры со сценой битвы, приписываемая Антименесу (ок. 520-510 гг. до н.э.) или «Геракл и Герион» на аттической амфоре (ок. 540 г. до н.э.) из Государственного античного собрания Мюнхена, выполнены живо, ясно и энергично, с большим вниманием к деталям. Ту же очарованность жестокостью мы видим в иллюстрациях О. Бердслея к «Саломее» О. Уайльда, хотя акцентируется не борьба, но кровавая победа (в «Кульминации» кровь, изящной линией стекающая из головы Иоанна Крестителя плавно спускается к водной глади, уподобляясь элегантному растению).

Однако основное сходство между двумя анализируемыми явлениями – звонкий контраст между чёрными и светлыми пятнами. Контраст динамичных, выразительных, интересных фигур и безличного фона проходит по стыку двух плоскостей. Конфликт на этой границе находится в его кульминации. Это соединение тёмного и светлого в виде единой смелой линии, своими изгибами диктующей настроение всему произведению, является главным чарующим элементом, насыщающим рисунки или росписи мощью. Эта мрачная мощь исходит из героев, которые находятся в светлом окружении, в краснофигурном стиле дело обстоит иначе – фигуры светлосно пробиваются сквозь непроглядную и безграничную тьму.

В чернофигурной вазописи и у Бердслея доминирует глубина чёрного цвета на нейтральном фоне. Чёрное не теряется на чёрном благодаря нескольким метким линиям и предельно точному расположению нескольких светлых деталей, создающим из крупного пятна одну или

несколько фигур. Для красноречивой линии сравнения обратимся к дизайну обложки к пьесам Джона Дэвидсона (1894, Тэйт Британия, Лондон), к обложке журнала «Жёлтая книга» от 15 апреля 1894 г. (Музей Виктории и Альберта, Лондон), листу «Хорошие слова» (1894, Музей Виктории и Альберта, Лондон). На всех работах фигуры выдаются из черной тьмы только благодаря аккуратной тонкой линии. Так же, как и в чернофигурной росписи амфоры «Аякс несёт тело Ахилла», на которой благодаря светлой линии на бесформенном чёрном пространстве создана многоплановая толпа людей.

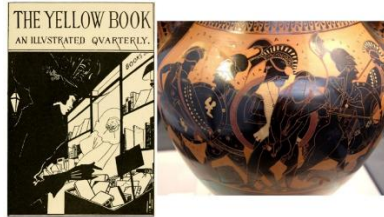


Рисунок 3 – Сопоставление обложки журнала «Жёлтая книга» от 15 апреля 1894 г. (О. Бердслей, Музей Виктории и Альберта, Лондон) и росписи амфоры «Аякс несёт тело Ахилла»

Подводя итог, следует сказать, что в графических работах Обри Бердслея, помимо общеизвестных влияний, существует очевидная связь как с краснофигурной, так и чёрнофигурной вазописью. Художник на протяжении всего творческого и жизненного пути обращался к античным мотивам. Близость манеры Бердслея именно к чёрнофигурному стилю вазописи можно обосновать схожим эмоциональным воздействием грамотно очерченного тёмного пятна. Его композициям присущи строгая гармония и равновесие выразительных пятен насыщенного чёрного в тандеме с усиливающим контраст светлым фоном, утончённая, живая, точная линия абриса, графичность и строгая двухмерность.

Список использованных источников:

1. Бердслей О. Шедевры графики. / Сост. И. Пименова. – М.: Эксмо, 2006. – 216 с., ил. – (Шедевры графики)
2. Роберт Росс. Обри Бердсли / Обри Бердсли. Рисунки. Проза, стихи, афоризмы, письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. – М.: Игртехника, 1992. – 286 с., ил.
3. NielsonC., MellyG. TheSpiritofBeardsley. – NewYork: GramercyBooksPubl., s. a. – 44 p.

©Симоненко Е.Ю., 2021



УДК 7.035...5

**СПЕЦИФИКА РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ПЕРИОДА ЭКЛЕКТИКИ
НА ПРИМЕРЕ ЗДАНИЯ ВЕРХНИХ ТОРГОВЫХ РЯДОВ,
1893, МОСКВА, АРХ. А.Н. ПОМЕРАНЦЕВ
С УЧАСТИЕМ ИНЖЕНЕРОВ В.Г. ШУХОВА и А.Ф. ЛОЛЕЙТА**

Сметанина А.В.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В статье рассмотрены стилевые процессы в русской архитектуре последней четверти XIX в., сопровождавшиеся противостоянием эклектизма и раннего функционализма. Именно этим обусловлен выбор объекта анализа – здание Верхних торговых рядов Москвы (ныне здание ГУМа). Основной исследовательской задачей являлось выявление стилевых напластований в раках русской эклектики, в частности псевдорусского стиля. Актуальность темы обусловлена схожими процессами в современной архитектуре, одной из глобальных проблем которой является взаимодействие, в том числе и стилевое, исторической и современной застройки.

Национальный стиль, поиски которого начались ещё в 1830-х годах и завершились официальным утверждением русско-византийского стиля, в 1870-х годах приобрёл характер псевдорусского стиля. Одной из причин утверждения псевдорусского стиля было расширение международных связей России и участие в международных торгово-промышленных выставках, на которых все страны в целях рекламы стремились в облике павильонов отразить свои национальные черты. Подобная тенденция была свойственна и России, для чего был очень удобен псевдорусский стиль. Русские павильоны были оригинальны, нарядны, выразительны и привлекали к себе внимание вычурностью богатого декоративного убранства, заимствованного из крестьянского деревянного зодчества [1, 478].

Новое направление, которое сложилось в начале 1880-х гг., основывалось на заимствовании декоративных архитектурных особенностей XVII века. Это были здания, построенные из белого камня или кирпича, богато украшенные в традициях народного зодчества. Такие дома зачастую имели сводчатые потолки, отличались теремообразными крышами и узкими окнами. Наиболее значимыми постройками, соответствующими эстетике псевдорусского стиля и представляющими собой ретроспекции допетровской архитектуры Москвы, являются здание бывшей Городской думы (ныне Музей отечественной войны 1812 года.



1890-1892, арх. Д.Н. Чичагов) и Верхние торговые ряды на Красной площади (ныне ГУМ, 1889-1893, арх. А.Н. Померанцев).

Строительство первого здания Верхних торговых рядов на месте обветшавших лавок началось еще при Екатерине II. Проект в классическом стиле разрабатывал архитектор Джакомо Кваренги. Однако после пожара 1812 года Ряды достраивал уже Осип Иванович Бове в стиле ампира. К 1880-му году Верхние торговые ряды сильно обветшали и морально устарели, перестав отвечать требованиям современной оптовой и розничной торговли. Поэтому в ноябре 1888 года был объявлен закрытый архитектурный конкурс на перестройку торговых рядов [2]. Одним из главных условий конкурса было сохранение архитектурной гармонии Красной площади, ведь торговые ряды стояли лицом к лицу к древнему зданию Кремля. Из двадцати трёх проектов, представленных разными архитекторами, Техническим Комитетом был одобрен проект Александра Никаноровича Померанцева [3]. Новые Верхние торговые ряды открыли свои двери 2 декабря 1893 года (рис. 1).



Рисунок 1 – Верхние торговые ряды. Архитектор А.Н. Померанцев

Это была высокотехнологичная постройка для своего времени. Под зданием находился собственный артезианский колодец, который мог подавать до пятидесяти тысяч ведер воды в день, необходимой для отопления, водопровода и пожарных кранов, размещённых в рядах повсеместно [4, с. 19]. Центральная система отопления в рядах делилась на два типа: пароводяное в одной половине и водяное в другой части. Для освещения магазинов, пассажей и проездов, окружающих ряды использовалось исключительно электричество. Московские торговые ряды имели и вентиляцию, и канализацию, и даже мини железную дорогу для перевозки товаров. Здание Верхних торговых рядов стало не только местом купли-продажи, но и прообразом бизнес-центра: третий этаж был занят представительствами торговых компаний, в подвале же располагались магазины оптовой торговли.

При строительстве Рядов применялся новый высокотехнологичный материал – железобетон. Именно из него были выполнены мостовые переходы, соединяющие пассажи между собой (рис. 2). Эту часть проекта осуществил архитектор и инженер Артур Лолейт. Световые покрытия пассажей были изготовлены Санкт-Петербургским Металлическим заводом по проекту инженера Владимира Григорьевича Шухова. Железная сетка перекрытий представляет собой нечто столь лёгкое и тонкое, что снизу выглядит словно паутина с врезанными в неё стёклами несмотря на

то, что вес железных частей стропил и перекрытий составил больше 819 тонн, а на остекление каждого продольного пассажа ушло до двадцати тысяч стёкол [4, 19].



Рисунок 2 – Мостовые переходы в Верхних торговых рядах.

В центре здания, при пересечении среднего продольного пассажа со средним поперечным, имеется огромная ротонда, через купол которой в галерею попадает масса света (рис. 3). Для перекрытия основных «рукавов» Верхних торговых рядов инженерами был выбран полуциркульный тип свода. Крыша, спроектированная для рядов, внешне напоминает половину овала или параболу, причём овала огромного, так как пролёты пассажей составляли 14-16 метров в ширину. Кроме того, для такого большого перекрытия, как Верхние торговые ряды, требовалось и немало внутренних, поддерживающих элементов: всевозможных балок, стяжек стропил, наклонных стоек, соединяющих верх крыши с её основанием – то, что мы привыкли традиционно видеть на чердаках старых домов.



Рисунок 3 – Центральная ротонда Верхних торговых рядов. Стеклопанельное перекрытие.

Возвращаясь к облику здания, невозможно не заметить, что вытянутые «теремковые» крыши и шатры со шпилями над главным входом перекликаются с башнями Кремля. А «пузатые» колонны и узкие окна-бойницы гармонируют со зданием Исторического музея.

Также стоит отметить стоящее рядом здание Московской городской думы. Красное крыльцо думы, украшенное арочками с висячими гирьками, стало своеобразным символом псевдорусского стиля. Глядя на это здание и, особенно, крыльцо, возникает ощущение, что оно предназначалось не



для заседаний депутатов конца XIX столетия, а для сбора боярской думы середины XVII века [5].

Фасады этих зданий с башенками, высокими кровлями, частым ритмом небольших окон в фигурных обрамлениях XVII в. совершенно не соответствуют внутренней функциональной и архитектурно-пространственной их организации. На примере Верхних торговых рядов видно, что четыре ряда двухъярусных галерей решены на основе достижений строительной техники тех лет с применением верхнего света, металлических структур. Однако они не находят отражения в облике здания и его декоре. Отсюда становится всё более очевидным несоответствие псевдорусского стиля техническим возможностям и новому назначению архитектуры [6].

Таким образом, на основе анализа архитектурного и конструктивного решения Верхних торговых рядов мы выявили стилевые напластования, которые подтверждают сохранение эклектизма в русской архитектуре вплоть до начала XX века. Нами установлено, что основной стилеобразующей тенденцией был ретроспективизм и стилизаторство на основе форм допетровской архитектуры Москвы. Однако параллельно и нередко в рамках одного проекта такого рода псевдостиль сочетается с современными инженерными решениями, материалами и конструкциями, что вполне соответствует международным стандартам этого времени. Рациональная линия в русской архитектуре не имела самостоятельности, как, например, в США. Однако в равной степени русская школа архитектуры не злоупотребляла заимствованием европейских форм, открывая для себя мир древнерусского прошлого. Тем самым, шла активная подготовка нового стиля – стиля модерн.

Список использованных источников:

1. Пилявский, В.И. История русской архитектуры / В.И. Пилявский, А.А. Тиц, Ю.С. Ушаков. – М.: Архитектура-С, 2007. – 511 с.: ил.
2. Всеобщая история архитектуры. В 12 т. Т. 10. / отв. ред. С.О. Хан-Магомедов. – М.: Стройиздат, 1972. – 592 с.
3. Киприн, В.А. От лавок до пассажей / В.А. Киприн, С.М. Малыгин, Е.А. Тончу. – М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2014. – 584 с.
4. Размадзе, А.С. Торговые ряды на Красной площади в Москве / А.С. Размадзе. – Киев : С.В. Кульженко, 1893. – 64 с., 35 с.: ил.
5. Варакина, Г.В. Стилевая идентификация архитектуры и интерьера во второй половине XIX века / Г.В. Варакина // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии : Матер. XXII междунар. конф. (28-31 мая 2019 г., С.-Петербург) / под ред. Н.М. Калашниковой. – СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2019 г. – 514 с. – С. 418-423.
6. Варакина, Г.В. Китч как норма современной культуры / Г.В. Варакина // Культура и цивилизация. – 2014. – № 5. – С. 10-19.

©Сметанина А.В., 2021



УДК 7.044

**ИНТРИГА МАСКИ:
КАРНАВАЛЬНЫЙ МОТИВ В ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКЕ
Ж. ШЕРЕ и К.А. СОМОВА**

Суменкова В.Н.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Венецианский карнавал насчитывает многовековую историю, первые упоминания о нем датируются XI веком. Массовые гулянья проводились ежегодно, вопреки войне и чумной эпидемии. Главными аксессуарами карнавала были красочные костюмы и разнообразные маски, помогающие социально уравнивать всех участников, а участнику – притвориться кем-то, остаться неузнанным [1, с. 92-94]. В основе маски лежит особое взаимоотношение действительности и выдуманного образа. С XIV века главным и обязательным атрибутом карнавала служат маски, секреты изготовления которых передаются из поколения в поколение.

Классическими масками Венецианского карнавала принято считать Бауты, Моретты и Коломбины. Любимой и самой популярной маской, как среди женщин, так и среди мужчин считается лаконичная белая маска Баута. Она имеет особую остроконечную форму, сохраняя полную анонимность персонажа. Маску носили вместе с трехконечной шляпой и черным развевающимся плащом. Маска является воплощением целой эпохи, запечатленной в картинах известных художников, таких как П. Лонги, Дж. Тьеполо и др. Прекрасным примером служит работа венецианского художника Джованни Доменико Тьеполо «Менуэт» 1756 г. (рис. 1). На картине изображены нарядно одетые участники карнавала, запечатленные в танце.



Рисунок 1 – Дж. Д. Тьеполо «Менуэт» 1756г. Национальный музей искусств Каталонии, Барселона.

Моретта представляет собой женскую овальную маску, выполненную из черного бархата, который подчеркивал изысканную бледность кожи венецианок [2, с. 245]. Девушки, надевая маску, становились особенно загадочны, ведь из-за необычного способа крепления (её надо поддерживать, зажимая ртом специальный шпенек),

они не могли разговаривать. Самой миниатюрной и открытой является черная полумаска Коломбины, прикрывающая лишь область глаз. Традиционные венецианские маски в XVI веке стали атрибутом не только карнавала, но и важной деталью актеров народного театра Дель Арте. Главными героями комедии являлись не актеры – а многочисленные маски. К основным персонажам комедии относят Панталоне, Доктора, Бригеллу, Арлекина, Пульчинеллу, Коломбину и многих других.

Традиции венецианского карнавала сохраняются и в XIX веке, во всей красе демонстрируя роскошь костюмов и балов эпохи рококо. Массовое увлечение ярчайшими маскарадами и карнавалами стало играть важную роль не только в культурной жизни общества, но и в живописных и графических работах художников.

Образы маскарада XIX в. ярко прозвучали в творчестве художника и гравера Жюля Шере (1836-1932 гг.), справедливо считающегося одним из основоположников современного плаката, предтечей и одним из мастеров французского модерна. В работах Шере можно проследить подражание французскому рококо, а также творчеству А. Ватто и Ф. Буше [3, с. 80]. Отличительной чертой художника было динамичное изображение нарядных персонажей в ярких костюмах. Основой многих плакатов Жюля Шере является карнавальная женский образ. На протяжении 1890-х гг. художник создавал плакаты для зимнего маскарада Оперы Гарнье. В работе «Парижская опера. Карнавал» 1894 г. (рис. 2) перед зрителями предстает полюбившийся художнику образ Коломбины в карнавальном костюме с маской. За героиней в вихре кружат остальные герои праздника: коломбины и шуты, арлекины и джентльмены. На плакате Шере воссоздал праздничные вневременные городские гулянья, аналогичные венецианским карнавалам, передал ощущение искрометной радости.

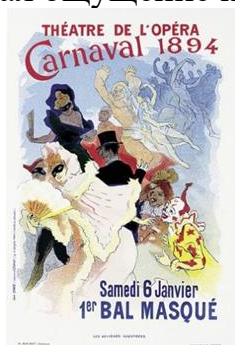


Рисунок 2 – Ж. Шере «Парижская опера. Карнавал» 1894 г. Афиша, литография. Частная коллекция.

Особое внимание теме балов и маскарадов в своем творчестве уделял Константин Сомов (1869-1939 гг.). В его работах прослеживается мощное влияние живописи французского рококо и графики модерна, однако их эмоциональное наполнение совершенно иное. Работа К. Сомова «Новый и старый год» 1904 г. (рис. 3) выполнена на картоне в смешанной технике. Композиция построена в привычной для художника театрализованной

манере, дальний план которой похож, скорее, на яркую декорацию (вид в окне с фантазмагорическими персонажами). Вихрь несущихся над землей демонических существ чем-то напоминает и о светской легкомысленной, пританцовывающей толпе плаката Ж. Шере, но, одновременно и о мистической составляющей карнавала. Загадочные существа в окне олицетворяют «тихий омут» человеческой души, на самом деле полной пороков и несовершенств, скрытых под маской. В работе прослеживается существование вымышленного и одновременно существующего миров, а также противостояние жизни и смерти. Автор наглядно демонстрирует театрализованное столкновение героев с дьявольской сущностью и смертью. Ребенок является символом нового, скрытого под тайной маски, отображая идею обновления – весьма важную для карнавала [4, с. 333-340].



Рисунок 3 – К. Сомов «Новый и старый год» 1904 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Карнавальные маски отражают тему веселья и смеха персонажей, позволяя уйти от реальности, создавая собственный мир вечного праздника. Но, не следует забывать и о том, что изначально карнавал связан с народными гуляньями во время масленичной недели. С определенными ритуальными действиями на границе сезонов, с попыткой магического воздействия на природные стихии. Маски героев – не только праздничный атрибут и яркий пример взаимодействия культур (доминанты плаката Шере), но и древний символ, способный как бы реактивировать свои сакральные основы в позднейшие периоды. Возникновение и формирование масок прослеживается на протяжении различных эпох. Маски являются неотъемлемой частью и диалогом множества культур, значение которых невозможно переоценить [5, с. 26]. Эстетика искусства рококо оказалась востребована и по-разному интерпретирована в творчестве Ж. Шере и К. Сомова.

Список использованных источников:

1. Бек, К. История Венеции [Текст] / Кристиан Бек. – М. : Весь Мир, 2002. – 190 с.
2. Даниэль, С. М. Рококо: от Ватто до Фрагонара / Сергей Даниэль. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 330 с.
3. Завьялова, А. Е. Художественный мир Константина Сомова [Текст] / А. Е. Завьялова ; Российская академия художеств, Научно-



исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств. – М. :БуксМАрт, 2017. – 207 с.

4. Иванов, В. В. Маска как элемент культуры // Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. М., 2007. – 792 с.

5. Гринштейн, А.Л. Карнавал и маскарад в художественной литературе :Учеб.пособие для вузов культуры и искусств / Гринштейн А. Л.; М-во культуры Рос. Федерации; Самар. гос. акад. культуры и искусств. Каф.лит. - Самара : Изд-во Акад. культуры и искусств, 1999. – 118 с.

©Суменкова В.Н., 2021

УДК 7.036

ВОЗРОЖДЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ЭПОХУ МОДЕРНА: «ARTS AND CRAFTS» и «MŁODA POLSKA»

Тарабурина А.Т.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Исследование посвящено эпохе технического, культурного и эстетического обновления на рубеже XIX-XX вв. Поставив перед собой исследовательскую задачу – выявить роль национальных традиций в сложении стиля модерн, мы обратились к двум школам – английской и польской. Выбор обусловлен несколькими причинами: наличием ранних форм модерна в Англии, обращением к национальным традициям в Англии и Польше, неоромантический характер стилевых поисков в конце XIX в. в этих странах. Учитывая отсутствие прямого влияния английской культуры на польскую, мы применили метод компаративного дискурса [1], что позволило провести интересные параллели и выявить особенности таких явлений художественной культуры как «Arts and Crafts» и «Młoda Polska».

На рубеже XIX-XX веков в Европе начинается бурное цветение модерна. Предтечей этого явления принято считать Англию, где уже в середине XIX века возникает Братство прерафаэлитов, публикуются труды историка искусства Джона Рёскина, «Грамматика орнамента» Оуэна Джонса, произведения Уильяма Морриса и, наконец, зарождается движение «Arts and Crafts», усвоившее все достижения предшественников. В той или иной мере все эти события и процессы стали, своего рода, реакцией на вкусы викторианской эпохи и их корреляцию с учетом подъема индустриализации. Деятели искусства чувствовали острую



необходимость в обращении к простоте природы, в возрождении художника-ремесленника и национальных традиций.

В Польше это стремление к возрождению и поиску народного искусства развивалось во временном отношении параллельно, но имело иные причины: во многом оно было связано с национально-освободительным движением. В начале XIX века в польском фольклоре находят вдохновение Адам Мицкевич, Юлиуш Словацкий, Фредерик Шопен и многие другие творцы польского романтизма. После восстания 1830 года было особенно востребовано ремесло, крестьянское искусство [2, с. 6]. Во второй половине XIX века по-прежнему разрозненная и поделенная между Пруссией, Австро-Венгрией и Российской империей, Польша так же оказалась втянутой в сферу капиталистических отношений. Фабричное производство постепенно вытесняет традицию, исчезают мастерские и кустарные изделия. Меняются вкусовые пристрастия: городской буржуа стремится к показной роскоши, относясь к простым предметам ручной работы с презрением. Творческая интеллигенция была встревожена скоротечной капитализацией общества, что побудило многих знатоков и энтузиастов-любителей поддерживать народные промыслы и возрождать мастерские, подобно тому, как это происходило в Англии.

Уильям Моррис, стоявший у истоков движения «Arts and Crafts» и вдохновлявшийся трудом Джона Рёскина «Камни Венеции» (глава «Сущность готики»), стремился собрать художников-единомышленников и восстановить средневековую роль ремесла [3, с. 76]. Ключевую роль в этом сыграло строительство дома Уильяма Морриса по его эскизам. Под своей крышей «Red House» объединил художников, поэтов, архитектора Филиппа Уэбба. В полной мере здесь проявился синтез архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Уильям Моррис полностью разрабатывает проект дома, его интерьер и детали. Вместе с ним работает архитектор Филипп Уэбб, а также прерафаэлит Эдвард Бёрн-Джонс [4, с. 151].

Стилистическим ориентиром в первую очередь выступили традиции позднего Средневековья. В росписях дома художник Эдвард Бёрн-Джонс использует сюжеты английского рыцарского романа, например, сюжет о рыцаре Дегреванте. Архитектура дома отличается своей ясностью, простотой, здесь нет стремления к роскоши. Важной её особенностью является обращение к сельской архитектуре средневековой Англии и использование местного материала (аналогично Барслоуз фарм в деревне Оттертон) [5, с. 138]. В дальнейшем архитектор Филипп Уэбб и движение «Arts and Crafts», история которого, можно сказать, началась с этого дома, в своём творчестве следовали именно этим принципам. В 1861 году после строительства Red House Уильям Моррис основывает собственную фирму, где продолжает создавать витражи, керамику, мебель, одухотворённые средневековыми национальными традициями [6, с. 53].

В Польше одним из таких подвижников был Станислав Виткевич, который попытался разработать «закопанский» стиль [7, с. 619]. Архитектура Закопане, города у подножия гор Татры, отличалась своей простотой и в то же время живописностью, яркостью. Каждый крестьянин самостоятельно строил свой дом, декорировал и обставлял мебелью ручной работы [8, с. 12]. Резьбой оформлялся фасад дома, его архитектурные элементы, интерьер, потолочные балки и мебель. Орнаменты были многообразны (растительный, геометрический), и в мебели они часто сочетались с росписью с изображением животных, птиц [2, с. 124].

Станислав Виткевич использует эти традиции в разработке своих архитектурных проектов, например, в «вилле под пихтами». Вилла живописна по своей планировке, интерьер дома обставлен резной мебелью ручной работы – традиционные стулья с резными спинками и так называемые «креденсы» (буфеты) с растительными орнаментами (рис. 1).

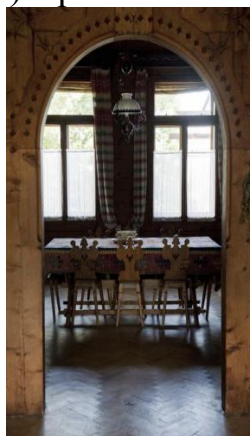


Рисунок 1 – Интерьер виллы под пихтами. Станислав Виткевич, конец XIX века.

Архитектор активно использует местный материал – древесину и камень. В своём стремлении к гармонии с природой, простоте и сохранению национальных традиций, стиль Виткевича сближается со стилевыми ориентирами движения «Arts and Crafts» в Англии.

Некоторые эти веяния перенимают и представители движения «Młoda Polska», польского модерна. В 1897 году в Польше появляется объединение «Искусство», вслед за ним еще одно – «Польское прикладное искусство» (Polska Sztuka Stosowana), которое стремится к поддержке польских художественных промыслов [9, с. 38].

Интересные параллели можно провести и в изобразительном искусстве. Многие художники польского модерна испытывали некоторое влияние прерафаэлитов, например, Леон Вычулковский. Допустимо сравнить его полотно «Алина» (1880 год) со знаменитой «Офелией» Д.Э. Милле. Художник обращается к сюжету драмы Юлиуша Словацкого «Балладина» и изображает упокоение прекрасной и невинной девушки в цветущих зарослях (рис. 2).



Рисунок 2 – «Алина». Леон Вычулковски, 1880 год. Частная коллекция.

Мастера не только вдохновляются национальными средневековыми легендами и мифами, но и используют цветочные мотивы, воспевают это буйство флоры и находят в нём особенную жизненную энергию, как того требует эстетика модерна.

Одним из самых выдающихся художников движения «Młoda Polska» был Станислав Выспянский. Художник имел рабочий альбом «Гербарий», в котором он собрал более сотни зарисовок различных растений [10, с. 40]. Некоторые детали эскизов, например, розы и настурции, напоминают орнаменты Уильяма Морриса, его «Шпалеру». Однако в отличие от английского коллег, орнаменты Выспянского можно назвать цветочно-геометрическими (рис. 3).



Рисунок 3 – Розы и настурция, наброски. Станислав Выспянский, 1897 год. Национальный музей в Кракове.

Многие мотивы он использовал в станковой живописи, в витражах и в росписях собора. Выспянский был весьма религиозен, цветок для него становится символом. Работы художника, особенно витражи, наполнены глубоким духовным смыслом. Изображённые им сады несут в себе отголоски райских, что сближает мастера с прерафаэлитами и их романтической тоской.

Так, движения в Англии и Польше имеют общие черты – они зарождаются на почве романтизма, однако в Польше появление неоромантических тенденций обусловлено национально-освободительным движением. Также важным этапом в сложении нового стиля было обращение к национальным истокам, возрождение традиционного ремесла и народных промыслов. Эти процессы и противостояли индустриализации и эстетике буржуазного общества, с его стремлением к показной роскоши. Знатоки и энтузиасты-любители, пресыщенные чрезмерной пышностью, поэтизировали простоту сельской жизни. Возможно, выбор простой крестьянской архитектуры и мотивов народного творчества в качестве ориентиров был не случаен, – крестьянин был ближе к природе, к стихийному началу.



Всё это позволяет установить некоторую аналогию между английской и польской культурами рубежа XIX-XX вв., что проявилось в том числе в художественно-образном и стилевом обновлении искусства.

Список использованных источников:

1. Варакина, Г. В. Методология компаративистского исследования в искусствознании / Г.В. Варакина // Международная научная конференция к 100-летию РГУ им. А.Н. Косыгина «Слово, текст, источник: методология современного гуманитарного исследования», 2-3 ноября 2020, РГУ им. А.Н. Косыгина (Москва) / Отв. ред.: Кораблева Г. Н., Переволочанская С. Н. – М.: ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2020. – 379 с. – С. 16-30.

2. Ганцкая, Ольга Андреевна. Народное искусство Польши. – М.: Наука, 1970. – 183 с.

3. Лаврентьев, А.Н. История дизайна: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 052400 Дизайн / А.Н. Лаврентьев. – М.: Гардарики, 2006. – 303 с.

4. Всеобщая история архитектуры. В 12 т. Т. 10. / отв. ред. С.О. Хан-Магомедов. – М.: Стройиздат, 1972. – 592 с.

5. The English farmhouse and cottage: Barley, M. W. (Maurice Willmore), 1987. – 350 p.

6. Сарабьянов, Дмитрий Владимирович. Модерн: История стиля / Д. В. Сарабьянов. – М.: Галарт, 2001. – 343 с.

7. Stanisław Witkiewicz, Sztuka i krytyka u nas. – Lwów: Nak. Tow. Wydawn. we Lwowie, 1899 – 754 s.

8. Peasant art in Austria and Hungary / edited by Charles Holme. – 1911. – 54 p.

9. Польское искусство и литература: от символизма к авангарду / М-во культуры Российской Федерации, Гос. ин-т искусствознания; [отв. ред. Г.Ф. Коваленко, И.И. Никольская]. – Спб: Алтейя, 2008. – 351 с.

10. Тананаева, Лариса Ивановна. Три лика польского модерна. Выспяньский, Мехоффер, Мальчевский. – Спб: Алтейя, 2006. – 206 с.

©Тарабурина А.Т., 2021



УДК 793

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ БИБЛЕЙСКИХ СЮЖЕТОВ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПОСТАНОВКАХ

Бурмистрова Е.В.

Научный руководитель Абриталин А.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Проблематика формирования духовно-нравственных ориентиров молодого поколения – это актуальная проблема современности. В среде современного общества всё больше проявляется снижение уровня культуры, которое ярко выражается в выборе кумиров молодежи. Неразборчивость в стремлении за модой часто негативно влияет на внутреннюю и внешнюю составляющую формирования личности.

Использование библейских сюжетов пользуется популярностью во многих видах искусства: живопись, литература, скульптура, музыка, театр, хореография. Сразу возникает вопрос: «Для чего деятели искусства прибегают к библейским сюжетам в своих работах?» Если рассматривать это в широком формате, то библейские предания учат нас задумываться над своими действиями, извлекать урок из каждой жизненной ситуации и делать правильные выводы. Понимание зла и добра особенно важно для духовно-нравственного воспитания молодежи, за которой стоит наше будущее. Вникая в философский смысл библейских сюжетов, современный человек невольно задумывается о смысле и праведности жизни. Оценивает свои поступки и образ жизни с этим духовным ориентиром.

В этом плане интересным представляется балет-притча Бориса Эйфмана «Легенда» 1987 года [1]. Язык современного танца в постановке не искажает повествование, а наоборот – более приближен для современного человека и его восприятия, проявляет больший интерес для современного поколения.

Для основы балета «Легенда» выбрана повесть «Суламифь» А.И. Куприна, в сюжет которой легли «Песнь песней Соломона» и Ветхий Завет Библии. Но сюжет в танцевальной постановке несколько отличается. Повествование происходит от трех основных действующих лиц – Странник, Любовь и Власть. Все три главных героя показаны как обобщенный образ, а не конкретное лицо. Неодушевленные образы – олицетворения понятий Любви и Власти выступают здесь в облике девушек, гармонично подобранных под эстетически-выразительный типаж. Любовь – романтична, беззаботна (днем) – это длинноволосая блондинка с мягкими чертами лица. Она лёгкая, воздушная, местами



робкая, но позже (ночью) становится более серьезной и осмысленной. Власть, вне зависимости от дня и ночи, показана строгой, безжалостной, с холодным взглядом. У нее резкие и отточенные движения.

Но главенствующее лицо балета всё же Странник, который преодолевает долгий изнуряющий путь до славы и величественной силы (можно сказать до роли Царя), но не испытывает в итоге от этого истинного счастья. Тогда он обретает любовь, в которой пытается найти упоение, но опять сталкивается с трудностями. Он не может преодолеть выбор между Властью и Любовью. Осознав, что вместе они существовать не смогут, он отрекается от всего и снова становится Странником, ищущим какой-то смысл жизни. На месте главного героя, каждый человек может увидеть себя. Каждый из нас гнался за чем-то, как казалось возвышенным, что в итоге оказывалось фальшивкой. Или каждый из нас терялся перед трудностями выбора и опускал руки.

Удивительно то, что в этой хореографической постановке всё понятно для зрителя и воспринимается легко. Ведь, одно из главных отличий хореографических спектаклей и балетов – это передача сюжета зрителю без слов. Тут же автор передал не только сюжет, но и заложенную философскую мысль с помощью лексики современного танца, пантомимы, поз, жестов. Хореографическое повествование балета-притчи развивается постепенно и приходит к высшей кульминационной точке – в частях трио главных героев. Борьба между ними трактуется, как внутренние терзания человека. В хореографической постановке хочется отметить изысканную многообразность пластических взаимоотношений между главными героями балета. Многоплановость в дуэтах персонажей характерно разнообразием в акробатических подержках, которые смотрятся свежими и на сегодняшний день и притягивают взгляд зрителя.

Попытки балетмейстера рассказать зрителю своим пластическим языком о том, что его волнует в библейских сюжетах не противоречит заложенному в них смыслу. В этом хореографическом спектакле тема любви плотно переплетается с темой жизненного выбора. Борис Эйфман показал притчу в своем прочтении, сохранив её главную мысль [2].

Хореографический язык Эйфмана – это его собственный сформированный пластический стиль, которым он передает своё виденье мира зрителям. В своих балетах он всегда говорит о глобальных общезначимых темах. Он считал, что хореографическое искусство должно быть глубоко философским. Его балеты это не только пластические образы, но также особая энергия и философия, требующая размышления [3].

Таким образом, постановщики, обращаясь к библейским сюжетам, ещё раз заставляют зрителя подумать о вечных ценностях духовности и нравственности, которые являются фундаментальными характеристиками личности. Такие постановки являются не только выражением чувств и



эмоций, но также они действуют как средство воспитания детей и подростков.

Проблема молодого поколения в выборе жизненных ориентиров заключается в их духовной незрелости и потере связи с коренными традициями народной культуры. В какой-то степени это связано с разрушением института семьи в стране, и, как следствие возникает проблема в воспитании подрастающего поколения. На сегодняшний день, в открытом доступе имеется большой поток не отсортированной информации, который пагубно влияет на не до конца сформированную психику детей и подростков.

Такие постановки положительно влияют на развитие вкуса у подрастающего поколения зрителей, насмотренности и системы духовно-нравственных отношений. Сопереживая героям балета, меняется мировосприятие. Зритель сравнивает своё мировоззрение с сюжетом, и это отражает то, как он видит себя, мир и реальность. Как он поступает и реагирует.

Список использованных источников:

1. Прозрение. Экранная версия балета-притчи “Легенда” [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://m.youtube.com/watch?v=K_2YkM64AY0;

2. Авторский театр Бориса Эйфмана. Текст научной статьи по специальности «Искусствоведение» Шеффер Е.С. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskiy-teatr-borisa-eyfmana/viewer>;

3. СЦЕНИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Б. ЭЙФМАНА (ПОСЛЕДНЯЯ ТРЕТЬ XX - НАЧАЛО XXI ВЕКОВ) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/doc63288329_618061094?hash=09133bae841ff3a707&dl=a13bf0feaf288305dc.

©Бурмистрова Е.В., 2021



УДК 793

**СТИЛИЗАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦА
НА ПРИМЕРЕ ОДНОАКТНОГО БАЛЕТА Л.Ф. МЯСИНА
«ТРЕУГОЛКА»**

Владимирова Е.Л.

Научный руководитель Абриталин А.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Окружающий мир – набор отдельных систем, существующих по своим законам и подчиняющимся определённым наборам знаков. Иногда какие-то системы пересекаются и образуют единое целое. В сфере хореографии подобным примером является танцевальная постановка, созданная на базе стилизации фольклорного танца. Другими словами, постановщик берёт конкретный фольклорный танцевальный материал, например, испанский, и присваивает к уже существующему набору пластических знаков новые детали современной движенческой эстетики. Но, чтобы созданная система работала, из неё исключают всё ненужное и лишнее. Это очень трудоемкий и сложный процесс, потому что хореограф, как правило, узнает о результате своей работы только после её премьеры. Для того, чтобы одноактный балет, созданный на базе стилизации основной лексики выбранного фольклорного танца, оказался успешным, постановщик обязан соблюдать правильную пропорцию в стилизации всех компонентов спектакля. Такими компонентами являются танцевальная лексика, образы действующих лиц, музыка, костюмы и декорации. Подобная работа требует мастерства и накопленного опыта. Начинающему хореографу сложно справиться с этой задачей, он обязательно должен изучить способы стилизации на конкретных примерах. Поэтому данная работа актуальна, в первую очередь, для студентов колледжей и вузов, так как в ней проанализированы способы стилизации на примере одноактного балета Л.Ф. Мясина «Треуголка».

Цель исследования: определить способы стилизации фольклорного танца на примере одноактного балета Л.Ф. Мясина «Треуголка».

Задачи: изучить историю создания балета; проанализировать постановку с опорой на видеоматериалы; сравнить танцевальную лексику балета с лексикой фламенко и классического танца.

Объект: стилизация фольклорного танца. Предмет: одноактный балет Л.Ф. Мясина «Треуголка».

В основе сюжета балета «Треуголка» лежит популярная в Испании новелла П. де Аларкона «Треугольная шляпа», которая, в свою очередь,



опирается на сюжет народного романа о том, как мельник наказал чиновника, пытающегося ухаживать за его женой.

Создание балета началось с написания музыки. Она предназначалась для одноимённого балета, но другого хореографа. Композитор Мануэль де Фалья по указанию Дягилева внёс в партитуру некоторые коррективы, добавив новые музыкальные отрывки, которых не было в предыдущей версии. Мануэль де Фалья своими произведениями пропагандировал возрождение испанской музыкальной культуры. Он стилизовал её с помощью сочетания характерных особенностей французского импрессионизма с испанской основой. Вслед за музыкальным оформлением спектакля одновременно создаются хореографический пласт и художественное оформление [1]. Другими словами, Л.Ф. Мясин и П. Пикассо работают совместно.

П. Пикассо также создал сценический занавес, на котором изображена группа испанцев, наблюдающих за ходом корриды. Он и открывает зрителю представление. Затем занавес поднимается, и начинается танцевальное действие, происходящее на фоне белых, бледно-розовых и голубых тонов декораций. Соло мельника, одетого в традиционный испанский костюм, открывает первую картину. Его танцевальная лексика приближена к мужскому темпераментному андалусскому танцу фаррука [2, с. 83]. Танец отличается строгостью и графичностью движений, а также резким переходом от сосредоточенности и сдержанности к экспрессии. Положение рук мельника создаёт образ быка, а ритм перехода рук из позиции в позицию визуализируют звук ударов часов. Помимо испанских движений в его танце также есть и элементы классического: *pirouettes* и *allegro*. Важно отметить, что энергия танцора направлена в большинстве случаев в пол, то есть его движения имеют тяжёлый вес [3].

Образ кокетки-мельничихи раскрывается иначе. Её костюм состоит из традиционной, но облегчённой, светлой испанской юбки и блузы, напоминающей мантон, испанский платок. Настроение её танца приближено к другим направлениям фламенко – к булерии и севильяне [2, с. 86-87]. Оба танца заряжены праздничным настроением и лёгкостью, в них допускаются кокетство и игривость. Поэтому танцевальная лексика данной героини гармонично переплетается с такими элементами классического танца, как вращения и прыжки в больших позах. То есть её энергия в основном направлена вверх, по сравнению с мельником. Особую воздушность её образу придают комбинации с использованием *grands battements tendus jettes*, во время которых юбка исполнительницы как будто порхает [3].

В такую яркую героиню, как мельничиха, влюбляется коррехидор, испанский исправник, преклонного возраста. Энергия его танца, как и мельника, направлена в пол. Но, если данная специфика у молодого



мужчины подчёркивает силу его характера, то у коррехидора это символизирует приближающийся конец его жизни. Коррехидор – это комический образ, смежный с чудачком Гамашем из балета «Дон-Кихот». Его движения неуклюжи и наполнены пантомимой, а фигура настолько неустойчива, что зрителю кажется, что с каждым шагом возрастает вероятность падения персонажа [3].

В балете дважды исполняется фанданго – лиричный возвышенный танец влюблённых [2, с. 52-53]. В первый раз зритель его видит в соло мельничихи перед её встречей с её обожателем исправником. Во второй раз – в дуэте мельника и его жены уже после встречи той со стариком-коррехидором.

Весёлое настроение испанского народа выражено в характере танца соседей семьи мельника. Он представлен с помощью ритма и интонации сегидильи, быстрого трёхдольного танца, который как правило сопровождался песнями преимущественно лирического или шуточного содержания [2, с. 90].

В «Треуголке» нет места ни мягкой классической обуви, так как в ней исполняются испанские дроби, ни традиционной испанской обуви – данная часть костюма стилизована и адаптирована под постановку [3]. Подобное господство характерного танца в классическом балете встречается и у М.И. Петипа в «Привале кавалерии». В данной постановке также активно используется обувь для характерного танца. Кроме того, в ней тоже отражён конфликт между представителями власти (солдаты) и местными жителями, который разрешается лубочно-шуточным образом. Можно сказать, что Л.Ф. Мясин является последователем М.И. Петипа, аналогичным образом создавая своё творение.

В «Треуголке» в основном использованы испанские положения рук и корпуса. Исполнительницы выполняют технику *floreo*, определённое движение кистей и пальцев танцовщиц, которые напоминают открывающийся и закрывающийся веер. Важно, чтобы локти не участвовали во время исполнения данных движений [2, с. 88-89]. Также в хореографии встречаются ритмичные хлопки руками, называющиеся *palmas* и щелчки пальцами на манер кастаньет (*pitos*). Действие балета завершается хотой, парным национальным танцем, быстрым по темпу.

Таким образом, стилизация фольклорного испанского танца в балете «Треуголка» представлена следующими компонентами: сюжетом, основанным на народном романсе, испанской музыкой, звучащей в оркестровом оформлении, сплавом хореографических элементов фламенко и классического танца, стилизованными костюмами и декорациями. Синтез всех вышеперечисленных элементов постановки иллюстрирует характер испанской жизни, поэтому перевес идёт на сторону испанских традиций.



Список использованных источников:

1. Деген А., Ступников И. Фалья. Балет «Треуголка» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.belcanto.ru/ballet_sombbrero.html;
2. Фламенко: тайны забытых легенд. – Тула: Изд-во «Мусалаев», 2003. – с. 52-53, 83, 86-90., ил;
3. Балет «Треуголка» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=ZgpQjuBrAqc>.

©Владиминова Е.Л., 2021

УДК 793

**РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО ТАНЦА
КУРСКОЙ ОБЛАСТИ**

Зайцев В.А.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Народный танец является родоначальником всех направлений танца, которые формировались на протяжении многих веков. В основе народного танца лежат и классический, и историко-бытовой, и эстрадный, и современный танец. Мода и течение времени не смогли повлиять на него, а тем более заставить вовсе исчезнуть с лица Земли, ведь он несёт в себе историю создавшего его народа. Каждое поколение свято хранит память о своих предках и бережёт всё, что отражает их жизнь. В этом плане народный танец стал бесценным сокровищем, показывающим быт, основные занятия, традиции, события, происходящие в жизни людей. Изучая народный танец, мы путешествуем по всей нашей планете.

Танцевальная культура Курской области складывалась, как и культура других областей. Курская область – одна из немногих областей России, где появилось и достигло расцвета большое количество танков, карагодов, массовых плясок, манера, композиция, лексика которых зависят от времени года, от места, где исполняется, от количества участников, от фантазии, ведущей («танковщицы») или ведущего («танковщика»), роль которых непроста и играть которую мог не каждый [1, с. 79].

Изучению песенно-музыкального, таночно-карагодного жанра Курской области посвятили свои работы многие этнографы, однако наибольшее внимание этому жанру в своей исследовательской деятельности уделила А.В. Руднева [1, с. 79].

По определению А.В. Рудневой, в Курской области слово «хоровод», утвердившееся в науке и литературе, получило народную транскрипцию «каравод», «карагод», но с несколько иным смыслом против общепринятого [1, с. 81].



Карагод – род пляски парами, тройками по кругу, в основе которой лежат индивидуальное мастерство пляшущих, самостоятельность действий, почти полная независимость плясуна, плясуньи, пары или тройки солистов от других пляшущих. Исполняются карагоды чаще всего под игру музыкантов, стоящих в кругу, лицом в центр круга. Вокруг них образуется внешний круг, который движется обязательно против хода солнца, а музыканты или хористы, стоящие во внутреннем круге, движутся по солнцу. Встречаются три круга: один круг центральный – это музыканты, второй круг – участники карагода, которые стоят друг против друга парами, тройками – женщины в паре и перед ними мужчина, третий круг – это зрители [1, с. 83].

К карагодам или карагодным пляскам относятся «У ворот верба стояла», «Улица, улица широкая», «Ой, ты, Варя», «Старик», «Камаринская», «Тараторочка», «Журавель» – пляска парами по кругу (может исполняться и в нескольких кругах (петельках) одновременно. Это зависит от количества участников. Заводились эти круги (петли) вокруг музыкантов); «Тимоня» – пляска тройками по кругу, вокруг музыкантов.

Танки-хороводы – преимущественно плясового характера, с развитыми хореографическими построениями, множеством движений и фигур. Делятся танки на два типа: танки-шествия, или пляски с движением вдоль улиц, танки-пляски на месте по кругу, или «стенка на стенку». Исполняются танки преимущественно под песни самих участников [1, с. 83].

Водятся танки с наступления весны и до глубокой осени. К ним относятся «Таня, Танюша!», «Заплетаю я плетень», «А летела пава», «Ай да в городе во Белеве», «Кудрявое дерево», «На дворе в долинке», «А с околицы вдоль по улице», «А улица мала, хоровод велик», «Селезень», «Ой, не горят в печи дрова» и другие [1, с. 90].

По композиционному построению танки разнообразны: замкнутый круг в форме подковы; рядами, петельками, зигзагами (кривой танок). Линейные танки водятся с поясами или полотенцами. Круговой танок в отличие от карагода движется обязательно по ходу солнца [1, с. 79].

Участниками танков и карагодов могут быть мужчины и женщины (в некоторых селах мужчины участия не принимают), девушки и юноши, иногда можно встретить в качестве участников детей.

Манера у женщин в танцах Курской области различна. У женщин движения упруго-ритмичные, сопровождающиеся различными положениями и взмахами рук. Такое впечатление, что руки движутся непрерывно, их то поднимают вверх и, легко вибрируя, шевелят пальцами, то величественно складывают на груди, то женщина движется, наступая на юношу, «подбоченясь».

Мужчины, проделывая непрерывные движения ногами в сочетании дроби с прыжками и присядками, махая руками, при этом должны быть



полны внимания к девушкам, движутся по всему кругу. О манере мужчин и женщин в танцах Курской области можно также судить по высказываниям самих участников: «Пляшут все одно, а выходка разная», «Женщина пляшет – будто спешит, а мужчина пляшет – будто придерживает». О мужчине говорят, что тот не плясун, который не умеет вприсядку плясать. Об умении девушки нести себя говорят: «Идет, как пишет, как муха дышит». Мужчины в конце исполнения какого-то движения часто становятся на одно колено и бьют руками по земле, по голеням, голове, вертятся вокруг себя.

Во время танца юноша присвистывает или пропевает строку из частушки или песни. Например, «Есть на деревне тихоня. Ненаглядный парень Тимоня...».

Женщины во время танца поют реже, но могут участвовать в качестве солистов-хоровиков, стоящих в центре круга вместе с музыкантами.

Внимание к народному творчеству в наши дни проявляется, в частности, в широкой публикации ценных фольклорных трудов. Хореография дает возможность своими средствами и формами воспроизвести необходимые нравственные и духовные ценности, обращая нас к духовным истокам нашего народа. В Курской области особенно возрос интерес к хореографии [2].

28 сентября 2019 года в рамках празднования Дня города на Красной площади г. Курска состоялся необычный флэш-моб. Жители области исполнили курский танец «Тимоня». В мероприятии приняли участие 1626 человек, что стало рекордом России. «Это очень интересный проект, здорово, что получилось принять в нем участие. Подготовка была достаточно сложной, но мне понравились оригинальные движения и удивительная музыка. В пляске участвовали хореографические и фольклорные коллективы детских школ, учреждений культуры, дворцов детского творчества, студенты и школьники, а также артисты балета филармонии [3].

Флэш-моб «Курский «Тимоня» 28 сентября 2019 года наглядно показал, что народный танец жив и востребован сегодня в России. Приобщать подрастающее поколение к народной культуре – значит воспитывать патриотизм, любовь, понимание и сохранение традиций, идущих к нам источником идентичности из глубины веков.

Список использованных источников:

1. Руднева А.В. Курские танцы и карагоды. – М.: «Сов. композитор», 1975.
2. Устинова Т. Русские народные танцы. – М.: Искусство, 1976.
3. <https://riakursk.ru/v-kurske-ustanovili-tancevalnyu-rek/>

©Зайцев В.А., 2021



УДК 793

КАЛМЫЦКИЙ ТАНЕЦ – СРЕДСТВО ИЗУЧЕНИЯ ОСОБЕННОСТЕЙ КУЛЬТУРЫ И ТРАДИЦИЙ НАРОДА

Кейм А.О.

Научный руководитель Устюгов Ю.Н.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Калмыки, уделяют большое внимание танцевальному фольклору. Танец для них является одним из любимых видов искусства, с помощью которого можно изучить историю этого народа, их традиции и культурные ценности.

Для того, чтобы изучить историю и особенности калмыцкого народа недостаточно прочитать научную литературу о природе и быте. Гораздо продуктивнее и нагляднее будет увидеть лучшие образцы национального хореографического наследия. Там то вы и увидите особенности природы, традиции и обычаи, характер калмыцкого народа.

Нельзя изучать народный танец, не обращая внимания на национальное музыкальное творчество, на танцевальную музыку. В настоящее время самыми распространёнными аккомпанирующими инструментами при исполнении национальных танцев являются калмыцкая домбра и саратовская гармоника.

Рассмотрим несколько образцов национальных калмыцких танцев.

Калмыки вели кочевой образ жизни, и поэтому умели очень тонко наблюдать за окружающим миром. Все увиденное откладывалось у них на задворках памяти, а позже они отображали это в искусстве, будь то литература, музыка или танец.

Одним из таких подражательных шуточных танцев являлся «Туула би» («Танец зайца») [2]. Он представлял собой имитацию характерных заячьих движений, которые прерывались танцевальной походкой по кругу. П.Т. Надбитов по-своему осмыслил этот фольклорный танец и обработал его. Основная трудность, по мнению Петра Тимофеевича, заключалась в том: «...чтобы приучить исполнителя ровно дышать во время исполнения танца, т. е. выработать дыхание. Дело в том, что на протяжении всего номера корпус исполнителя находится в полусогнутом состоянии. Такая неудобная поза влияет на кровообращение и очень затрудняет, поэтому танцор быстро выбивается из сил. Кроме того, сбивал дыхание скачкообразный основной ход. Сами по себе эти скачки ничего не значили бы, если бы в основном ходе, в позе не был узнаваем заяц, его пластика. Он должен был узнаваем с первого движения, начальной позы» [1].



Ещё одним из созданных балетмейстером П.Т. Надбитовым шедевров является «Танец журавлей» [3]. Этот танец существовал как подражательный танец, передающий сценки из жизни журавлей. Но только благодаря сценической обработке П.Т. Надбитовым, этот танец получил второе рождение. История создания «Танца журавлей» относится к далёкому 1974 году. Перебирая нотные сборники в Республиканском доме народного творчества, Пётр Тимофеевич обнаружил сборник калмыцких песен. Его внимание привлекла песня «Тоһрун – шовун» («Журавль»), написанная М. Пюрвеевым на стихи С. Байдыева. Первоначально этот танец назвался «Танец журавля» и был поставлен в классическом стиле с соблюдением национального колорита, народной танцевальной пластики, как того требовал сюжет.

«Танец журавлей» – не чисто народный, он основан на демиклассике.

«Танец журавлей» более тридцати лет на сцене. И каждый раз это – потрясающее зрелище. Публика просто перестает дышать. «Танец журавлей», созданный Петром Тимофеевичем, стал классикой и неоценимым вкладом в танцевальное искусство калмыцкого народа.

Развитие сценических форм калмыцкого танца привело к усложнению танцевальных движений, они получили качественную окраску, стали более четкими, выразительными. Ускорился темп танцев, появилась потребность в исполнителях, обладающих техническими приёмами. Нужно отметить, что калмыцкий танец как феномен национальной художественной культуры представляет собой важное, но до конца не изученное явление, отражающее процесс формирования самобытного художественного пласта в профессиональном танцевальном искусстве. Благодаря культурному наследию осуществляется передача социального опыта как от одного поколения к другому. Таким образом, культурное наследие предстает как главный способ существования культуры.

Список использованных источников:

1. Надбитов П.Т. Жизнь в вихре танца – Элиста – 2005.
2. https://youtu.be/1E0OQzCO_xI
3. <https://youtu.be/6D6pvg258To>

©Кейм О.А., 2021

УДК 685.345.4

К ВОПРОСУ О ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ДЕФОРМАЦИЯХ СТОП ТАНЦОРОВ БАЛЕТА

Корж К.В., Карасева А.И., Костылева В.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Стопы балерин являются объектом пристального внимания с тех самых пор, когда легкую ножку танцовщицы увидели без балетной обуви - пуант. Ноги балерин являются самой болезненной темой в закулисной жизни балета. Дело в том, что до 18 века в балете и мужчины, и женщины танцевали в обычной обуви на каблуках. С появлением пуантов балет превратился в исключительно женское явление [1].

Мышцы балерины крепкие, выносливые и сильные. Стопа принимает на себя нагрузку всего тела, а это в среднем 45-55 кг на пятке туфли пуантов площадью не более двух см².

Стопа человека состоит из 26 костей (предплюсневые, плюсневые, фаланги пальцев). Длина плюсневых костей определяет форму переднего отдела стопы (рис. 1). По форме переднего отдела различают три типа стоп: египетскую, римскую и греческую.



Рисунок 1 – Типы стоп: а) египетский; б) римский; в) греческий [2]

С античности и до эпохи Возрождения греческий тип стопы считался эталоном красоты. Для балета наиболее приемлем римский тип пальцев, потому что одинаковая длина позволяет равномерно распределить нагрузку на пальцы.

Стопа артистов балета в момент «танцевания» испытывает значительную нагрузку. Стопа у балерин на пуантах работает в положении, несвойственном, физиологическому. У исполнителей народных и характерных танцев стопа находится в более выгодном положении и более удобном, поскольку их обувь на каблуке (туфли, ботинки, сапоги). В связи с положением стопы на полупальцах и пальцах большая нагрузка приходится на мелкие кости и суставы стопы, при этом мышцы испытывают чрезмерное напряжение [3].

Чаще всего профессиональные травмы в балете связаны с переломами, вывихами и растяжениями, а также травмами связочного аппарата суставов. Существенную часть балетной травмы составляет и травма тазобедренного сустава, что влечет за собой целый комплекс



проблем с вовлечением в воспалительные процессы органов малого таза [1].

Видоизменений стопы, происходящих у артистов за годы работы в балете, много [2]:

распластанность переднего отдела стопы (поперечное плоскостопие). С детства артист балета опирается на передний отдел, а не на всю стопу. У танцовщиков (мужчин в балете) ослабевают подошвенные мышцы, и опускается внутренний свод стопы. У балерин продольный свод не опускается, потому что положение стопы в пуантах укрепляет подошвенные и голеностопные мышцы;

отклонение большого пальца наружу. Это происходит в связи с расхождением плюсневых костей и ослаблением сгибателя пальца из-за узкой балетной обуви и положения стопы на пуантах;

«рабочая» гипертрофия костей стопы – утолщение костей второго и третьего пальца. Это приспособление костей стопы в ответ на нагрузку в течение всей сценической жизни артиста. Приобретенная «рабочая» гипертрофия плюсневых костей не является устойчивой. После прекращения танцевальной деятельности кортикальный слой уменьшается и приобретает толщину, необходимую для обычной нагрузки [3, 4];

натоптыши и омозолелости;

ранние признаки старения стопы: разрастание костей по краям, деление одной кости на доли. Эти явления обнаруживаются у балерин к 30 годам;

планталгия – боль на подошвенной поверхности стопы, возникающая в центре стопы в результате большой нагрузки и нефизиологического положения стопы в пуантах;

продольное или поперечное плоскостопие возникает из-за нагрузок, слабости связочного аппарата и неудобной обуви;

вросшие ногти при коротком подстригании ногтевой пластины.

С возрастом эти процессы приносят неудобства, нога легко подворачивается, особенно при беге и прыжках. Тромбофлебит, артриты-артрозы – это тоже частые профессиональные болезни артистов балета [1]. Существует точка зрения, что травмы возникают в основном из-за того, что происходит «навал» на большой палец при переносе тяжести в упражнениях, которые обязательно делаются выворотом: *battement tendu*, *battement fondu*, *battement tendu jete* и др. [5]. Основная нагрузка приходится на межфаланговые и фалангоплюсневые суставы, которые образуют наружный, внутренний продольные своды и поперечный свод стопы [6]. Здоровье стоп – это здоровье всего организма, в связи с этим, мониторинг и диагностика состояния стоп для профилактики и лечения их деформаций чрезвычайно важна.

Наиболее распространенным является плантографическое исследование стопы. Сегодня используют компьютерную плантографию

(рис. 2а, 2б) [5]. Рентгенография позволит увидеть степень деформации и может указать подвывих сустава (рис. 2в, 2г). При необходимости исключения других заболеваний может быть назначено КТ (компьютерная томография). УЗИ (ультразвуковое исследование) необходимо для исследования сосудов при подозрении на нарушение кровообращения. Лабораторные исследования назначаются при необходимости исключить ассоциированные заболевания и при подготовке к оперативному лечению [1].



Рисунок 2 – Исследование стоп и виды деформаций: а) получение плантограммы на компьютерном плантографе ПКС-01; б) анкета с плантограммой, отражающей параметры стоп обследуемого (архив кафедры ХМК и ТИК); в) отклонение большого пальца стопы наружу; г) рентгенография стопы [7].

Исходя из серьезности заболеваний стоп артистов балета, можно сделать вывод, что для продолжения профессиональной деятельности в балете необходимо постоянно проводить профилактику мышечно-связочного аппарата стопы, а также регулярно проходить обследования для раннего выявления заболеваний и назначения своевременного лечения [6]. При правильной работе в зале и ежедневном уходе за стопами танцовщицы могут сохранить трудоспособность стоп на долгие годы [2].

Большое значение в сохранении здоровой стопы артистов балета имеет рациональная повседневная обувь (широкий носок, средний каблук, обувь с боковыми поддержками) [8].

Список использованных источников:

1. Стопа балерины. Профессиональные травмы. [Электронный ресурс].- Режим доступа: <https://ortopediya.livejournal.com/60402.html>. – Дата обращения: 13.11.2021.

2. Как и почему деформируются стопы балерин? Меры предосторожности. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://zen.yandex.ru/media/vsemballet/kak-i-pochemu-deformiruiutsia-stopu-balerin-mery-predostorojnosti-5cde64fc11c0eb00b38e0767>. – Дата обращения: 13.11.2021.

3. Стопа хореографа, ее значение и роль. [Электронный ресурс].- Режим доступа: https://studref.com/486430/bzhd/stopa_horeografa_znachenie_rol. – Дата обращения: 13.11.2021. Миловзорова М. С. Анатомия и физиология человека. М.: Медицина, 1972. 215 с.

4. Марина М.А. Формирование балетной стопы в системе профессионального и предпрофессионального хореографического



образования // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2015. – № 5 (40) . – с. 102-112

5. Миловзорова М. С. Анатомия и физиология человека. М.: Медицина, 1972. – 215 с.

6. Бахарев Д.В., Пантелеева Д.В. Анатомо-биомеханические особенности развития стоп учащихся (на примере Самарского хореографического училища). // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2016. – №6. – с.162-168.

7. Особенности стопы танцоров. Перестройка костей ног у артистов балета. [Электронный ресурс].- Режим доступа: <https://meduniver.com/Medical/profilaktika/1743.html>. – Дата обращения: 13.11.2021.

8. Корж К.В., Карасева А.И., Костылева В.В. «Балетки» для танцев как повседневная обувь. История развития модели // В сборнике: Инновации и технологии к развитию теории современной моды «МОДА (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)». Сборник материалов I Международной научно-практической конференции, посвященной Федору Максимовичу Пармону. Москва, 2021. – с. 145-149

©Корж К.В., Карасева А.И., Костылева В.В., 2021

УДК 793

ОСНОВНЫЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЁМЫ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Краснова Д.А.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В современном танце так же, как и в народном, классическом, народно-сценическом, историко-бытовом и других направлениях танца, основная задача состоит в том, чтобы воспитать творческую личность, мыслящую движениями, думающую своим телом и способную создать определенные художественные образы только с помощью движений и их композиций. Таким образом, на современном этапе развития хореографии способ рационального интеллектуального мышления становится не эффективным, сейчас хореограф должен овладевать аффективным и наглядно-образным мышлением, которое способно управлять индивидуальными способностями и эмоциями благодаря превращению движений, выражающих эти эмоции и действия в пластический образ [1].

Современное танцевальное искусство вмещает в себя сплав различных выразительных средств, некоторые из которых присущи и



другим видам хореографии, а также имеет и свои специфические выразительные средства. Из основных выразительных средств современной хореографии, используемых для создания сценического образа, можно назвать следующие: лексика; поза; пантомима и жест; ритм и движение; рисунок танца и работа в пространстве; музыкальность; энергия движения; импульс; импровизация; синтез движений современного танца с другими видами хореографического искусства.

Таким образом, при создании хореографического образа необходимо по максимуму использовать выразительные средства современного хореографии, которые в свою очередь будут являться помощниками раскрытия художественного образа внешнего и внутреннего мира человека.

К компонентам хореографической композиции относятся: драматургия (содержание), хореографическая лексика, множество различных ракурсов, рисунок танца, музыкальный и ритмический рисунки, использование инсталляций и других объектов [2].

Так как композиционных приемов довольно много, а их актуальность сменяется с течением времени, в данной работе я хотела бы осветить те виды организации хореографического текста, которые служат для развития композиционных приемов.

Гомофоническое развитие. Для данного вида многоголосья характерно главенство одной партии движений над остальными. Исходя из гомофонического приема многоголосья, возникает организации движения солиста и остальных танцовщиков, которые аккомпанируют соло. Способы развития этого приема:

унисон предполагает, что действие совершается на единую тему, солист отдельно или в центре основной массы танцовщиков.

контраст – это, когда солист танцует свою партию, а остальные двигаются на контрасте с ним, возможна полная остановка движения, для усиления соло.

аккомпанемент происходит, когда движения солиста повторяются в интерпретации для усиления его образа.

переключка – это поочередное воспроизведение движений солистом и остальными танцовщиками.

остинатный бас: танцовщики создают «фон» для исполнителя основной партии посредством повторов одного и того же движения.

Существует вид многоголосья, который предполагает одновременное сочетание и развитие самостоятельных движений. Полифония используется как необходимые включения в композицию для более полного раскрытия темы. В современной хореографии часто используются следующие полифонические приемы:



1. Имитация. Хореографическая комбинация движений исполняется одним танцовщиком, затем другим или группой, в то время как первый танцовщик продолжает свои действия.

2. Контрапункт. Согласный – темы действия не противопоставлены друг другу, контрастный – темы отличаются друг от друга по содержанию.

3. Переключка. Поочередное исполнение движения разными танцовщиками, в разных местах сцены.

4. Перехват. Хореографическую комбинацию движений исполняет первый танцовщик, затем ее подхватывают остальные, заканчивают все одновременно.

5. Множественность. Постепенное нарастание количества танцовщиков при исполнении комбинации движений.

6. Волна. Использование повторов движений в определенной последовательности и темпе.

Таким образом, хореографическая композиция является одним из векторов развития современной хореографии. Композиция характеризуется практикой выбора и размещения отдельных компонентов танцевального языка посредством генерации и развития хореографической лексики в связное произведение искусства [2].

Список использованных источников:

1. Гуня А. Н. Статья Выразительные средства современного танца в создании хореографического образа. Режим доступа: <https://solncesvet.ru/opublikovannyye-materialyi/vyrazitelnye-sredstva-sovremennogo-tanca.6598208/>

2. Кирьянкова А.П., Комович С.Э. Сбирский государственный институт искусств им. Д. Хворостовского, преподаватели. Особенности выразительных средств и композиционных приемов в современной хореографии. The scientific heritage No 46 (2020). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-vyrazitelnyh-sredstv-i-kompozitsionnyh-priemov-v-sovremennoy-horeografii/viewer>

©Краснова Д.А., 2021

УДК 793

ТАНЕЦ ИЗУМРУДНОГО ОСТРОВА ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

Крутикова М.М.

Научный руководитель Устюгов Ю.Н.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Традиционные ирландские танцы – это старая форма искусства, прочно связанная с обществом, религиозными церемониями и ритуалами, а



также с национальной гордостью. Танец – один из старейших способов выражения эмоций, известных человечеству. Ирландия – одна из тех стран, которые славятся своей несравненно богатой танцевальной культурой. Несмотря на сравнительно малое население страны, культура Ирландии имеет большое значение для мирового наследия. По большей части ирландцы – очень образованные, воспитанные и вежливые люди. И у них, как и у каждого народа, есть свои традиции и обычаи. Давайте же немного прикоснемся к истории и культуре этой великолепной страны.

Традиции Ирландии тщательно оберегаются жителями. Они любят и чтят их, и с гордостью рассказывают о них гостям страны. Особенное место в их жизни занимают танцы. Ирландцы танцуют везде. Они обожают шумные застолья и с размахом отмечают любые торжества. На любом празднике вы можете увидеть их национальный танец, где они очень быстро и энергично двигают ногами [1].

Первыми поселенцами, которые и основали Ирландское государство, были галлы, друиды и кельты, прибывшие из континентальной Европы. Однако государства, созданные этими небольшими, но древними и гордыми народами, с приходом Римской Империи, почти все были уничтожены. Исключение составила только Ирландия. До сих пор в этой стране сохраняются верования и обычаи древних поселенцев, впервые попавших на эту землю. Самый старинный вид ирландского танца, сохранившийся и сейчас, называется Sean-Nos («шан-нос», дословно «старый путь»). Он ведет свое происхождение от друидов и кельтов, живших на Британских островах в период с 2000 г. до н. э. и по 200 г. н. э. Первоначально этот танец имел обрядовое значение: его исполняли, вознося хвалы священным деревьям и солнцу.

Эпоха этого тяжелого периода в истории галлов наложила свой отпечаток на формирование Ирландской культуры, которая стала прямой наследницей галльских обычаев. Поэтому не странно, что первоначально танец ирландцев скорее похож на некий ритуал подготовки воинов к битве, чем на веселие.

Воины готовились к битве при помощи танца, пытаясь заглушить в себе страх перед возможной смертью. Поэтому такая энергия, настраивающая, и поднимающая в человеке ураган эмоций сопутствует ирландским танцам. После того, как христианство пришло в Ирландию священнослужители не могли отметить, что культура ирландцев намного более воинственная, чем у других племен, входящих в состав Английского царства. Поэтому запрет на танцы Церковью логичен, так как католическая Церковь усматривала в них дух язычества, с которым постоянно боролась.

Совокупность всех этих факторов делает ирландские народные танцы уникальными. Неподвижность верхней части тела танцующего, подталкивает зрителя к концентрации всего своего внимания исключительно на ногах танцоров. Как не странно, и необычно танцор



выражает все свои чувства, и эмоции с помощью движения ног. Данное зрелище поражает всякого, кто становится свидетелем этой «мистерии». Танец завораживает зрителя своей ритмичностью, и динамикой. По причине того, что именно все внимание уделяется движения ног, в танце используется специальная обувь, которая укомплектована особыми набойками, чтобы сделать звуки, которые сопутствуют танцу еще более выразительными. Этот танец переносит зрителя в эпоху, когда по дорогам победоносно шествовали римские легионеры, а галлам приходилось прятаться в лесах.

Набеги викингов уничтожили большинство книг этого периода, а также зафиксированные в письменной форме записи о каких-либо танцах. Однако факт, что одним из элементов изысканной гэльской культуры были музыка и танцы, является неоспоримым. Набеги Викингов на Ирландию закончились в 1014 году после победы короля Ирландии Бриана Бору при Клонтарфе. Соревнования по ирландским танцам берут начало от этого периода.

Это была одновременно и торговая ярмарка, и политические собрания, и культурные мероприятия с музыкой, спортивными соревнованиями, рассказом историй и уроками мастерства. Со временем культурный аспект стал главным в соревнованиях по ирландским танцам. Эти мероприятия проводятся по сегодняшний день.

Из-за непрекращающихся попыток Англии, как имперской правящей силы, ассимилировать ирландцев, традиционные танцы также имеют историю подпольного существования. В конце 18-го века ирландские танцы на какое-то время были запрещены наряду с другими региональными культурными мероприятиями. Тем не менее, ирландцы продолжали заниматься танцами втайне. В конце 19-го века традиция была возрождена среди широкой публики.

Основное влияние на ирландский танец и ирландскую культуру оказало появление мастеров танца около 1750 года, положив начало спорной традиции, которая существует до сих пор. Мастера танца, как правило, путешествовали по городкам, останавливаясь в деревнях у гостеприимных семей. Учителя обучали ирландскому танцу, где только придется. Студенты в первую очередь изучали джигу и рил.

Наличие выдающегося мастера танца в деревне было предметом гордости общества. У каждого мастера танца был набор танцевальных шагов, и в течение некоторого времени он создавал новые [2].

Первое упоминание о сольном танце восходит к 1776 году, когда шотландец Артур Янг – известный историк того времени, описал на бумаге свои впечатления и неподдельное удивление впервые увидев молодых людей, исполнявших свои соло. По стечению обстоятельств, он упомянул только два танца – рил и джигу. Эти свидетельства лишней раз



подтверждают, что танец издревле был и остается по сей день неотъемлемой частью жизни Изумрудного острова.

На протяжении практически 100 лет с момента получения Ирландией независимости, традиционные ирландские танцы завоевали большую популярность во всем мире, что привело к тому, что внутри достаточно жёстко регламентированной системы ирландских танцев подули свежие ветры, а вне данной системы появились многочисленные фьюжн-стили, включающие элементы традиционных и современных танцев других стран.

Очень важной частью ирландской танцевальной культуры являются соревнования. Ирландская танцевальная традиция всегда исторически имела очень сильный дух конкуренции, и утереть нос соседям было для ирландских пейзажей вопросом чести.

В настоящее время ирландские танцевальные фестивали и конкурсы существуют во всем мире, часто как часть культурных фестивалей ирландского наследия [1].

Обувь и костюмы, используемые в ирландских танцах, варьируются в зависимости от стиля танца и исторического периода времени. Многие традиционные танцоры и танцевальные школы используют тщательно продуманные вышитые костюмы, вдохновленные современными представлениями о древней ирландской культуре [2].

Глобальное распространение ирландского танца началось с выступления труппы Riverdance в качестве номера местной культурной программы на конкурсе «Евровидение» в 1994 году, когда Ирландия была принимающей страной. С появлением Riverdance в 1995 году открывается новая страница в истории ирландского танца. Майкл Флетли – американец с ирландскими корнями. Упрямство и работоспособность помогли ему в осуществлении заветной мечты стать лучшим из лучших, ни на кого не похожим.

В 1991 году Национальное географическое общество США объявило Флетли «живой легендой», он занесен в книгу рекордов Гиннеса за фантастическую скорость, с которой его стопы выбивают невероятную «дробь». В «Ривердансе» нововведения и фантазия хореографа, композитора и художника по костюмам не только не навредили живым традициям, но и приумножили их. «Риверданс» сломал стереотип, сложившийся десятилетиями. Сценический образ ирландца в видавшей виды кепке и с кружкой пива рядом – рыжеволосая пожилая женщина, закутанная в шаль, кочевал из пьесы в пьесу. В Америке ирландцев не брали на работу, считая их за людей второго сорта. В Лондоне в окнах уважаемых домов выставляли таблички «ирландцев – нет». После лондонской премьеры «Риверданса» Ирландия и все ирландское стало очень модным.



После «Риверданса» и «Властелина танца», еще одного творения Майкла Флетли, как грибы после дождя стали появляться различные по художественной ценности шоу на материале ирландского танца. Этот неоспоримый факт может означать только одно: ирландский танец – это та форма искусства, которая действительно достойна интернационального признания.

Каждое поколение может найти свой путь для выражения старых идей. Годами учителя ирландского танца придумывали новые движения, находили интересные ракурсы и направления, украшали эффектными элементами. Естественным результатом этого процесса стал невероятно сложный современный сольный танец, отличительной особенностью которого является четкость требований к их исполнителю. К этому присоединяется проворство и грация, без которых танцевальное искусство превращается в автоматическое.

«Ирландия – плодovitая мать гениев». Появятся новые имена, они пойдут дальше своих предшественников и, таким образом, не прервется связь поколений, не исчезнет с лица земли ирландский танец.

Список использованных источников:

1. Куралбаев В., Куралбаева Г. «Ирландские танцы как элемент культуры и их влияние на эмоциональное состояние человека» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Ирландские танцы как элемент культуры и их влияние на эмоциональное состояние человека (стр. 5) | Контент-платформа Pandia.ru ;

2. Brennan, Helen. The Story of Irish Dance (Mount Eagle Publications, Ltd., 1999) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: История ирландского танца * Школа танцев Кельтерия | Ирландские танцы - обучение в Москве (celteria.dance).

©Крутикова М.М., 2021

УДК 793

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТА ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ СРЕДСТВАМИ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

Кузнецова М.С., Кузнецов Е.А.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный институт культуры», Химки

Развитие творческого потенциала личности студента – это развитие способности и готовности к творчеству. Обучение хореографическому искусству подразумевает под собой взаимодействие в творческой деятельности обучающегося и преподавателя, которая проявляется в



творческом подходе преподавателя к процессу подбора учебного материала, педагогическому процессу; в направленности обучения на самостоятельную творческую деятельность студента, рассматриваемую как основу его учебной деятельности.

Понятие потенциал является производным от слова «потенция», которая трактуется как «скрытая возможность, способность, которая может проявиться при известных условиях» [1, с. 948]. Понятие потенциал подразумевает под собой источник, возможности, запас, средство, которые можно мобилизовать для решения поставленных задач и достижения определенной (-ых) цели (-ей).

Творческий потенциал личности подразумевает под собой наличие творческих, скрытых или известных, возможностей, способностей личности, которые могут проявиться при определенных условиях, а могут и остаться в неосознанном, неразвитом состоянии.

В современной науке нет единой точки зрения, что является составными частями творческого потенциала. Исследователи (А.Н. Лук, В.А. Моляко, Л.Б. Ермолаева-Томина и др.) в качественную характеристику творческого потенциала включают любознательность, открытость опыту, цельность восприятия, легкость генерирования идей, амбициозность, стремление быть независимым и другие черты характера.

Итогом развития творческого потенциала является формирование творческой личности. Этот процесс принято ещё именовать воспитанием творческой личности.

Воспитание творческой личности – это не стандартный процесс подготовки по заранее известным схемам, модулям, моделям, это, в первую очередь, процесс, который носит индивидуальный, дифференцированный подход к личности студента. Большое значение в этом процессе играют внутренние волевые качества личности студента, сформированные в период детства и отрочества: целеустремленность, воля, инициативность, самостоятельность, самоконтроль, решительность и т.д. Педагог, поставивший перед собой задачу развития творческого потенциала студента, должен учитывать это в педагогическом процессе.

Важно подчеркнуть, что воспитание творческой личности, её скрытых (потенциальных) возможностей развивается на основе социального фактора, внешнего воздействия среды, окружающей личность, и претерпевает определенные периоды развития, качественные скачки. Выдающийся отечественный психолог Л.С. Выготский, по этому вопросу писал следующее: «среда выступает в отношении развития высших специфических для человека свойств и форм деятельности в качестве источника развития» [2, с. 88]. Соответственно для развития творческого потенциала личности важно определить характеристики внешней среды, позитивного и негативного характера.



Таким образом, основываясь на вышеизложенном, мы можем сделать следующие заключения:

скрытый или явный творческий потенциал личности – это способность к созданию новых идей, путей решения поставленных задач, к творчеству;

одним из факторов развития творческого потенциала личности является воздействие внешней среды;

внешняя среда – это определенные условия, в которых находится личность, включающая в себя бытовые, социальные и духовно-нравственные компоненты.

Рассматривая этапы развития творческого потенциала студентов вузов культуры и искусств, и используя систематизацию уровней образовательной среды, предложенную д.п.н. Е.П. Белозерцевым [3]: мега, макро и микроуровни, мы транспонировали уровни образовательной среды на исследуемый нами процесс. В рассматриваемой нами образовательной среде, мы выявили:

мегауровень – ВУЗы культуры и искусства;

макроуровень – хореографический факультет или кафедра хореографии;

микроуровень – дисциплина «народно-сценический танец».

В одно и то же время, студент находится во всех этих средах, и они оказывают воздействие на него. Также верно утверждение, что от взаимодействия этих сред (уровней образовательной среды) зависит динамика развития творческого потенциала личности студента.

Рассматривая мегауровень образовательной среды – ВУЗы культуры и искусства, условия в которых находится студент, благоприятными для раскрытия творческого потенциала мы видим в наличии образовательные условия, которые заключаются в следующем:

наличие профессионально оборудованных танцевальных залов;

наличие видео- и фонотеки;

наличие аудиторий, оборудованных современными персональными компьютерами, с программами по обработке и редактированию аудио- и видеофайлов;

образовательные условия для раскрытия творческого потенциала предполагают наличие творческих проектов, конкурсов, фестивалей, мастер-классов, научно-практических симпозиумов, семинаров и т.д. – всевозможных мероприятий, побуждающих к самостоятельной творческой внеучебной деятельности студентов. Эти мероприятия, направленные на создание творческой образовательной среды, создают атмосферу креативного поля, в котором созданы условия для мотивации творческого процесса. Возможно, также стоит продумать способы поощрения активности и результативности студентов, участвующего в мероприятиях: похвальная грамота, дополнительные баллы к рейтингу с возможностью



распределить данные баллы на профессиональные дисциплины, дипломы, направления на Всероссийские и Международные форумы и т.д.

Макроуровень (в нашем случае мы рассматривали условия хореографического факультета МГИК), также должен обладать созданными условиями образовательной среды, направленные на побуждение к творческой активности студента. Это наличие Ансамбля народного танца, с активной творческой и концертной деятельностью, наличие факультетских, кафедральных мероприятий: конкурсов, творческих встреч, мастер-классов с ведущими специалистами в области народного танца; организация и информирование о концертах и фестивалях, организация возможности посещения данных мероприятий.

Рассматривая микроуровень – урок народно-сценического танца, хотелось бы подчеркнуть, что данный уровень оказывает наиболее значимое влияние на раскрытие творческого потенциала. В этом случае можно рассматривать несколько уровней воздействия:

преподаватель, с его профессиональными и личностными характеристиками;

методы, используемые на уроке;

применяемые педагогические средства.

Позитивными характеристиками микроуровня внешней среды, при которой творческий потенциал претерпевает положительные изменения, являются: атмосфера открытости и доброжелательности, акцент на самостоятельность в достижении целей, стимулирование активности, наблюдательности, любознательности, интереса; поощрение вопросов, задаваемых студентами, активности на уроке, работоспособности, усердия, старания.

В тоже время, характеристики, при которых творческий потенциал претерпевает отрицательные изменения, являются: негативные оценки творческих попыток, ограничение активности, инициативности, самостоятельности. Преподавателю важно обратить внимание, что давать негативную оценку результатов творчества следует не с позиции диктата, а обращая внимание на конструктивную критику, профессиональный анализ и предлагая пути исправления ситуации, давать возможность к новым попыткам.

Стереотипы в обучении, шаблонность, усреднение возможностей группы обучающихся, строго ограниченный лимит времени, жесткая регламентация деятельности, схематичность, отсутствие свободы выбора, работа по необходимости, без желания – все это приводит к снижению творческой активности и не развивает потенциал студентов.

Рассматривая взаимодействие всех уровней образовательной среды, важным критерием развития творческого потенциала является направленность на активизацию самостоятельности студента.



Рассматривая дисциплины профессионального блока, в частности «народно-сценический танец», мы обратили внимание, что самостоятельность как характеристика деятельности студента проявляется на практических занятиях не всегда, и часто это является ошибкой, недоработкой преподавателя.

В данном случае, мы на практике столкнулись с двумя важными аспектами: разный уровень подготовки студентов учебной группы, и отсутствие умения к самостоятельной, самоорганизованной работе. Обучение хореографическим дисциплинам, в большинстве своем, связано с работой над физическими возможностями, и это первое, чему должны научить в среднепрофессиональных учебных заведениях. Но, как показывает практика, часть студентов не имеет среднеспециального образования. И даже, имеющие среднеспециальное образование, привыкли к самостоятельной работе только по требованию педагога, то есть при тотальном контроле с его стороны. Таким образом, попадая в условия высшего образования, которые отличаются от предыдущих определенной степенью свободы, и в отношении количества часов контактной работы, и в отношении педагогических задач, реализуемых в образовательном процессе, студент часто психологически не готов к самодисциплине, к самоорганизации. Перестроиться быстро получается не у всех, и это занимает большое количество времени.

Решение сложившейся ситуации видится авторам статьи в развитии интереса к творческой деятельности.

Интерес к творчеству проявляется в стремлении к созидательной деятельности, обусловленный внутренней потребностью и получению чувства удовлетворения от процесса творчества, его результатов, сопутствующих этому ощущений удовлетворения, освобождения, счастья. Авторы статьи считают творческую деятельность высшей продуктивной деятельностью человека. Данная деятельность не только способна сделать человека счастливее, но и стать смыслообразующей в его профессиональном становлении, становлении как личности.

Как указывалось, выше, развитие интереса к творческой деятельности и самостоятельности у студентов зависит от нескольких компонентов: методики преподавания, средств народно-сценического танца и личности педагога.

Каждый из компонентов является немаловажным фактором развития интереса к творческой деятельности. От их совокупности и взаимодействия: личностные и профессиональные характеристики преподавателя, от того какими методами и технологиями он оперирует, владеет и какими средствами народно-сценического танца осуществляет образовательный процесс, зависит развитие интереса к творческой деятельности, побуждающий к самостоятельной работе «на и вне урока», и



все это является образовательной средой, обуславливающей развитие творческого потенциала личности студента.

Тема настоящей статьи предусматривает исследование влияния средств народно-сценического танца на формирование среды, способствующей развитию творческого потенциала студента. В то же время, авторы статьи считают, что личность педагога и реализуемая методика преподавания являются не менее значимыми, а их влияние требует отдельного рассмотрения.

«Педагогические средства обучения – это объекты и процессы (материальные и материализованные), которые служат источником учебной информации и инструментами (собственно средствами) для усвоения содержания учебного материала, развития и воспитания учащихся» [4, с.259].

Рассматривая данное понятие применительно к народно-сценическому танцу, мы выявили следующие средства художественной выразительности народно-сценического танца: музыкально-ритмические средства; лексически-композиционные средства; исполнительские средства; образно-семантические средства; иллюстративно-прикладные средства.

Музыкально-ритмический средства включает в себя всё многообразие звукоизвлекающих телодвижений человека: щелчок, удар, хлопок, подкрик, и на основе этого более сложные формы хореографического искусства, такие как хлопушка, дробные выстукивания, танцевальные комбинации с разнообразным ритмическим рисунком. Также к этим средствам мы относим весь спектр развития музыкальной культуры и танцев изучаемых народов.

«Нужно развивать в учащихся понимание музыки каждого народа. Музыка – это основа, которая помогает исполнителю выявлять характер движения и раскрывать содержание танца. Если учащийся не чувствует музыки исполняемого народного танца, – движения его будут формальными, механическими» [5, с. 653].

Изучение студентами музыкально-ритмической культуры разных народов способствует формированию интереса к изучаемой культуре, развивают их кругозор, музыкальность, ритмичность, способствует пониманию музыкальной культуры, музыкальной грамотности и как следствие всего этого – развитию творческого потенциала. Танцевальная культура зиждиться на музыкальном искусстве, по этой причине формирование компетентность в музыкальной культуре является основой развития творческого потенциала студентов хореографических специализаций.

Лексически-композиционные средства включают в себя всю совокупность движений, форм и композиций народно-сценического танца.



В процессе выстраивания образовательного процесса важно определить объем базовых движений, которые осваивают все учащиеся, а также дополнительные, осваиваемые в зависимости от индивидуальных возможностей студентов. Движения в народно-сценическом танце очень разнообразны. Вместе с тем не стоит стремиться изучить весь известный объем движений. Важным является увлечь студента танцевальной культурой народа, изучить основные характерные движения, познакомить с манерой исполнения, исполнительской техникой. Новизна изучаемого материала важна для развития интереса к творческой деятельности, как следствие развития его творческого потенциала.

Под исполнительскими средствами мы подразумеваем такие понятия как техника исполнения и манера исполнения. Методика исполнения танцевальных движений, технически-сложных элементов народно-сценического танца, а также методика преподавания данных движений, является важным предметом рассмотрения на практических и теоретических уроках дисциплины, которые способствуют не только развитию профессиональных компетенций студента, но также и развитию его познавательного и профессионального интереса, интереса к творческой деятельности.

Знание исполнительских средств народно-сценического танца является особенно важным для будущего педагога народно-сценического танца, т.к. позволяет избежать травм и нежелательных последствий неправильного исполнения. А также позволяет самостоятельно развивать собственные исполнительские данные, что влияет на развитие исполнительских возможностей, творческого увлечения профессией. «Репетиции всегда строятся так: сначала выучивается порядок, потом отрабатываются технические сложности – чтобы исполнитель свободно владел телом, чтобы техника больше не становилась препятствием для создания образа, а автоматически выполняла прикладную роль» [6, с. 124].

В тоже время, выразительные средства в народно-сценическом танце являются не менее трудными в ходе освоения и важными, для развития профессионализма студента. «Систематическим и планомерным изучением разнохарактерных национальных танцев мы не только расширяем диапазон технических возможностей учащегося, но и заставляем его искать новые краски в области своей актерской выразительности» [7, с. 60].

Рассматривая образно-семантические средства народно-сценического танца, прежде раскроем понятие хореографического образа – это «целостное выражение в танце чувства и мысли, человеческого характера. В образном же танце техника одухотворяется, становится выразительным средством, помогает раскрытию содержания» [8, с. 379].

Танцевальные движения включают в себе подражательный характер бытовых, географических и исторических условий жизнедеятельности



народа, этноса. Движения несли сакральную информацию, смысловую нагрузку. Вместе с историческим развитием народа, его танцевальная культура претерпевала и свои стилистические изменения, отразившиеся, в первую очередь, на его пластике, движении, манере исполнения и технике. «Под языком танца (лексикой) понимается система поз и движений, сформированная по определенным законам» [9, с. 76].

Стилизация и сценическая интерпретация народного танца, не только развила его техническую и художественную сторону, создала шедевры и провела широкую популяризацию (30-60 гг. XX в.), но и поспособствовало формальному отношению к движению.

В настоящее время, проблемы реконструкции смысла, заложенного в движении, сочинение образно-содержательных танцев, являются актуальными. Особенно эта проблема остро стоит в народно-сценическом танце. Причинами такого положения, является, до недавнего времени, существовавшее «директивное отношение к культуре, как к явлению сугубо «социалистическому по содержанию», это и привело к частичной утрате и нивелировке «национальной формы». В частности, в сценических хореографических постановках это нередко выражалось в бедности национального репертуара, псевдонациональной стилизации, эмоциональной сухости, стандартности, неоднократному тиражированию удачных находок» [10, с. 165].

Вопрос о подготовке профессиональных и творческих специалистов, вопрос сохранения достижения предыдущих поколений в области развития народно-сценической хореографии, являются, на сегодняшний момент, как никогда, важными. Обратит внимание хореографов на семантику народного танца, научиться понимать и любить народное танцевальное творчество – главная задача образования, сохранения танцевальной традиционной культуры.

К иллюстративно-прикладным средствам народно-сценического танца мы относим текстовые, видео- и фотоматериалы, которые содержат информацию о народно-сценическом танце, традициях и обычаях культуры того или иного народа, имеющие тесную связь с танцем. При этом важно не только знакомить студентов с той или иной танцевальной культурой, важно научить анализировать учебный материал, использовать данные средства в продуктивно-творческом плане, направляя к самостоятельному поиску, систематизации и самостоятельному изучению танцевальных культур посредством литературных источников, аудио- и видеоматериала.

Творческое применение совокупности средств народно-сценического танца в образовательном процессе, как на практических занятиях, так и для самостоятельной работы студента, способствует созданию интерактивной образовательной среды, погружению студента в осваиваемый материал, активизации познавательной и творческой самостоятельной деятельности



студента. Развитие творческого потенциала студента, его осознание, во многом зависит от внешней образовательной среды, в которой он находится. Не маловажную роль играет собственное отношение студента к данному процессу, по этой видимой причине, авторы статьи считают интерес к творческой и, в тоже время, познавательной деятельности базовой целью в системе хореографического образования. Интерес к творческой деятельности активизирует поисковую, познавательную деятельность студента, способствует самоорганизации и самодисциплине, что оказывает благотворное влияние на становление профессиональных и личностных качеств личности, воспитание творческой личности.

Список использованных источников:

1. Балет: энциклопедия. / Гл. ред. Ю.Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 623 с., ил.
2. Белозерцев, Е.П. Образование: социально-педагогическая система// Психолого-педагогический журнал Гаудеамус. – 2004. - №1 (5). - С. 49-56
3. Большой психологический словарь/ сост. и общ. Ред. Б.Г. Мещеряков, В.П. Зинченко. – СПб.: Прайм-Еврознак, 2003. – 632 с.
4. Буксикова, О.Б. Традиционные игры и танцы в хореографическом искусстве народов Восточной Сибири: семантика и интерпретация. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. – 186 с.
5. Выготский, Л.С. Учение о наследственности и среде в педологии. Лекция 4. Ижевск: Издательство Удмуртского университета, 2001. – 304 с.
6. Крысько, В.Г. Психология и педагогика в схемах и комментариях. – СПб.: Питер, 2006 . – 320 с.: с иллюстрациями.
7. Лебедева, Г. Д. Балет: семантика и архитектоника / Г. Д. Лебедева. – СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2007. – 160 с.
8. Лопухов, А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. Основы характерного танца. 4-е изд., стер. – СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. – 344 с.: ил.
9. Ткаченко, Т.С. Народный танец. М.: издательство Искусство. 1967. – 656 с.
10. Шамина, Л.А., Моисеева О.И. Театр Игоря Моисеева. М.: Театралис. 2012 – 432 с., ил.

©Кузнецова М.С., Кузнецов Е.А., 2021



УДК 793

ПРЕПОДАВАНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Мясникова Н.С.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В современной действительности, когда глобализация все больше и больше набирает обороты, национальное искусство в том числе и танец, теряет свои позиции. Массовая культура все сильнее вытесняет фольклор, а в частности, национальный традиционный танец и он начинает терять свою самобытность и популярность. Поэтому проблема педагогики народной хореографии является одной из важных дискуссионных проблем. Таким образом, необходимо приложить усилия общества для сохранения народных традиций. Тому есть несколько причин. Одна – это формирование духовной культуры современного человека, ведь за счет пагубного влияния интернета моральные ценности и нравственность человека сильно ослабли. Кроме того, народный танец – это достижение культуры нашего народа, нашей многонациональной страны. Обучение народным танцам учит гуманности и дружелюбию к другим национальностям, что стимулирует сближение различных этносов и способствует сглаживанию национальных конфликтов. Сейчас, когда люди с разным разрезом глаз и разным цветом кожи живут рядом, вместе работают и ходят в одни магазины очень важно налаживать межкультурную коммуникацию. К тому же фольклор – это наша культура. Любовь к народным танцам воспитывает патриотизм и любовь к Родине – основа сильного государства.

Ведь народный танец в каждой стране свой. В России танец является неотъемлемой частью национальной культуры. В каждом уголке страны он исполняется по-разному. В Северной части – торжественно, величественно. В Южной – оживленно, радостно, с хорошим настроением. А в Центральной части – выдержано, умиротворенно. Вместе с этим мужской танец отличается бодрым исполнением, с юмором, но с уважением к партнеру. В женском танце характерны плавные, нежные движения, но в то же время исполняется с задором. И в каждой стране у представителей любой национальности есть танец, который передает, культуру, обычаи, характерные именно этому народу. Это касается и всех стран мира. Ведь у каждого государства есть своя история. И танец исходит именно от нее, как и музыка, и костюмы [1, 2].

Специфика белорусского танца складывалась в процессе формирования и развития белорусской народности и ее культуры, которая имеет общее начало с древней общерусской культурой. Характерными



чертами белорусского танцевального искусства являются: своеобразный рисунок, сложные композиционные приемы, используются красочные, орнаментальные узоры. Каждый танец имеет свои движения, свое музыкальное сопровождение, свой ритмический рисунок.

Далее динамичность, эмоциональность, коллективный характер исполнения. Пластика движений рук таит в себе смысл. Руки танцу помогают передать настроение, внутренние чувства исполнителя.

Сюжетность является важной частью белорусских танцев. Движениями исполнитель рассказывает о своей жизни, о своем труде. Раскрытию замысла танца помогает мягкий народный юмор [3, 4].

Украинский народный танец впитал в себя лучшие традиции своего народа, но в каждом районе исполняется по-разному. В Центральной Украине преобладает гопак, хоровод, казачки. В Полесье больше всего распространены «Прутняк» и «полесский гопак», который является разновидностью общеизвестного гопака. А в Подолье очень популярны обрядовые пляски. Украинский народный танец развивался на протяжении всей истории украинского народа. В нем нашли свое отображение радость, задорная веселость, мягкий юмор и другие черты, присущие украинскому национальному характеру. Наиболее популярный на Украине танец «Гопак» по своему происхождению также принадлежит к этой группе танцев. Раньше он исполнялся только мужской частью населения и выявлял их мужество, силу, удаль, ловкость. Но постепенно танец видоизменялся и в народном быту стал по преимуществу парным танцем. Исполняется он, как и прежде, импровизированно, без определенной композиции [5].

Перейдем к Польскому народному танцу. Он чаще всего массовый и парный. Наиболее известными является полонез, краковяк, мазурка. В польских танцах много сложных движений и поз, линии обычно чёткие, плавные и последовательные. Польские народные танцы лиричные, лёгкие, и в то же время – ритмичные и темпераментные. Мазурка (по-польски мазур или мазурек) – это самый популярный и любимый танец в Польше. Своеобразный ритм мазурки, смешиваясь с чёткими и острыми танцевальными акцентами, создал яркий и необычный танец. Еще один национальный танец – полонез. В Польше знатных особ традиционно приветствовали процессией, которую сопровождала музыка, а люди двигались медленно и важно [6, 7].

Однако в XXI веке активно развиваются современные стили танца, тогда как народный забывается. От этого танец теряет свое разнообразие – в каждой стране, в каждом уголке планеты мы видим одно и то же. Исполнение танца становится независимым от национальности, например, hip-hop исполняет и американский танцор и русский одинаково. С одной стороны, такая глобализация позволяет стереть определенные границы между людьми разных гражданств, однако, по-моему, мнению, для танца



такие тенденции губительны. Если так продолжится дальше, то эволюция превратится в деградацию.

Конечно, в современном мире это практически не решаемая проблема с учетом темпов сближения культур и распространения массовости. Народный танец просто-напросто становится «не модным», в какой-то степени даже «старым». Однако, полагаю, в наших силах наравне с современным искусством распространить и фольклор. Либо же создать симбиоз этих двух направлений, что позволить и не отставать от популярных движений, то есть быть в «тренде», при этом дать новый виток для развития танца. Каждый народ может привнести что-то новое, самобытное, при этом создав уникальное и неповторимое.

Поэтому в школах и институтах необходимо внедрять народность, прививать патриотизм и любовь к своей культуре, воспитывать высокий вкус. Школьники и студенты должны знать движения, которые отражают суть их народа и других национальностей, они должны видеть различия и схожести между ними, понимать почему так происходит. Они должны понимать, что сознание, например, русского человека, отличается от ирландского кардинально, также, как различаются движения в их народных танцах. Сразу появятся вопросы, с чем это связано? А причин ведь много – это и история, и климат и характер и многое другое. Таким образом, помимо вышеперечисленных причин распространять народный танец можно назвать еще и расширение кругозора, осознание своей национальной идентичности.

Следовательно, необходимо обучать молодежь народному танцу, рассказывать о нем, оправдывать их культурно-бытовой действительностью. Для этого необходимо, чтобы в образовательных учреждениях искусства, преобладала не поверхностная программа обучения, но и как можно более углублённое изучение дисциплин, таких как: русский танец, народно-сценический танец; теоретические: изучение обрядов и культур разных народов.

Список использованных источников:

1. <https://sova.today/article/Narodnye-tancy-pochemu-oni-kruche-chem-kazhutsya/>
2. https://ru.wikipedia.org/wiki/Народный_танец
3. <https://minsknews.by/kakie-nacjonalnye-cherty-naibolee-yarko-proyavlyayutsya-v-narodnom-tancze-i-zachem-on-nuzhen-sovremennikam/>
4. <https://studylib.ru/doc/5035150/prezentaciya-belorusskie-tancy>
5. <https://www.iskorkisamara.ru/ukrain>
- 6.

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86



7. <https://ds04.infourok.ru/uploads/doc/0f70/0002bb07-67725b14.docx>

©Мясникова Н.С., 2021

УДК 7.08

**ВЛИЯНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ
НА РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА
НА ПРИМЕРЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 года**

Семикина Е.А.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

История очень важна для современного человека, ее изучение позволяет проследить умственное, физическое и культурное развитие народа той или иной страны. Прошлое всегда оставляет свой отпечаток на настоящем. На ошибках прошлого мы учимся, его достижения сохраняем и преумножаем, так происходило, и так происходит до сих пор.

Влияние любого исторического события велико не только на жизнь народа, но и на его культуру. Во многом культура зависит от настроений, тенденций, моды, которых придерживается народ в то или иное время. Если в стране все благополучно, нет войн, голода, глобальных проблем, то народ тянется к праздности, развлечениям, чтобы лишний раз убедиться, что жизнь прекрасна. Но когда на горизонте появляется намек на возможные несчастья, не важно большие или маленькие, сам того не замечая народ начинает объединяться, не смотря на все разногласия, идет подъем национального духа. Это патриотическое настроение охватывает все сферы жизни, особенно культуру страны, ведь она служит напоминание о том, что в любое время можно и нужно творить прекрасное. Так и произошло, когда на Российскую империю начала надвигаться армия Наполеона.

Давайте немного вспомним о столь значимом событии в Российской истории. Отечественная война 1812г. началась 12 июня, а закончилась 14 декабря 1812 года, завершившись полной и безоговорочной победой русских и союзнических войск.

Причины начать войну были у обеих сторон, на сколько они были верными или нет, пусть каждый думает сам. Франция обвиняла Россию в несоблюдении Тильзитского мира, сам Наполеон был обижен отказом на согласие брака между ним и княжной Екатериной, а после и с княжной Анной. Россия же в свою очередь обвиняла Францию в несоблюдении Тильзитского мира, опасалась воссоздания Речи Посполитой и в конце концов была вынуждена защищаться от завоевания.



Не будем углубляться в ход военных действий. Отечественная война России с Наполеоном имела большое значение для всех стран, участвовавших в конфликте.

Причин поражения Наполеона достаточно и правильная тактика полководцев, и партизанское движение, знаменитые русский морозы. Но нас интересует не это, а единение русского народа. Как обычно, перед угрозой большой опасности славяне сплачиваются, так было и в этот раз. Например, историк Ливен пишет, что главная причина поражения Франции кроется в массовости войны. За русских сражались все – и женщины и дети. Это все поднимало моральный дух армии, который император Франции сломить не смог. Именно этот патриотизм отразился в дальнейшем развитии хореографического искусства начала XIX века.

В начале XIX в. в искусстве танца происходят значительные изменения, благодаря которым балет становится серьезной драматической формой. Новый стиль и эстетика танца на русской балетной сцене появилась в результате межкультурного взаимодействия. Деятельность в России французских и итальянских балетмейстеров и педагогов – Ш. Л. Дидло, Ф. Гальони, А. Титюса, Ж. Перро, А. Сен-Леона – позволила не только обновить искусство танца, но и изменить образование в московском и петербургском театральных училищах. Русский балет соединил в себе черты французской балетной школы, для которой характерен изящный стиль, мягкая манера движения, легкие, грациозные линии; и итальянской балетной школы, для которой характерны виртуозность исполнения, строгий стиль, стремительная манера движения, порывистость. Добавив к этому характерный для русского человека природный артистизм, душевность, напевность, импровизационность, русский балет приобрел свой стиль не похожий ни на один в мире.

Так как деятельность хореографических училищ и театров была тесно связана, потребовалось преобразование учебной программы, чему во многом способствовал Шарль Дидло. Так же благодаря ему положенное место на сцене отечественных театров заняли русские артисты, потому что Дидло всегда ставил в приоритет именно русских танцовщиков и танцовщиц и после выпуска старалась продвигать вперед своих учеников.

Вторым балетмейстером, творившим в это время в России, был Иван Иванович Вальберх. После того как учеников Дидло признала русская публика, и учитывая возросший патриотизм и отвержение всего французского, требовалось подобрать новый балетный репертуар. Вальберх поставил новый балет. «В 1810 году был показан пятиактный пантомимный балет на музыку разных авторов «Новая героиня, или Женщина-казак». Героиня напоминала знаменитую кавалерист-девицу Надежду Дурову. Она следовала за своим женихом на войну, переодетая в кавалерийский мундир, попадала в Пруссию и, совершив ряд подвигов, соединялась с нареченным» [1]. Успех балета превзошел все ожидания и



спустя несколько месяцев был повторен в Москве, где так же имел оглушительный успех. В этот балет была введена русская пляска, несомненно, обработанная для театральной сцены, но тем ни менее близкая русскому народу. В 1812 г. совместно с Огюстом Пуаро, который считался лучшим исполнителем русских плясок, Вальберх поставил балет-дивертисмент «Ополчение, или Любовь к Отечеству». Патриотические дивертисменты показали, что в балете русские народные танцы смотрятся весьма гармонично. Благодаря патриотическому подъему и тяги к родному народному искусству в репертуаре балетных театров появился русский характерный танец.

События тех лет оставили глубокий след в душе и памяти народа. В попытках увековечить подвиги русских людей было создано много произведений повествующих о тех годах. Например, роман эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир», на сюжет которого была поставлена одноименная опера на музыку Прокофьева С.С. в 1946г. Центральным эпизодом «мирных картин» оперы стал первый бал Наташи Ростовской, действие этой картины проходило на фоне танцев популярных в то время в России: полонез, мазурка, вальс. Надо отметить, что несмотря на европейское происхождение танцев, они исполнялись с исконно русским темпераментом, это является ярким примером характерного танца.

Так же 29 ноября 2020г. на сцене Музыкального театра Краснодара состоялся закрытый показ балета «Мир» по роману Л.Н. Толстого «Война и мир» в постановке Александра Мацко. В балете приняли участие не только артисты балета, но и хор. Что так же отражает влияния патриотических балетов-дивертисментов 1812 г. [2].

В 2011 г. на фестивале российско-французской культуры «Красноярск – Париж» состоялась премьера балета-водевиля «Гусарская баллада». Используя музыку Т.Н. Хренникова, его дочь Наталья и его правнук Тихон написали музыку для красноярской постановки. В этом балете-водевиле герои и поют, и танцуют, что очень похоже на дивертисменты начала XIX в. [3].

В 2012 г. в Москве состоялся бал-реконструкция «1812 годъ», который завершил ряд мероприятий, посвященных 200-летию победы в Отечественной войне 1812 г. Бал состоялся в Кремлевском дворце. Представители клубов исторических танцев исполнили полонез, мазурку, менуэт. Костюмы были полной реконструкцией прежних, пошитых из сукна и бархата [4].

Учитывая все выше сказанное, можно сделать следующий вывод, что исторические события оказывают огромное влияние на развитие хореографического искусства в частности и на культуру в целом. Ведь память о давних событиях, помогает воспитывать в подрастающем поколении такие качества как уважение, патриотизм, веру, доброту, понимание. К сожалению, сейчас не так часто вспоминают события



Отечественной войны 1812 г., на мой взгляд это тревожный знак. Поскольку, если мы позволили себе забыть о таких великих событиях один раз, это может повториться снова. Ведь в последнее время молодое поколение очень трудно заинтересовать прошлым, дабы оно извлекло из него уроки на будущее. А если перестать доносить до молодежи события прошлых лет в доступной, для их понимания форме, то вскоре они не будут знать и о других не мало важных событиях, на которых строилась история нашей страны. На мой взгляд, чтобы решить столь тревожную тенденцию забвения истории России, при постановках танцевальных номеров, спектаклей, балетов, опер нужно чаще обращаться к истории. И неважно насколько значимым будет событие, к которому обратится режиссер или балетмейстер для своего творения, главное, чтобы оно отражало истинно русскую душу, безгранично любящую свою родину.

Список использованных источников:

1. В. Красовская «История русского балета», Ленинград издательство «Искусство» 1978г.
2. В Краснодаре состоялась премьера балета по роману Льва Толстого «Война и мир» (tvkrasnodar.ru)
3. За любовь и Отечество! - Обзоры - Красноярский государственный театр оперы и балета (krasopera.ru)
4. Дамы и кавалеры в костюмах ручной работы вальсировали на балу "1812 годъ" - РИА Новости, 29.02.2020 (ria.ru)

©Семикина Е.А., 2021

УДК 792.8

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ НРАВСТВЕННЫХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ ЛИЧНОСТИ

Сорокина В.А.

Научный руководитель Жукенова С.Б.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Ценностные ориентации являются значительным элементом структуры личности и с другими психологическими образованиями выполняют функции регуляторов поведения: они проявляются во всех областях человеческой деятельности. Невозможно представить такую сферу жизнедеятельности людей, которая оказывалась бы вне зависимости от их нравственной культуры. Именно под ее воздействием складываются и побудительные мотивы поступков людей, и качество их трудовой деятельности, и критерии формирующихся оценок и самооценок. Вопрос



духовно-нравственного воспитания является одной из ключевых проблем, стоящих перед каждым родителем, обществом и государством в целом.

Понимание основных человеческих ценностей имеет принципиальное значение для каждого человека в мире и крайне необходимо для того, чтобы принять ответственные решения и правильно выбрать жизненные цели.

Ценности – это обобщенные представления людей о собственных целях и средствах их достижения, о нормах поведения; это ориентиры, которые существуют в сознании каждого человека, благодаря которым он производит свои действия. Ценности воплощают в себе весь исторический опыт и концентрированно выражают смысл культуры отдельного этноса и всего человечества. Ценностям присущ двойственный характер: они социальные, так как исторически и культурно обусловлены, и индивидуальные, поскольку в них сосредоточен жизненный опыт конкретного человека. Ценности конкретной личности формируются под воздействием социальной среды и особенностей тех социальных групп, с которыми она активно взаимодействует.

Категория «общечеловеческие ценности», включая как само содержание данного понятия, так и его структуру, всегда являлась предметом острых дискуссий в научных сообществах. Например, Т.А. Андреева определяла общечеловеческие ценности как нормы, которые способствуют формированию толерантного, равнозначного отношения к инаковости, которая не противоречит гуманизму [1].

Хореография помогает обрести уверенность в собственных силах, даёт толчок к постоянному развитию, к самосовершенствованию, развивая эмоциональную сферу личности, совершенствуя тело человека физически, воспитывая через музыку духовно. Хореографическое искусство многогранно воздействует на человека, что обусловлено самой природой танца как синтетического вида искусства [2]. Люди, на различных этапах своего развития, постоянно обращались к танцу как к универсальному средству воспитания тела и души человека – средству гармонического воспитания личности.

Рассмотрим основные танцевальные направления – классический, социальный, современный и народный танец для того, чтобы определить влияние хореографии на развитие человеческих ценностей.

Занятия классическим касаются разностороннего развития обучающихся, а именно, «развитие чувствительности, владение визуальным искусством танца, умение творчески мыслить, доносить мысль до зрителя посредством движения, анализировать танец в своих культурных проявлениях, при этом выходя за пределы знания культуры, а также способность воспринимать, изучать и оценивать различные точки зрения». Педагоги, передавая свои знания танца ученикам, показывают, как правильно тренировать своё тело, во избежание травм; формируют



позитивное самовосприятие. Приобщение к классическому наследию позволяет понять театральное искусство, музыку, живопись, которые, в свою очередь, способствуют духовному обогащению. Классический танец тесно связан с музыкой, театром, живописью, а балетные постановки раскрывают проблемы общечеловеческих ценностей и ведут диалог со зрителем, посредством танца раскрывая понятия доброты, красоты, любви. Опора на величайшие общечеловеческие ценности: Истину, Добро и Красоту, помогает формировать возвышающие человека интеллектуальные потребности, нравственные и эстетические, а также прививать чувство к прекрасному, музыкальность, искренность, благородство.

Танцевальный критик Л.Д. Блок в своей статье «Урок Вагановой» создала искусствоведческий портрет классного урока классического танца. Автор обратила особое внимание на то, что сама А.Я. Ваганова «никаких твёрдых схем и твёрдых норм для построения уроков» не давала, но уделяла особое внимание музыкальной составляющей и рисунку. Основным требованием было соблюдение музыкального такта, а также зарисовки поз и движений. Музыка рождала в учениках умение слышать, чувствовать, сопереживать, а рисунок учил видеть, анализировать окружающий мир, прививал чувство красоты и вкуса, элегантности и точности в движениях [3].

Занятия классическим танцем способствуют формированию таких личностных качеств, как дисциплинированность, воля, ответственность, вырабатывают музыкальность, эстетический вкус, правильную осанку и грациозность движений. Нравственное воспитание и формирование общечеловеческих ценностей становятся основной целью хореографа, поэтому практические задачи руководителя коллектива определяются не только передачей опыта и навыков участнику хореографической группы, но и развитием способностей каждого индивида, внушением сознания собственной уникальности.

Одну из самых важных ролей в сохранении и воспитании человеческих ценностей, безусловно, играет народный танец. Данное направление танца воспитывало культуру общественного поведения многие века: народные танцы, хороводы, пляски прививали любовь к трудолюбию, уважение к традициям, легендам и сказаниям. Другие танцы были связаны с определённым событием в жизни человека, а, следовательно, танцоры осознавали значимость того или иного события в жизни человека, воспитывали в себе понимание общечеловеческих ценностей, среди которых особое место занимали любовь к семье, родине, уважение к людям, добро и преданность. В живых образах танца народ показывал, каким бы он хотел видеть человека, какие черты характера достойны подражания, какие образцы поведения и взаимоотношений предпочтительны. Образцы народной хореографии, изучаемые на уроке,



восстанавливают собственные этнические связи ребёнка, воспитывают этническую толерантность. Анализируя характер движений, пространственное построение танца, его ритмический рисунок, особенности костюма, дети могут пополнить свои знания по географии, истории, музыкальной культуре, этнографии народа.

Изучение народного танца происходит зачастую в нескольких смежных плоскостях и обусловлено синтезом нескольких культур – родной и культуры других стран [1]. В результате в процессе танца в участниках воспитывается дух интернационализма, то есть формируется уважение, солидарность и толерантность к другим нациям. Вследствие усиления чувства интернационализма в участниках параллельно воспитывается патриотизм и уважение к родной культуре и своему народу. Народный танец воспитывает в индивиде чувство собственного достоинства, которое служит основой самоуважения, вырабатывает ответственность перед общественностью, гражданами и в целом государством, формирует толерантное отношение к окружающим.

Народный танец имеет огромное значение как средство воспитания национального самосознания. Получение сведений о танцах разных народов и различных эпох необходимо, так как каждый народ имеет свои, только ему присущие танцы, в которых отражены его душа, его история, его обычаи и характер.

В современном танце, где главной движущей силой становится сила гравитации, выводит на первый план мироощущение самого танцора, в отличие от предыдущих направлений. Современный танец имеет характерные отличия: танцор осознанно отказывается от рационального понимания мира и каноничных форм, не имеет фиксированной точки зрения, уравнивает и смешивает в своём понимании общечеловеческие ценности и категории. Зачастую современный танец интеркультурен и носит импровизационный характер. А. Дункан была первой танцовщицей в начале XX в., которая исследовала «первоначальные» движения. Для своих поисков она использовала различные техники импровизации, чтобы овладеть новыми движениями: она имитировала телесные образы с картин («Весна» Боттичелли) и греческих ваз, пытаясь воспринимать «первоначальность» движений и поз в танце. Дункан ищет корни движения и элементарный танец. В основе ее принципа обучения движению лежал взгляд внутрь себя и поиск движения, лежащего глубоко внутри тела. Одним из главных танцевальных теоретиков и практиков свободного танца был Рудольф фон Лабан. В своей танцевальной школе он экспериментировал с импровизацией, которая требовала не только движения, но также использования словесных и звуковых искусств [4].

В современном танце человек способен отразить свой внутренний мир, свои желания и стремления, а импровизация является ярким способом самопознания и познания индивида. Так появляется возможность



накапливать собственный духовный потенциал, поскольку его сущность заключается в том, что он является духовно-практическим способом освоения действительности.

Социальный танец – это категория танцев, которые имеют социальную функцию. Социальный танец в первую очередь обозначает сообщество, кооперативное, а не конкурентное. Социальный танец означает уважение к тем, с кем мы танцуем, будь то партнёры или другие лица, с которыми мы разделяем танцпол; обозначает заботу о том, что каждый индивид получает удовольствие, отсутствует эгоизм и эгоцентризм. Поэтому в хореографическом коллективе «царит» атмосфера любви и искренности, привязанности, чуткости, а также заботливости всех участников друг о друге. Коллектив зачастую представляет собой семью, в которой участники полагаются друг на друга, оказывают помощь, а также проводят значительное время вместе. Такая моральная поддержка как со стороны хореографов, так и самих танцоров учит взаимоуважению и ответственности.

Знакомство с танцевальной культурой в историческом аспекте, ориентирование на оживление культурной памяти позволяет рассматривать хореографию как действенное средство, способствующее культурному саморазвитию личности с ориентацией на развитие духовных качеств, выбору ценностных и смысловых установок [2]. Особенно ярко образцы поведения, взаимоотношений предоставляют нам бытовые танцы различных эпох. Каждая историческая эпоха имеет свои бытовые танцы. Стиль бытовой хореографии во многом определяется условиями жизни людей, моралью и этикетом общества. Бытовой танец даёт возможность узнать, «примерить на себя» культуру взаимоотношений, правила поведения, нормы морали различных слоёв общества той или иной эпохи.

Социально-бытовой танец способствует не только закреплению танцевальных навыков, но и коммуникативному взаимодействию людей друг с другом, а также формированию общественных отношений между ними и объединению людей, принадлежащих к разным культурам, их коммуникативному взаимодействию и взаимопониманию. Кроме того, многие современные социальные танцы являются импровизационными, что позволяет в наибольшей степени реализовать творческий потенциал.

Все направления хореографической деятельности связаны друг с другом и взаимозависимы, а совершенствование личности и характера каждого участника положительно отражается на творческом процессе. Целенаправленное воспитание личности участника хореографического коллектива и формирование у него общечеловеческих ценностей происходят в двух направлениях: с одной стороны, процесс представляет собой духовное и нравственное развитие, а с другой – раскрываются творческие способности участника и формируются интересы, наблюдается интегрирование индивида в общество.



Хореография выполняет определённые социально-культурные функции, среди которых регулятивная, которая регулирует нормы поведения, образовательно-воспитательная, связанная с этической направленностью и приобщением индивида к культурному наследию, гуманистическая, которая заключается в развитии творческого потенциала индивида, а коммуникативная способствует взаимодействию людей и формированию общественных отношений между ними.

Во время занятий хореографией преобладает особый подход к моделированию учебного процесса, это требуется для сохранения и развития общекультурных ценностей. При построении уроков используется вся совокупность методов: словесный, наглядно-слуховой, стимулирующий, метод анализа, сравнения, обобщения и художественного открытия. Задача хореографа заключается в пробуждении чувств, вызывании переживания в танцоре. Создание такой эмоциональной ситуации позволяет участнику становится способным ощутить вызванные каким-то событием переживания другого индивида и отвечает на них собственными эмоциями. В процессе занятия ученик должен всегда находиться в творческом напряжении за счёт использования всех видов творческой активности: познавательной, преобразующей и мотивационной [1].

Через хореографию возможно преобразовать мышление, развить не только физические и умственные особенности, но и выявить свое место в жизни общества. Хореография благотворно влияет на социальное становление личности. Искусство танца раскрывает духовный мир человека и воспитывает всесторонне и гармонически развитую личность. Это обстоятельство накладывает отпечаток на процесс социализации, что способствует более успешной социализации личности, развивает творческий потенциал человека, его личностные качества, потребность в общении. Человек приобщается к знаниям и культурному наследию, активизируется объединение людей, развитие у них чувства общности, что является стимулом для саморазвития личности и развития ее творческой активности.

Список использованных источников:

1. Митин В.Е. Хореографическая деятельность как способ сохранения и развития общечеловеческих ценностей // Вестник МГУКИ 2016. № 4 (72). – 151–158 с. Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/horeograficheskaya-deyatelnost-kak-sposob-sohraneniya-i-razvitiya-obshechelovecheskih-tsennostey-v-nravstvennom-vospitanii/viewer>

2. Валиева Г.Ф., Мефодьева М.А. Влияние танцевального искусства на эстетико-эмоциональное и духовно-нравственное развитие личности // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. № 3-2. – 70-72 с. Режим доступа: URL: <https://publikacia.net/archive/2015/3/2/20>



3. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. – 556 с.

4. Матушкина М.В. Танцевальная импровизация: истоки и история развития в начале XX века // Теория и практика общественного развития 2014. №9 – 98-101 с. Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tantsevalnaya-improvizatsiya-istoki-i-istoriya-razvitiya-v-nachale-hh-v/viewer>

©Сорокина В.А., 2021

УДК 793

ФОРМИРОВАНИЕ ИНТЕРЕСА К ИЗУЧЕНИЮ НАРОДНОГО ТАНЦА В ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВАХ

Фирсова О.В.

Научный руководитель Жукенова С.Б.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Залогом социально-экономической и политической стабильности не в последнюю очередь является сохранение и совершенствование народной культуры. В современных условиях глобализации на первое место выступает новая угроза – как не раствориться многим национальным танцам, как сохранить свою этническую самобытность, как сохранить свою самобытную культуру, часть богатства духовной жизни, накапливавшуюся веками со времен своего появления, и не растворится в среде агрессивных голливудских стандартов?

Раскрывая понятие «народный танец», в первую очередь стоит отметить, что это не просто движение под музыку. Это самовыражение народа, отражающее его душу, характер и историю. Посредством танца люди передают свои чувства и реализуют стремление к прекрасному.

Как русский по национальности отличается от представителя другой национальности, к примеру, китайца, так народные танцы в мировой художественной культуре имеют существенные различия и индивидуальные особенности. Они впитывают в себя уникальность быта, жизненных условий и энергетики населения, воплощаясь затем в художественных образах. Тем самым, народные танцы оказывают значительное влияние как на индивидуальное развитие личности, так и на формирование культуры государства в целом.

В процессе формирования личности детей и подростков занятия народными танцами способствуют созданию внутренней культуры и



являются одним из инструментов нравственного, эстетического и патриотического воспитания подрастающего поколения.

Культурные традиции формируются в общественном сознании веками и представляет из себя живую, динамически развивающуюся систему. Передаваемая из поколения в поколение, она находится в постоянном движении, обогащаясь новыми компонентами и приобретая новое содержание. Народный танец тесно связан с образом жизни людей, их отношением к природе, труду и пр. Он сохраняет в себе лучшие прогрессивные традиции и доставляет эстетическое удовольствие новым поколениям.

Формированию у детей интереса к народному танцу в современных хореографических коллективах будет способствовать:

- использование современных технологий;
- игровой формат при разучивании сложных элементов;
- последовательное обучение основам народных танцев от простого к сложному;
- стимуляция творческой активности и фантазии учащихся;
- приобщение к народному танцу с дошкольного и раннего школьного возраста.

Такой подход будет способствовать созданию истинных образцов танцевального искусства, отражающих уникальные особенности народного танца своей родной земли.

К сожалению, дети в современном обществе мало интересуются историческими корнями своего народа и не проявляют интереса к изучению культурно-этнографического наследия региона, в котором проживают. Причинами снижения интереса подростков и молодежи к народному танцу можно считать:

- слабую популяризацию фольклорного наследия, что приводит к безразличию подрастающей молодежи;
- чрезмерное «осовременивание», некорректная стилизация фольклорного наследия своего народа.

В народном танце отражено коллективное художественное творчество народа. Искусство народного танца веками накапливалось в творчестве народа, в котором отражается и уклад жизни, и опыт, и народная мудрость, и характерные особенности народного танца, и национальные черты, все это издавна в век передавалось младшим поколениям, транслируя высокие нравственные нормы и эстетические идеалы.

Возрождение интереса молодежи к народному танцу может быть осуществлено лишь на основе обращения к истокам традиционных народных культур.

Очень хорошо о фольклорном танце высказывалась народная артистка СССР и РСФСР, главный балетмейстер хора им. Пятницкого Т.



А. Устинова: «Фольклорный танец в наши дни является тем алмазом, который надо искать, а найдя – отшлифовать его грани, подчеркнуть его блеск и все великолепие, дать ему второе рождение, а затем уже подарить его народу» [1].

Сегодня достаточно часто на сцене можно увидеть тот или иной народный танец, без какой-либо доработки. Это вполне обоснованно вызывает непонимание со стороны современного зрителя. Стоит отметить, что для истинных мастеров народного танца 21 века, таких как Н.В. Заикин, Ю.Г. Деревягин и др., характерно новое, современное понимание традиций народного танца [2, 3].

Для формирования устойчивого интереса подрастающего поколения к народному танцу, на наш взгляд, необходим системный подход к изучению традиционных духовно-нравственных и культурных ценностей, необходима комплексная программа для учреждений дополнительного образования по сохранению и развитию культуры народного танца.

Автором статьи предлагается образовательная программа для детей 9-16 лет «Народный танец в системе дополнительного образования». Такая программа послужит основополагающей учебной платформой для педагогов и поможет ребенку правильно воспринять яркий и удивительный мир хореографического искусства, в нужной форме раскроет уникальность и выразительность народного танца. В свою очередь, это приведет к:

- 1) социализации ребенка в обществе (а также развитию коммуникативных навыков);
- 2) физическому развитию, выработки пластичности и формированию танцевальных навыков в сфере национальных традиций;
- 3) расширению познаний в области культуры;
- 4) развитию музыкальности;
- 5) улучшению координации движений;
- 6) развитию чувства ритма;
- 7) развитию выразительности в создании музыкально-пластических образов.

Цель программы можно сформулировать следующим образом: сохранение и совершенствование народного танца в системе дополнительного образования.

Задачами программы являются:

- освоение основных элементов народного танца;
- развитие умений по применению элементов народного танца для сценической практики;
- развитие способностей восприятия музыкальных образов и передачи их в движениях.

Предполагаемый срок обучения – 5 лет. Программа рассчитана на детей от 9-16 лет.



Программа каждого года обучения должна представлять собой логически завершенный модуль знаний.

Основными приемами обучения выступают: показ танцевального материала (наглядность); словесное объяснение; практическая отработка изученной информации; импровизация на основе пройденных тем; игры.

Предполагаемая структура занятия (методический пример урока):

1. Разминка (в характере русского танца): упражнения на гибкость; развитие координации

2. Разучивание танцевального материала (движений).

3. Работа над хореографическими этюдами.

4. Заминка (итог занятия).

Таким образом, можно сформулировать следующие рекомендации по формированию интереса к изучению народного танца в любительских хореографических коллективах:

Обучение народному танцу в любительском хореографическом коллективе будет более эффективным, если педагог-хореограф будет использовать фольклорный материал.

В освоении техники народного танца необходимо чтобы педагог использовал структурированное и стандартизированное словесное и наглядное (практический показ педагога) объяснение материала.

Необходимо, чтобы педагог-хореограф в полной мере раскрывал творческие индивидуальные способности всех участников путем их вовлечения в процесс хореографической постановки. Возможность быть не только исполнителями, но и «творцом» этюдов даст возможность полной самореализации обучающихся.

Грамотное развитие и совершенствование народного танца в любительских хореографических коллективах целенаправленно воздействует на развитие личности подрастающего поколения и раскрытие юных талантов.

Список использованных источников:

1. Устинова Т.А. <https://www.vumr.ru/about/info/news/10384/>

2. Заикин Н.В. http://pliaska.ru/bibl_zaikin_oornt_smolensk

3. Деревягин Ю.Г. <http://www.mgik.org/sveden/employees/17609>

©Фирсова О.В., 2021



УДК 793

**РАННЯЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ОРИЕНТАЦИЯ
В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ
И РАЗВИТИЕ БАЛЕТМЕЙСТЕРСКИХ НАВЫКОВ**

Цуканова Г.М.

Научный руководитель Жуkenова С.Б.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Вопрос выбора профессии для человека является жизненно важным. В современной системе образования, с ее трехуровневым подходом (школа искусств-колледж-вуз) к развитию способностей в области музыкального, изобразительного и хореографического искусства, казалось бы, любой человек, начиная с раннего возраста имеет возможность ранней профориентации в творческих видах деятельности – будь то композитор, художник или балетмейстер. Но не так все просто, как это, кажется, в первом приближении.

В научной литературе существует много исследований, посвященных вопросам общего эстетического образования детей и обучения хореографией в условиях средней школы: С.Г. Марченко, К.В. Нестерова, Е.И. Никитина, Т.И. Пантелеева, Е.Н. Фокина, А.С. Яценко.

Интересны исследования по профессиональному обучению в области хореографического искусства: по вопросам профессиональной подготовки в вузах культуры и искусств [1]; по вопросам профессиональной педагогической подготовки балетмейстера в учебных заведениях культуры и искусств [2]; по вопросам формирования эстетических компетенций и ориентаций в процессе профессиональной подготовки студентов-хореографов педагогического университета [3] и др.

Однако вопрос развития творческих навыков балетмейстерского мастерства в раннем школьном возрасте до сих пор остается неразработанным в научной литературе, исследований по ранней профессиональной ориентации детей и молодежи в области балетмейстерского творчества на сегодняшний день не существует.

Вопросы развития творческих балетмейстерских компетенций очень важны как для профессиональной деятельности (исполнительской, балетмейстерской, педагогической, репетиторской продюсерской), так и для сферы любительской, сферы народного художественного творчества. Довольно высокий уровень исполнительского мастерства теперь всё чаще демонстрируют люди, занимающиеся в самодеятельных ансамблях. Педагоги прделывают огромную работу по совершенствованию уровня исполнительского мастерства, но окончательное становление артиста на



сцене, максимальное воплощение не только исполнительских физических, но также артистических и эстетических качеств, возможно только благодаря интересной балетмейстерской работе.

Проблема состоит в том, что коллективов (и профессиональных, и любительских), заинтересованных в интересных хореографических постановках, много, а талантливых балетмейстеров, способных воплотить замысел современными средствами, мало.

В основном, наверное, потому что основная задача хореографов зачастую – это конкурсный и фестивальный подход к обучению, где основным критерием оценки является танцевальная техника, артистизм, исполнительские навыки.

Таким образом, молодые хореографы, на важном этапе самоопределения в профессии, к примеру, при поступлении в вуз, с одной стороны, имеют за плечами исполнительский опыт в интереснейших постановках, опыт эмоционального воплощения самых разнообразных художественных образов, опыт наблюдения со стороны за общим репетиционным и постановочным процессом, но не имеют опыта самостоятельного балетмейстерского творчества. Именно поэтому, в процессе получения профессии, когда приходит время самостоятельного балетмейстерского решения, у молодых хореографов могут возникнуть проблемы, приводящие к демотивации.

Оказывается, что самостоятельно комбинировать связки, находить интересные образы, отчётливо формулировать исполнительские задачи для исполнителей, а тем более предлагать что-то новое – удаётся далеко не каждому. И балетмейстер – это отдельное дарование.

Так как балетмейстер должен быть всесторонне развитым человеком, его кругозор лучше начинать развивать с самого раннего возраста. К тому же, огромное количество практик, реализуемых в профессиональных учебных заведениях, вполне можно применять и на более ранних этапах.

Самая первая ступень для маленьких детей – это, конечно же, игра. Существует огромное количество практик, направленных на развитие как актерских исполнительских качеств, так и на более детальную проработку образа, подводящую учащегося к дальнейшей балетмейстерской деятельности.

Комбинирование движений можно совершенствовать на протяжении практически всего учебного процесса в раннем школьном и дошкольном возрасте. После освоения основных элементов, во время отработки заданных комбинаций, педагог может заинтересовать юных хореографов в создании собственных хореографических связок.

Огромной популярностью сейчас пользуется импровизация. Это ещё один универсальный инструмент, который способствует развитию индивидуальности как исполнителя, так и постановщика. Однако здесь



есть особенности, исходящие из направления, изучаемого в данный момент.

Также важны кругозор и культура хореографа. Совместные походы в театр, просмотр (пусть даже в записи) спектаклей. Развитие литературного и художественного вкуса. И просто общение с интересными людьми всё это сформирует максимально развитого человека.

Отдельно стоит уделить внимание развитию и пониманию музыкального вкуса.

На протяжении всех вышеперечисленных практик хореограф обязан проводить «разбор полётов», приучая детей анализировать и помогая находить правильные пути решения поставленных задач.

Конечно, полноценную постановочную работу удастся реализовать далеко не во всех любительских коллективах. Самостоятельное построение рисунков, грамотных переходов и умение погружать исполнителей в хореографический замысел во многом дело практики.

Вовлечение большинства участников в постановочный процесс своих одноклассников возможно не везде по многим причинам. Поэтому большая часть реализации и построения данного процесса в любительском коллективе будет практически всецело находиться в руках педагога. Хотя самостоятельное построение этюдов для финального экзаменационного показа, на уровне с материалом предлагаемым хореографом весьма возможно на завершающих этапах обучения. Данный опыт будет, несомненно, полезен ребятам пожелавшим продолжить хореографическое образование на профессиональном уровне. Да и остальным развитое творческое мышление никогда не повредит.

Список использованных источников:

1. Герасимова Юлия Александровна «Развитие педагогических качеств в профессиональной подготовке хореографов в вузах культуры и искусств» <https://www.dissercat.com/content/razvitie-pedagogicheskikh-kachestv-v-professionalnoi-podgotovke-khoreografov-v-vuzakh-kultur>

2. Никитин Вадим Юрьевич «Профессионально-педагогическая подготовка балетмейстера в учебных заведениях культуры и искусств» <https://www.dissercat.com/content/professionalno-pedagogicheskaya-podgotovka-baletmeistera-v-uchebnykh-zavedeniyakh-kultury-i->

3. Попова Елена Николаевна «Формирование эстетических компетенций и ориентаций в процессе профессиональной подготовки студентов педагогического университета: на примере хореографии» <https://www.dissercat.com/content/formirovanie-esteticheskikh-kompetentsii-i-orientatsii-v-protssesse-professionalnoi-podgotovk>

©Цуканова Г.М., 2021



УДК 793

**АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ПРИОБЩЕНИЯ МОЛОДЕЖИ
К ТРАДИЦИОННЫМ ЦЕННОСТЯМ
НА ПРИМЕРЕ РЕПЕРТУАРА
ОРЕНБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО
РУССКОГО НАРОДНОГО ХОРА**

Щербаков Д.А.

Научный руководитель Жукенова С.Б.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Изучение молодежью традиционной культуры своего народа, приобщение к традиционным культурным ценностям, по мнению многих ученых, способствует укреплению взаимопонимания как внутри сообщества сверстников, так и между представителями разных поколений, национальностей, «способствует обеспечению межнационального и межконфессионального мира, сохранению идентичности народов всего мирового сообщества» [1].

Хранителем традиционной культуры Оренбургского региона – является Оренбургский Государственный Академический Русский Народный хор [2].

Коллектив был основан 1958 году, организатором и первым руководителем является Яков Васильевич Хохлов. Цель своей работы он видел в том, чтобы помочь песне обрести новую жизнь на сцене. Он возглавлял коллектив долгих 15 лет и внёс неоценимый вклад в развитие культуры народного творчества Оренбургского края. Именно Яков Васильевич впервые стал включать в программу не только песни советских композиторов, но и народные. Именно ему принадлежит идея создания больших музыкально-танцевальных полотен, которые впоследствии прославят хор и на родине, и далеко за её пределами [3].

Верной сподвижницей Я.В. Хохлова была заслуженная артистка РСФСР Людмила Ивановна Райкова – сначала хормейстер коллектива, а потом его художественный руководитель. В период руководства Л.И. Райковой репертуар коллектива начинает пополняться новыми свежими песнями, танцами и постановками, появляется знаменитая на всю страну песня «Оренбургский пуховый платок». Оренбургский хор получает статус государственного, в это же время начинаются зарубежные гастроли народного хора, а также успешное участие в многочисленных всесоюзных и международных конкурсах и фестивалях. Много лет Л.И. Райкова собирала золотые россыпи казачьего фольклора. И как итог – в 2000 году вышел составленный ею сборник песен из репертуара коллектива «Ой ты,



батюшка Оренбург-город!». С 1985 года Людмила Ивановна Райкова работала преподавателем Оренбургского музыкального училища, где было открыто отделение народного пения, а с 1998-го – в институте искусств, где являлась профессором кафедры вокального искусства. Райкова – автор программы по методике собирания и расшифровки записей народной музыки. В 2005 году вышел в свет её авторский альбом «История народного костюма и прикладное искусство России» [4].

Оренбургский хор является визитной карточкой Оренбургской области, однако, чтобы поддерживать и развивать эту «визитную карточку», необходимо решить две актуальные проблемы на сегодняшний день: отбор, воспитание и приобщение молодёжи к культурным ценностям Оренбургского края и правильная передача исконно традиционного репертуара коллектива.

Оренбургский хор так же, как и другие хоры и ансамбли, имеет свои особенности, которые старшее поколение обязано без изменений передавать молодому. Вновь пришедших артистов сразу приобщают к культуре Урала. Оренбургский край славился своими мужественными и храбрыми казаками, поэтому половину репертуара хора занимают казачьи постановки.

Специфическая манера исполнения народного танца оренбургских казаков – единственная во всей стране: акценты в танцах идут не наверх, как в Кубанском хоре или ансамбле Донских казаков, а в пол, казаки не летают по сцене, а наоборот приземистые, как бы стелются по ней. Яркий пример такой характерной манеры – постановка заслуженного артиста Российской Федерации Виктора Фёдоровича Копылова «Багренье», вокально-хореографическая композиция Григория Юльевича Гальперина «Проводы казака в армию» и «Пугачёвское восстание». В этих постановках показан быт того времени: багренье – традиционное зимнее рыболовства осетров и севрюг, торжество и праздник у казаков, потому что рыболовство играло большую роль в их жизни [5].

Особенностью традиционной культуры оренбургского казачьего танца, кроме манеры исполнения, является и композиционное построение. Так в композиции «Проводы казака в армию» представлен собирательный «рассказ» о том, как молодого казака провожают в армию, как он служит, тоскует по дому, невесте, проявляет удаль, воинскую доблесть и сноровку. Затем, когда приезжает домой, в честь его возвращения устраивается праздник. [6].

Творчество хора исторично не только как отражение характера и материально-бытовой культуры народа Оренбуржья, но и судьбоносных событий в истории России. Например, самому значительному крестьянскому движению прошлого под предводительством Емельяна Пугачева, захватившему Оренбуржье, посвящена постановка «Пугачёвская вольница» [7].



Очень важно сохранять и бережно передавать подрастающей смене артистов исконные правила и традиции Урала, важно, чтобы взрослые артисты и опытные хореографы приобщали молодых танцовщиков и молодых хореографов к правильным культурным образцам, основанным на традиционных ценностях народов Урала. Такой подход позволит сохранить репертуар Оренбургского хора самобытным, аутентичным и оригинальным, как было задуман постановщиками и режиссерами.

В вопросах сохранения и развития традиционной культуры казачества Оренбуржья, приобщения молодежи к образцам культурного наследия народов Урала, большая роль принадлежит любительским хореографическим коллективам осуществляющим свою деятельность при Оренбургском хоре: студия народного искусства «Забава», художественный руководитель заслуженная артистка Российской Федерации Светлана Александрова Гремицка [6]; ансамбль песни и танца «Зёрнышко», художественный руководитель заслуженная артистка Российской Федерации Галина Викторовна Ерёмина [7].

Педагоги, хореографы и художественные руководители этих коллективов – сами являются в прошлом ведущими артистами Оренбургского хора, поэтому культура и манера уральских песен и танцев передаётся ими молодёжи точно и подлинно, эти два коллектива являются «кузницей» кадров для хора.

Автор статьи является воспитанником профессионального детского коллектива – студия народного искусства «Забава» при Оренбургском Государственном академическом русском народном хоре.

Первые годы в студии детей учат комплексно: они развиваются в хореографическом, в вокальном, актерском, а некоторые – и в инструментальном направлении, что даёт разностороннее развитие ребёнка. В более взрослом возрасте идёт распределение детей по направлениям: хореография, вокал и народный музыкальный инструмент.

Важную роль в приобщении молодежи к традиционной танцевальной культуре Оренбуржья принадлежит педагогам, которые непосредственно работают с детьми и подростками. Следует отметить деятельность педагогов Андрея Антоновича Пантелеймонова и Анну Петровну Карцеву, педагогическое мастерство которых проявляется как в прекрасной манере исполнения их учеников, четкой передаче характера Оренбуржья, так и в технике, отточенности каждого элемента народного танца. Это – педагоги, которые не только скрупулёзно учат филигранному выполнению элементов, но и рассказывают о каждой особенности движения, уровне наклона, ракурса головы и т.д.

А что самое главное – это то, что детям привили любовь к танцу и любовь к родному краю, дали понять самое важное: культура Оренбуржья только одна в своём роде, поэтому её надо беречь, и нести данное наследие с гордостью и ответственностью.



В репертуар детского коллектива студия народного искусства «Забава» при Оренбургском Государственном академическом русском народном хоре входят такие танцы, как «Уральские прогулочки», «Оренбургская казачья», вокально-хореографическая композиция «Во саду вишенка цветет...», казачья песня «Чернобровый» и другие постановки.

Такой репертуар отвечает высокой задаче воспитания любви к своему родному краю, к Родине, к своей стране, потому что передают молодёжи уважение к традиционным ценностям, и способствует формированию у молодежи уважения к культуре своего края, своей малой родины.

Здесь важно отметить, что работа по приобщению молодежи к культурным ценностям своего народа должна начинаться с семьи: «...Причинами, мешающими взаимопониманию, согласию, миру, являются невнимание к вопросам культуры, образования, воспитания, отсутствие своевременной достоверной информации. Работу эту нужно начинать с семьи, с социализации самих родителей и старшего поколения. Тогда воспитание детей в уважении к семейным и культурным традициям народов России будет весьма эффективным» [8].

В заключение, хочу отметить, что необходимо не только сохранять первоначальный репертуар хора, но и пополнять его новыми свежими постановками, с сохранением традиционной манеры, чтобы сохранить ее неповторимость и исключительность. Иначе тогда зачем хору в названии указывать «Оренбургский», если в нём не будет той самой изюминки, индивидуальности, которой нет ни в одном хоре?

В вопросах сохранения и развития традиционной танцевальной культуры Оренбуржья важную роль играет поддержка (учебно-методическая, информационная, кадровая, финансовая) детских коллективов, которые являются базой для приобщения молодого поколения к культурным ценностям. Важно популяризировать в молодёжной среде успешный опыт педагогов, чтобы народные танцы развивались и дальше, ведь народный танец – это душа края, где ты родился, это простор и свобода, это то, что есть в каждом из нас.

Народный танец, народная культура – наше бесценное достояние на все времена.

Список использованных источников:

1. Жуконова С.Б. Культура мира - основа сохранения и всестороннего укрепления идентичности и уникальности народов / «ВОСХОЖДЕНИЕ» №2 (4), 2017, Журнал Международного центра Духовной Культуры, Совета по Духовной Культуре Ассамблеи народов Евразии, с.24 http://mcenterdk.ru/fck_editor_files/files/Voshozdenie%204.pdf
2. Официальный сайт Оренбургского хора <http://orenchorus.ru/>
3. Хохлов Яков Васильевич http://yazemlyak.ru/mus_hor.asp?id_hor=16



4. Райкова Людмила Ивановна http://ya-zemlyak.ru/mus_hor.asp?id_hor=16

5. Официальный сайт Оренбургского хора. Раздел “Главная”
<http://orenchorus.ru/orenburgskij-hor/orenburgskij-hor.html>

6. Официальный сайт Оренбургского хора. Раздел “Главная”
<http://orenchorus.ru/orenburgskij-hor/orenburgskij-hor.html>

7. Официальный сайт Оренбургского хора. Раздел “Главная”
<http://orenchorus.ru/orenburgskij-hor/orenburgskij-hor.html>

8. Официальный сайт Оренбургской Филармонии. Раздел коллективы <https://orenfilarmonia.ru/content/detskaya-studiya-narodnogo-iskusstva-zabava>

9. Официальный сайт Оренбургской Филармонии. Раздел коллективы <https://orenfilarmonia.ru/content/zernyshko-chetvert-veka-na-scene>

10. Жуконова С.Б. Культура мира - основа сохранения и всестороннего укрепления идентичности и уникальности народов / «ВОСХОЖДЕНИЕ» №2 (4), 2017, Журнал Международного центра Духовной Культуры, Совета по Духовной Культуре Ассамблеи народов Евразии, с.24 http://mcenterdk.ru/fck_editor_files/files/Voshozdenie%204.pdf

©Щербаков Д.А., 2021

УДК 7.05

ВЛИЯНИЕ ЦИФРОВОЙ АНИМАЦИИ НА БРЕНДИНГ ОРГАНИЗАЦИИ

Ашимова Л.Р.

Научный руководитель Казакова Н.Ю.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Современная техника позволяет открывать всё новые возможности для создания и использования анимации. Компьютерная анимация в настоящее время применяется не только в области развлечений, но и в научной, производственной и деловой сферах. Анимационная графика имеет в настоящее время такую разновидность, как векторная, растровая, фрактальная и трёхмерная графика (3D) [1]. Каждый вид графики может создаваться различными методами, сохранен в различных форматах, предназначенных для хранения в графических редакторах, виде набора изображений, текстур, отдельных кадров или элементов, видео и для применения в играх.

Анимация по ключевым кадрам – метод создания анимации путем расстановки ключевых кадров, являющийся самым распространенным и



приближенным к традиционной рисованной анимации, где роль человека выполняет компьютер, который генерирует промежуточные кадры.

Запись движения – метод, который при помощи специального оборудования с реально двигающимися объектами записывает анимацию и переносит их имитацию в компьютер. Один из часто используемых примеров такой техники – motion capture (захват движений). Актеры в специализированных костюмах с датчиками движения меняют свое положение, камеры записывают движения, компьютер их анализирует в специальном программном обеспечении. Конечные данные о всех движениях суставов и других конечностей актеров используют при перемещениях виртуальных персонажей к их трёхмерным скелетам. Таким образом, с использованием компьютера и специальной техники можно добиться высокого уровня достоверности передачи движения тел или мимики живого человека на его трехмерную модель.

Процедурная анимация автоматически генерируется в режиме реального времени согласно установленным правилам, законам и ограничениям. Отличительной особенностью такого метода анимации является ее непредсказуемость в ее результатах, так как при каждом запуске может генерироваться разнообразная анимация.

Программируемая анимация – метод имитации движений объектов с помощью изменения или перерисовки формы с созданными фазами движения анимации. Самыми распространенными языками для программирования процедур являются два языка – Java-Script (браузерный) и Action-Script (работа с приложениями Flash).

Шейповая (shape) анимация в переводе означает фигурная, или же простым языком анимация движения геометрических фигур. Фигуры не просто движутся вперед-назад, но увлекают, случайно появляясь и исчезая, трансформируясь из одной фигуры в другую, а быстрая цикличная и легкая по смыслу анимация гипнотически увлекает в происходящее.

Метод создания анимации посредством использования конструкторов в настоящее время популярен среди неопытных пользователей профессиональными программами создания анимации. Такую анимацию смело используют для увеличения активности в социальных сетях, а к качеству исполнения для таких целей нет претензий.

Создание анимации с помощью цифрового фотоаппарата в настоящее время возможно благодаря специальному программному обеспечению и специальным цифровым фотоаппаратам для съёмки анимации, позволяющему работать на компьютере с полученными кадрами.

Компьютерная анимация развивается последние 60 лет, хотя первую половину времени развитие шло довольно медленно и для создания анимации требовалось огромное количество ресурсов, теперь же анимация развивается активно и для создания простой анимации потребуется



минимальные требования для программ к компьютеру и совсем немного времени [2].

В наше время анимация широко распространила свое влияние в индустрии кино, мультипликационных студиях, компьютерных играх, мультимедийных приложениях, рекламе, на компьютерных художников, оживляющих реалистичных фантастических персонажей, создающих невероятные и захватывающие внимание миры.

Огромное влияние цифровая анимация оказала на развитие в сфере рекламы. В настоящее время практически у любой крупной организации есть сайт с использованием, как минимум простой анимации. Некоторые компании разрабатывают анимационные логотипы, которые привлекают внимание к бренду и становятся инфоповодом, что хорошо сказывается на продвижении компаний.

Сейчас, все больше приобретает актуальность использования анимации, и даже минимальная цифровой анимация увеличивает интерес публики к просмотру сайта или рекламы.

Анимированная графика выглядят оригинально, завораживает аудиторию и привлекает внимание, так как часто видят статичные изображения, не ожидают, что логотип начнет меняться, что и обращает их внимание на такую неожиданность. С помощью такого запоминающегося фактора удастся быстро привлечь и удержать зрителя, ярко представить ему свой бренд. Это и является одной из важнейших причин, по которой анимированную символику считают эффективной и востребованной [3].

С помощью анимации можно не только привлечь внимание, но и разместить гораздо больше информации о компании, продуктах или их преимуществах, чем на обычных изображениях. С помощью современной графики можно превратить логотип в полноценную мини-презентацию. Так компания может рассказать историю бренда или продемонстрировать эффект от товаров или услуг.

В настоящее время особенно часто анимированную графику используют в видеороликах – рекламе, презентациях, социальных сетях. Их гармонично вставляют на сайты с динамическим контентом или в мобильных приложениях. В таких случаях, графика выглядит уместно, эффективнее традиционного фирменного блока в виде комбинации статичного изображения логотипа и текста.

Благодаря анимационным логотипам улучшается узнаваемость бренда, достигаемая оригинальностью и яркостью подачи информации. Также хорошо запоминается необычные вещи, поэтому оригинальные идеи, заложенные в анимации, будут иметь место и помогут создать у них стойкую ассоциацию между с компанией и ее креативным логотипом [4]. Некоторые такие логотипы стали настоящими легендами в своей сфере, они известны на протяжении многих десятилетий. Самым ярким таким



примером является знаменитый лев голливудской киностудии Metro Goldwyn Mayer.

По сравнению со статичным изображением в динамичной графике движение объектов привлекает зрителя своим образом, рождает интерес, ярко передавая настроение, взрыв эмоций, радость, подчеркивая форму и цвет объектов в анимации. Чаще всего в динамике ярче заметны контрасты форм и размеров, цвета и силуэтов, тона и фактуры.

Актуальность анимации доказывает самая популярная поисковая сеть «Google», которая использует анимацию в логотипе с использованием промежуточного одинакового перехода между изменениями логотипа в виде четырех разноцветных точек. Буквы «G», «o», «o», «g», «l», «e» имеющие свои фирменные цвета преобразуются в промежуточный переход, символизирующих загрузку, далее точки преобразуются в разноцветную букву «G». Она же в свою очередь переходит обратно в четыре точки и преобразуется в микрофон, который переходит в промежуточную анимацию и превращается в эквалайзер, символизирующих голосовой поиск. Следующая промежуточная анимация в виде четырех точек, скачущих друг с другом и меняющихся местами меняется первым кадром – оригиналом логотипа «Google». Цвета в анимации выбраны не случайно, они являются фирменными цветами компании и ассоциируются у людей с ними, гармонично сочетаясь между собой. Функция данного логотипа – привлечение внимания цикличностью, повтором промежуточного кадра. Круглая форма буквы «G» является гармоничной, передает ассоциируется с добром, жизнью и счастьем. Последовательность изображений также не случайна, она передает главную функцию – голосового поиска и ее применение.

Проанализируем анимированный логотип инвестиционной компании «Lux Capital» в котором «X» поворачивается, превращаясь в «+», символизирует сложение и дополняется «LU» под углом, переходит вправо вверх, обозначая рост и преумножение капитала, превращаясь в свой статичный логотип «LUX». Так организация посредством символики показывает клиентам на уровне подсознания, что их доходы будут расти, что в свою очередь сыграет хорошей рекламой.

Еще один пример простой анимации в логотипе использует театральная компания «Tawala». Используемое тройное раскрытие логотипа, придает анимации ритм и энергию. Используя данный вариант логотипа, компания усиливает смелый дух и позитивные перспективы на будущее.

OpenView – это всеобъемлющее решение по управлению информационными технологиями и инфраструктурой предприятия любого размера и направления деятельности. Именно это значение вложено в анимацию логотипа этого продукта. Логотип начинается с символов «O» и «V», быстро разводя их в стороны, как бы раскрывая окно, показывает



полное название программы. Используется прием раскрытия, чтобы расширить концепцию «открытия», также дополнительно помогает плавно переходить от полной формы к сокращенной версии логотипа.

Примером логотипа с использованием предоставляемых услуг является компания «Creagent». Они используют простой, но в то же время интересный логотип, в котором над и под значком логотипа заменяются графические изображения примеров предоставляемых компанией услуг. При этом используются общепринятые обозначения, такие как стрелка, мышь или карандаш. Форма логотипа остается вписанной в прямоугольник, законченной, устойчивой формы, символизирующей статичность компании, показывая мужественность.

Дизайнерская компания «Design Torget» также использует анимацию для представления своих услуг. Так переставляя в различные композиции существующие элементы дизайна и буквы «D» и «T» показывает свои продукты, которые они продают. Элементы расставляют по правилам гармонии, не утяжеляя одну из сторон. Все объекты меняющиеся друг с другом сочетаются между собой. Скругленные элементы передают уют, а квадратные формы передают строгий стиль отдельных предоставляемых компанией продуктов и услуг.

Анимированный логотип использует и гастролирующая театральная компания «Rikstreatret». В данном случае движения плавные по растяжению и деформации. Под черной рамкой логотипа подразумевается театральная сцена, которая растягивается и деформируется, говоря о том, что театр выступает в самых разных пространствах разных форм, размеров и пропорций. Логотип передает скромность, но при этом лаконичность и современность театра.

Логотип компании «Echo Capital Group» показывает визуальную артикуляцию движения, перемещаясь слева направо и показывая каждую букву по очереди, зритель как будто ощущает движение вместе по буквам. Благодаря четким формам круга и квадрата, клиент видит простой, но выполненный по правилам гармонии логотип. Цвета логотипа соответствуют фирменным цветам компании и являются гармоничными по отношению друг к другу.

Таким образом, можно выделить главную функцию анимационной графики – привлечь внимание к компании. В каждой компании, не смотря на их различие предоставляемых товаров и услуг, все же есть общее – центр композиции в анимации. Им является смысл. Каждый логотип показывает движение, он завлекает и помогает раскрыться компании, при помощи форм и цвета находящихся в гармонии.

Список использованных источников:

1. Уильямс, Р. Аниматор. Набор для выживания. Секреты и методы создания анимации, 3D-графики и компьютерных игр / Р. Уильямс. – М. : Бомбора, 2019. – 392 с.



2. Томас, Ф. Джонстон О. Иллюзия жизни / Ф. Томас, О. Джонсон. – Н.: Abbeville Publishing Group, 1981. – 576 с.

3. Хитрук, Ф. С. Профессия – аниматор / Ф. С. Хитрук – М. : Гаятри, 2008. – 304 с.

4. Норштейн, Ю. Снег на траве / Ю. Норштейн – М. : Красный пароход, 2016. – 624 с.

©Ашимова Л.Р., 2021

УДК 687.016

ОКЕАНИЧЕСКИЙ МУСОР КАК МАТЕРИАЛ ПРОМЫШЛЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА: КАК СДЕЛАТЬ ЭТО НОРМОЙ?

Бауэр А.А., Голованева А.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Мир моды – это не только пространство формирования эстетического восприятия и презентации новых трендов, но также площадка для высказываний и актуализации глобальных проблем, с которыми человечество сталкивается каждый день.

Уже долгое время экологическая повестка вшита в публичные дискуссии, затрагивающие все сферы человеческой деятельности. Мир моды прочно связан с ней глобальным промышленным производством, а потому не может не реагировать на состояние планеты. Из сезона в сезон ведущие производства и именитые дизайнеры перебирают различные способы решения проблем. Они стремятся сделать моду устойчивой, призывая людей отойти от принципов «быстрого потребления», а также объединить ее с переработкой отходов и сделать полный цикл главной производственной стратегией индустрии. Социальная роль моды – облегчение коллективного приспособления к движущемуся миру дивергентных возможностей [1].

В 2019 году на саммите «Большой семерки» 32 модные компании подписали «Экологический пакт», который должен стать руководством для модных домов по решению таких проблем, как изменение климата, загрязнения Мирового океана и поддержание биологического разнообразия [2]. Действительно, загрязнение Мирового океана – один из важнейших подпунктов экологической повестки и центростремительная сила глобального потепления.

Занимая более 70% площади всей Земли, океаны участвуют в регуляции мирового климата и являются самой массивной экосистемой на планете. Именно океан и живущий в нем фитопланктон обеспечивает



большую часть кислорода в атмосфере Земли (по разным оценкам от 50 до 85% процентов). Каждый день тонны дрейфующего пластика и разливы нефтяных танкеров губит его жителей, а значит всех нас.

Пластик – бич современности. Его адаптация и долговечность так востребована, что производство по всему миру превосходит выработку стали, цемента и кирпича. Однако ни один из видов пластика, который используют в широком обращении, не разлагается. Ежегодно в воды Мирового океана попадает 13 млн. тонн пластиковых отходов, из которых до 90% подлежат переработке. По словам Ингрид Андерсен, исполнительного директора программы ООН по окружающей среде на Конференции ООН по климату в 2021 году, если не принять кардинальных мер, то к 2040 году количество пластика в океане утроится [3].

Таким образом, утилизация и переработка отходов становится одной из приоритетных задач для стабилизации экологической ситуации, ведь переработанный пластик по своим свойствам ничем не отличается от первичного сырья. Вглядываясь в темнеющее будущее, модная индустрия активно ищет новые способы производства тканей из переработанных материалов. Мировые бренды переходят на вторичный полиэстер и выпускают специальные коллекции из вторсырья, в том числе из океанического мусора.

Еще в конце 90-ых аутор-бренд Patagonia запустил первые коллекции из переработанных материалов, а 10 лет назад ввел сервис «repair & reuse» – «отремонтируй или используй заново» – по починке одежды и экипировки, чтобы продлить изделиям срок эксплуатации. Мировое распространение данной практики позволит сократить объемы производства и вредное воздействие на окружающую среду, оставляя изделия в носке на более длительный период времени.

Основатель и президент компании Ecoalf Хавьер Гоенече в 2015 году запустил проект Upcycling The Oceans под лозунгом: «Потому что у нас нет планеты Б» [4]. Трехступенчатая система проекта включает в себя сбор океанического мусора, его переработку на гранулы (полимеризация), изготовление волокна, из которого делают нить, а после и материал для будущих изделий. Подобная методология позволяет переработать часть океанических отходов, а также задействовать человеческий ресурс, создавая новые рабочие места. Необычные и яркие, двусторонние дождевики и куртки из нейлона создают не только из пластика, но и из старых рыболовных сетей (рис. 1).

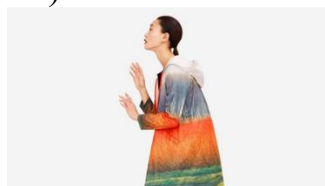


Рисунок 1 – Дождевик Ecoalf из переработанного пластика и рыболовных сетей

Венгерский дизайнер Апор Ковач в 2014 году презентовал проект «PETE», который должен перерабатывать пластик и изготавливать одежду с помощью 3D-принтера. Проект вошел в число финалистов конкурса Electrolux DesignLab в том же году, но не получил широкой апробации из-за сложности реализации самого механизма.

На текущий момент некоммерческая экологическая организация Parley For The Oceans является мировым лидером по защите океана и переработки океанического мусора. Компания активно сотрудничает с мировыми брендами и лидерами мнений для продвижения экологических стратегий в производственных сферах. В 2015 году совместно с Adidas были выпущены концептуальные кроссовки, верх которых был выполнен из переработанного океанического мусора. В 2020 году Adidas произвел 15 млн. товаров с использованием материала PrimeBlue, переработанного из морского пластика. А к 2024 году компания собирается отказаться от использования первичного пластика, заменив его полностью вторсырьем.

Концепт Parley For The Oceans поддерживает не только экологическое производство, но и экологическое мышление современного поколения. Принципиально важно обратить внимание всего мира на масштаб проблемы, правильно сформировав стратегию ее решения в уме каждого потребителя. Parley AIR (Avoid – избегать, Intercept – предотвращать, Redesign – преобразовать) – трехступенчатое решение для борьбы с пластиковыми отходами, которое может быть применено как компаниями, так и обычными потребителями.

«Вокруг столько «эковтирательства», столько пустых разговоров. Нужно работать над тем, чтобы число хорошо осведомленных в вопросах экологии людей росло, вот это действительно ценно» – сказала в своем интервью дизайнер Стелла Маккартни, пионер экологических трендов в мире моды и партнер Parley [5].

Экологический тренд становится популярным и в России. Одна из первых эко-ориентированных марок GO Authentic под руководством Ольги Глаголевой в 2016 году выпустила коллекцию толстовок из переработанного пластика (рис. 2). Для привлечения внимания и актуализации экологической ситуации, толстовки продавались со скидкой, если покупатель приносил пустые пластиковые бутылки и сдавал их в магазинах бренда [6].



Рисунок 2 – Свитшоты из переработанных бутылок в коллекции GO Authentic



Два года назад футбольные клубы «Спартак» и «Зенит» презентовали форму для игроков из переработанного пластика: на один комплект необходимо 16 бутылок. Таким образом, российские сборные присоединились к мировому спортивному движению по спасению океанов, которое активно поддерживает Parley.

Еще один пример – Urbantiger, российский бренд из Санкт-Петербурга, который появился в 2017 году. Он работает со множеством инноваций по переработке отходов (океанический мусор, сельскохозяйственные и пищевые отходы, разлагаемый бамбук и т.д.) и открыто заявляет о своей эко-политике на сайте, продвигая не только технологическую одежду, но и бережное отношение к природе.

Буляш Тодаева в рамках дипломной работы для художественно-промышленной академии Строганова создала «Press Plastic» – пресс для переработки пластиковых отходов в листовую материал, который стал победителем конкурса Lexus Design Award Russia Top Choice 2020. После победы дизайнер открыла свою студию, в которой с командой единомышленников создают предметы дизайна из переработанного пластика, а также выступают с лекциями и воркшопами для актуализации эко-тренда и устойчивого дизайна. Буляш Тодаева – яркий пример мультидисциплинарного специалиста, остро востребованного в современном мире дизайна и моды.

«Тренд начинают тиражировать исключительно в угоду еще большего обогащения и загрязнения» – считает Эрик Амбар, дизайнер бренда NRK1987. По его мнению, переработанный пластик – наша новая реальность, и потребность его использовать, пока тренд находится на пике популярности, станет обычным делом [7].

Новые задачи и глобальные вызовы в сфере моды и дизайна требуют от молодых специалистов широкого спектра компетенций. В действительности же, высококлассного специалиста, трансформатора, инноватора, отличает не образовательная программа, но способ мышления. Именно осознанность и личное конгруэнтное отношение к глобальным проблемам, понимание своей роли в их решении, а роли предшественников – в их создании, является секретом успеха изложенных выше проектов. Вот почему еще на этапе учебы дизайнеров и конструкторов одежды необходимо информировать о существующих проблемах индустрии, устраивать междисциплинарные дискуссии, искать совместные решения и, мягко направляя эмоциональные и этические порывы в конструктивное русло, поддерживать стремление студентов изменить мир к лучшему.

Не технологии, но образ мышления является залогом решения экологических проблем и спасением нашей планеты. И пусть за один год не преодолеть всех трудностей, вызванных чрезмерным производством и идеологии сверхпотребления, важно выбрать правильную стратегию и придерживаться ее, актуализируя проблему всеми доступными способами.



Модная индустрия – идеальная площадка, чтобы слушать, слышать и быть услышанным, а у переработанного пластика есть все предпосылки стать привычным материалом для промышленного производства.

Список использованных источников:

1. Блумер, Г. (2008) Мода: от классовой дифференциации к коллективному отбору // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 11. Социология: реферативный журнал. № 2. С. 132–154.

2. Chanel, Prada, and Burberry promise to be more sustainable [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/45728/1/chanel-prada-burberry-sustainability-pact-g7-nike-adidas-kering>

3. Новости ООН. Пластик – тройная угроза планетарного масштаба [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://news.un.org/ru/story/2021/09/1409292>

4. BBC. Could this revolutionary project help save the environment? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.bbc.com/culture/article/20171101-could-this-revolutionary-project-help-save-the-environment>

5. VOGUE. «Вы должны верить в победу», – экологические заветы Стеллы Маккартни, которые стоит принять к сведению [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.vogue.ru/fashion/vy-dolzhny-verit-v-pobedu-ekologicheskie-zavety-stelly-makkartni-kotorye-stoit-prinyat-k-svedeniyu>

6. BURO. Свитшоты из переработанных бутылок в коллекции GO Authentic [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.buro247.ru/fashion/fashionshows/go-authentic.html>

7. Экология России. «Время хайпа»: дизайнер рассказал о популярности одежды из вторсырья [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ecologyofrussia.ru/vremya-khaipa/>

©Бауэр А.А., Голованева А.В., 2021

УДК 685.31

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЗАРУБЕЖНЫХ МЕТОДОВ ГРАФИЧЕСКОГО ПОСТРОЕНИЯ РАЗВЕРТКИ СЛЕДА ОБУВНОЙ КОЛОДКИ

Волкова А.А., Киселев С.Ю.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

На ранних ступенях общественного развития обувь производилась из одного куска материала, причем нужная форма придавалась ей соответствующим выкроем этого куска, обертыванием его вокруг стопы и последующим скреплением в одном-двух местах (рис. 1а). С течением времени способ производства усложнялся, детали стали соединяться между собой ручным ниточным швом в объемное изделие, по форме, напоминающее стопу. Известно, что и античная, и мягкая, узкая, с длинным носком средневековая обувь имели ассиметричную форму. Однако на рубеже XIII-XIV веков в Европу пришла мода на обувь с широким и плоским носом, так называемая «коровьи рты» (Kuhmaulschuh) [1]. Эта обувь была симметричной – правая и левая полупары изготавливались на одной колодке.



Рисунок 1 – а) Примитивная обувь; б) Средневековая обувь; в) Kuhmaulschuh

В середине XVI столетия, под влиянием византийской моды «коровьи рты» уступают место мягким, округлым формам мягких тапочек, а в 1590 г. в аристократических кругах, в моду входит каблук. Меняется понимание прекрасного: красота тела видится в симметрии, в которую, однако, насильно загоняют с помощью корсетов и обуви, пошитой на колодке симметричной формы. Примерно в это же время, население Европы начало стремительно увеличиваться, в связи с чем, вырос спрос на обувь [2]. Мастера – сапожники того времени, ничего не зная об анатомии и физиологии стопы, в первую очередь, стремились удовлетворить возрастающий спрос на обувь, модные запросы которой, часто граничили с крайностями, это особенно касалось женской обуви. Колодки имели плоский след, даже в обуви на высоком каблуке, след колодки продолжал оставаться плоским. В обуви, изготовленной на подобных колодках, ограничивалась активность мышц стопы, и создавалось неудобство в



расположении пальцев. Между формой колодки и формой стопы было большое несоответствие [3].

Во второй половине XVIII века женская обувь становится все более изящной и причудливой и все меньше соответствует естественной анатомии стопы. Первые, робкие попытки подойти к вопросу конструкции обуви с точки зрения науки были осуществлены в конце XVIII века анатомом Петрусом Кампером [4]. В 1783 г. в Берлине был опубликован его «Трактат о лучшей форме обуви», в котором он проанализировал обувную моду своего времени. Кампер назвал симметричную форму обуви и высокие каблуки вредными для здоровья. Но, несмотря на то, что его труд вызвал интерес и одобрение среди коллег, общественного интереса он не получил, поскольку его современники предпочитали пользоваться услугами ортопедов-самоучек, но отказываться от модной обуви не желали [5].

В 1858 году вопрос о вреде симметричной обуви возник снова. Анатом и хирург, профессор Цюрихского университета Георг Герман фон Мейер в своем труде «Правильная форма обуви. Трактат по прикладной анатомии, написанный для врачей и непрофессионалов» указал на взаимосвязь «красивой» формы обуви с деформациями стопы. Мейер отстаивал непривычную для того времени идею ассиметричной колодки для правой и левой ног и писал о том, что середина пятки и большой палец стопы должны соединяться прямой линией [6]. Впоследствии, согласно своим идеям, Мейер сконструировал «разумную» подошву [7]. Работа Г. Мейера вызвала в обществе бурную дискуссию, а его взгляды нашли массу сторонников как среди медиков и военных, так и среди обувщиков. Дебаты растянулись на десятилетия, и продолжались вплоть до Первой мировой войны.

После публикаций Мейера появляются первые ассиметричные колодки, и хотя их форма все еще значительно отличалась от формы стопы, это все же явилось значительным шагом вперед. Вначале колодки для левой и правой ног применяли только для мужской обуви; для женской обуви пользовались симметричными колодками вплоть до конца XIX столетия [8].

С началом Первой Мировой войны, дискуссии по вопросу «правильной» обуви несколько стихли, но с ростом потребности в обуви для солдат еще очевиднее стала необходимость разработки научно-обоснованных методов проектирования колодок и обуви [5, 8].

В 30-х гг. XX в. Германским ортопедическим обществом был разработан графический метод проектирования следа колодки известный как «схема G» [9]. Он учитывал строение стопы, ее функции и размерные признаки в зависимости от рода и размера обуви. Однако все конструктивные размеры были привязаны к длине следа колодки, а не стопы (рис. 2а).

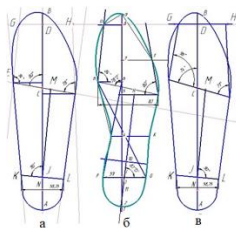


Рисунок 2 – Схема построения развертки следа колодки а) по схеме G; б) по схеме K; в) по методу АКА-64

Немного позднее метод конструирования стельки по схеме G был модифицирован и дополнен. Он был назван «схема K». По отношению к предыдущей, схема K более логична, т.к. основой для определения размеров стельки приняты два основных размера стопы – длина и обхват в пучках. При проектировании стельки учитывается взаимосвязь пропорций стопы с возрастом будущих потребителей обуви; увеличено количество конструктивных линий и точек, что уменьшает произвольность вычерчивания проектировщиками контура стельки (рис. 2б).

На основе схемы проектирования G в 1964 году группой немецких колодочников и обувщиков «Arbeitskreis Kinderschuh» для производства детской обуви был разработан метод АКА-64. Позднее он был расширен для всех родов обуви. АКА-64 представляет собой способ геометрического построения следа колодки, продольно-осевого сечения и поперечного сечения в середине пятки и размерные таблицы обхватов в пучках и в середине стопы. Принципы проектирования стельки колодки по методу АКА-64 являются в определенной степени повторением принципов построения по схеме G. Однако, стелька, построенная по методу АКА-64, имеет более зауженную носочную часть, за счет уменьшенных значений внешнего и внутреннего углов наклона к линии пучков (рис. 2в).

Методы проектирования стельки колодки по схемам G и K подвергались в разных странах незначительным изменениям, но их основные конструктивные принципы остались неизменными. Все изменения были связаны с результатами антропометрических исследований стоп, выполненных в разные периоды времени в отдельных странах.

В Китае в 1984 г. была разработана система построения развертки следа колодки, основанная на методе АКА-64 (рис. 3) [10].

На данном этапе, в странах ЮВА, в частности в Китае и Южной Корее, ведутся работы по автоматизации процесса проектирования следа колодки.

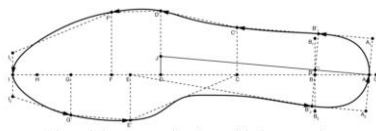


Рисунок 3 – Развертка следа колодки по методике, принятой в КНР

Таким образом, как видно из приведенного обзора, графический метод проектирования развертки следа обувной колодки, несмотря на свою



долгую историю, остается востребованным и продолжает развиваться. Вместе с тем, нельзя не отметить и его главный недостаток – оторванность от антропометрических параметров реальной стопы.

Список использованных источников:

1. Nike U. Breyer „Gott gab Dir als Lehen die Zehen...“. Die Stiftung Oskar-Helene-Heim [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stiftung-ohh.de/projekt/3-abgeschlossenes-projekt/>. (Дата обращения: 03.11.2021).

2. Stuart Morgan, Satra Bulletin, 2019 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.satra.com/bulletin/article.php?id=2367>. (Дата обращения: 15.10.2021).

3. Будил В. Конструирование колодок и моделей обуви. Ростехиздат, 1962.

4. Nike U. Breyer „In Symmetrie Zugrunde Gehen...“ Überlegungen Zu Einer Antiken Proportionslehre, Die von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert die Schuhform Bestimmte. Die Stiftung Oskar-Helene-Heim [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stiftung-ohh.de/projekt/3-abgeschlossenes-projekt/>. (Дата обращения: 30.10.2021).

5. Nike U. Breyer «Schuhreform, Bewegung, Körperbilder. Umriss einer Kontroverse des 19. Jahrhunderts». Sprache, Literatur, Kommunikation – Geschichte und Gegenwart / Nr. 3 Hg. von Thomas Gloning, Gießen Gießener Elektronische bibliothek, 20.

6. Wikipedia [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Hermann_von_Meyer. (Дата обращения: 24.10.2021).

7. Deutsches Medizinhistorisches Museum [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.dmm-ingolstadt.de/ausstellungen/rueckblick/schritt-fuer-schritt/rundgang/schuhreform.html>. - (Дата обращения: 20.10.2021).

8. Фукин В.А. Теоретические основы проектирования внутренней формы обуви: Учебное пособие. - Издание третье, исправленное и дополненное/ Фукин В.А.; [пер. с русс, на нем. Костылева В.В.]; отв. ред. Белгородский В.С. - Москва: Экономическое образование, 2010. - 386 С.

9. Холева Э. Основы рационального конструирования колодок и обуви./ Холева Э., Кашуба З., Козловский Б., Луба Р. - М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981.

10. Luximon A., Luximon Y. Shoe-last design innovation for better shoe fitting. ResearchGate [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/222351242_Shoe-last_design_innovation_for_better_shoe_fitting. - (Дата обращения: 30.09.2021).

©Волкова А.А., Киселев С.Ю., 2021

УДК 74.01/.09

СОВРЕМЕННАЯ МЕБЕЛЬ-ТРАНСФОРМЕР И ЕЕ ТЕНДЕНЦИИ

Галкина Я.Е., Мыскова О.В.

Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва

Условия стремительного развития технологий производства, материалов, усиливают тенденцию к созданию квартир-студий, где выделают помещения и обустраивают мебель так чтобы оставалось много свободного пространства.

Комнаты перетекают одна в другую, возникает необходимость в многофункциональной мебели, которая маркирует жилые помещения или отделяет их друг от друга: столы, которые служат обеденными и рабочими, шкафы, способные хранить вещи и зонировать пространство. Кухня и гостиная сливаются, ванная пока остается отдельной комнатой или примыкает к спальне.

Цель данной работы – выявление основных тенденций, которые мы рассмотрим на примере существующих видов мебели.

Мебель-трансформер многофункциональная, удобна в размещении в как больших, так и малых помещений. Данная мебель подходит для тех, кто хочет сэкономить пространство и разделить жилое помещение (рис. 1).

Почти всегда данная мебель совмещает в себе 2 или 3 предмета.



Рисунок 1 – Шкаф-кровать трансформер Orlean

Самый распространенный вид мебели - трансформеров – это конечно диван-кровать. Диван и кровать, совмещенные в одном предмете мебели – наиболее предпочтительный вариант для многих людей. Чем больше свободного места в доме – тем лучше, а совмещение дивана и кровати в квартире – это самое простое решение.

Диваны-кровать в настоящее время встречаются в каждом доме и выпускаются практически всеми мебельными фабриками – от экономичных до самых элитных (рис. 2).



Рисунок 2 – Диван-трансформер от дизайн-студии Resource Furniture

Шкаф-трансформер существует в разных видах. Самый популярный шкаф-кровать. Данное изделие представляет собой шкаф, из которого выдвигается кровать. При данном варианте экономится общее пространство в дневное время.

Так же существуют варианты шкафа-трансформера, при котором можно изменить содержание выдвигаемой конструкции. В изначальном виде шкаф для игрушек, а после трансформации становится шкаф с полочками. Другим интересным вариантом становится модель шкафа которая при необходимости складывается сама в себя освобождая при этом окружающее пространство (рис. 3).



Рисунок 3 – Кровать трансформер, шкаф-кровать, Минск, шоу-рум.

Кроме того, все люди хоть иногда мечтают о том, чтобы шкафы были резиновыми и могли вмещать в себя столько вещей, сколько вам было бы нужно. Современные дизайнеры создали конструкции, которые могут раздвигаться вширь и предоставлять дополнительное место для вещей.

Стол-трансформер актуален для больших застолий в маленькой квартире. Такие столы могут увеличиваться от 20 сантиметров до 1,5 метров.

Основные материалы для создания мебели-трансформера рассмотрены ниже.

1. Массив дерева. Мебель из цельной древесины экологична и безвредна для здоровья. Деревянные гарнитуры прочные и служат десятилетиями. Такая мебель подходит для детской комнаты и спальни, будет выгодно смотреться как в классическом, так и в современном интерьере.

2. ДВП. Древесноволокнистые плиты – простой и дешевый материал. Их используют в качестве задних стенок шкафов, перегородок, диванов или выдвигаемых ящиков.

3. ДСП. Подходит для домашней мебели и для детских комнат.

4. ЛДСП – древесностружечная плита, но со специальным покрытием, благодаря которому повышается влагостойкость и прочность.

5. МДФ. Обычно из нее делают кухонную мебель. Материал не боится влаги и повышенных температур.

Кроме того, следует рассмотреть виды обивочной ткани.

Для обивки мебели используется два типа тканей – покрывная и обивочная.



Покрывной тканью укрывают пружины и прочие конструктивные элементы каркаса дивана, из нее шьют изнанку чехлов и ей обивают внутренние поверхности диванов и кресел. Обычно это плотная мешковина или толстая хлопчатобумажная ткань.

Обивочная ткань – то, что используется для внешней обивки, та самая красота и практичность. Как правило используются жаккард; скотчгард; терможаккард; гобелен; рогожка; шенилл; велюр; флок; вельвет; искусственная замша; искусственный мех; натуральная кожа; искусственная кожа.

Мебель-трансформер уникальная и функциональная вещь. Она будет интересна для людей с различными потребностями будет гармонично вписываться как в большие, так и малые пространства жилых помещений. Данная мебель позволит сделать помещение максимально комфортным и уютным.

Список использованных источников:

1. <https://legko.com/blog/p/mebelnaya-tkan-gayd-po-materialam-dlya-obivki-myagkoj-mebeli>
2. <https://furni.ru/market/product/orlean/>
3. <https://novate.ru/blogs/071216/39115/>
4. <https://deal.by/p49426452-mehanizm-dvuhyarusnoj-otkidnoj.html>

©Галкина Я.Е., Мыскова О.В., 2021

УДК 7.05

МУЗЕЙНЫЕ И ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОСТРАНСТВА ДЛЯ ДЕТЕЙ

Гертель А.С., Мыскова О.В.

Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва

В статье рассматриваются музейные и выставочные пространства для детей, расположенные в России и за рубежом.

В России существует большое количество музеев и выставочных пространств для детей, однако, не все они выполняют свою ключевую функцию – повышение духовного уровня развития детей. Большинство музеев для детей направлены только на обучение и развитие у них умственных способностей. Актуальность темы заключается в необходимости создания музея, который полноценно и комплексно будет способствовать и умственному, и культурному развитию детей. Цель данного исследования состоит в изучении особенностей построения выставочных пространств для детей. Для выявления общих черт и особенностей необходимо проанализировать уже созданные музейные пространства для детей. При изучении данного вопроса необходимо



рассмотреть самые выдающиеся, известные и интересные музеи, выставочные пространства и детские центры, находящиеся как в России, так и за рубежом.

Для начала необходимо определить и описать значение ключевых терминов, относящихся к выбранной теме. Музей – это пространство актуальных смыслов, ценностей сакральных объектов. Музейная экспозиция или выставочный проект становятся визуально-пространственным сообщением, содержание которого предназначено для посетителя и раскрывается при непосредственном его взаимодействии с объектами наследия [2]. Экспозиция выступает основным каналом музейной коммуникации, а экспонаты являются единицами этой коммуникации.

Организаторам любой выставки важно разработать и предложить такой способ организации пространства, который поможет посетителя усвоить необходимую информацию, заложенную в экспозиции. Взаимодействие грамотной организации пространства и самих экспонатов позволит посетителям максимально погрузиться в тематику выставки. Особым видом экспозиций являются выставки, предназначенные для детей. Ведь, как известно, дети обладают специфическим восприятием окружающего мира. Их психология устроена таким образом, что познание мира происходит через эмоции. В детской психологии существует термин «интеллектуальные эмоции». К ним относятся удивление, любознательность, уверенность или сомнение в своих суждениях и действиях, радость от найденного решения. Группа интеллектуальных эмоций способствует овладению ребенком познавательной деятельностью [1]. Музейные и выставочные пространства способствуют развитию в детях не только интеллектуальных эмоций, но и духовных. В совокупности все это благотворно сказывается на развитии детей в целом.

Музеи играют неотъемлемую роль в процессе воспитания детей, поэтому на них должен быть сделан упор в образовательной сфере. В изучении отечественного опыта построения образовательного процесса через музейные комплексы, первым примером будет выступать музей «Экспериментаниум», находящийся в г. Москва (рис. 1) [5]. Он располагает более 300 интерактивными экспонатами, которые наглядно рассказывают о научных явлениях. К таким явлениям относятся механика, электричество, магнетизм, акустика, оптические иллюзии, головоломки и многое другое. Преимуществом Экспериментаниума является большое количество интерактивных экспонатов, которые являются непосредственными помощниками в процессе развития детей.

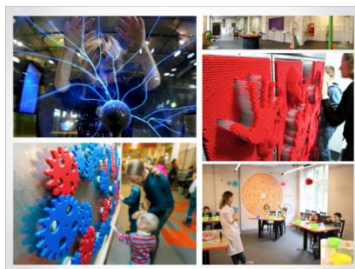


Рисунок 1 – музей «Экспериментаниум»

Также в Москве располагается детский центр «Экспонариум». «Экспонариум» расположен на площадке, размером около 1000 кв. м., поделенной на несколько тематических зон, каждая из которых со своими активностями. В этом детском центре детям и подросткам в понятной и близкой им форме, в том числе через интерактивные экспонаты, рассказывают о науке, литературе, архитектуре и многом другом [4]. Все экспонаты помогают детям наглядно изучать окружающий мир. Например, в разделе о науке представлена кабина пилота самолета [4]. Интересной особенностью этого центра является то, что проводниками по выставке являются специально созданные для проекта мультяшные герои – исследователь и путешественник Егор Следопытов и его друг, птичка Плюсик. В дополнение ко всему вышеперечисленному в «Экспонариуме» есть специальная зона для творчества и мастер-классов, которая выделяет данный музей среди остальных.

Интерактивный музей «Живые системы» (г. Москва) – уникальная площадка для детей и взрослых, где можно, не только изучить устройство живых систем, но прикоснуться к самым сложным объектам в природе. В музее проводятся экскурсии, рассказывающие посетителям о строение организма человека [3]. Также проводятся научно-развлекательные шоу, образовательные программы и курсы, познавательные мастер-классы. Ключевой особенностью данного музея является узконаправленность представленной тематики, но при этом широкое раскрытие материала и разнообразие его подачи.

Первым зарубежным аналогом будет выступать музейный центр «Городок науки и индустрии», расположенный в Париже [6]. Музей, где можно познакомиться с выставками, посвященными научным знаниям и учениям: космосу, математике, транспорту, звукам, энергии и многому другому. Для маленьких посетителей есть детский городок, разделенный на две территории – для детей 2-7 лет и 5-12 лет. Пространство для детей 2-7 лет организовано так, чтобы ребенок через игру исследовал окружающий мир. Важной особенностью данного музейного центра выступает деление пространства на разделы, в которых представлены экспонаты, понятные и интересные для детей разных возрастных групп. Ведь для образовательного процесса детей важна актуальность и усвояемость представляемой информации.



Лондонский музей Науки является одним из старейших музеев Великобритании. В данный момент он расположен на территории в тридцать тысяч квадратных метров, а его коллекция насчитывает свыше сорока тысяч различных экспонатов. Музей поделен на 5 этажей. На первом этаже представлены различные материалы, телекоммуникации, зал агрикультуры, галерея развития космоса, часовой зал, и т.д. Этаж 2 представлен залами, посвященными электронике, энергии, различным компьютерам, а также экспонатами, для исследования атмосферы и математики. Третий этаж занимает экспозиция «Полет», а также интерактивный зал занимательной науки. 4 и 5 этажи полностью посвящены медицине и ветеринарии. Такое тематическое разделение по этажам весьма действенно, ведь, попадая на каждый этаж, посетители полностью погружаются в тематику определенной зоны.

Детский музей «Zoom», находящийся в Вене, состоит из четырех игровых пространств. Игровая зона для самых маленьких (0-6 лет) называется ZOOM Ocean – большая игровая площадка, состоящая из 2 уровней: «Корабль» и «Подводный мир». Зона ZOOM Studio рассчитана на детей 3-12 лет. Это пространство для творчества. Здесь дети обучаются различным художественным техникам – они лепят, клеят и моделируют, тем самым, выражая свой творческий потенциал. ZOOM Animated Film Studio создана для детей 8-14 лет. Дети смогут попробовать себя в роли режиссеров, сценаристов и звукорежиссеров. В зоне ZOOM Exhibition дети 6-12 лет знакомятся с темами искусства, архитектуры, науки. Большим плюсом данного музея выступает разделение пространства на зоны, где дети могут не только изучить темы, которым посвящены зоны, но и приложить полученные знания.

В Берлине располагается детский музей «Лабиринт». Данный музей рассчитан на детей в возрасте от 3 до 12 лет. В «Лабиринте» несколько тематических зон, где представлены обучающие экспонаты по математике и письму, чтению и моделированию. Данный музей интересен тем, что тут максимально раскрыто обучение детей посредством игры. Через развлекательный процесс дети получают эмоции, которые подкрепляются полученными знаниями.

Музей игрушек, находящийся в Зальцбурге, интересен тем, что процесс взаимодействия с детьми построен с учетом психологических особенностей посетителей. Тремя главными темами музея являются: «игра», «переживание» и «удивление». Образовательный процесс в данном музее привлекателен тем, что тематически способствует появлению у детей интеллектуальных эмоций.

Рассмотрев самые выдающиеся примеры отечественных и зарубежных музеев для детей, можно выделить общие черты. Все музеи для детей, в основном, посвящены науке и устройству окружающего мира. Все выставки несут не только образовательную, но и развлекательную



функцию, поскольку детям легче и яснее познавать мир в игровой форме. Также важно отметить, что музейные и выставочные пространства для детей отличаются интерактивностью и привлечением к активному взаимодействию с экспонатами. Наглядность, осязаемость и гиперболизация в какой-то степени помогает детям развиваться и получать новые знания. Вовлечение во взаимодействие с экспонатами происходит не только в прямой, но и в косвенной форме. Зачастую площадки, оборудованные под выставки, сами по себе являются неотъемлемыми и местами ключевыми экспонатами. Например, детский музей в Берлине внутри построен как лабиринт, тем самым он выступает первостепенным источником интерактива.

Так или иначе, все рассмотренные музеи обладают своими особенностями и отличительными чертами. Благодаря данному анализу можно определить главные моменты, которые необходимы для решения ключевой задачи – проектирования выставочного центра для детей. Этими основными пунктами являются: интерактивность, вовлечение в игровой процесс, необычное внешнее и внутреннее визуальное построение выставочного пространства, грамотно выстроенный процесс усвоения материала выставки, интересное оформление и подача информации.

Список использованных источников:

1. Арт-терапия и арт-педагогика для дошкольников / В. Г. Колягина. – М. : Прометей, 2016. – 164 с.

2. Проектирование музейных экспозиций и выставок: история – теория – практика: учебно-методич. пособие / М-во культуры РФ, С.-Петербург. гос. ин-т культуры, фак. мировой культуры, каф. музеологии и культурного наследия ; А. Н. Балаш, Е. И. Бородина, И. А. Куклинова [и др.]; ред. Е. Н. Мастеница; ред.-сост. А. Н. Балаш. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 2020. – 184 с.

3. Живые системы [Электронный источник]
<https://bioexperimentanium.ru/>

4. О детском центре «Экспонариум» | Музей Новый Иерусалим [Электронный источник] <https://njerusalem.ru/detskij-tsentr/eksponarium/>

5. Экспериментаниум [Электронный источник]
<https://experimentanium.ru/>

6. 10 лучших детских музеев мира [Электронный источник] http://thepled.ru/10_luchshih_detskih_muzeev_mira/

©Гертель А.С., Мыскова О.В., 2021



УДК 74.01.09

УТОПИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ПЕРЕПИСКЕ «СТЕКЛЯННОЙ ЦЕПИ»

Горючкина А.С.

Научный руководитель Стрижак А.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Целью исследования является изучение деятельности немецких архитекторов-экспрессионистов, которые вели переписку под названием «Стеклянная цепь».

Происходившие в начале XX века колоссальные социальные изменения не могли не вызвать принципиально новых идей в области архитектуры и градостроительства. Особое место архитектурные фантазии занимали в экспрессионизме.

В ноябре 1919 года по предложению Б. Таута возникла круговая переписка, известная как «Стеклянная цепь». В переписке участвовали под псевдонимами 14 человек – Б. Таут (Стекло), В. Гропиус (Мера), Г. Финстерлин (Прометей), В. Хаблик (WH), Г. Лукхардт (Ангкор), В. Лукхардт (Шипы), Г. Шарун (Ханнес). Материалы переписки публиковались в журнале Б. Таута «Fruchlicht» («Рассвет») [2].

То, что было скрыто под псевдонимами в «Стеклянной цепочке», основанной Бруно Таутом, попало на всеобщее обозрение с его публикациями в «Рассвете» [4].

Разработка утопических идей в творчестве Б. Таута началась со знакомства с писателем-фантастом Паулем Шеербартом, опубликовавшем при участии Таута афористичный текст «Стеклянная архитектура» (1914 год), где описывалось стекло как трансцендентный материал архитектуры будущего, что было важнейшей идеей и символическим образом экспрессионизма. Отчасти эти принципы Таут реализовал на выставке «Веркбунта» в Кельне (1914 год) в Стеклянном павильоне с прозрачными стенами, куполом из цветного стекла и каскадом лестницы, в середине которой струилась вода [2].

В своем пригласительном письме, отправленном 24 ноября 1919 года, Бруно Таут устанавливает правила переписки: «Совершенно неофициально и в соответствии со своими склонностями каждый из нас будет регулярно рисовать или записывать те из своих идей, которыми он хочет поделиться с нашим кругом, а затем отправит копию каждому члену. Таким образом, будет налажен обмен идеями, вопросами, ответами и критикой» [1].



Таким образом, в этой цепочке писем архитекторы обменивались идеями, в основном в виде аннотированных рисунков, о воображаемых утопических архитектурах. Письма были анонимными, и авторы использовали псевдонимы вместо подписей с явной целью сформировать закрытую группу, в которой можно было свободно делиться творческими идеями и избегать раскрытия чего-либо «не-понимающим глазам» [2].

Группу собрал Бруно Таут, который, вдохновленный философией Ницше и видя в архитектуре средство для социального возрождения, был движим утопической целью разработки «символических форм и подготовительных фантазий» [1].

Реализуя призыв Б. Таута из первого письма: «...будем воображаемыми архитекторами», – соединяя в своих текстах эзотерику и социалистические идеи, создавая яркие и необычные архитектурные образы в графике, члены «Стеклянной цепи» были сосредоточены на символической, духовной стороне архитектуры, готовя почву для будущего. К концу 1920 года стал осознаваться разрыв между интуитивным творчеством и массовым строительством, в письме от 5 октября 1920 года Б. Таут писал: «Я больше не хочу рисовать Утопии “в принципе”, но абсолютно ощутимые утопии, стоящие обеими ногами на земле», – сообщая о своем переходе к практическому проектированию [2].

Группа отказалась принимать участие в архитектурных проектах того времени и вместо этого сосредоточилась на воображаемых работах, которые не должны были быть построены в то время, но должны быть реализованы «когда миром снова правят с пониманием и щедростью» (Бене, 1920). Утопия для участников «Стеклянной цепи» была не процессом, а состоянием, находящимся в неопределенной точке времени [1].

Во введении к своей кураторской коллекции писем из «Стеклянной цепи» Уайт отмечает: «Хотя переписка принесла мало ощутимых результатов, кроме писем и рисунков, на которых она была основана, она стала важным форумом для дискуссий в переходный период. Это помогло дистанцировать радикальных архитекторов от норм и ожиданий архитектурного общества, и тем самым сделало их более восприимчивыми к новым идеям, которые вскоре должны были прийти из России, Голландии и Франции» [1].

В творческом наследии отдельных членов «Союза» и «Стеклянной цепи» живописные и графические произведения, посвященные теме фантастической архитектуры, занимают важное, если не главное место [2].

В эпоху, когда доступные средства коммуникации не поддерживали легкую групповую коммуникацию, доступную сейчас, Таут разработал систему, которая позволяла вести групповые беседы за пределами берлинской клики, привлекая архитекторов, работающих в различных частях Германии. Этот разговор был проведен посредством комплексного



использования текстового и визуального языка на материальной основе писем, которые делают идеи «мобильными, неизменяемыми, презентабельными, читаемыми и комбинируемыми» [1].

Сегодня почти вся переписка «Стеклянной цепи» хранится в Академии искусств. Часть писем можно увидеть и на выставке в Берлинской галерее [3].

Таким образом, в первой четверти XX века немецкими экспрессионистами – архитекторами и художниками – было опубликовано значительное число архитектурных фантазий. Творческий процесс подпитывался социальной революцией и утопическими идеями возможности в ближайшем будущем преобразования общества средствами синтетического искусства, стимулировался путем организации совместных выставок архитекторов и художников, манифестами и активным общением, включая известную переписку «Стеклянная цепь». Были разработаны яркие архитектурные образы – главный комплекс зданий города как «Городская корона», стекло как трансцендентный материал архитектуры будущего, кристаллические, близкие к природным формы и другие темы, отраженные в известных постройках экспрессионизма [2].

Список использованных источников:

1. Сайт «Visual Conversations on Urban Futures» [Электронный ресурс]: «Crystal Chain (Gläserne Kette). –Режимдоступа: <https://subjectivefutures.wordpress.com/2015/07/03/glass-chain/>

2. Иванов, А.О. Архитектурные фантазии в творчестве художников и архитекторов немецкого экспрессионизма: статья /Иванов Александр Олегович; доцент; Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств.

3. Сайт «Русская Германия» [Электронный ресурс]: «Звенья стеклянной цепи». – Режим доступа:http://www.rgrb.de/index.php?option=com_rg&task=item&id=18521

4. Olaf Gisbertz, Experiment, Utopie und Wirklichkeit/Die Mathildenhöhe und das Neue Bauen in der Weimarer Republik

©Горючкина А.С., 2021

УДК 74.01.09

ТВОРЧЕСТВО АРТУРА МАКМЕРДО

Кардеева Л.Д., Стрижак А.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Модерн – хорошо всем известное слово, означающее нечто новое и современное – таким оно и было в качестве художественного направления



конца 19 века, ознаменовавшее небывалые перемены в искусстве и мире. Модернисты стремились к плавности, декоративности, отказывались от симметрии и острых углов, вдохновлялись естественностью природных форм. Но такие изменения не могли происходить резко, так что же стало переходным этапом для модернистов, кто был их предшественником?

Началось все с промышленной революции в начале 19 века, которая подарила людям новый технический мир машинной промышленности: продвинутые технологии, научные открытия. Активная индустриализация повлекла за собой различные реакции. И одной из таковых было движение «Искусства и ремесел», возглавляемое Уильямом Моррисом, английским художником-теоретиком.

Члены группы стали одними из первых крупных критиков промышленной революции. Разочаровавшись механизированном направлением общества, которое ухудшало внешний вид и качество товаров, они стремились вернуться к более простому и полноценному образу жизни – к ремесленному производству – поэтому акцент делался на высококачественные материалы и практичность в дизайне. Произведения сторонников движения «Искусств и ремесел» отличает внешняя простота, лаконичность форм, стремление к гармонии формы, функциональности и декора [1, 2].

Одной из ключевых фигур в «Искусстве и ремеслах» был Артур Хейгейт Макмердо, который разделял взгляды Уильяма Морриса и видел будущее в единении ремесла и искусства. Он считал, что не должно быть различий между художником и ремесленником, потому что одно не существует в полной мере без другого. Артур Макмердо не только активно продолжал традиции Уильяма Морриса, применяя их на практике, но и развивал эти идеи дальше – в 1882 году он организовал студию «Гильдия века», в которой изготавливались и проектировались предметы прикладного искусства, элементы оформления жилого интерьера: мебель и декоративные аксессуары. Название предприятия пошло от идеи соединения форм средневековых артелей и ремесленных гильдий с измененными функциями современных изделий [3].

Артур Макмердо использовал элегантные, волнистые узоры и в книжной графике, и в мебели, и в архитектуре – так постепенно выработывался новый стиль. Наилучшая и самая полная коллекция произведений Макмердо находится в Галерее Уильяма Морриса в Уолтемстоу, которому живописец завещал огромную часть собственного наследства: графические работы, мебель, наброски обоев и тканей.

Рассмотрим некоторые из ключевых работ дизайнера [4].

Зеркало было одним из самых ранних предметов мебели, произведенных Гильдией Века, и, вероятно, было выполнено не только Артуром Макмердо, но и Коллинсоном и Локком, известной мебельной



фирмой на Флит-стрит, Лондон, около 1882 года. Но оно было выставлено секретером на первой выставке Гильдии века в Энфилде, Лондон.

Волнистые резные кронштейны зеркала были вдохновлены природными формами, отличительной особенностью, которую Макмердо использовал во многих своих проектах. В них узнаваем цветочный орнамент: стебли, листья и бутон.

Следующая работа является одной из самых известных – стул Макмердо. Извилистая резьба на спинке этого кресла произвела сенсацию, когда оно было выставлено в 1885 году и получила высокую оценку за оригинальность в издании «Строитель». Она была вдохновлена природными мотивами, в особенности элементами царства растений: спинка стула украшена орнаментом в виде цветов, напоминающих по своей форме репейник.

При создании этого изделия использовались такие материалы, как красное дерево, латунь, краска, металл, кожа. Стул окрашен в зеленый и красный цвета, сильно обесцвечен.

Латунный светильник был следующим этапом в Гильдии Века. В основании светильника лежит цилиндрическая форма. Эта открытая позолоченная латунная подвесная лампа имеет богато украшенную верхнюю часть, так называемый барабан, который напоминает узор из чертополоха. Также она увенчана латунными шариками и куполообразным колпаком, который заканчивается цепями, подвешивающими лампу.

Она была разработана для использования с электрическим освещением, а не с газовым, которое давало неустойчивый желтоватый свет. Решение Макмердо начать производство электрических ламп в середине 1880-х годов укрепило прогрессивные позиции Гильдии века.

Далее идет кресло, которое имеет монументальное сиденье и тонкие изящные ножки. Сиденье, спинка и подлокотники обиты тканью с принтом в виде стилизованных человеческих фигур на фоне природного мотива – это дизайн Герберта П. Хорна, сделанный Симпсоном и Годли. Он является одним из самых знаковых дизайнов Гильдии Века и известен как «Ангел с трубой» или «Хвала душе». Кресло рассматривается как образец бурного замысла Гильдии, опередившего эпоху ар-нуво. Помимо хлопка с набивным рисунком, он также производился как вельвет.

Нельзя не вспомнить столик Макмердо, который имеет достаточно простую, симметричную форму.

На высоких ножках изображены такие же высокие стебли цветов, вытягивающие общий образ изделия. Основание ручки ящика имеет сложную, детализированную гравировку в виде поля заветвлений; сама латунная ручка напоминает закрученные листья папоротника, тянущиеся друг у другу. Большая часть изделия покрыта орнаментальной гравюрой в виде цветочных мотивов. Столик соединяет в себе простоту и обильный



декор, плавность и геометричность, что делает его уникальным образцом и ярким примером стиля Гильдии Века.

Артур Макмердо, прожив долгую жизнь, своими работами повлиял на многое: на искусство, на развитие дизайна, на мировоззрение людей и их взгляды на вещи. Под его покровительством было создано множество проектов: предметы интерьера, дизайны принтов, мебель, дома, сады и т.д.

Макмердо имел огромное влияние на повседневную жизнь людей, он менял их окружение – дошло до того, что поменялась и целая страна, готовившаяся к модернизму. Немногие ведущих дизайнеров того времени демонстрируют сдвиг искусства так же великолепно, как Артур Хейгейт Макмердо.

Список использованных источников:

1. Движение искусств и ремесел [электронный ресурс] – Режим доступа : <http://engineeringssystem.ru/arhitektura-kratkiy-spravochnik/dvizhniye-iskustv.php>

2. The Arts & Crafts Movement [электронный ресурс] – Режим доступа : <https://www.theartstory.org/movement/arts-and-crafts/>

3. ARTHUR HEYGATE MACKMURDO [электронный ресурс] – Режим доступа : <https://www.artic.edu/artists/15879/arthur-heygate-mackmurdo>

4. Коллекция Артура Макмердо [электронный ресурс] – Режим доступа : [https://artsandculture.google.com/asset/floral-design-century-guild/2wECe56f3Bah4Q?hl=ru&ms=%7B"x"%3A0.514587859484341%2C"y"%3A0.4976200694122033%2C"z"%3A8.889279798691359%2C"size"%3A%7B"width"%3A1.9187228815615962%2C"height"%3A1.2135303512891475%7D%7D](https://artsandculture.google.com/asset/floral-design-century-guild/2wECe56f3Bah4Q?hl=ru&ms=%7B)

©Кардеева Л.Д., Стрижак А.В., 2021

УДК 685.34

РАЗРАБОТКА ДИЗАЙН-ПРОЕКТА АКСЕССУАРОВ С ТРАФАРЕТНОЙ ВЫРЕЗКОЙ ПО КОЖЕ

Липилина В.А., Конарева Ю.С.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Трафарет (итал. traforetto, от traforo – продырявливание, прокалывание) – приспособление для формирования красочного изображения или орнамента, рассчитанное на многократное повторение того или иного мотива. Трафарет представляет собой пластину (из металла, дерева, картона, пластмассы, кусок ткани и т.д.) с отверстиями



(прорезьями), через которые краска наносится на какую-либо поверхность [1].

На современном рынке предметов дизайнерского оформления представлен широчайший выбор готовых трафаретов, однако, для воплощения задумки в разрабатываемой коллекции аксессуаров придется сделать шаблон своими руками, к тому же, такой трафарет будет индивидуален. При его изготовлении будет использоваться тонкий картон или ацетатная пленка.

Трафаретную вырезку нигде не встретишь кроме как на бумаге или в каких-нибудь индивидуальных заказах. Наиболее распространённый способ нанесения рисунка на поверхности – это трафаретная печать. Это достаточно удобно для материалов, из которых делается одежда. Ткань впитывает краску и хранит на себе рисунок долгое время. Для кожи такой вариант не подходит, так как для нанесения должна быть специальная краска. Таких красок немного, их трудно достать, и стоят они не дешево. Оценить такое могут не все, большинство людей приобретающих кожаные изделия ценят чистую текстуру и внешний вид.

Идея дизайн-проекта с трафаретной вырезкой по коже «Лилейник» заключается в сочетании простой конструкции сумки, выполненной в черном цвете, с ярким материалом подкладки.

Классическая конструкция сумки с использованием контрастных цветов материала всегда будет привлекать внимание. Основная идея дизайн-проекта заключается в искусстве расположения разных цветов с использованием техники «трафарет», которая подразумевает отверстия на наружных деталях в виде узора, читаемого, благодаря, красочному материалу подкладки. В разрабатываемой коллекции сумок обработка кожи, которая используется для наружных деталей, предполагает применение трафаретной техники или крупную перфорацию – оформление кожи разными композициями узоров и отверстий, сделанными с помощью разрезов на коже или пробойником.

Анализ различных информационных источников показывает, что в современных конструкциях обуви и сумок иногда используется перфорация. Хотя все же есть несколько европейских брендов, у которых эта техника является изюминкой, отличительной чертой или даже классикой в моделях обуви. В сумках такую обработку почти не используют, по крайней мере, ту, которую можно увидеть в обуви.

В некоторых коллекциях сумок по всему миру можно встретить модели, полностью состоящие из отверстий. Такой вариант скорее летний и не очень удобный или практичный. Хотя все же редко, но встречаются модели с художественной перфорацией. Маленькие отверстия могут образовать название бренда или какой-либо рисунок.

Разрабатываемая коллекция сумок «Лилейник» будет приковывать взгляд не только необычной техникой обработки кожи, но и колоритным цветом подкладки, приближенным к охре.

Каждый год Pantone анализирует рынок в течении нескольких месяцев и делает прогнозы на востребованные, модные цвета в следующих сезонах. В прогнозе на 2022 год одним из таких стал цвет 15-0956 ТСХ «Daylily» (рис. 1а), в переводе на русский «Лилейник» – это цветок, один из видов лилий, только оранжевого цвета.



а б

Рисунок 1 – а) Цвет 15-0956 ТСХ «Daylily», б) Лилейник

Оранжевый цвет, цвет охры уже давно на виду. Из года в год он то и дело входит в ряд модных оттенков. Можно предположить, время года, когда он наиболее популярен и востребован, это осень. Сезон обновления природы своих красок. В такое время на улицах преобладает желтый цвет, так как, объясняя научно, со временем хлорофилл разрушается, когда солнечный день укорачивается и света становится недостаточно для его регенерации. В листьях начинают преобладать каротиноиды – пигменты оранжевого, желтого или красного цветов. Так как законы природы практически не измены, часто на психологическом уровне, учитывая визуальное восприятие, людей в этот период времени из года в год будет тянуть на оттенки желтого [2]. Этот цвет будет характеризоваться именно с осенью и будет актуальным в это время.

При анализе информации по данной теме обнаружено, что пока ни один известный бренд, марка не использует трафарет цельного рисунка по коже, чтобы через отверстия была видна подкладка, на контрасте с цветом верхнего материала.

Контрастная подкладка в изделиях используется редко. Но в итальянском бренде обуви Pas de Rouge (рис. 2а) красная подкладка является отличительной чертой. Название Pas de Rouge навеяно Францией и переводится как «ничего красного», что является преднамеренным противоречием, потому что подкладка обуви Pas de Rouge имеет уникальный коралловый цвет (рис. 2б), близкий к красному. Когда обувь на ноге, подкладка скрывается – «ничего красного» уже не видно.


PAS DE ROUGE

а

б

Рисунок 2 – а) Бренд Pas de Rouge; б) Модель обуви Pas de Rouge

Российское ателье кожи, работающее по индивидуальным заказам «LIVSCHITZ» иногда занимается изготовлением сумок с яркой контрастной подкладкой с цветовым решением, обговоренным с заказчиком.



а

б

Рисунок 3 – а) Сумка с яркой подкладкой; б) Портмоне с яркой подкладкой

В наше время с развитием моды и технологий, мало чем можно удивить покупателя. Поэтому бренды ищут новые решения в виде разнообразия форм, конструкции или цвета и элементов декора сумок. В разрабатываемой коллекции предлагается творчески усовершенствовать перфорацию материала, предложив вместо классических пробойников использовать трафареты для вырезки заданного рисунка.

В коллекции классических сумок акцент направлен на яркий узор, выделяющийся на темном цвете материала наружных деталей. Трафарет (рис. 4а) будет центром притяжения, и усиливать форму и креативный оттенок изделия. Воплощение трафаретной вырезки по коже в коллекции сумок «Лилейник» позволит сделать изделия модными и оригинальными (рис. 4б).



а

б

Рисунок 4 – а) Трафарет; б) Изделие с использованием техники «трафаретная вырезка»

Данная техника подойдет для индивидуального производства в творческих мастерских. Трафарет, который по желанию потребителя может меняться. Коллекцию сумок «Лилейник» оценит человек, который предпочитает простоту, качество, практичность и индивидуальность.

Список использованных источников:

1. Трафарет. Материал из Википедии – свободной энциклопедии <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B0%D1%80%D0%B5%D1%82>

2. Рыкова Е.С., Лысенко А.А., Конарева Ю.С. Бионика как инструмент эргодизайна. В сборнике: Эргодизайн как инновационная технология проектирования изделий и предметно-пространственной среды: инклюзивный аспект. Сборник научных трудов. Москва, 2019. С. 47-52.

©Липилина В.А., Конарева Ю.С., 2021

УДК 685.34.01

**ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ПОДОШВА
КАК ВОЗМОЖНОСТЬ ПОДСТРОИТЬСЯ
ПОД ЛЮБОЙ РЕЛЬЕФ МЕСТНОСТИ**

Лисицина В.В., Третьякова С.В., Колгашова Л.Ю.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Идея полуботинок с подстраивающейся под любую поверхность подошвой как нельзя лучше сочетается с тематикой футуризма. Футуризм – это будущее, движение вперед к неизведанному, это то, что вдохновляет придумывать инновационные технологии во благо человека [1, с. 162].

Интересную «новинку» представили в Америке на выставка потребительской электроники CES в 2019 году. Выставка специализируется на инновационных стартапах. В номинации «носимые технологии» была отмечена работа компании Wahu. Подошва, с возможностью подстраиваться под любую поверхность, вышла в финал конкурса. Оригинальное решение – из подошвы выпускаются специальные подушечки, которые увеличивают сцепление с мокрым и скользким грунтом. У модели есть возможность «отката», когда дорога пришла в норму, подушечки возвращаются на свое место (рис. 1).



Рисунок 1 – Подошва Wahu, с возможностью подстраивается под особенности рельефной поверхности земли

Вся подошва обуви имеет сенсорные датчики, которые управляются со смартфона. Модель комплектуется аккумулятором с зарядом на 24 часа.

Эта обувь максимально комфортна, она может подстроиться под любого потребителя.

Изучение и поиск аналогов по теме позволил сделать оригинальное предложение «новой» подошвы [2, с. 152]. В основу футуристической коллекции обуви с возможностью «чувствовать» дорожное покрытие была положена простая и эффективная идея. Низ обуви имеет рельеф «камешки», который копирует каменистую поверхность. «Камешки» выполнены из каучука. Этот материал благодаря своим физико-механическим свойствам может подстраиваться под любую поверхность. За счет полых зон внутри подошвы появляются амортизационные свойства, сокращающие излишнюю физическую нагрузку человека в пути. Тип обуви, в котором используется подошва «Камешки» можно смело называть – вездеходами. Владельцу не придется обходить неудобную каменистую или размытую дождем дорогу, он сможет перемещаться по любой поверхности, тем самым сокращая время в пути. Разработанная эскизная коллекция полуботинок универсальна – она подходит людям любого пола и возраста (рис. 2).



Рисунок 2 – Эскизная коллекция обуви с футуристической подошвой

При изготовлении коллекции в материале планируется использовать исключительно экологически чистые материалы, ведь будущее за сохранением природы и всего живого. Материал верха обуви сочетает в себе высокотехнологичную полиуретановую микрофибру и искусственную кожу. Еще одно удобство данной обуви – крепление на ноге при помощи липучек. Владелец сам может отрегулировать плотность прилегания обуви к ноге, обеспечив себе индивидуальный комфорт. Полуботинки подходят, как для лета, так и для весны-осени благодаря образованным полостям в низе обуви. Цветовая гамма коллекции, подбиралась с учетом модных тенденций, – краски ночного неба, космоса: черный (темное пространство), желтый и белый (звезды), сиренево-голубой и синий (Млечный путь) [3, 9].

Футуристическая подошва – термопластичная форма с каучуковыми подушечками, внутри которых полое пространство – задает общий тон коллекции [4]. Эскизная коллекция дополнена техническими эскизами и может быть предложена для дальнейшего выполнения в материале в рамках стартапа.



Список использованных источников:

1. Кровякова М.В. Полигоны из винила – перспективный метод создания футуристических коллекций. В сборнике «Концепции современного дизайна. Сборник материалов II Всероссийской научной онлайн – конференции с международным участием. 2020г., С.162-164.

2. Третьякова С.В., Алибекова М.И., Колташова Л.Ю. Диалог с обувью – перспективные направления развития обуви с элементами интерактива. Сборник материалов Международной научно - технической конференции «Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности» (ИННОВАЦИИ – 2020), Часть 1. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. – 271. Часть 1, Стр. 151-154, ноябрь 2020г.

3. Алибекова М.И., Фирсова Ю.Ю. Исторические параллели в художественном проектировании костюма, обуви и аксессуаров. Электронное учебное пособие ФГБОУ ВО РГУ им. А.Н.Косыгина, Москва, 2020.

4. <https://harbegon.ru/news/spetsobuv-s-podoshvoy-kotoraya-menyaetsya-pod-pokrytie-legko>

©Лисицина В.В., Третьякова С.В., Колташова Л.Ю., 2021

УДК 74.01.09

ПЕРЕПИСКА ГЕРМАНА ФИНСТЕРЛИНА С АНТОНИО ГАУДИ

Лозенко А.В., Стрижак А.В.

Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва

Экспрессионистская архитектура развивалась параллельно с ремесленными отраслями, которые в это время испытывали необычайное развитие. Экспрессионисты своими фундаментальными работами пытались удивить и просветить зрителя. Они акцентировались на пространстве, игнорируя окружающий пейзаж, или иногда использовали его, чтобы попытаться придать театральности и подчеркнуть выразительность формы. Для экспрессионизма архитектор, по выражению немецкого архитектора Вальтера Гропиуса, считался «священником, властелином искусств», который работал под влиянием высшего вдохновения.

Творческие устремления целого поколения выразились в новом направлении – экспрессионизме. Экспрессионизм, как определял его Иван Голль в 1921 году, – это «состояние духа, распространившееся, подобно эпидемии, на все виды интеллектуальной деятельности: не только на



поэзию, но и на прозу, не только на живопись, но и на архитектуру и театр, музыку и науку» [1].

В первые десятилетия XX века в Европе, и особенно в Германии, большое распространение получила экспрессионистская архитектура. Архитекторов сближало отрицание предыдущей архитектурной практики, когда утилитарным вещам придавался приятный облик, в том числе и жилым домам. Такой ограниченности они противопоставляли утопические проекты, необузданную фантазию и порыв в будущее.

На экспрессионизм, создающий атмосферу романтики, беспокойства и бунта, повлияло наследие XIX века: иррационализм, социалистическая идеология и утопический анархизм, революционный мистицизм Кьеркегора, экзистенциализм Хайдеггера, воззрения Ницше, открытие Дарвина и теории Маркса, представившего человека больше похожим на игрушку, чем на венца истории. Таким образом были затронуты этические и социальные чувства, которые нашли отражение в политических взглядах художников и проявились в формировании экспрессионистских объединений, таких как «Ноябрьская группа», членами которой были Вальтер Гропиус, Бруно Таут, Герман Финстерлин, Эрих Мендельсон, и другие поэты, критики, художники и музыканты [2].

Стиль был отмечен ранним модернистским использованием новых материалов, инноваций и очень необычной формой, иногда вдохновленной природой и её естественными очертаниями, иногда новыми техническими возможностями, предлагаемыми массовым производством кирпича, стали и особенно стекла.

Активность утопической мысли в сфере архитектуры не была специфическим явлением. Утопия воздействует на сознание и поведение людей через свою образную природу. Отсюда такое внимание именно к архитектуре, соединяющей рациональное освоение мира с художественно-символическим. Интерес современной утопии к внутреннему миру человека был близок Герману Финстерлину (1887-1973 гг.). Его считали одним из ярко выраженных фантастов в экспрессионистской архитектуре. Под влиянием своих ранних научных интересов Финстерлин хотел применить к искусству и его истории законы эволюции, которые, как ему казалось, можно было постичь, созерцая природу.

Герман Финстерлин, называющий себя «Дарвином архитектуры», пытался разобраться с разными видами архитектуры, используя основные геометрические элементы: куб, пирамида, конус, луковичный купол, колонна и другие.

Формообразование Германа Финстерлина показывает форму здания, преобразованную в органические массы. Поскольку экспрессионистская архитектура использует изогнутую геометрию, повторяющейся формой этого движения является купол. Финстерлин создаёт асимметричную форму антропоморфных куполов. Изогнутая архитектура требует



изогнутых крыш, поэтому в экспрессионистской архитектуре крыши часто являются куполами. Еще одним экспрессионистским мотивом было выделение горизонталей или вертикалей для достижения драматических эффектов под влиянием новых технических объектов.

Герман Финстерлин ищет новый язык в пластике и в рисунке, погружаясь в бурный поток архитектурного авангарда. «В тот период, – пишет Финстерлин, – я страдал странным необъяснимым отвращением к жизни в кубах, имеющих плоские поверхности и углы, а также к ящикам в качестве предметов домашнего обихода, то есть мебели». За период с 1915 по 1921 годы Германом Финстерлином были выполнены наиболее известные его работы.

Финстерлин занимался только формальным творчеством, исключая функциональность и вообще рациональность своих объектов; не рисуя планов, он представлял готовые образы, фиксируя их в виде графических листов, выполненных акварелью и чернилами, или скульптурных моделей. Сам подход Финстерлина к проектированию отличался от традиционного: не используя проекционного черчения, архитектор создавал постройку сразу единым скульптурным объемом, подобно спонтанно творящей природе.

Антонио Гауди, так же, как и Финстерлин, относился к архитекторам-экспрессионистам. Работы Гауди были известны европейским экспрессионистам, так как статьи о его проектах появились в немецких журналах «Frühlicht», «Die Böttcherstrasse». Примечательна переписка Финстерлина с Гауди, датируемая 1924 годом. Герман Финстерлин увидел в Гауди родственную душу [3], восхищался его работами и был поклонником Гауди. При этом Антонио Гауди – очевидный антипод тех своих современников, которых принято относить к рационалистам. Для него, человека глубоко религиозного, материальные качества архитектуры важны постольку, поскольку могут служить проявлению и реализации качеств духовного порядка. Природные формы служили Гауди примером, потому что он видел в них отражение божественной мудрости. Законы природы и законы конструкций в равной мере виделись ему проявлением замысла Создателя, а не объективно прослеженным порядкам взаимодействий материи и энергии.

Это исследование природы выражается в использовании им освоенных геометрических форм, таких как гиперболический параболоид, гиперболоид, геликоид и конус, которые отражают формы, найденные Гауди в природе. Он говорил, что нет лучшей структуры, чем ствол дерева или человеческий скелет. Эти формы одновременно функциональны и эстетичны, и Гауди открыл, как адаптировать язык природы к структурным формам архитектуры.

Стремясь к невозможному, Гауди создал образно-символическую систему, самую богатую и сложную в архитектуре XX столетия. Она



основывается на религиозных взглядах Гауди, позволяющих примерить между собой духовное и материальное, субъективное и объективное, фантастическое и реально-практическое. Созданные им формы, при всей их гротескной необычности, не были произвольны.

Гауди почти не оставил никаких письменных документов, кроме технических отчетов о своих работах, требуемых официальными властями, некоторых писем друзьям и нескольких журнальных статей. Сохранились некоторые цитаты, собранные его помощниками и учениками. Единственный письменный документ, который сохранил Гауди, известен как Manuscripto de Reus (Reus Manuscript) (1873-1878 гг.), своего рода студенческий дневник, в котором он собирал различные впечатления от архитектуры и декора, выдвигая свои идеи по этому поводу. Включен также анализ христианской церкви, а также текст об орнаменте в его работах.

И у Финстерлина, и у Гауди были одинаковые взгляды на восприятие архитектурных форм. Они оба черпали вдохновение из природы и привносили её естественные линии и формы в свои архитектурные проекты. Гауди оказал большое влияние на Финстерлина, который, наблюдая за работами Гауди, восхищался его неиссякаемой фантазией и воплощением смелых идей.

Библиотека Финстерлина содержала большое количество публикаций о Гауди, книг, очерков и газетных статей с 1954 года.

В 1966 году журнал «Амигос де Гауди» проявил особый интерес к этим публикациям. Из письма ученика и биографа Гауди – Жоана Бергоса к Финстерлину: «Возможно, я уже писал вам, что «AmigosdeGaudí» был настолько удивлен вашим архивом, что попросил меня переслать обратной почтой все ваши воспоминания, записанные на пленку, потому что личные заявления Гауди почти полностью отсутствуют. Также «Amigosde Gaudí», печатающий свои статьи в издательстве «Барселона», хотела бы иметь ваше фото и несколько записей ваших работ из вашего архива». Реакцией Финстерлина было спонтанное письмо в издательство «Барселона» и передача записи воспоминаний «Гауди и я», который Бергос печатает только в испанском переводе [4].

«Дорогой друг, – сообщается в недатированном черновике письма Финстерлина «AmigosdeGaudí», – даже первое приветствие, которое Роланд Лангмандель привез мне из Испании от вас, было большим сюрпризом и радостью, но также и двойным сожалением о том, что у меня были большие разногласия с тогдашними товарищами-единомышленниками. Мы никогда не виделись и, к сожалению, я интересовался человеком чуть больше, чем его работой – но он, несомненно, был одним из великих» [4].

Письма Финстерлина подчеркивают то, что и предлагает название воспоминаний («Гауди и я»), в первую очередь уникальность



архитектурных идей Финстерлина на том основании, что он, Финстерлин, был «архитектурно совершенно свободен», в то время как другие архитекторы были как все обычные современники. «Архитектурное строительство лишено цветения – писал Финстерлин, – сначала нужно достичь своего апогея, если бы им было суждено обрести свободу и чистоту, понять и испытать что-то из тех принципов, которые были моими. Архитектура будущего – это то, что фундаментально и неизменно» [4].

Герман Финстерлин считает Гауди одним из «поздних цветков» в дополнение к Ле Корбюзье и Ничелуччи, и он сравнивает их с «садовником, который хочет привить беспрецедентную новую породу к старому примитивному стеблю вместо того, чтобы вырастить настоящий корень из семян, где заданы оптимальные условия роста».

«Я уже почувствовал это расхождение, когда впервые встретился с работами Гауди, – писал Финстерлин, – думаю, это было в 1918/19 году – настолько же счастливым, насколько было наличие хотя бы нескольких созвучий в последних произведениях Гауди» [4].

«Самостоятельное интервью» также сводится к переписке, на этот раз с информацией о содержании: «Единственное, что я до сих пор помню из краткой переписки с Гауди, это то, что я хотел дать ему понять, что сегодня речь идет об облачении тысячелетнего многогранника не только в готические, барочные, мавританские, индийские воспоминания в искусстве. Использование стиля модерн оправдано тем, чтобы замаскировать или разнообразить своды и балки, независимо от того, насколько они образны, но, скорее, позволить всей структуре расти изнутри, как очень сложный плод, в соответствии с непостижимыми, божественно достоверными, безошибочными формами и цветовыми импульсами как тропическая орхидея, в которой должен жить человек (или бог), как оплодотворяющее насекомое в этом художественном выражении – абстрактная гигантская полая скульптура с внешним и внутренним переживанием высочайшей эстетики в бесконечной изменчивости, как музыкальная музыка» [4].

Финстерлин однажды написал Гауди, что он должен поместить свои дымоходы, эркеры, башни в качестве привлекательных аксессуаров своих последних построек, как большие здания на земле, индивидуальные формы, но только в ещё большем разнообразии: «Для меня Саграда Фамилия («Храм Святого Семейства») – одно из архитектурных чудес света, я не понимаю, почему последние великие книжные публикации на тему «Архитектура и экспрессионизм», такие как публикации Шарпа, Пезнера, Борси, могли пройти мимо Гауди. – Обсужу с авторами» [5].

Но была еще одна вещь, которая интересовала Финстерлина в Гауди, – связь между архитектурой и Эросом, которая была для него столь важна. «Самостоятельное интервью» сводится к этому «человеческому аспекту», когда оно закрывается: «Подобно Тадж-Махалу, Саграда Фамилия тоже



была не домом Бога, а домом богини, его божественной и такой несчастной любви, – потому что такие соборы только укрепляют сердце в гигантском отчаянии или в дионисийском экстазе, а на такое творческое отчаяние способен только сверхчеловек», – писал в восхищении Герман Финстерлин [5].

Как можно видеть из высказываний Финстерлина, особое влияние на него оказала работа Гауди его Саграда Фамилия. Наблюдая за работами Гауди, Финстерлин, наконец, окончательно определил для себя экспрессионистское направление и своё место в качестве утопического архитектора, о котором он мечтал и утверждал для себя. Пока мы знаем только о существовании и содержании этой переписки от самого Германа Финстерлина. Но спонтанное письмо к Amigos de Gaudí и «самоинтервью» показывают, что Финстерлин пришёл к выводу, что Гауди был «одной из величайших вех» на его пути к созданию своего собственного проекта «Casa Nova» («Новый дом»).

Список использованных источников:

1. Чаликова В.А. Утопия рождается из утопий.–Лондон, 1992 – 219 с.
2. Arnason Н. Н. History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography. Fourth Edition, rev. by Marla F., 1998. – 856 p.
3. Хомяков А. И. Бумажная архитектура: монументы утопии // Academia. Архитектура и строительство. 2017. №3. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/bumazhnaya-arhitektura-monumenty-utopii>
4. Finsterlin Hermann «Gaudi und ich», unmonolog pentru „Amigos de Gaudi”, Barcelona, 1967.
5. Reinhard Döhl: Hermann Finsterlin. Eine Annäherung. Eingeholt von der Geschichte [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.reinhard-doehl.de/forschung/finsterlin/annaehrnng45.htm>

©Лозенко А.В., Стрижак А.В., 2021

УДК 677.025

СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА ВОЗМОЖНОСТИ СОЗДАНИЯ ТРАДИЦИОННОГО ЯПОНСКОГО ИЗДЕЛИЯ ХАКАМА

Никитина А.А., Туболушкина А.Г.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Хакама – очень широкие брюки в складку, по внешнему виду похожие на юбку, являющиеся частью традиционного японского кимоно. Изначально такие штаны носили только представители мужского пола, однако с течением времени женщины также начали носить хакама. В



Средние века ношение хакама было разрешено лишь для части населения Японии: придворной аристократии, священнослужителей, самураев [1].

В зависимости от уровня официальности, хакама отличались расцветкой и тканью, из которой изготовлены:

- 1) для повседневного ношения использовались однотонные хлопок и шерсть;
- 2) для торжественных мероприятий они изготавливались из шелка и могли быть совершенно разнообразной расцветки и с самыми невероятными узорами.

Простолюдинам разрешалось надевать этот элемент одежды в исключительных случаях, таких как, например, день собственной свадьбы. Хакама очень часто передавалась по наследству от отца к сыну и была очень дорогостоящей семейной реликвией. Кроме того, важно складывать и хранить хакама правильно, чтобы предотвратить повреждение и продлить срок службы одежды. С хакама это особенно важно, так как при неправильном складывании складки могут потерять свою форму.

Хакама делятся на два типа: уманори (для каждой ноги имеется отдельная штанина) и бакама (нераздельные, напоминают юбку). В качестве дополнительных конструктивных элементов выступают четыре ленты: две длинные химо прикрепляются сбоку на передней части юбки-брюк, а две короткие – на задней стороне изделия. С стороны спины имеется жесткая часть пояса в виде трапеции (коси-ита), а ниже располагается конструктивный компонент, управляемый в корокие химо, для фиксации хакама в одном положении.

Особенностью кроя хакама является наличие семи складок, пять из которых размещены спереди, и две – сзади. Эти складки имеет философский смысл, символизирующий 7 нравственных принципов Бусидо (свод правил, рекомендаций и норм поведения истинного воина в обществе, в бою и наедине с собой, воинская философия и мораль, уходящая корнями в глубокую древность), к которым должен стремиться каждый человек, избравший путь самурая: дзин (благожелательность); ги (честь или справедливость); рэй (вежливость и этикет); чи (ум, мудрость); син (искренность); чу (верность); ко (соблюдение долга).

Расположение передних пяти складок имеет легкую асимметрию, это влияние японской эстетики. А также неравномерность распределения складок важна при разнице в длине шага правой и левой ног, что актуально при стойках и перемещении в боевом искусстве.

Современный метод создания хакама нацелен не только на сохранение традиционных элементов, но и на удобство одежды для ношения в повседневной жизни.

Традиционная хакама шилась из тканей полотняного переплетения, структура которого представлена на рис. 1. Используемое волокно – хлопок или шёлк, конопля, реже лен.

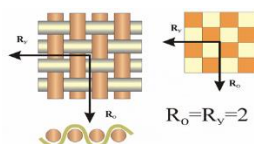


Рисунок 1 – Технические характеристики полотняного переплетения.

Плотняное переплетение – это точное чередование основной и уточной нитей в соотношении 1:1. При этом, если первая нить основы вышла на поверхность, то вторая закрывается уточной нитью и т.д. [2] Ткани полотняного переплетения характеризуются ровной матовой поверхностью и одинаковым внешним видом лицевой и изнаночной сторон. Ткань выходит двухсторонней благодаря тому, что нити основы и утка распределяются поровну с обеих сторон. Именно поэтому при создании хакама использовали полотняное переплетение, так как с течением времени при истирании и выгорании лицевой стороны, изделие можно было перелицевать, то есть перешить и носить изнанкой кверху.

Один из ключевых моментов при создании современного изделия – это комфортные потребительские качества одежды, такие как растяжимость, эластичность, малая сминаемость, драпируемость, тактильная мягкость поверхности, воздухопроницаемость. Все эти свойства присущи трикотажу.

На кафедре Проектирования и художественного оформления текстильных изделий был разработан макет текстильного изделия хакама из трикотажного полотна, представленный на рис. 2.



Рисунок 2 – Макет трикотажного изделия, имитирующего хакама.

Облегченная конструкция данного изделия отличается от традиционной формы хакама отсутствием жесткой части пояса коси-ита и фиксирующих поясных лент химо. Сохранено наличие семи складок, расположенных асимметрично, что добавляет динамику в композиционную схему одежды. При конструировании изделия использован такой вид моделирования, как коническое расширение детали, что способствует неравномерной модификации объемности детали в целой или отдельной ее части, а также преобразованию геометрии исходной формы.

При использовании полурегулярного способа трикотажного производства происходит значительное сокращение межлекальных выпадов, по сравнению с кроем из тканного полотна.

Дополнительным положительным фактором при использовании трикотажного производства является индивидуальный подход к



создаваемому изделию, поскольку появляется возможность при сохранении размерных признаков, придать разнообразные внешние рисунчатые эффекты за счет изменения структуры самого полотна, вида и характера рисунков, художественно-колористического оформления. Благодаря этому одежда из трикотажа в настоящее время не только успешно конкурирует с изделиями из тканей, но в ряде случаев ее вытесняет.

Так как в хакама большую роль играют складки, то для их создания использован трикотаж неполных переплетений, когда в соответствии с раппортом выключается часть игл [3]. Благодаря упругим свойствам пряжи, формируются устойчивые складки, глубину которых можно регулировать при программировании.

В заключение необходимо отметить, что у традиционного японского изделия хакама в современных условиях можно видоизменить конструкцию в сторону ее упрощения, а также использовать в качестве основы трикотаж вместо ткани, что дает возможность обеспечить индивидуальный подход к потребителю, быструю смену художественно-колористического оформления, уменьшение отходов производства.

Список использованных источников:

1. Хакама – Википедия (wikipedia.org) обращение к источнику 05.11.2021 г.

2. Мартынова А. А., Ятченко О. Ф., Васильев А. В. Технология изготовления тканей. – 1-е изд. Учебник для НПО. – М.: Академия, 2007. – С. 18 – 126. – 304 с. – ISBN 978-5-7695-2967-2/

3. Шалов И.И., Далидович А.С., Кудрявин Л.А. Технология трикотажа/ Учебник – М.: Легпромбытиздат, 1986 г. – 376 с.

©Никитина А.А., Туболушкина А.Г., 2021

УДК 72.1

ПРОГРЕССИВНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ СТРОИТЕЛЬСТВА В ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ ОАЭ

Ососкова П.С., Куртова К.Г.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

На сегодняшний день невозможно переоценить роль экологической обстановки как в жизни общества, так и в жизни минимальной социальной единицы – человека. Состояние планеты и тенденции к ухудшению текущей экологической ситуации зависят как от коммерческих компаний, так и от отдельно взятого индивида, время от времени упускающего из



вида факт того, что природа вокруг него – ценнейший дар, которым только может располагать цивилизация. С каждым годом наблюдается увеличение объема мусора, делающего большие площади земли непригодными для проживания, из-за чего, в свою очередь, застройщики крупных компаний перенаправляют свое внимание на зеленые территории, инициируя вырубку лесов для последующих строительных работ. Повышение в атмосфере содержания веществ, чужеродных ей по составу, ведет к нестабильности нынешней климатической ситуации. Главными источниками загрязнения преимущественно являются: бытовые отходы, выхлопы транспортных средств, а также предприятия [1]. Постепенное осознание людьми масштабности всеобщей проблемы привело к реализации попыток сохранить и удержать в стабильном состоянии экологическую обстановку, с чем и связано возникновение нового вида строительства – ЭКО.

Актуальность данного исследования заключается в популяризации «зеленых» концепций в современном строительстве и дизайне в связи с возрастающим осознанием необходимости сохранения экологии.

Вышеупомянутый вид строительства достаточно молод, всего 10-15 лет, однако имеет тенденции к прогрессивному развитию. Такая стремительная популярность связана с тем, что экология нашей планеты значительно ухудшилась в последнее время и продолжает ухудшаться, вместе с чем возрастающее массовое равнодушие к проблемам экологии привело к существенным изменениям в области строительства, т.к. уже во многих странах на законодательном уровне существует комплекс нормативно-правовых актов, должных регулировать возведение экологически безопасных объектов. Экостроительство требует соблюдения следующих принципов: использование экологически безопасных материалов; применение энергоэффективных технологий застройки; создание оптимального микроклимата в жилье; разработка экономичных систем потребления воды, газа, отопления и электроэнергии; сокращение отходов при застройке и их переработке впоследствии.

Цель данного исследования заключается в ознакомлении с набирающей популярность экологическими концепциями в строительстве и дизайне, а также с реализованными и не получившими воплощения в жизнь инновационными проектами крупных компаний, заинтересованных вопросом сохранения экологии посредством разработки и возведения зданий с использованием прогрессивных экотехнологий. Изучение данных технологий актуально, в частности, и для промышленного дизайна, который находится на стыке рекламы и маркетинга, промышленности и торговли, инжиниринга и технологии, архитектуры и строительства, культуры и искусства.

Объединенные Арабские Эмираты – федеративное государство на Ближнем Востоке, наиболее известное нам своим высоким уровнем жизни,



возрастающим индексом человеческого развития, передовыми технологиями и футуристической архитектурой, многие из инновационных разработок которой так и остались нереализованными. Именно об этих проектах, о знаменитых архитекторах и компаниях, занимающихся развитием инфраструктуры, технологий и «формированием будущего», как заявлено на официальном сайте одной из компаний, далее и пойдет речь.

Однако начать рассмотрение стоит с отдельной личности, известной своим революционным проектом, предложенным в 2010 году. Дэвид Фишер – итальянско-израильский архитектор, известный своим проектом Динамической башни, предложенным для строительства в Дубае. Данный концепт был разработан архитектурным бюро Дэвида Фишера и представлял собой кинетическую вращающуюся башню, движение которой зависело от погодных условий и, по некоторым сведениям, также от голосовых команд. Фундаментом принципов и идей динамического небоскреба являются экологичность, эффективное энергопотребление естественных ресурсов, таких как использование ветра и солнечной энергии. К сожалению, проект остался не реализован: воспрепятствовали скорейшей реализации проекта стоимость строительства, проблемы в практическом воплощении, а также результаты предварительных продаж помещений, т.к. приобретать недвижимость в двигающемся небоскребе практически никому не захотелось.

Далее следует перейти непосредственно к упоминанию крупных компаний, занимающихся разработкой инновационных экологических проектов. Немецкая архитектурная фирма Gerber Architekten international GmbH в сотрудничестве с инженерами-экологами DS-Plan недавно представила революционный проект – энергетическую башню Burj-al-Taqa. Энергетическая башня работает с нулевой первичной энергией и не выделяет CO₂. Таким образом, она активно способствует прекращению глобального изменения климата. Burj-al-Taqa – здание комбинированного типа использования, включающее помимо жилых апартаментов офисы, гостиничные номера и ТРК. Для строительства небоскреба будут применяться инновационные материалы и технологии. Энергоэффективность здания была рассчитана с помощью специальных программ.

Очевидно также, что в Эмиратах, где круглый год ясно, солнечные батареи в будущем станут отличной альтернативой уже иссякающим нефтяным запасам. Стоимость высотки колоссальна – этот проект обойдется минимум в 200 млн. евро.

Компания National Advisor Bureau Limited, известная своим проектом подводной железной дороги, которая соединит Фуджейру и Мумбаи, заявляет, что на данный момент проект находится на уровне концепции, и в ближайшее время будет произведена оценка его целесообразности.



В 2019 году в стране также начали строить линию вакуумных поездов «Hyperloop». Американский стартап «Hyperloop Transportation Technologies» обещает разогнать пассажирские капсулы до 1200 км/ч. Проект был представлен в конце ноября в Абу-Даби на встрече властей и бизнеса двух стран. Подводная железнодорожная линия сможет использоваться не только для перевозки пассажиров, но и для активного развития двухсторонней торговли. Согласно проекту, между Мумбаи и Фуджейрой придется проложить туннели длиной 2000 км. Поезда в них должны развивать скорость до 1000 км/ч.

Meinhardt Group – проектно-технологическое бюро, с 1955 года занимающее лидирующие позиции в разработке высокоэффективных, революционных концепций, учитывающих как коммерческие цели клиентов, так и глобальные экологические проблемы. Именно Meinhardt Group бюро принадлежит проект «Aladdin-City», который должен быть реализован в районе залива Dubai Creek. Об этом сообщает издание «Arabian Business» со ссылкой на заявление высокопоставленного чиновника муниципалитета Дубая. Проект вдохновлен сказками об Аладдине и Синдбаде-мореходе, следует из публикации издания. В 2014 году генеральный директор муниципалитета Дубая говорил, что в районе залива планируется строительство зданий с «необычными формами куполов», которые напоминали бы о древних легендах Востока. Проектируемый квартал «Aladdin-City» представляет собой три башни, расположенные вблизи побережья. Самая высокая из построек будет высотой 34 этажа. Башни с гостиничной и офисной инфраструктурой планируется соединить крытыми пешеходными мостами с кондиционируемым воздухом и траволаторами. Консультантом проекта «Aladdin-City» назначена инжиниринговая компания Meinhardt Group из Австралии. Как следует из публикации «Arabian Business», проектирование «Aladdin-City» должно закончиться в течение года.

Nakheel – девелоперская компания в Дубае, приобретающая известность благодаря своими проектами искусственных насыпных островов, но мы ставили перед собой задачу рассмотреть именно последний проект данной компании – «Dubai Waterfront».

Проект Dubai Waterfront, слоган которого звучит следующим образом: «Ничего не снимай, кроме фотографий. Не оставляй ничего, кроме следов на песке. Ничего не убивай, кроме времени», был впервые представлен для ознакомления широкой общественности в 2005 году и являл собой огромный город, расположенный на семи насыпных островах, напоминающих своей формой полумесяц, один из концов которого будет соединен с побережьем на границе эмирата Дубай с эмиратом Абу-Даби. На островах будут построены все объекты современной городской инфраструктуры, жилые комплексы, различные культурно-развлекательные, административные и офисные здания, а также в



распоряжение жителей будет предоставлена целая сеть автомобильных и железных дорог.

Дата завершения строительства неизвестна: кризис 2008 года, огромный объем работ и некоторые технические трудности приводят к тому, что сроки окончания строительства постоянно переносятся.

На данный момент Арабские Эмираты являются лидером в сфере создания экологически безопасных зданий и сооружений. Наглядное подтверждение этому факту есть проект Waterfront. Именно этот ошеломляющий строительный проект демонстрирует, насколько Дубай доминирует в применении и разработке инновационных технологий для экологического строительства.

Студия Foster and Partners представила концепцию первого в мире, уникального экогорода Masdar (араб. – «Источник»), для реализации этого проекта студия ставила перед собой следующие задачи: сохранить мотивы арабского архитектурного стиля, материализовать практическую цель проекта, т.е. строительство первого в мире экогорода Masdar с использованием прогрессивных материалов и современных систем энергопотребления и генерации. Особенностью архитектуры города Masdar планировались легкие переплетающиеся конструкции, должны создавать прохладный микроклимат, что снизило бы энергопотребление не менее чем на четверть по сравнению с самыми лучшими существующими показателями.

Masdar планировался быть свободным от транспортных средств с двигателями внутреннего сгорания, отдавая предпочтение электромобилям и скоростной суперсовременной монорельсовой дороге. В пределах города, как было заявлено, могут иметь право на существование только те предприятия, которые докажут отсутствие вредных выбросов в окружающую среду.

Бюджет данного проекта составляет 22 млрд. долларов. Началась его реализация в 2006 году, к 2009 году по плану должны были сдать все офисные и жилые помещения, и эта задача была осуществлена, однако кроме финансовых проблем Foster and Partners столкнулись с тем, что недооценили всю сложность реализации проекта, и на данный момент в городе Masdar проживает всего 102 человека, преимущественно студенты.

По результатам проведенного исследования в области реализации экопроектов можно сделать вывод, что многие из таковых остаются неосуществленными или замороженными по причине сложности концептуальных разработок, с которыми застройщик сталкивается по мере реализации проекта, колоссальные суммы, необходимые для строительства, урезанное государственное финансирование, финансово-экономические кризисы, с которыми периодически сталкивается рынок, а также факты и риски «неокупаемости» проектов при больших затратах на их реализацию.



В заключение необходимо отметить, что концепция строительства ЭКО является не просто прогрессивной разработкой принципиально новых тенденций в строительстве и промышленном дизайне с последующей реализацией инновационных проектов, данная концепция – это символ будущего, где каждая структурированная часть общества (от коммерческих компаний до отдельно взятого индивида) заинтересована в эффективном энергопотреблении ресурсов, в снижении интенсивности воздействия негативных факторов сооружения на окружающую среду, а также в поддержании экологической обстановки в статично удовлетворительном (впоследствии, вероятно, в хорошем и, быть может, даже отличном) состоянии. Принципы экостроительства заключаются не только в использовании сертифицированных экологически безопасных материалов и грамотном энергопотреблении, но и в «тщательном анализе принимаемых решений, т.к. здания могут быть различного назначения» [2] – сообщает статья «Экологическое строение зданий и сооружений» авторства Махортовой Яны Игоревны, Разакова Мухаметта Азатовича и Трофимовой Ирины Владимировны.

Экостроительство, стремящееся максимально минимизировать вредное воздействие как построек самих по себе, так и процесса эксплуатации сооружений в дальнейшем, заинтересовано в эффективности энергопотребления, грамотном расходовании ресурсов, однако все это требует не только индивидуального подхода к каждому проекту с привлечением учёных и инженеров-экологов, но и баснословных сумм, заявленных на реализацию плана строительства, что также затруднительно, учитывая сегодняшние проблемы финансово-экономического характера, о чем свидетельствует печальный процент нереализованных экопроектов на данный момент, многие из которых были рассмотрены в настоящей статье.

Применение экотехнологий в строительстве и промышленном дизайне на данный момент только набирает обороты. Индустриальные дизайнеры часто воспринимаются как оптимисты, которые перепридумывают будущее, а инженеры нередко имеют пессимистичный настрой и предпочитают работать по привычным схемам. Чтобы изменить сложившуюся ситуацию и улучшить экологическое, экономическое, социальное и культурное качество жизни, необходимо объединить визионерство одних и прагматизм других.

Список использованных источников:

1. Автономные экологические дома. Лапин Ю.Н., Москва, 2005 416 с.
2. Экологическое строение зданий и сооружений. Махортова Я.И., Разаков М.А., Трофимова И.В., 2020. 27-29с.

©Осокова П.С., Куртова К.Г., 2021



УДК 7.08

МЕТОД СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ДИЗАЙНЕ ИНТЕРАКТИВНОГО РУКОВОДСТВА

Павленко А.Н., Мыскова О.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Стремительное развитие цифровых технологий ведет к цифровизации образования, от чего возникает потребность в ведении дополнительных инструментов, предоставляющих учащимся освоить образовательные программы. Создание интерактивного руководства поможет структурировать полученные знания и более полно освоить изученный курс.

«Понятие «интерактивный» значит основанный на взаимодействии. Применительно к процессу обучения означает наличие обратной связи между педагогом или средством обучения и учащимися. Таким образом под термином интерактивное руководство подразумевается – учебное пособие, основанное на взаимодействии ученика с цифровыми технологиями и направленное на обучение какой-либо деятельности» [1].

Электронное издание, мобильное приложение и любой цифровой ресурс можно назвать интерактивным руководством, если в нем есть образовательный элемент.

Данная работа, целью которой является выявить основные составляющие элементы образования художественного образа и их роль при создании интерактивного руководства, является актуальной, так как без грамотного графического оформления трудно представить качественный конечный продукт, который сможет удержать внимание пользователей, ускорить процесс восприятия и увлечь во взаимодействие с ним, целиком погрузив в изучаемую тему.

Определяя художественный образ, как форму отражения (воспроизведения) объективной действительности в искусстве с позиций определенного эстетического идеала и воплощение художественного образа в разных произведениях искусства осуществляется с помощью разных средств и материалов (слово, ритм, рисунок, цвет, пластика, мимика, киномонтаж и др.) [2] понимаем, что основой его является композиция образовательного руководства состоящая из гармоничного сочетания цвета, формы, логичного размещения элементов дизайна в виртуальном пространстве, четком разделении на главное и второстепенное, способствующая мотивации и заинтересованности обучаемого.



Эффективность и качество обучения зависят от концентрации внимания учащихся и их вовлеченности. Методика обучения, которая приводит к повышению концентрации внимания и эффективности качества обучения, строится на сбалансированном сочетании краткой теоретической информации по изучаемому курсу и выполнении практических заданий для закрепления материала с использованием игровых элементов. К игровым элементам относятся категории, взятые из компьютерных игр и в настоящее время набирающие популярность: например, достижение определенных уровней и наличие рейтинга, как стимула к продолжению обучения. Благодаря такой системе обучающиеся могут видеть прогресс в изучении того или иного предмета, представленный в форме статистики, и получать «виртуальную» похвалу в виде бонусов и игровых наград.

В процессе обучения рассматривались выполненные задания студентов, смыслом, которых было понять, на что обращает внимание студент, когда впервые видит ряд случайных изображений. Был обнаружен интересный факт, что некоторые студенты выбирали изображение не по яркости картинки, а по его содержанию, например: желающих что-либо съесть притягивал шоколад или какой-либо другой продукт питания. Причем изображение совсем не выделялось ни размерами, ни цветовой гаммы, среди других рекламных иллюстраций. Другие студенты, которых в данное время интересовала одежда, быстрее обращали внимание на иллюстрации с одеждой. Некоторые обратили внимание на рюкзаки и сумки, хотя среди них были более яркие варианты: автомобили, шляпы, интересные интерьеры. Таким образом, на выбор студентов повлияли их внутренние желания и потребности.

Мы можем сделать заключение, что чувственное восприятие подчас является важным фактором, который привлекает внимание совершенно по другим параметрам. Задания, основанные не только на логическом подходе к выполнению, но и на чувственном восприятии – развивают более глубокое понимание предмета. Чтобы обучение проходило легче, нужно погрузить обучающихся в определенное состояние, задействовать ощущения и эмоции – это создается также во многом благодаря визуальному оформлению. Безусловно, цветовая гамма является более объективным фактором для привлечения внимания.

Другим важным фактором, оказывающим большое влияние на усвоение информации, скорость считывания и анализа визуальных образов является цвет. Восприятие цвета, несмотря на общие закономерности психофизиологического влияния, может носить и субъективный характер. Это зависит от индивидуальных или национальных особенностей. Сочетание разных оттенков цвета может повышать или понижать работоспособность, успокаивать или вызывать раздражение. Не всегда использование яркой цветовой палитры благоприятно сказывается на



процессе обучения, потому что может отвлекать от получения информации. Многие исследования утверждают, что ученики младшего возраста предпочитают яркие цвета, в то время как ученики более старшего возраста склоняются к пастельным и спокойным оттенкам. Согласно Г.А. Никуловой: «... «холодные» цвета вызывают торможение и снижают эффективность умственной деятельности, напротив, «теплые» цвета «активной стороны» улучшают мыслительную деятельность, повышают ее продуктивность» [3]. Например, желтый относится к основным «психологическим цветам» и тесно связан с эмоциями и нервной системой [4]. Как правило, этот цвет вызывает положительные эмоции, радость, заряд бодрости и уверенности. Вместе с оранжевым и красным, желтый цвет будет побуждать к импульсивным и активным действиям. При этом излишнее использование желтого может вызвать негативные чувства, спровоцировать тревогу и раздражение. Наряду с оттенками желтого, в оформлении цифровых продуктов часто используют синий, голубой и зеленые цвета. Первые отличаются тем, что воздействуют на логическое мышление и тесно взаимосвязаны с мыслительной деятельностью человека. Предпочтение синему и голубому отдают компании, занимающиеся развитием технологий, а также приложения, использующие точные науки. Так же, как и зеленый, синий может психологически успокаивать и дарить ощущение баланса и стабильности. Зеленый цвет и его оттенки всегда ассоциируются с природой, что на уровне подсознания способно поднимать настроение, оживлять и наполнять энергией. Использование доминирующих черного, коричневого и красного способно вызвать отрицательные эмоции, также, как и излишняя пестрота в оформлении информационных материалов может привести к быстрой утомляемости.

Разнообразная гамма оттенков одного цвета может оказывать диаметрально разное воздействие на психику. Упомянув зеленый, можно отметить, что оттенок оливкового некоторым покажется тяжелым и безжизненным. А в лайме нет ничего успокаивающего. Примесь желтого в этом оттенке наполняет его жизнью и энергией. Он может воодушевлять и мотивировать [4].

Немалое значение имеют сочетания цветов, как один может оттенять другой и менять свое значение. Например, сам по себе желтый «положительный» цвет, но в соседстве с черным вызывает чувство опасности. Это обусловлено тем, что в природе человека издавна заложена такая установка – при виде желто-черного насекомого возникает инстинктивный сигнал угрозы.

Еще одна важная особенность использования цвета – передача характера и настроения не только общей «атмосферы» интерактивного руководства, но и значимых элементов. С помощью цвета можно привлечь внимание обучающегося на ценные сведения, отметить маркером важную



информацию, направлять взгляд на элементы интерфейса и т.п. Цвет помогает ориентироваться пользователю в виртуальной среде и осуществляет навигационную функцию.

Таким образом, необходимо использовать в равном соотношении яркие и приглушенные, холодные и теплые цвета. Целесообразно соблюдать тонкий баланс между визуальным дизайном и первичной целью руководства – получение информации в легкой и доступной форме, проверка и конечное усвоение материала. Дизайн не должен «перебивать» образовательную функцию руководства.

Особое внимание следует обратить на форму, благодаря которой можно передать не только силуэт объекта, но и его характер, например, квадрат вызывает ощущения статики и тяжести – это устойчивая форма. Треугольники, ромбы и другие многоугольники имеют острые углы, поэтому с ними ассоциируются агрессия и движение; они могут хорошо привлекать внимание в композиции. Круглые и плавные фигуры с волнообразными формами часто сопоставляются со спокойствием и гармонией; «текущие контуры» напоминают движения воды, плавность и «податливость». Именно за счет выразительности формы держится основная составляющая художественного образа. На примере общей концепции оформления интерактивного руководства можно отметить, что интерфейс выглядит более «дружелюбно» к пользователю, когда у кнопок меню, ползунков и слайдеров сглаженные углы и форма больше напоминает каплю воды, чем когда линии прямые и острые (тогда может возникнуть подсознательное ощущение строгости, а вместе с тем и сложности изучаемой темы). Форма объектов дизайна должна вызывать положительные эмоции, чтобы ученику хотелось продолжать взаимодействие с ними.

И одним из приемов визуальной организации образного выражения является стилизация, при которой выявляются наиболее характерные черты предмета и отбрасываются ненужные детали [5]. Для того чтобы стилизовать работу, необходимо отобрать главные черты изображаемого объекта; например, характерные линии и формы. Затем происходит процесс упрощения формы, использование гиперболизации (т.е. преувеличение, выделение какого-то одного, но индивидуального качества объекта), создание цвета и фактуры, отказ от малозначимых деталей и добавление каких-либо новых деталей, чтобы подчеркнуть особенность объекта.

В обучающих приложениях часто применяют стилизацию для создания более яркого и запоминающего художественного образа. Искажение линий, форм и пропорций используют для того, чтобы пробудить в пользователе ассоциативное мышление, позволяющее через графические элементы передавать суть изображенных объектов. Силуэт



имеет ключевое значение, так как благодаря ему пользователь должен точно идентифицировать объект; даже если это что-то необычное.

Таким образом, активное использование разнообразной цветовой гаммы, контрастов и форм психологически управляют эмоциями пользователя. Это становится особенно важно при создании обучающих игр, где роль этих факторов существенно возрастает. Иллюстрации не отвлекают игроков от смысла обучения, одновременно с этим акцентируя внимание на более важных моментах образовательного процесса.

Интерактивное руководство представляет собой сложную многокомпонентную структуру, в которой необходимо учитывать не только ясную и логически стройную подачу образовательного материала, но и продуманный дизайн. Сочетание цвета и форм, стилизация иллюстративного материала должны быть запоминающимися и понятными для учеников. Необходимо учитывать психологию зрительного восприятия материала, чтобы не только заинтересовать «красивой картинкой», но способствовать дальнейшей приятной и продуктивной работе пользователя с руководством.

Список использованных источников:

1. Практическая значимость использования интерактивного руководства в обучении на программе «Дизайн»
2. Б. И. Кононенко Большой толковый словарь по культурологии. – 2003
3. Цветовое оформление учебных материалов и его влияние на восприятие информации. Г. А. Никулова, 2006
4. К. Халлер Маленькая книга цвета. Как использовать потенциал цветовой гаммы, чтобы изменить свою жизнь. – Москва: Издательская группа «Азбука-Аттикус», 2019.
5. О. Л. Голубева Основы композиции. – Москва: Издательский дом «Искусство», 2004.

©Павленко А.Н., Мыскова О.В., 2021

УДК 74.01.09

РОЛЬ МЕДИА-СРЕДЫ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Петрухина С.А., Мыскова О.В.

Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва

Промышленный дизайн – одна из самых обширных отраслей дизайна, основной задачей которой является определение важнейших функций, проектируемого объекта, а также последующая, эстетически оформленная, их реализация. Промышленному дизайнеру стоит учитывать



очень многие факторы: потребности потребителей, характеристики материалов, стоимость выпуска изделия. Главной задачей дизайнеров является новаторство – в проектируемом изделии должны быть применены новейшие технологии и разработки. Чтобы сделать проектируемый объект новинкой, промышленные дизайнеры в поисках информации, научных статей и публикаций обращаются уже не к печатным материалам и ресурсам, а к медиа-среде, так как это значительно облегчает и ускоряет процесс создания индустриальной продукции. Сейчас она имеет все большее и большее влияние во многих сферах деятельности.

Медиа-среда и медиаресурсы имеют большое влияние на развития современного мира. «Медиа» (ориг. Medium) переводится, как «средство» или «посредник» с латинского языка. То есть медиа-среда, буквально, является неким проводником общества к средствам коммуникации, информации и много другому. Естественно, медиа-среда также изменчива, как и уровень развития общества, ведь она всегда должна оставаться актуальным параметром для своевременного развития.

Медиа-среда – очень обширное понятие, включающее в себя множество составляющих. В ее состав входят не только средства массовой информации, но многие другие способы коммуникации. Развитие медиа-среды происходит также быстро, как и развитие нашей цивилизации, они движутся параллельно. Мультимедийные технологии и интернет теперь являются одной из важнейших составляющей жизни современного человека. Чаще всего для того, чтобы получить какую-либо информацию, мы ищем ее в интернете. Практически в любой точке планеты есть доступ к всемирной паутине в любое время. Миллиарды людей обращаются к интернету ежедневно, что ведет к тому, что этому глобальному средству массовой информации также стоит постоянно совершенствоваться. Нам становится доступными все больше и больше технологий, позволяющих облегчить работу, ускоряющих поиск информации или же просто развлекательных. Например, десяток лет назад было сложно представить, что время загрузки программы или видео может занять лишь несколько минут и что, все файлы и документы можно хранить на компактной флешке, а не на диске. Развитие медиа-среды и мультимедийных технологий дает толчок к совершенствованию науки. С каждым годом появляется все больше девайсов и не только бытовых.

Главная особенность заключается в том, что каждый выбирает для себя не только определенную информацию, но и определенное средство, позволяющее ее получить. Нам доступен не просто блок текста, но и видео, аудиокниги, интерактивные статьи, форумы с обсуждениями и так далее. Информация в интернете имеет характер гипертекста, что позволяет не заикливаться на одном источнике информации и быстро переключаться между ними. Также благодаря тому, что развитие интернета, как средства массовой коммуникации, позволило его разделить



на составляющие, информацию стало не просто легко получить, но и загрузить ее в сети. В основе данной мультимедийной технологии лежат такие процессы, как диверсификация; дигитализация; конвергенция; глобализация.

Диверсификация – это процесс повышения эффективности рабочего процесса. Это происходит благодаря распределению общего массива информации по нескольким направлениям. То есть стоит просто разделить пользователей сети по отдельным заданным направлениям и компаниям и СМИ не нужно будет доносить послания до огромного числа людей. Так компании получают возможность нацелиться на узкую группу людей и дать пользователю персонализированную информацию.

Дигитализация – это процесс перевод информации в цифровую среду. Оцифрован может быть не только текст, но и фото, видео, звук. Любые формы информации теперь доступны в любое время. Благодаря дигитализации медиа продукты стерли границы благодаря своему цифровому формату.

Конвергенция является процессом смешения технологий, что позволяет совмещать различные технические носители. Это помогает качественнее доставлять информацию до потребителя. Например, приложение или новостная лента на мобильном гаджете. Так в одном месте располагается информация, подобранная по определенному принципу, что также позволяет качественнее и проще ее потреблять. Кроме того, созданные новостные каналы разительно отличаются друг от друга, вследствие этого некоторые из них становятся более предпочтительными и востребованными, чем другие. Из-за этого каждый канал информации движется к индивидуальности, а также иногда сливаются, порождая новые жанры, формы и стилистики средств массовой информации. Главным продуктом конвергенции является видоизмененный цифровой продукт, так как графические, звуковые, текстовые, визуальные конвертируются в единое целое. Среда, в которой находятся цифровые продукты называется мультимедийной средой.

Глобализация – это процесс в медиа-среде ведущий общественную тенденцию к открытости и взаимосвязи. Средства массовой информации, ранее направленных на единую аудиторию – страну или регион, теперь они общенаправлены. Сейчас у СМИ больше нет каких-либо ограничений. Когда пользователь ищет что-либо в сети, он получает огромное количество информации и ресурсов. Медиа-сфера нацелена не только на расширение доступных ресурсов, но и на расширение своей аудитории. Глобализация – тот процесс, который стремится к открытости и взаимосвязанности во всем мире.

В настоящее время наблюдается несколько основных характеристик информационных ресурсов интернета:



открытость – любой пользователь имеет доступ ко всей представленной информации;

оперативность – информационные ресурсы обновляются по надобности, а также постоянно добавляется новая информация;

децентрализация – бесконтрольность информации, пользователи и информация не отслеживаются сетевыми средствами массовой информации;

удобство – каждый пользователь может выбрать информацию или ресурс, подходящий именно ему.

Хоть интернет и является одним из самых удобных ресурсов медиасреды, никогда не стоит забывать о безопасном использовании. Так как информация не подвергается какой-либо проверке, она может быть не только ложной, но и опасной. Пребывая в этой среде, стоит отдавать предпочтение проверенным и надежным ресурсам информации.

Итак, медиа-среда является одним из самых популярных ресурсов в мире. Она имеет огромное влияние не только на общество и его развитие, но и на работу очень многих людей.

Список использованных источников:

1. Ковалевская, Я. В. Специфические черты социальной самореализации личности в медиа-среде / Я. В. Ковалевская // Коммуникология: электронный научный журнал. – 2020. – Т. 5. – № 3. – С. 66-77.

2. Прусакова, Д. А. Роль цифровых масс-медиа в современной экономике / Д. А. Прусакова, В. Л. Иньков // Финансовые рынки и банки. – 2021. – № 7. – С. 82-85.

3. Яковлева, Д. А. Эволюция цифровых медиа / Д. А. Яковлева // Международные коммуникации. – 2018. – № 3(8). – С. 8.

©Петрухина С.А., Мыскова О.В., 2021

УДК 74.01.09

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГЕРМАНА МУТЕЗИУСА В «НЕМЕЦКОМ ВЕРКБУНДЕ»

Петрухина С.А., Стрижак А.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В 1871 Германию объединяют и провозглашают ее Империей. В это время Германия становится одной из ведущих мировых держав, так как происходит стремительный подъем развития промышленности, невероятными темпами растет технологический и производственный прогресс. Из-за столь резкого роста Германии, как державы, происходит



конфликт в взаимоотношениях с другими странами. Также происходит конфликт и внутри страны – страдает художественное развитие, в том числе усиливается упадок в архитектуре и прикладном искусстве. В Англии со столь сильным упадком культурного развития пытаются бороться Готфрид Земпер Джон Рескин, Уильям Моррис.

В 90-х годах эта проблема перерастает в глубокий кризис всего художественного производства. Империя стремится к независимости от других стран, что открывает ей новые горизонты в развитии творческих идей и познаний, Германия все больше и больше совершенствует художественные и прикладные навыки. Этот прорыв в культурной жизни страны становится благой новостью не только для художников и ремесленников, но и для широкой общественности. Благодаря такому резкому росту, задавшему тон в культурной жизни нации, в Германии появилось самостоятельное и прогрессивное направление развитие в области искусства.

Обособленность Германии несколько спадает, налаживается сотрудничество с другими ведущими державами. Так в 1896 году немецкий архитектор и теоретик Герман Мутезиус отправляется в качестве атташе в Лондон для того, чтобы изучить и рассмотреть производство в области художеств и архитектуры. В тоже время Германия принимает для сотрудничества специалистов из других стран, например, выдающегося деятеля из Австрии, Йозефа Ольбриха, а также Анри ван де Вельде – бельгийского художника и одного из основоположников стиля модерн. Также в 1896 году Германию посещает, а в 1902-1914 годах даже живет и ведет свою активную художественную деятельность Василий Кандинский. Примерно в это же время, благодаря такому благотворному сотрудничеству государств, а также при поддержке художественных деятелей, архитекторов, художников, ремесленников, государственных деятелей, Рихард Римершмид (1868-1957 гг.), немецкий архитектор и лидер модерна в 1897 г. создает со своими коллегами «Объединенные мастерские искусства и ремесел» в Мюнхене.

Промышленность работала исправно, но искажала художественные принципы, которые находились в самой основе. Это привело общество к выводу о том, что ему остро необходима тесная связь и ее последующее укрепление между художественностью и промышленностью. При этом, речь шла не об одном только ремесленно-художественном движении, но об «обновлении общечеловеческих форм выражения с великих единых позиций».

Задача, вставшая перед всеми многочисленными объединениями, была на столько остро воспринята обществом, что чуть ли не все усилия были положены на скорейшее ее решение и дальнейшее тесное укрепления связей для последующего поиска общего решения.



Решающую роль в становлении модерна сыграло движение «Искусств и Ремесел» Уильяма Морриса (1834-1896 гг.). Негодуя на безвкусицу массового «ширпотреба», Моррис полагал, что искусства и ремесла неразделимы и все окружающие человека предметы должны быть отмечены личной печатью художника. Движение искусств и ремёсел возникло, как реакция на происходившую в XIX веке индустриализацию – его последователи считали, что массовое производство приводит к ухудшению внешнего вида и качества товаров, и предлагали более простой подход в проектировке и производстве. Целью движения, зародившегося в Великобритании, была популяризация традиционного ремесленного производства. Ядро движения составляли художники, архитекторы, писатели, дизайнеры, ремесленники, объединенные верой в превосходство предметов ручного изготовления перед изделиями фабричного производства. Фабричное производство, по их мнению, вело к деградации как создателя, так и покупателя товара. Произведения сторонников Движения искусств и ремёсел отличает внешняя простота, лаконичность форм, стремление создателей гармонично объединить форму, функциональность и декор. В самом простом виде декор повторял элементы конструкции – например мебель украшалась узорами из деревянных шпунтов и колышков.

Как и в средневековых ремесленных цехах, сторонники движения создавали гильдии и общества ремесел, каждое с собственным стилем, специализацией и лидерами. Они считали, что проходившая в XIX веке индустриализация, механизация и массовое производство приводили к ухудшению внешнего вида и качества товаров, предлагался более простой подход в дизайне и производстве. Так, художники, архитекторы, писатели, дизайнеры, ремесленники критиковали изделия фабричного производства, подчеркивая превосходство предметов личного производства. Вскоре движение «Искусство ремесел» из Великобритании перекочевало в Европу и США, где привело к возрождению национальных стилей. Сторонниками движения была предложена концепция влияния искусства на жизнь общества. Именно эта идея оказала фундаментальное влияние на развитие модерна. Модерн получил ведущее направление в дизайне XX века в процессе индустриализации, развернувшейся в конце XIX века

Движение «Искусство ремесел» оказало большое влияние на развитие современной эстетики в изобразительных искусствах, его последователями была предложена концепция влияния искусства на жизнь общества, кроме того, оно стало предтечей модерна.

7 октября 1907 года в Мюнхене прошло заседание, в ходе которого, было решено создать Немецкий Веркбунд. Объединение было создано Инициативным комитетом из двенадцати художников (архитекторов и «прикладников») и двенадцати фирм, которые специализировались на изготовлении в основном художественной продукции. Так началось



объединение художественной и производящей сторон, от них требовался не просто диалог, но и понимание друг друга для действительно плодотворного союза.

Всех деятелей, вступивших в союз, объединяла задача повышения художественно-эстетического качества продукции промышленного производства, мечта о единой художественной культуре, свободно использующей возможности массового машинного производства.

Проект программы объединения гласил:

способствовать плодотворному сотрудничеству искусства, ремесла и промышленности, и повышению качества изделий;

сплотиться во всех вопросах, волнующих художников и ремесленников;

обязать самих членов союза к достижению высоких результатов в работе;

проводить мероприятия по подъему представлений о хорошем качестве продукции;

влиять на воспитание молодежи, прежде всего ремесленных сил;

влиять на торговлю, систему финансирования и ведение дел.

До 1918 года Немецким Веркбундом в основном руководили трое из его создателей: Герман Мутезиус, Карл Шмидт и Фридрих Науман, а также их ближайшие друзья – Рихард Римершмид и Фриц Шумахер. Руководство Веркбунда стремилось к оказанию максимального влияния на все отрасли как художественного творчества, так и производства; для этого оно прибегало к самым различным проявлениям теоретического и практического воздействия. Одним из самых значительных центров производства Немецкого Веркбунда были Объединённые немецкие мастерские прикладных искусств и ремесел, центр которых находился в Хеллерау, имевшие рабочие мастерские и выставочные залы в двадцати двух городах страны. Союзники Веркбунда – его создатели и деятели искусства, были согласны с единой мыслью о том, что требуются действительно кардинальные меры в решении вопроса, но в теоретическом же плане они придерживались различных взглядов.

Берлинский архитектор Герман Мутезиус (1861-1927 гг.) отправился в Англию, где он находился с 1896 по 1903 год, где тщательно изучал английскую и садовую архитектуру. После возвращения в Германию он оказал большое влияние на вопрос о садовой архитектуре в ней. Значение Мутезиуса в этом отношении можно охарактеризовать следующим образом: импульс к изменениям исходил от представителей архитектурной профессии. Решающее влияние оказал Герман Мутезиус, который утверждал, что между домом и садом существует настолько тесная связь, что они просто не могут быть спроектированы двумя разными сторонами.

Мутезиус является ключевой фигурой в принятии принципов английского садового дизайна в Германии. По возвращении в Германию



Мутезиус опубликовал результат своего исследования английского загородного дома и сада. Основанный Германом Мутезиусом в 1907 году, «Немецкий Веркбунд» ставил своей целью укрепление связей между художниками и немецкими промышленниками для развития немецкой идентичности через дизайн и архитектуру. К 1914 году насчитывалось 1870 членов в 6 странах.

Веркбунд развил идеи английского движения «Искусство и ремесла», переняв идеи о том, что ремесло и дизайн влияют на жизнь людей, и пропагандируя отказ от историзма в пользу местной архитектуры, подходящей для современной эпохи. Основное различие между движением «Искусство и ремесла» и Немецким Веркбундом заключалось в том, что Веркбунд стремился объединить продвижение ремесла с промышленностью, в отличие от отказа от машинного производства. Веркбунд использовал технологии для создания предметов и зданий, которые отвечали меняющимся потребностям общества.

Между 1894 и 1904 годами стоимость внешней торговли Германии удвоилась, а к 1913 году Германия обогнала Великобританию в процентном соотношении мирового производства. Промышленность была жизненно важна для немецкой экономики, а поскольку у них не было доступа к дешевым материалам, основное внимание было направлено на высококачественное ремесленное производство. В отличие от британских идеалов искусства и ремесел, архитекторы в Германии начали рассматривать механизацию как необходимость, и поэтому она нуждалась в выражении через архитектуру и дизайн. Мутезиус был заинтересован в изучении национальности и стремился архитектурно выразить достоинство и спокойное стремление нового, уверенного в себе национального немецкого духа. Некоторые архитекторы Веркбунда, включая Вальтера Гропиуса, участвовали в разработке планов социального жилья, развивая понятия стандартизации и сборки. Однако по большей части основное внимание уделялось промышленному производству.

Поскольку индустриализация считалась жизненно важной для будущего Германии, это здание придает форму новой немецкой культуре. Влияние классического языка прослеживается в трапециевидной архитектуре, в которой вместо колонн используются стойки. Вызванное Беренсом благородство через абстрактную классическую форму привело к тому, что многие ученые описывают Турбинный зал как храм, посвященный промышленности.

Выставка Веркбунда 1914 года в Кельне показала раскол между экспрессионистскими формами и идеями рационализма внутри группы. Дебаты между Анри ван де Вельде и Мутезиусом о будущем движения привели к ослаблению Веркбунда, а после Первой мировой войны группа потеряла влияние.



Немецкий Веркбунд был невероятно важным и влиятельным движением. Идея о том, что архитекторы и дизайнеры могут быть частью массового производства и промышленного дизайна, продолжила развиваться в Германии благодаря движению Веркбунда.

Список использованных источников:

1. Дехтяренко, Е. А. Немецкий Веркбунд - первый производственный и творческий союз дизайнеров / Е. А. Дехтяренко // Международная научная конференция к 190-летию МГХПА имени С.Г. Строганова и к 100-летию П.А. Тельтевского, Москва, 20 марта 2015 года – Москва: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2015. – С. 323-329.

2. Гропиус, В. Границы архитектуры / Перевод А. С. Пинскер, В. Р. Аронова, В. Г. Калиша ; Составление, научная редакция и предисловие В. И. Тасалова. –М. : Искусство, 1971. – С. 80.

3. Гнедовская, Т. Ю. Немецкий Веркбунд и его архитекторы : история одного поколения / Т. Ю. Гнедовская ; Татьяна Гнедовская ; М-во культуры Российской Федерации, Гос. ин-т искусствознания. – Москва: Пинакотека, 2011.

4. Ильин, А.В. Британское движение «Город-сад» и его влияние на европейское градостроительство первой четверти XX века / А. В. Ильин // Преподаватель XXIвек, Москва : Московский педагогический государственный университет, 2014. – С. 307-316.

©Петрухина С.А., Стрижак А.В., 2021

УДК 769.2(470)

ДЕТСКАЯ КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ В РОССИИ XX века

Подлипалина В.А., Вадеева М.О.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Обучение экспозиционному дизайну предусматривает широкий круг объектов, исследование особенностей которых необходимо для развития профессионального кругозора будущего дизайнера – куратора и организатора выставок самого различного назначения. В этом небольшом исследовательском материале я решила обратиться к истории книжной иллюстрации России прошлого века на примере детской иллюстрации вообще и творчества ее создателей в частности. Меня всегда привлекала полиграфическая продукция, а детские книги традиционно иллюстрировались очень талантливыми и высокопрофессиональными художниками. Выставки такого рода иллюстраций можно увидеть как в больших выставочных залах (Третьяковская галерея, Центральный



выставочный зал и др.), так и в небольших галереях, таких, например, как Дом Нащокина или Открытый клуб на Спиридоновке. В своей будущей профессиональной жизни я бы хотела специализироваться на выставках полиграфической продукции, и представленная статья – попытка осмыслить творчество нескольких импонирующих мне художников иллюстрации, работы которых, я надеюсь, в будущем мне удастся собрать в числе других в интересную и необычную по замыслу экспозицию.

Настоящая статья посвящена рассмотрению нескольких иллюстраторов детских книг в 20 веке.

Целью является увидеть трансформацию иллюстраций в зависимости от времени.

Данная тема была выбрана в связи с важностью книг в жизни каждого человека. Всем в детстве читали сказки, которые внесли существенный вклад в понимание моральных и социальных правил, в воспитание и понимание норм общения, эмоционального и умственного развития.

Иллюстрация – это картинка, график или схема, поясняющая идею на конкретном примере. Книжные иллюстрации можно разделить на: обложку книги и переплет, фронтиспис, заставку и концовку, полосную и полуполосную, на развороте, рисунки на полях, оборонную (рисунок окружен текстом).

Франтишек Холишевский, один из специалистов в области детской книжной иллюстрации, сказал: «Если раньше иллюстрации лишь украшали книгу и сопровождали ее текст, то сегодня они связывают ее с изобразительным искусством и вводят в мир изобразительного искусства так же, как текст книги вводит в мир литературы». Помимо этого, иллюстраторы стараются возбудить интерес у младшего поколения к литературе. Ведь они зачастую выбирают красиво оформленные издания. Развитие детских способностей – долгий и постепенный процесс. Перед маленьким человеком встает сразу множество задач научиться чему-либо. И, завлекая ребенка в книжный мир, нам стоит обратить внимание на роль картинки, которая первым делом бросается в глаза и должна не только привлечь на себя внимание, но и запомниться, создать ассоциацию с образом/эмоцией/чувством [1, с. 209-231].

Кардинальные изменения в области детской книги возникли в России на рубеже XIX и XX веков, благодаря настолько качественному улучшению навыков литографического искусства, что началось соперничество на равных условиях с иностранными образцами. Знаменательно появление художественного издания серии народных сказок, над которыми работал Билибин. Его поддержали и другие художники, такие как Рябушкин, Васнецов, Малютин и Бенуа, известные прежде всего своей принадлежностью к творческой организации «Мир искусства», созданной Сергеем Дягилевым для пропаганды прежде всего

русского искусства за границей [2, с.1 73-182]. Иван Билибин создал в технике рисунка тушью, подцветенного акварелью, свой «билибинский стиль», основанный на мотивах народных вышивок, лубка, резьбы по дереву, древнерусской миниатюры. Помимо этого, работы Билибина отличает стремление передать реалистичные пропорции как людей, так и животных, детальность и проработанность иллюстраций (рис. 1).

Позже, в период дореволюционных и особенно постреволюционных исканий и творческих экспериментов, книжная иллюстрация попала под влияние новых ответвлений в искусстве: футуризма, кубизма, плакатных и фотографических приемов и заимствований их декоративно-прикладного искусства. В качестве примера можно привести обложку книги «Цирк» (1925 г.), авторы Лебедев и Маршак (рис. 2). Восприимчивость и азарт в сочетании с зорким глазом и пониманием перспектив каждого автора сделала детгизовскую школу перекрестком множества модернистских стилей. Многие графические приемы и даже персонажи перекочевали из авангардных плакатов, что можно заметить по композиции изображения, цветам и упрощенным силуэтам человеческих фигур.

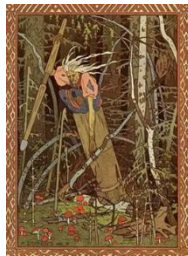


Рисунок 1 – Иллюстрация И. Билибина



Рисунок 2 – Обложка книги «Цирк»



Рисунок 3 – Иллюстрация Д. Бурусова

В более поздний период, уже в начале второй половины прошлого века, появилось множество талантливейших иллюстраторов, работавших не только в журналах, в станковой графике, но и в детских изданиях. Так, Виктор Чижиков в иллюстрациях всех персонажей рисовал с большой



нежностью, даже отрицательные герои были не столько страшными, сколько смешными. Интересным является и тот факт, что иллюстратор – врожденный дальтоник, не различающий оттенки красного, коричневого, зеленого и розового. Несмотря на это, Виктор Чижиков активно пользовался всей палитрой ярких красок [3, с. 103-115].

Григорий Остер выпускает свои сборники «Вредных советов» в 1994 г., в которых обыгрывает советские лозунги и штампы («Если ты весь мир насилья / Собираешься разрушить...»). Шутливость усиливалась за счет грамотных иллюстраций Дениса Бурусова (рис. 3), который менял человеческие пропорции, делал изображения фигур гротескно-пластичными, благодаря чему развивалось воображение и фантазия детей [4, с. 120-126]. После плакатных рисунков межвоенных лет во второй половине двадцатого века вновь возвращается разнообразие цветов, игра света, теней и полутеней.

Таким образом, как мы видим, иллюстрация в книге является не только сопровождением или украшением, но и способом раскрытия текста с разных сторон. Стили художников отличаются друг от друга, чем и привлекают детскую публику, которая благодаря красочным картинкам лучше и быстрее начинает понимать действительность. Вербальный и визуальный ряды объединяются в созданный совместными усилиями талантливых литераторов и художников волшебный мир, в который погружается маленький читатель и выходит из него в реальную жизнь, обогащенный новыми знаниями, чувствами, стремлением познавать новое, удивляться и развиваться.

Список использованных источников:

1. Данько Е. Задачи художественного оформления детской книги/критический сб. / под ред. А. В. Луначарского. -М-Л.: Худож. лит., 1931, - с. 209–231
2. Жук Э.Н. Человек в истории /Жук Э.Н./ Вестник культурологии /Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2019, №4 – с.173-182
3. Ескина Е.В. Советская книжная иллюстрация и неофициальное искусство конца 1950-х - 1980-х гг/ Ескина Е.В./ ВЕСТН. МОСК. УН-ТА, 2012, №4, - с.103-115
4. Мжельская Е.Л. Культура изданий для детей / Мжельская Е.Л./ Моск. гос. ун-т печати им. Ивана Федорова. – М. : МГУП им. Ивана Федорова, 2011 - с.120-126

©Подлипалина В.А., Вадеева М.О., 2021



УДК 7

ПРОМЫШЛЕННЫЕ ПРОЕКТЫ СТУДЕНТОВ И ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ БАУХАУЗА 1919-1926 годов

Разгулова С.И.

Научный руководитель Стрижак А.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Целью исследования является анализ промышленных проектов студентов и преподавателей Баухауза в 1919-1926 гг.

Баухауз – самая влиятельная школа прикладного искусства, дизайна и архитектуры XX века. Истоками ее возникновения стали другие движения в Англии и Европе. «Баухауз» переводится с немецкого как «дом строительства» [1]. Баухауз был идеей Вальтера Гропиуса, немецкого архитектора, который, будучи офицером на Первой Мировой, мечтал о школе искусства и дизайна, способной укротить машины ради блага человека [2].

Представители Баухауза стали основоположниками принципа практической полезности и рациональности форм, заложили новый подход к обучению, работе с городскими ландшафтами, мебелью и предметами быта [3].

Основой Баухауза в Веймаре были мастерские, где учащиеся, известные как подмастерья, получали навыки, не делая чертежи на бумаге, а создавая вещи. Навыкам профессии учили мастера-ремесленники, в то время как эстетическое вдохновение исходило от художников [2].

При этом руководители Баухауза указывали на то, что ремесло не является конечной целью, это лишь средство экспериментирования с материалом, проектным поиском, созданием образца в материале. Конечной целью является реализация проектной модели путем промышленного производства [4].

Задачи, положенные в основу деятельности Баухауза:

1. Комплексное решение художественного оформления современной материально – бытовой среды.
2. Развитие способностей эстетического осмысления новых материалов и конструкций.
3. Формирование возможности воспринимать красоту функционально обусловленных форм предметов.
4. Анализ возможностей усовершенствования социальной жизни человека при помощи современных архитектурных идей и дизайнерских проектов [5].



Художники того времени, приглашенные Гропиусом в Баухауз, обладали конструктивным мышлением. Они выработали особую философию пространства, цвета и формы [2].

В историю Баухауза вошли такие преподаватели, как Иоханнес Иттен, Ласло Мохоль-Надь, Василий Кандинский, Пауль Клее, Оскар Шлеммер, Марсель Брайер. У каждого из них был свой подход к обучению [6].

Самые значимые промышленные проекты студентов и преподавателей Баухауза (до 1926 г.) отражают эстетику Баухауза. Например, Haus am Horn, построенный к выставке 1923 г. Форма дома предельно простая – квадрат в квадрате. Скромный снаружи дом был очень технологичным. Одной из самых проработанных комнат была кухня. Студенты придумали модульный интерьер, похожий на конструктор из ящичков, которые можно комбинировать по своему усмотрению [2].

Дверная ручка Izé Вальтера Гропиуса состоит из кронштейна квадратного сечения и цилиндрического захвата. Простой и удобный дизайн позволил запустить ее в массовое производство.

Чайник Марианны Брандт состоит из простых геометрических форм, любой декор нивелируется, а функциональной части отведено большое значение.

Лампа Bauhaus Уильяма Вагенфельда и Карла Якоба Юкера стала культовым предметом. Функциональность, практичность, отсутствие декора и форма, которая подчинена эргономике. Конструкция очень проста и не требует долгой сборки.

Революционной вещью стало кресло Wassily, состоявшее из изогнутых стальных трубок и брезентовой основы в качестве сидения, спинки и подлокотников. Позже конструктивный стальной трубочный каркас становился основной эстетической характеристикой предмета [7].

Проведя анализ, можно сделать вывод, что весь комплекс предметного окружения пространств, разработанных и представленных Баухаузом в 1919-1926 годы, основан на принципах логики, функции, технологии, максимальной выразительности материалов и форм. Эти предметы создали новую эстетику жилого и общественного пространства.

Список использованных источников:

1. Малич, К. Что такое Баухаус, 2016 / Ксения Малич / arzamas.academy URL: <https://arzamas.academy/mag/343-bauhaus>
2. Баухауз: Лицо двадцатого века / Bauhaus: The face of the twentieth century: документальный фильм BBC, 1994 г / Режиссер: Фрэнк Уитфорд.
3. Баухауз центр – разьясняем по пунктам / helentours.ru / URL: <https://helentours.ru/tel-aviv/bauhaus.html>
4. 1919-2019 БАУХАУЗ и художественные школы эпохи авангарда: материалы международной конференции 17–19 апреля 2019 г. /



РАХ, НИИ РАХ, МГХПА, МАРХИ, НАД. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, МАРХИ, 2019.

5. Дружкова, Н.И. Педагогическая концепция Баухауза и ее традиции в современном художественном образовании: диссертация / Н.И. Дружкова–2008.

6. Лекція 7 Баухауз / URL:<https://skaz.com.ua/cultura/17551/index.html>

7. Теленицкая, Ю. Баухаус и его 10 культовых предметов мебели / Юлия Теленицкая / [journal.homemaniaURL:https://journal.homemania.ru/article/10-kultovyh-predmetov-mebeli-bauhausa](https://journal.homemania.ru/article/10-kultovyh-predmetov-mebeli-bauhausa)

©Разгулова С.И., 2021

УДК 727.3.05

ЗДАНИЕ И ИНТЕРЬЕРЫ БАУХАУЗА В ДЕССАУ 1925 г.

Силаева А.П.

Научный руководитель Стрижак А.В.

Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва

Баухауз (нем. Bauhaus – дом строительства) – учебное заведение, созданное в 1919 году архитектором Вальтером Гропиусом в немецком городе Веймаре.

В 1910 году Вальтер Адольф Георг Гропиус (1883-1969 гг.), архитектор, дизайнер, педагог, один из ведущих деятелей проектной культуры, вступил в немецкий Веркбунд. В годы Первой мировой войны Гропиус работал над программой преобразования школы с присоединением к ней Веймарского Училища изобразительных искусств. В результате объединения Школы прикладного искусства и Училища изобразительных искусств образовалось новое учебное заведение [1].

Закрытие школы в 1924 году поспособствовало влияние нацистов в Веймаре, поэтому Баухауз был вынужден переехать в 1925 году в Дессау, город молодой авиационной и химической промышленности. Так же пришедший к власти в 1924 году блок реакционных буржуазных партий добился сокращения бюджета школы на 50% [2].

Новое здание в Дессау было новаторским для своего времени. Оно сочетает в себе принципы функционализма с выдающимся архитектурным качеством, для которого в то время использовались такие новаторские строительные материалы, как стекло, железо и бетон. Новое здание воплощает в себе идеи Баухауза, оно только уже своей конструкцией демонстрирует манифест школы: простота форм, функциональность, экономия материалов.



Гропиус задумывал новое здание в Дессау как комплекс, совмещающий в себе и жилые помещения для студентов, и учебные аудитории. Чтобы реализовать эту идею, архитектор спроектировал части нового здания по-разному, чтобы разделить их в соответствии с их функциями. В комплекс входили зона мастерских, учебные классы, блок общежития, администрация, столовая, актовый зал, гимнастический зал.

Главное здание представляет собой композицию из двух пересекающихся друг друга на различных уровнях Г-образных корпусов.

Отличительной чертой главного корпуса стала большая стеклянная наружная стена со стороны мастерских, из-за этого в Дессау Баухауз стали часто называть «аквариумом» [3]. Также яркой отличительной деталью здания стал двухуровневый мост, где размещались администрация и кабинет Гропиуса, позже расположилось отделение архитектуры.

Учебно-административные корпуса связываются одноэтажным соединительным крылом с шестиэтажным общежитием. В соединительном крыле помещаются зал для собраний, столовая и сцена, все эти помещения могут образовывать единый зал, в который можно пройти из главного вестибюля школы. Проходы и опоры придают всему комплексу легкость, которую еще больше усиливают стеклянные стены. Конструкция была экспериментальной. Остов был из железобетона, перекрытия – из пустотелых плит, положенных на балки. Плоскую крышу покрывал водонепроницаемый материал, который себя не оправдал [3].

Новое здание было торжественно открыто 4 декабря 1926 года при участии тысячи гостей – выдающихся политиков, немецких и иностранных архитекторов, художников и ученых.

Помещения были нейтральными. Во всем подчеркивались чистые геометризованные формы. Стены, мебель, бытовые предметы были покрашены в фирменные цвета Баухауза – красный, синий, желтый. В. Гропиус поручил Х. Шеперу, руководителю мастерской монументальной живописи, внутренние и внешние работы по цветовому оформлению [4].

Входя в здание, сначала попадаешь в просторный холл, который был выкрашен в белые, серые, черные и бежевые цвета. На потолке есть выступ синего цвета, который можно увидеть только с определенного ракурса. Интересной деталью является металлические впадины в стенах, которые предохраняли стены от ударов дверных ручек при открывании. Из холла можно попасть в актовый зал. Актовый зал отделялся от столовой раздвижными дверями-гармошками и при необходимости эти помещения можно было объединить в общее пространство – театральный зал, где зрители сидели по обе стороны от сцены, или в танцплощадку, где часто устраивались вечеринки [3]. Это было трансформируемым пространством – новшество, введенное Вальтером Гропиусом.



Была придумана специальная система открывания окон: в лестничных пролетах окна открывались с помощью блока с цепочкой, а в актовом зале был встроенный в стену специальный механизм.

Система отопления располагалась вдоль стеклянных стен мастерских и других помещений. Это было единственное правильное решение для помещений со сплошным остеклением, так как они нагревали все предметы обстановки, а не воздух. Радиаторы не только обогревали здание, но выполняли и декоративную функцию на стенах в лестничных пролетах, что максимально индустриализировало интерьер. Радиаторы были трубчатыми производились на заводе Junkers.

Помещения мастерских были максимально светлыми за счет белых стен и окон с двух сторон. Однако из-за зазора между стеной и стеклом вся пыль, запахи и звуки из мастерских с большой легкостью распространялись по всему зданию. Еще один минус – остекление сделано в один слой, поэтому здание было тяжело и энергозатратно отапливать.

В переходе между мастерскими и классами расположился кабинет директора. Достаточно просторное помещение, выполненное в фирменных цветах Баухауза. Цвета стен и потолка визуально делили пространство на зоны.

Коридор в переходе светлый с остеклением во всю стену. Единственное яркое пятно – выступ на потолке, выкрашенный в яркий красный цвет.

В северном крыле здания располагались учебные классы. В коридоре стояли специальные шкафчики для вещей учеников.

Блок общежития составлял двадцать восемь жилых однотипных комнат площадью 20 м² каждая. Комната светлая без ярких акцентов. Студент мог выйти из комнаты на небольшой балкон, огражденный металлическими трубами.

Лестница в блоке общежития также имела узнаваемое цветовое решение, характерное для Баухауса [5].

На цокольном этаже находились спортивные залы и кухня. В кухне работал подъемник, который обслуживал все жилые этажи и даже сад на крыше [3].

Интерьеры здания проектировались и оснащались силами студентов и преподавателей в мастерских.

Вся мебель нового здания, выполненная из хромированных металлических труб, спроектирована Марселем Бройером, руководителем мебельной мастерской с 1925 года. Самым первым и известным металлическим креслом был «Василий» (В3) 1925 года. Также им были спроектированы стулья и столы: стул из трубчатой стали для актового зала и жилых помещений 1926 года, стол В9 1927 года, столы из трубчатой стали 1927 года, стулья из трубчатой стали 1927 года [6].



Все осветительные приборы было разработаны в мастерской по обработке металла под руководством Мохойля-Надя. По его дизайну были созданы светильники в виде труб для холла и актового зала. Освещение для коридоров, мастерских, учебных помещений было также разработано Надем и его ученицей Марианной Брандт, ставшей руководителем мастерской в 1931 году. Ей были разработаны такие светильники как: потолочный светильник ME 105a с тяговым устройством (1926 год), потолочный светильник ME 104a с шаром из опального стекла на цепном подвесе (1926 год), одноцветная с переключателем настольная лампы Kandem № 679 (1928 год), прикроватная лампа (ночник) Kandem № 702 (1928 год), фонарь Kandem № 806 П 40 (1929 год) [6].

В ткацкой мастерской Анни Альберс, жена Йозефа Альберса, создавала для здания множество ковров, занавесей, пледов, комбинируя традиционные и индустриальные материалы: жгут, бумага, полиэтилен. Она разработала комплект текстиля для аудиторий Баухауза, используя разные типы синтетических волокон. По заказу Майера, второго директора школы, Альберс создала настенное полотно для нового лектория. Оно имело функционал стены. Штора была соткана из хлопка, шенилла и целлофана. Она отражала не только свет, но и поглощала звук [7].

Итак, здание Баухауза в Дессау стало воплощением принципов школы, положило начало индустриальному функционализму, направленного на использование чистых геометрических форм, крупных плоскостей из одного вида материалов, отказ от орнамента и нефункциональных деталей. Вся мебель и светильники, выполненные в мастерских, стали образцовыми представителями индустриального дизайна XX века, не утративших своей актуальности и сегодня.

Список использованных источников:

1. Рунге В.Ф. Р 86 История дизайна, науки и техники/Рунге В.Ф.: Учеб. пособие. Издание в двух книгах. Книга 1. – М.: Архитектура-С, 2006. – 368 с., ил.

2. Шаповалов В.Г. Баухауз: эволюция, идеи, теоретические достижения Краткий курс лекций. – Челябинск: Негосударственное образовательное учреждение «Челябинский гуманитарный институт», 2006. – 25 с.

3. У39 Баухаус: пер. с англ./Фрэнк Уитфорд. – М. : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2021. – 240 с. : ил.

4. Сайт «Cyberleninka» [Электронный ресурс]: Я.Э. Жарова, Цвет в Баухаузе в контексте цветовой культуры Германии начала XX века Режим доступа <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvet-v-bauhauze-v-kontekste-tsvetovoy-kultury-germanii-nachala-hx-v>

5. Сайт YouTube[Электронный ресурс]:VladimirMoskalenko, фильм: «Что такое Баухауз? Дизайн и архитектура, опередившие время. Школа и



музей Bauhaus в Дессау».—Режим доступа
<https://www.youtube.com/watch?v=VbFYCE2PV0U>

6. Сайт «bauhausarchiv museumfürgestaltung» [Электронный ресурс]: Архив Баухауза.—Режим доступа
<https://www.bauhaus.de/de/sammlung/>

7. Сайт «TheartnewspaperRussia» [Электронный ресурс]: Тканые стены: как Анни Альберс победила предрассудки Баухауза, №68 Режим доступа <https://www.theartnewspaper.ru/posts/6365/>

©Силаева А.П., 2021

УДК 74.01.09

ДВИЖЕНИЕ ИСКУССТВ И РЕМЕСЕЛ В ЕВРОПЕ

Соколова А.В., Стрижак А.В.

Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва

Начало XIX века ознаменовалось приходом промышленной революции к огромным и всеобъемлющим масштабам. Переход от ручного труда к машинному, превращение традиционного общества в индустриальное.

Движение Искусств и ремесел возникло в конце викторианской эпохи в Англии. В то время Англия была самой промышленно развитой страной в мире. Мастера декоративно-прикладного искусства беспокоились по поводу промышленной революции, что подпитывало позитивную переоценку ремесленного мастерства и докапиталистических форм культуры. Художники стремились повысить стандарты декоративного искусства и создать среду, в которой правит тонкое мастерство. Считалось, что стандарты производства предметов быта были снижены механизацией.

Британское движение получило свое философское основание из двух источников. Во-первых, из работ конструктора А.У.Н. Пьюджина, чьи ранние сочинения, содействующие неоготике, выражали опасения по поводу индустриализации. Во-вторых, из материалов теоретика и художественного критика Джона Рёскина, который пропагандировал средневековую архитектуру в качестве модели для честного мастерства и качества материалов. Убедительная риторика Рёскина повлияла на писателя, художника, дизайнера, политика и философа Уильяма Морриса, который был формальным руководителем движения. Моррис считал, что индустриализация отчуждает труд и создает огромную дистанцию между производителем и художником [2].



Распространение идей декоративно-прикладного искусства в конце 19 и начале 20 веков привело к созданию многих ассоциаций и ремесленных сообществ. В Великобритании было создано сто тридцать организаций декоративно-прикладного искусства, большинство из которых были созданы в период с 1895 по 1905 годы.

Движение Искусств и ремесел в Венгрии получило свое распространение в колонии художников в Геделле. Создание колонии было идеей художника Аладара Криша Керкфсея. Эту идею он обсуждал с друзьями и коллегами, в частности с Шандолем Надь. В качестве модели для гильдии выступали британские ремесленные гильдии, идеализированные Уильямом Моррисом и созданные К.Р. Эшби в Чиппинг-Камдене (небольшой городок в Англии). Это послужило основанием для переезда в Геделле, деревню примерно в тридцати километрах от столицы Венгрии, Будапешта.

В основе этого предприятия лежала важная и сильная социальная цель – помочь голодающим крестьянам заново освоить традиционные ремесла, которые были в упадке в то время. Тем самым дать возможность избежать ужасающей нищеты феодальной системы, которая все еще действовала в Венгрии. Художники гильдии так же стремились использовать народные элементы в собственных работах, создавая так современный, но аутентичный венгерский стиль, основанный на традициях искусства страны. Все эти цели были одобрены государством, и основатели гильдии получили финансовую поддержку от венгерского правительства для реализации своих идей.

Движение Искусств и ремесел получило распространение и в Финляндии. Так был построен особняк Хвиттреск. Элиэль Сааринен создал этот дом для своей семьи в сотрудничестве с партнерами Германом Гезеллиусом и Армасом Линдгреном в период с 1901 по 1904 год. Как и другие здания комплекса, он является прекрасным примером национального романтического стиля Финляндии. Этот стиль во многом черпал вдохновение из эпической поэмы под названием «Келевалла». Это сборник финского фольклора, который Элиас Леннрот изложил в стихах и впервые опубликовал в 1835 году. Работа Леннрота способствовала признанию финского языка и культуры и положила начало окончательному стремлению Финляндии к независимости. Архитектура, которая опиралась на образы Калевалы, была местной интерпретацией английского движения Искусств и ремесел. Это была тонкая смесь философии Джона Рёскина и Уильяма Морриса, романтизма конца 19 века и традиционных финских строительных материалов, методов и духа. Он также содержал большое влияние Югендстиля, германской и скандинавской версии модерна. Здания в Хвиттреске воплощают в себе все это [6].



Как и по всей Европе, влияние движения Искусств и ремесел пришло и в Германию и соответственно приобрело национальный окрас, получив название «Югендстиль». В современном искусстве термин «Югендстиль» (по-немецки «Молодежный стиль») относится к движению немецкого искусства 19 века, которое возникло в середине 1890-х годов и продолжалось вплоть до Первой мировой войны.

Мюнхен был главным центром Югендстиля до начала века, где базировались Обрист, Экман, Август Энделл, Рихард Римершмид, Бернхард Панкок и Бруно Пауль.

Подобно Уильяму Моррису и движению Искусств и ремесел в Великобритании, Мюнхенское отделение выступало за все виды искусства, включая декоративное искусство и дизайн, и в целом придерживалось междисциплинарного подхода к этой теме.

Венский Веркштетт, английские Венские мастерские, кооперативное предприятие, основано в Вене в 1903 году. Вдохновленный Уильямом Моррисом и Английским движением Искусств и ремесел, он был основан Коломаном Мозером и соратником Йозефом Хоффманом с целью восстановления ценностей ремесленного мастерства в индустриальном обществе, в котором умирали искусства ремесел. Его члены имели тесные связи с художниками Венского Сецессиона и движением в стиле модерн. Работы Венского Веркштетте в области ювелирных изделий, мебели, дизайна интерьера, мода и другие области, которые часто прославляли красоту геометрии, стали широко известны элегантностью и инновациями, и этот «квадратный стиль» повлиял на работу мастеров Баухауза в 1920-х годах [4].

Американское движение искусств и ремесел было неразрывно связано с британским движением Искусств и ремесел и с творчеством Уильяма Морриса и второго поколения архитекторов-ремесленников, включая Чарльза Роберта Ашби, который гастролировал по Соединенным Штатам, и Чарльза Фрэнсиса Аннесли Войсей. В течение последних двух десятилетий девятнадцатого века движение декоративно-прикладного искусства начало распространяться на Соединенные Штаты Америки через различные журналы и газеты, которые спонсировали лекции и программы. Именно в Бостоне в 1897 году появились первые американские художественные ремесленные мастерские. Была проведена выставка, на которой было представлено более 1000 предметов 160 мастеров, причем половину из них составляли женщины. Позже в том же году было основано Бостонское общество Искусств и ремесел, за которым последовали многочисленные объединения в городах по всей стране, включая Чикаго, Миннеаполис, Лос-Анджелес и Нью-Йорк, а также в небольших городах, таких как Рочестер, Дейтон, Огайо, и Дирфилд, Массачусетс.



В то время как последователи движения также верили, что сильная связь между художником и их работой является ключом к самореализации человека, они в значительной степени упускали из виду социалистическую политику своих соседей по ту сторону Атлантики. В отличие от Англии, подводное течение социализма в движении Искусств и ремесел в Соединенных Штатах не распространилось далеко за пределы формирования нескольких утопических сообществ.

Движение Искусств и ремесел было тесно связано с индустриализацией общества, а также с политикой, что было хорошо заметно в Англии, где и зародилось движение. Течение распространилось по всей Европе, включая Россию, а также в Америке. Каждая страна привносила что-то свое в это движение, но повсеместно движение искусств и ремесел преследовало цель улучшить качество утилитарных предметов. Следуя учению Уильяма Морриса и Рёскина, ремесленники становились не только художниками, но и проектировщиками, и создавали предметы собственными руками, а не при помощи машин.

Список использованных источников:

1. Сайт «TheGuardian» [Электронный ресурс]: The old romantics. – Режим доступа <https://www.theguardian.com/books/2005/mar/05/1>

2. Сайт «vam.ac.uk» [Электронный ресурс]: ArtsandCrafts: anIntroduction. – Режим доступа <https://www.vam.ac.uk/articles/arts-and-crafts-an-introduction#main-content>

3. Сайт «yangyang0703» [Электронный ресурс]: HowtheBauhausled the British arts&crafts movement into German. – Режим доступа <https://yangyang0703.wordpress.com/2015/08/11/how-the-bauhaus-led-the-british-arts-crafts-movement-into-german-industrialization/>

4. Сайт «theartstory» [Электронный ресурс]: Beginnings of the Wiener Werkstatte. – Режим доступа <https://www.theartstory.org/movement/wiener-werkstatte/history-and-concepts/>

5. Сайт «britannica» [Электронный ресурс]: Thearts of Finland. – Режим доступа <https://www.britannica.com/place/Finland/The-arts>

6. Сайт «cupola.com» [Электронный ресурс]: Arts&CraftsArchitecture. – Режим доступа <http://www.cupola.com/html/bldgstru/artscrft/slide/hvitt01e.htm>

7. Сайт «gallerix.ru» [Электронный ресурс]: Федерация работников Германии: архитектура, ремесла, дизайн. – Режим доступа <https://gallerix.ru/news/dom/202009/architecture--deutscher-werkbund/>

8. The Darmstadt Artists' Colony on the Mathildenhöhe. Präsident: Prof. Dr. Jörg Haspel Vizepräsident: Dr. Christoph Machat Generalsekretärin: Prof. Dr. Sigrid Brandt © 2017 DeutschesNationalkomitee von ICOMOS e.V

9. A Brief history of the american arts & crafts movement. THOMAS MAGOULIS AND DAWN KRAUSE © 2014 TWO RED ROSES FOUNDATION · PALM HARBOR, FLORIDA

©Соколова А.В., Стрижак А.В., 2021



УДК 74.01.09

ПРОБЛЕМА МЫШЛЕНИЯ В ДИЗАЙНЕ

Соколова А.В.

Научный руководитель Мыскова О.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Проблема происхождения творческого и технического мышлений существует довольно давно. Становление термина «техническое мышление» связано со стремительным и многогранным развитием науки, интересом к инженерным специальностям, изменением технических средств производства. С приходом научно-технического прогресса принято считать, что первоначальная природа технического мышления принципиально отличается от творческого.

Термин «техническое мышление» был введен философом П.К. Энгельмейером в работе «Философия техники», в которой он определяет его «как особый склад ума, который можно назвать техническим». О проблеме технического мышления говорили еще древнегреческие философы. Так, встречаются некоторые размышления Аристотеля о том, что есть два вида мышления: теоретическое и практическое. Теоретическое направлено на познание всеобщего, а практическое требует применения к частным случаям всеобщих законов. Платон считал, что созерцательное моральное размышление выше практического.

С научно-техническим развитием мнение о техническом мышлении изменилось. В работах Р. Декарта созерцательное мышление считалось пустым и бесплодным в сравнении с техническим. Постепенно такое мышление стало трактоваться как деятельность, направленная на изменение окружающего мира, а производство как благородное занятие, так как производятся материальные составляющие жизнедеятельности.

Поскольку техническое мышление осуществляется в процессе решения любых технических задач (изобретательских, конструкторских и т.д.) все эти технические задачи можно разделить на творческие и не творческие. К ряду творческих задач можно отнести изобретательскую деятельность, конструктивно-технические задачи, задачи на проектирование. Таким образом, в задачи технического мышления входят не только процедурные навыки, но и творческие.

В настоящее время большое внимание уделяется сфере изучения творческого и креативного мышления. Однако изучением этого вопроса стали заниматься еще античные философы (Платон, Гераклит, Демокрит). В античном сознании творчество представляется в двух формах



существования: божественное (рождение Космоса) и человеческое (ремесло и искусство).

Завершенная концепция творчества сформирована в XVIII веке И. Кантом. Творческой деятельностью называется продуктивная способность воображения.

П.П. Блонский, изучавший память, воображение и мышление, в своих исследованиях приходит к выводу, что творчество является сознательным процессом, которому предшествует бессознательный этап работы воображения. Именно воображение вызывает яркие эмоциональные образы, что называют вдохновением.

Согласно К.Г. Юнгу такие явления как: дошедший до нас архаический миф, творческая фантазия художника, совершенно бессознательное фантазирование в сновидениях, метафорическое высказывание поэта – имеют одну и ту же природу происхождения, один исконно образный символический язык человеческого воображения.

Перечисленные выше явления – это продукты творческого мышления. Однако мы выяснили, то не только творческое мышление способно создавать что-то новое. Точнее творческое мышление может создавать не только что-то абстрактное и иметь свойства, присущие только искусству, но и может быть одним из свойств технического мышления.

Все мы понимаем, что идея – это нечто абстрактное, что скорее ассоциируется с чем-то творческим. Однако не стоит забывать, что и каждому техническому изобретению предшествует работа воображения и рождение идеи.

Как мы выяснили ранее, техническое мышление делится на чисто процедурное и на творческое. В дизайне, для создания продукта используют не чисто творческое мышление, а с элементами технического. Так предмет дизайна – это не только визуально-эстетическая составляющая. Дизайн создается для людей, поэтому необходимо учитывать сценарии использования предмета проектирования.

Часто, следуя за эстетикой, дизайнер может забыть о пользователе и создать предмет, который не отвечает его запросам. В таком случае стоит отказаться от увлечения эстетической составляющей и подумать о такой внешней составляющей, которая бы смогла удовлетворить пользователя в плане функционала предмета или продукта графического дизайна.

Для изготовления наиболее функционального дизайна дизайнеры используют при создании несколько видов мышления, как техническое, так и творческое, чтобы достигнуть оптимального результата. Важно соблюдать баланс между техническим и эстетическим.

Дизайнеры используют не только ресурсы собственного воображения. Прежде чем начать работу они изучают различные исследования и научные работы, опыт других дизайнеров, чтобы результат работы был наиболее эффективным. Поэтому подход к работе можно



назвать и научным. Например, при работе над созданием выставочного пространства дизайнеры изучают различные социологические исследования, которые часто проводят в различных музеях, чтобы выявить потребности посетителей выставок и понять, как лучше расположить экспонаты.

Часто дизайнеры ведут дневники во время работы над каким-то объектом. Они записывают туда свои личные впечатления от объекта проектирования. Например, это может быть зубная щетка, каждый день дизайнер фиксирует свои впечатления и размышляет, что бы ему хотелось привнести нового в предмет, и что бы он исключил, что удобно, а что нет. На основе собственного опыта и складывается представление о будущем объекте проектирования.

Таким образом, в дизайне используется смешанный тип мышления. Он включает в техническое и творческое мышление. Также дизайнеры часто прибегают к научным методам. Такое мышление позволяет создавать многофункциональные и эстетичные предметы, которые будут удобными и станут помогать пользователям.

Список использованных источников:

1. Сайт «cyberleninka» [Электронный ресурс]: Развитие творческого мышления студентов, Б.С.Мосаков. – Режим доступа <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-tehnicheskogo-i-tvorcheskogo-myshleniya-studentov/viewer>

2. Сайт «cyberleninka» [Электронный ресурс]: Генезис и содержание понятия «техническое мышление», Л.В. Занфирова, Ю.А. Судник. – Режим доступа <https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-i-soderzhanie-ponyatiya-tehnicheskoe-myshlenie/viewer>

3. Сайт «cyberleninka» [Электронный ресурс]: Становление и развитие проблемы творческого мышления в отечественной и зарубежной науке, Ж.Е. Ермакова. – Режим доступа <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-i-razvitie-problemy-tvorcheskogo-myshleniya/viewer>

4. Розенсон И. А. Основы теории дизайна: учебник для вузов. 2007.- 216с.

©Соколова А.В., Мыскова О.В., 2021



УДК 7.05

ДИЗАЙН РОБОТА ДЛЯ ПОИСКОВО-СПАСАТЕЛЬНЫХ ОПЕРАЦИЙ

Стрижак А.В., Филиппова В.С.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Создание роботов-спасателей в наши дни имеет огромную необходимость, поскольку внедрение роботизированной техники позволит спасти тысячи жизней. Данная проблема представляет интерес также для дизайнеров.

Несмотря на позиционирование XXI века как цивилизованного и прогрессивного, человечество все еще не может противостоять ударам природы. Пожары, землетрясения, потопа – это и многие другие катаклизмы приводят не только к многочисленным смертям, но и пропажам людей. На их поиски и помощь выходят спасатели, которые в ходе своей работы рискуют жизнями, что также повышает статистику смертей и травм.

Внедрение же роботов-спасателей поможет не только быстрее оказывать помощь людям, попавшим в беду, но и предотвращать гибель людей-спасателей. А кроме того, робот может попасть в такие места, куда не может человек, что также облегчит работу служб спасения.

На данный момент, сфера дизайна имеет сильное влияние на внешний вид бытовых роботов (роботы-игрушки, роботы-пылесосы, роботы для мойки окон и др.). Однако в социально значимых сферах дизайн еще мало вовлечен в разработку роботов, например для служб спасения. Отсюда возникает необходимость проанализировать примеры современных роботов-спасателей и их дизайна.

Что касается современных роботов для служб спасения – многие страны занимаются не только разработкой, но и использованием роботов-спасателей. Так в Российской Федерации в МЧС работают роботы-пожарные «Ель-10», «ЛУФ 60» (рис. 1), «КЕДР». Их используют для тушения пожаров в узких, труднодоступных помещениях или в местах, опасных для человека – в местах радиационного или химического заражения.



Рисунок 1.

В Австрии разработан робот «ЛУФ 60» (LUF 60), он произведен компанией «LUF GmbH» в 2017 году [2]. Его дизайн довольно угловатый, копирующий внешний вид пожарных машин, при этом робот передвигается на гусеничном ходу. В нем нет ничего лишнего – все следует функции пожаротушения. При этом нельзя сказать, что его форма отвечает современному стилю: большинство современных бытовых гаджетов и роботов стремится к дорогому виду и лаконичности.

Американские ученые разработали робота EMILY (компания Hydronalix, 2010 год) (рис. 2) для спасения утопающих [3]. Данный робот является автономным средством, способным находить утопающих благодаря акустическим датчикам.



Рисунок 2.

Этот робот внешним видом напоминает большую подушку, что позволяет облегчить его конструкцию и, соответственно, повысить скорость передвижения и маневренность, а благодаря красной раскраске, его легко заметить на воде.

Другой робот, предназначенный для поисково-спасательных операций – змееподобный «Snakebot» (рис. 3). Данное устройство, благодаря своей подвижности способно проникать в узкие пространства, между обломками для поиска людей после обвалов [1].



Рисунок 3.

Этот робот создан в США, в лаборатории Университета Карнеги-Меллона, а его разработка началась еще в 2009 году [4]. Дизайн этого робота вдохновлен самой природой: «Snakebot» имеет подвижность реальных змей и может совершать крутые повороты головной частью.

В 2015 году на Интернациональной выставке роботов (International Robot Exhibition) были представлены два робота HRP-2 Kai и Jaxon (рис. 4). Эти роботы были созданы учеными из Национального института передовых промышленных наук и технологий (англ. National Institute of Advanced Industrial Science and Technology), Япония, 2015 год [5]. В задачи этих роботов будут входить поиски людей после землетрясений и цунами.



Рисунок 4.

Сложно не заметить, что дизайн бело-синего робота HRP-2 Kai вдохновлен японской анимацией – аниме. Особо ярко это выражается его конструкцией «рожек» на голове и более разноцветной раскраской тела. Красный же робот Jacon имеет более стандартный внешний вид: все элементы в нем довольно угловаты.

Проанализировав вышеперечисленные примеры роботов-спасателей, нужно решить, необходимо ли привлекать дизайнеров к разработке роботов? Сейчас существует тенденция применять элементы футуристический и автомобильный стили в большинстве сфер электроники – от смартфонов и заканчивая машинами или встраиваемой бытовой техникой.

Однако, все еще создаются роботы, которые имеют спорный внешний вид, поскольку их дизайн решает исключительно конструктивные задачи. Все-таки в процессе разработки робота, дизайнер должен помнить и о ключевых моментах того механизма, для которого создается внешний вид, иначе робот рискует стать просто красивым экспонатом, неспособным выполнять назначенные функции.

Но трудно не согласиться с утверждением, что привлечение дизайнеров уже на этапе разработки концепта робота крайне необходимо [8], ведь правильно подобранные внешние элементы в роботе, помогут ему легче встроиться в человеческий социум.

А сами элементы дизайна зачастую определяются тенденциями в литературе, кино и мультфильмах жанра научная фантастика. Как выше уже упоминалось – в наши дни преимущественно используется футуристический стиль в оформлении техники. Данный стиль представляется плавными формами, прямоугольными округлыми краями, чаще всего белого или черного цвета и с использованием глянцевого материала.

В качестве интересного дизайна можно привести роботов из линейки «К» компании Knightscope – K5 (робот-охранник) и K7 (робот-внедорожник). Разработки начались в США в 2015 году [6]. Тот же K5 своим внешним видом напоминает космический шаттл или персонажа из мультфильма Валли – Еву, такого же футуристического робота.

Еще один робот с необычным внешним видом разработан в Японии – Model T (создатель Telexistence, 2020 год) [7]. Он будет выполнять роль мерчендайзера в магазинах благодаря виртуальной реальности. А поскольку он будет работать рядом с людьми, то создатели придумали ему



очень необычный дизайн. Model T имеет стилизованную под кошку или сову голову и очень добрые глаза, что располагает людей к дружелюбному настрою.

Также внешние элементы робота, особенно робота-спасателя, диктуются его функцией. Если робот должен будет разгрести завалы, то нет никакого смысла создавать его оболочку с тонкими сочленениями.

Если главной функцией робота будет спасение утопающих на открытых водоемах с мутной водой, то нет нужды предусматривать расположение видео датчиков. Зато будут очень полезны акустические датчики или эхолотатор.

Но всегда надо помнить, что люди, находясь в опасности, могут быть напуганы еще сильнее неестественными движениями робота. И потому важно, чтобы внешний вид робота успокаивал и предрасполагал к себе человека.

Подводя итог данной статьи, можно сказать, что развитие сферы роботов, в том числе службы спасения, происходит широкими шагами. И прогрессирует не только техническая сторона, но и художественная, дизайнерская. Ведь поскольку роботы постепенно внедряются в жизнь человека, становясь все ближе и незаменимее, должна развиваться и их эстетическая направленность. Дизайнеры должны привлекаться к проектированию и разработке роботов-спасателей наравне с техниками и программистами: когда вторые отвечают за функциональность робота, то первые разрабатывают привлекательность робота, нацеленного на работу с людьми в опасных ситуациях.

Список использованных источников:

1. Зеленов А.А., Кривенко Н.Н. Робототехника на службе у пожарных // Пожарная безопасность: проблемы и перспективы. 2017. №8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/robototekhnika-na-sluzhbe-u-pozharnyh>(Дата обращения: 02.11.2021)

2. Робот ЛУФ 60/LUF 60 (LUF 60 – LUF GmbH)<https://www.luf60.at/en/extinguishing-support/fire-fighting-robot-luf-60/>(Дата обращения: 14.11.2021)

3. Робот Emily (E.M.I.L.Y. | EMILY Rescue Robot | United States)<https://www.emilyrobot.com/>(Дата обращения: 14.11.2021)

4. Робот Snakebot (Modular Snake Robots - The Robotics Institute Carnegie Mellon University)<https://www.ri.cmu.edu/project/modular-snake-robots/>(Дата обращения: 14.11.2021)

5. Робот HRP-2 Kai Jaxon (Humanoid Robot HRP-2 Kai - Improvement of HRP-2 towards Disaster Response Tasks - | Request PDF) https://www.researchgate.net/publication/283615604_Humanoid_Robot_HRP-2Kai_-_Improvement_of_HRP-2_towards_Disaster_Response_Tasks_-(Дата обращения: 14.11.2021)



6. Робот K5 и K7 (Knightscope) <https://www.knightscope.com/>(Дата обращения: 14.11.2021)

7. Робот ModelT (Technology – TELEXISTENCE inc.)<https://tx-inc.com/en/blog/20200721-2/>(Дата обращения: 14.11.2021)

8. Хамина А.А., Симонова Э.Р. Эстетика в дизайне социальных роботов // Гуманитарная информатика. 2014. №8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/estetika-v-dizayne-sotsialnyh-robotov> (Дата обращения: 04.11.2021)

©Стрижак А.В., Филиппова В.С., 2021

УДК 74.01/.09

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ВЛИЯНИЕ СТИЛЯ АР ДЕКО НА ПРЕДМЕТНЫЙ МИР

Ходакова Н.В.

Научный руководитель Мыскова О.В.

*Федеральное государственное образовательное бюджетное учреждение
высшего образования «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Каждое новое стилевое течение является отражением потребностей, желаний и быта народа в тот или иной исторический период. Так и стиль Ар Деко стал олицетворением людей, живущих в первой половине XX века. Импульсивный, но закономерный; яркий и характерный, но при этом сдержанный и строгий; внимательный к традициям, но характеризующийся открытостью новшествам – он варьирует на грани человеческих ощущений. Этот стиль соткан из противоречий, однако в основании имеет чёткую структуру. Инновационный в то время, данное течение модерна может быть актуальным и сейчас. Поэтому темой данной работы был выбран анализ возникновения и влияния Ар Деко на предметный мир.

Словосочетание, давшее название стилевому течению «Ар Деко» впервые было упомянуто в названии Международной выставки декоративного искусства и промышленности 1925 года в Париже (фр. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) [1]. Французская ассоциация художников-декораторов, организовавшая её, стремилась поделиться с миром своим новым видением модерна (рис. 1) [2, 3]. Представленные на выставке работы Ле Корбюзье, посвятивший своё творчество Ар Нуво, однако счёл новые решения излишне декоративными.



Рисунок 1 – Открытка и афиша Парижской выставки. 1925 год

Недавно завершившиеся Первая мировая война подготовила общество к чему-то новому и претенциозному. Возникший как искра, раздутый ветром послевоенного времени, Ар Деко захватил сердца людей и быстро распространился в Америке, став основой быта человека третьего и четвертого десятилетия XX века – от моды, до промышленного дизайна и архитектуры. Тогда термин «Ар Деко» стал использоваться в положительном контексте.

Позже облики городов и всей промышленности Америки видоизменились, перенея характерные стилю черты: линейную структуру и синтез различных материалов и культур. Общество в послевоенный период с радостью ухватились за его роскошную эпатажность и, в отличие от европейцев, использовавших Ар Деко лишь для эксклюзивных товаров, распространили его влияние на все общественные сферы. Так общественные вкусы начала XX века в Америке, поведение и производственные сферы – всё подверглось влиянию нового течения модернизма. Особенно яркими примерами Ар Деко, сохранившимися к нашему времени являются небоскрёбы Нью-Йорка: Крайслер Билдинг (арх. У. ван Аллен), Рокфеллер Плаза (арх. Д. Уэнрич), Дженерал-Электрик-Билдинг (Д. Кросс) и др. (рис. 2).



Рисунок 2 – Крайслер Билдинг, снаружи и внутри, арх. У. ван Аллен

Следом за Америкой, Ар Деко распространился по всему миру и стал впитывать в себя элементы сложившихся культурных традиций местности. В архитектуре английских и восточных зданий, бразильских религиозных скульптурах, и даже в Африке стиль нашёл применение. Всемирная выставка в Нью-Йорке 1939 года стала кульминационной и завершающей точкой в развитии Ар Деко. В послевоенный период стиль потерял актуальность в силу экономических факторов.

Притягательной особенностью стиля Ар Деко является его способность к интерпретированию, смешению и преобразованию известного, с целью создания чего-то нового и неповторимого [2]. При этом проследить исторические предпосылки формирования стиля

возможно, но их интеграция в стиль отличаются своей оригинальностью: в нём успешно перемешалось древнее искусство Египта, загадочность Востока и неудержимость Африки. В Ар Деко прослеживаются влияния Ар Нуво и Сецессиона, русского конструктивизма и Баухауза, а также влияние других стилистических течений [3]. Свободная интерпретация образов, исторические экскурсы, синтез всевозможных и невозможных образов и тонкое чувство декоративной меры позволяют стилю интегрироваться в любую эпоху, в том числе и в современное пространство [1].

В отличие от Ар Нуво, для Ар Деко характерны ломанные линии, переходящие временами перетекающие в плавные формы; интенсивные сочетания цветов (чёрный, белый, золотой), сочетание ценных материалов с имитациями, богатство орнаментов и смелость форм [4]. Нередки использования растительных орнаментов, что сближает два стиля, однако Ар Деко отличается большой динамикой и наполненностью. Также в стиле активно использовались продукты последних научных разработок, в том числе разработка 1909 году Лео Бакеландом бакелита.

Особенным этапом становления стиля стало ответвление «Стримлайн» диктовавшие внешний вид транспорта в 20-х. Активное развитие науки позволяла дизайнерам проектировать все более сложные формы и использовать в работе новейшие материалы и сочетания. Автомобили и корабли приобретали инновационный обтекаемый вид. Многие архитекторы и дизайнеры стали в дальнейшем вдохновляться ими и проектировать здания и изделия, напоминающие транспорт (рис. 3).

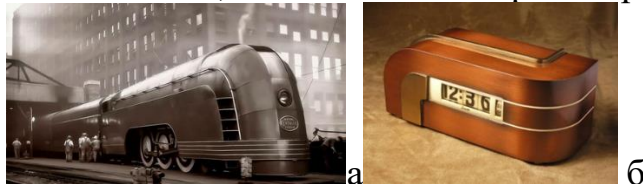


Рисунок 3 – а) Состав Mercury, диз. Г. Дрейфус; б) часы Zephyr, диз. КЭМ Вебер

В модной индустрии также произошёл ряд изменений. Активно стала продвигаться пропаганда активного образа жизни, поэтому Жан Пату провёл реформу женской формы для тенниса, что в последствии отразилось и на всей модной индустрии. Спортивный стиль быстро стал повседневным, так как данная одежда больше не требовала помощи горничных при одевании и была просторнее, функциональнее и комфортней при носке. Наибольший вклад в индустрии внесли такие модельеры, как Жанна Ланвен, Соня Делоне, Мадлен Вьонне, Эрте (Роман Тыртов) и др.

В промышленном дизайне и дизайне интерьеров выделялись следующие мастера: Э.У. Брандт – мастер по металлу, сочетавший в ширмах, мебели и светильниках кованое железо и бронзу; Жак-Эмиль Рульманн – ввёл в дизайнерский промысел такой материал как акуля

кожа, а также активно использовал инкрустацию; Жан-Мишель Франк – дизайнер проекта «Тысячи оттенков серого», Йозеф Урбан, Ф.Л. Райт и др. (рис. 4).



Рисунок 4 – а) Ж.-Э. Рульманн; б) Ж.-М. Франк; в) Й. Урбан

Нередко советском и постсоветском пространстве можно встретить интерьеры в стиле Ар Деко или его переосмысление (рис. 5). Принципы, выработанные в ходе развития стиля, актуальны и используются и сейчас при проектировании предметного мира: чёткая структура, логика, эклектизм. Однако возвращение Ар Деко отличается большей сдержанностью и простотой форм, более чистыми цветовыми сочетаниями и меньшей декоративностью, поскольку целостность ассоциируется с респектабельностью. Акцент сосредоточен больше на текстурах и фактурах материалов. Несмотря на свою подчеркнутую экстравагантность, создаётся ощущение устойчивой стабильности. Все это достигалось за счёт главного принципа Ар Деко – создание для человека комфортной среды, новой в своей эстетике, но при этом стильной и статусной.



Рисунок 5 – Станция метро «Маяковская» в Москве, арх. А.Н. Душкин

Таким образом история возникновения и влияния стиля Ар Деко на предметный мир ощущается и по сей день. Главные признаки Ар Деко – структура и смешение материалов и декора, особенно заметны в архитектуре зданий и общественных пространств, таких как станции метро. В интерьерах также преобладают принципы симметрии, целостности и акцента на внешнюю роскошность материалов. Однако, новое время адаптирует стиль под современные нужды и темп: удобство и функциональность, с сохранением логики и соподчинения элементов декора. Этот стиль как бы предлагает выстроить пространство вокруг себя так, чтобы оно доставляло удовольствие. Возможно, в этом кроется секрет неутоляемого интереса к Ар Деко.

Список использованных источников:

1. Бхаскаран, Л. Дизайн и время, / Лакшми Бхаскаран. – М.: АРТ-РОДНИК, 2005 г. – 257 с.
2. Петухов, А.В. Ар деко и искусство Франции первой четверти XX века, / А.В. Петухов. – М.: БуксМАрт, 2020 г. – 321 с.
3. Стерноу С.А. Арт Деко. Полёты художественной фантазии, / Сюзанна А. Стерноу. – Минск: Белфакс, 1997 г. – 128 с.



4. Хилльер, Б., Эскритт, С. АР ДЕКО, / Пер. с англ. В.И. Самокшина.
– М.: ИСКУССТВО – XXI век, 2005 г. – 240 с.

©Ходакова Н.В., 2021

УДК 7.05

**ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА В СССР
В ШЕСТИДЕСЯТЫХ годах XX века**

Хусаинова А.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Уфимский государственный
нефтяной технический университет», Уфа*

В настоящее время активно развивается сфера промышленного дизайна в России, поскольку данная сфера ориентирована на повышение внешнего вида товаров. Среди разнообразных факторов, влияющих на разработку и создание современных товаров, особое место занимали вопросы изучения истории развития промышленного дизайна в СССР, поскольку знание исторических аспектов позволяет понять особенности восприятия художников (дизайнеров) того времени и т.д.

В процессе изучения теоретической литературы, мы выявили, что особое влияние на развитие промышленного дизайна повлияли 60-е годы XX столетия. Специалисты (Воронов Н.В., Ефимов А.В., Ковешникова Н.А., Рунге В.Ф., Сеньковский В.В. и др.), изучающие историю развития промышленного дизайна в России, говорят о 60-х гг. XX в. как о периоде зарождения художественно-технических идей, подкрепленных научными концепциями. В этот период времени специалисты больше внимания уделяли техническим характеристикам изделий, но в результате страдала эстетическая сторона товаров. Анализ теоретической литературы позволил нам определить ведущие исторические вехи промышленного дизайна в 60-х гг. советского периода.

До 1960 годов промышленный дизайн именовался как художественное конструирование или техническая эстетика. В послевоенные время инженеры (дизайнеры) того времени представляли свои творческие идеи в области машиностроения и военного оборудования, которые, к сожалению, не имели высокого уровня художественной ценности.

Важным историческим моментом в развитии промышленного дизайна имело принятие Постановления Совета Министров СССР № 394 от 28 апреля 1962 года «Об улучшении качества продукции машиностроения и культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования». Данный нормативный акт был принят для того, чтобы представить промышленные товары



зарубежным странам и составить им конкуренцию. К началу 60-х годов в СССР посчитали целесообразным развивать дизайнерское движение в целях развития отечественной промышленности, повышения качества товаров и развития экспорта. Благодаря данному документу в стране были организованы семь специальных художественно-конструкторских бюро (СХКБ) и первый «Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики» (ВНИИТЭ), который занимался разработкой и внедрением методов художественного конструирования, управлял научно-исследовательской деятельностью, определял требования для промышленного дизайна и контролировал работу СХКБ.

В ВНИИТЭ были организованы 3 группы подразделений, отвечающие поставленным перед институтом задачам, также были созданы лаборатории для проведения экспертиз по отдельным группам товаров. В результате проводимая экспертиза товаров была направлена на определение основных требований к эстетике промышленных изделий, которые в дальнейшем стали учитываться в процессе проектирования новых товаров и разработки нормативных и сопроводительных документов.

В целях развития художественно-конструкторской деятельности в ВНИИТЭ были созданы отделы декоративно-отделочных материалов, где изучались их цвета, фактуры и другие свойства. По мнению В.Ф. Руте, В.В. Сеньковского художественно-конструкторская специальность в 60-е гг. XX в. являлась новым направлением, находившимся на стыке технического и художественного творчества. Данные авторы отмечают, что у этого вида деятельности не было собственного научного фундамента и единого комплекса знаний. Это обстоятельство повлияло на создание нового отдела информатизации на базе ВНИИТЭ [1].

Отдел информатизации осуществлял деятельность в области анализа, обобщения, систематизации информации, предлагаемых зарубежными дизайнерами. Для достижения поставленной цели этот отдел выписывал много иностранных журналов по дизайну. Работники ВНИИТЭ заказывали у специалистов отдела информатизации переводы статей, изданных на иностранных языках. В итоге научные специалисты института имели возможность владеть знаниями об основных направлениях в сфере дизайна за рубежом. А.Г. Длотовский в своем исследовании отметил, что сотрудники ВНИИТЭ стремились повышать свой профессиональный уровень путем участия в конференциях, выставках. Также большое влияние на художественно-конструкторскую деятельность в СССР повлияло участие советских художников-конструкторов в зарубежных выставках, которые пользовались особым успехом у западных специалистов [2].

Перед советскими художниками-конструкторами была поставлены задачи, состоящие в решении внутрипроизводственных интересов.



Промышленные товары должны были соответствовать требованиям стандартизации, и они различались между собой лишь цветовой палитрой. Особое внимание уделялось надежности и минимализму в изделиях, благодаря чему они могли прослужить своему владельцу не один год. Решая поставленные задачи, художники-конструкторы недостаточно времени уделяли внешнему виду, т.к. больше заботились решением технической стороны товара. В результате создаваемые товары имели мало привлекательный внешний вид. В начале 1960-х годов производимые в СССР изделия копировались по западным образцам. Советский предметный дизайн имел прозаический характер, и производители вносили небольшие изменения во внешний вид товаров. Таким образом, на заводах СССР были выпущены однотипные серии магнитофонов и телевизоров («Соната», «Вальс», «Эврика», «Серенада» и т.д.), которые внешне походили на зарубежные прототипы («Браун», «Оливетти», «Филипс» и др.).

Как отмечал А.Г. Длотовский на содержание промышленного дизайна того времени повлияла тема освоение советским человеком космического пространства [2]. В результате это обстоятельство повлияло на название товаров. В этот период времени массово выпускались пылесосы («Сатурн», «Спутник», «Буран»), которые внешне походили на космические объекты. Так, например, пылесос «Сатурн» был похож на планету, из-за сферической формы, плавных линий и расцветки. Изначально данная модель проявилась на западе («Hoover»), а советские дизайнеры ее доработали – добавили колесики и выдув воздуха. Тема космоса нашла свое отражение и в другой бытовой технике. Магнитофон «Комета» является ярким представителем этого периода. На вышесказанном примере можно заметить определенные стилистические приемы этого времени, где преобладали плавные линии, основным материалом производства была пластмасса хорошего качества и неброский цвет. Дизайн также коснулся часов, в них была воплощена космическая тема. В качестве примера возьмем часы «Восток-1», где были воплощен особый профессионализм художников конструкторов. В дизайне изображен полноценный сюжет освоение космоса начиная со старта ракеты и до полета по орбите планеты. Также стоит обратить на, то что число 12 на циферблате стилистически напоминает космическую ракету до влета.

Новый виток в развитии промышленного дизайна в СССР имел тот факт, что в 1965 году ВНИИТЭ становится членом Международного совета организаций по художественному конструированию. Госкомитет СССР по науке и технике в 1966 году принял решение о создании инфраструктуры дизайна, состоящий из художественно-конструкторских организаций с целью объединения всех институтов для развития творческой и художественной деятельности в сфере промышленности. В



состав художественно-конструкторских организаций входили ВНИИТЭ, 10 зональных филиалов ВНИИТЭ (Азербайджанский (Баку), Армянский (Ереван), Белорусский (Минск), Литовский (Вильнюс), Грузинский (Тбилиси), Дальневосточный (Хабаровск), Украинский (Киев), Ленинградский, Уральский (Свердловск) и Харьковский). Создаваемая художественно-конструкторская среда призвана осуществить деятельность по решению научных и проектных задач. Главенствующую роль в области художественного конструирования занимал ВНИИТЭ. На базе ВНИИТЭ была создана площадка – центр стран членов Совета экономического взаимодействия, с целью разработки «научных оснований для нормативов, требований эргономики и технической эстетики». Центр объединял 35 организаций СССР и 79 организаций из семи социалистических стран. Итогом деятельности ВНИИТЭ в 1966 году явилось изданное пособие «Краткая методика художественного конструирования» для практикующих дизайнеров.

Содержание деятельности ВНИИТЭ и центра стран членов Совета экономического взаимодействия была направлена на реализацию проектной деятельности по трем направлениям художественного конструирования: изделия машиностроения, товары бытового назначения и средства транспорта. По каждому направлению были получены определенные успехи [3]. В 60-х гг. XX в. наша страна нуждалась в специалистах, способных разработать и внедрить новые идеи в промышленном дизайне. С учетом возросшей потребности в соответствующих специалистах на базе МВХПУ и ЛВХПУ были открыты учебные программы по подготовке художников-конструкторов. В ряде технических ВУЗОВ студентам преподавался учебный курс по художественному конструированию. Таким образом, внедряемый промышленность дизайн в 60-е годы создал условия дальнейшего развития данной сферы.

Список использованных источников:

1. Рунге, В.Ф. История дизайна, науки и техники [Текст] / В.Ф.Рунге. – Москва, Архитектура-С, 2007. – 432 с.
2. Длотовский, А.Г. Промышленный дизайн в СССР и БССР [Текст] / А.Г.Длотовский // Сборник научных статей по материалам 1 Межд. научно-практ. конференции «Актуальные проблемы дизайна и дизайн-образования». – Минск, Издательский центр БГУ, 2017. – С.34 – 57.
3. Бугаева Е.А. Зарождение промышленного дизайна в СССР // Сборник научных трудов 3 Межд. научно-практ. конференции «Информационные технологии в науке, управлении, социальной сфере и медицине» (Томск, 23 – 26 мая 2016г). – Томск, Изд-во «Национальный исследовательский Томский политехнический университет», 2016. – С.518 – 521.

©Хусаинова А.И., 2021



Авторский указатель

- А**
Ашимова Л.Р., 141
- Б**
Бауэр А.А., 146
Булыгина М.А., 4
Бурмистрова Е.В., 89
- В**
Вадеева М.О., 199
Владимирова Е.Л., 92
Волкова А.А., 151
- Г**
Галкина Я.Е., 155
Гертель А.С., 157
Глинко И.М., 8
Голованева А.В., 146
Горшунова О.В., 4, 20
Горючкина А.С., 162
Гученко А.В., 56
- Е**
Ефанова М.А., 12
- З**
Заболотская Е.А., 46
Задворная С.Т., 12, 41
Зайцев В.А., 95
- И**
Ильина В.А., 59
- К**
Карасева А.И., 100
Карасева Е.Д., 16
Кардеева Л.Д., 164
Кейм А.О., 98
- Киселев С.Ю., 151
Колташова Л.Ю., 171
Конарева Ю.С., 167
Корж К.В., 100
Костылева В.В., 100
Краснова Д.А., 103
Крутикова М.М., 105
Кузнецов Е.А., 109
Кузнецова М.С., 109
Куртова К.Г., 181
- Л**
Лазарева Д.А., 20
Липилина В.А., 167
Лисицина В.В., 171
Лозенко А.В., 173
Лунина Ю.О., 63
- М**
Мархаева А.Б., 68
Маслов М.М., 23
Моисеева П.Б., 30
Мыскова О.В., 155, 157, 187, 191
Мясникова Н.С., 118
- Н**
Надырова Д.С., 34
Никитина А.А., 178
- О**
Обетковская М.А., 37
Ососкова П.С., 181
- П**
Павленко А.Н., 187
Петрухина С.А., 191, 194
Подлипалина В.А., 199
Прокошева М.М., 41



Р

Разгулова С.И., 203

С

Семикина Е.А., 121

Сидыганова М.В., 46

Силаева А.П., 205

Симоненко Е.Ю., 72

Сметанина А.В., 77

Соколова А.В., 209, 213

Сорокина В.А., 124

Стрижак А.В., 164, 173, 194, 209, 216

Суменкова В.Н., 81

Т

Тарабурина А.Т., 84

Тимохович А.Н., 16

Третьякова С.В., 171

Туболушкина А.Г., 178

Ф

Филиппова В.С., 216

Фирсова О.В., 130

Х

Ходакова Н.В., 220

Хусаинова А.И., 224

Ц

Цуканова Г.М., 134

Щ

Щербаков Д.А., 137

Щербакова А.О., 50



Научное издание

Всероссийская научно-практическая конференция

«ДИСК-2021»

Часть 4

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 №317-Н/21

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

Отпечатано в РИО РГУ им. А.Н. Косыгина